

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC

Reitor: Prof. Dr. Dilmar Baretta

CENTRO DE ARTES - CEART

Diretora: Profa. Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs

DEPARTAMENTO DE MÚSICA - DMU

Chefe: Prof. Dr. Hans Brandon Twitchell

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGMUS

Coordenador: Prof. Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

EDITORES DA REVISTA ORFEU

Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros

Profa. Dra. Teresa Mateiro

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGMUS.CEART.UDESC

EDITORES DO DOSSIÊ ANÁLISE SCHENKERIANA

Cristina Capparelli Gerling (Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Brasil)

Pedro Purroy Chicot (Conservatorio Superior de Música de Aragón, Espanha)

Josep Margarit Dalmau (Escola Superior de Música de Catalunya - ESMUC, Espanha)

Guilherme Sauerbronn de Barros (Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, Brasil).

CONSELHO EDITORIAL

Adriana Lopes Moreira, Universidade de São Paulo (USP)

Alexandra Kertz-Welzel, Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU), Alemanha

Ana Claudia Assis, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Cristina Capparelli Gerling, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Guillermo Rosabal-Coto, Facultad de Artes, Universidad de Costa Rica

Julie Ballantyne, The Queensland University, Australia

José Luis Aróstegui Plaza, Universidad de Granada, Espanha

Liduíno Jose Pitombeira de Oliveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

L. Poundie Burstein, CUNY - City University of New York, Estados Unidos
Luis Henrique Fiaminghi, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Marcos Tadeu Holler, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Maria Bernardete Castelan Póvoas, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Patricia Adelaida González Moreno, Universidad Autónoma de Chihuahua, México
Tiago de Oliveira Pinto, Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar / Friedrich-Schiller-Universität Jena, Alemanha
Viviane Beineke, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

CONSELHO CONSULTIVO, V.6, N.3

Adriana Lopes Moreira, Universidade de São Paulo (USP)
Antonio Grande, Conservatorio di Musica di Como (Itália)
Carole Gubernikoff, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Carlos de Lemos Almada, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Fèlix Pastor, Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)
L. Poundie Burstein, City University of New York (CUNY)
Josep Margarit Dalmau, Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)
Guilherme Sauerbronn de Barros, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Cristina Capparelli Gerling, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Graziela Bortz, Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Ilza Maria Costa Nogueira, Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Willian Fernandes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Paulo de Tarso Salles, Universidade de São Paulo (USP)
Maria Lucia Pascoal, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Marcos Branda Lacerda, Universidade de São Paulo (USP)

ASSISTENTE EDITORIAL

Mônica Luchese Marques (PPGMUS/UDESC)

REVISORA GRAMATICAL

Priscilla Morandi – Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil

EDIÇÃO

Apoio - Setor de Periódicos CEART.UDESC
Produção Gráfica - Laboratório de Design, LABDESIGN CEART.UDESC
Projeto Gráfico - Luiz H. B. Maia e Ana Paula Lordello, 2015
Diagramação – Leandro Rosa da Silva
Imagem da Capa - Giovanna Aranda - Gika

APOIO FINANCEIRO – UDESC, CNPq, CAPES

Expediente	3
Sumário	5
Editorial	7
Apresentação	9

Artigos - Teoria Aplicada

1. Rules Are Made to Be Broken, or the Menuetto of Beethoven's Op. 2, No. 1 <i>Poundie Burstein</i>	12
2. The Art of Modulating, Preludizing, and Fantasizing: Schenker's Thoughts about Keys and Key Change Reconsidered <i>John Koslovsky, Matthew Brown</i>	32
3. Relações de simetria na estrutura de Eu te amo, de Antonio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda <i>Carlos de Lemos Almada</i>	80

Conceitos teóricos e terminologia

4. "Prolongation" <i>Nicolas Meeùs</i>	109
5. O modo de dizer da teoria musical: uma reflexão sobre a terminologia de Schenker's <i>Ivan Nabuco, Sérgio Freitas</i>	125
6. As transformações do organicismo e do conceito de motivo na teoria schenkeriana <i>Rafael Fortes</i>	149
7. Schoenberg contra Schenker contra Schoenberg: polêmicas sobre dissonância, motivo e forma e as reconciliações possíveis <i>Norton Dudeque</i>	178

Análise e Performance: perspectivas neoschenkerianas

8. A performance musical como perspectiva das propostas teórico- analíticas de Schenker e de teóricos neoschenkerianos <i>Renata Correia, Adriana Lopes Moreira</i>	199
---	-----

9. Razões e meios para o envolvimento com a proposta de Heinrich Schenker <i>Adriana Lopes Moreira, Maria Lúcia Pascoal</i>	234
---	-----

Ensaio - Epistemologia, teoria e análise

10. Una Nueva Concepción del Sistema Tonal (la Concepción Global de la Música) <i>Pedro Purroy Chicot</i>	266
---	-----

A ideia de lançar um dossiê temático sobre Schenker vinha sendo acalentada há bastante tempo.

Foi justamente em 2020, ano atípico, cheio de perdas e incertezas, que encontramos o necessário apoio no grupo de editores convidados e amigos Cristina Gerling, Josep Margarit e Pedro Purroy, assim como nos generosos autores, que contribuíram com textos relevantes, de variados enfoques.

Nosso profundo agradecimento aos editores convidados, por seu empenho e parceria, e aos autores e avaliadores pelas significativas contribuições. Agradecemos ainda o apoio técnico e financeiro da UDESC, CAPES e CNPq.

Esperamos, caros leitores, que apreciem o conjunto de trabalhos que compõe este dossiê e que este sirva de estímulo ao estudo e ao interesse pela obra de Schenker.

Sobre os editores do dossiê:

Cristina Capparelli Gerling concilia as atividades de pianista, pedagoga e pesquisadora. Professora na Universidade Federal do Rio Grande do Sul desde 1985, foi a primeira coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música iniciado em 1987, tendo se tornado professora titular em 1996. Durante seu período de doutoramento na Boston University (1980-85), foi aluna de Ernst Oster, o tradutor de *Der Freie Satz* de Heinrich Schenker. No Brasil, participou diretamente da introdução da teoria schenkeriana nos círculos acadêmicos musicais e foi a autora do primeiro artigo sobre Schenker publicado no país (Em Pauta, 1989). É membro fundadora da TeMA, Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, da qual foi vice-presidente de 2014 a 2018. Com vários CDs de música brasileira e latino-americana gravados e uma expressiva carreira artística, os resultados de suas pesquisas têm sido divulgados em revistas especializadas tais como *Frontiers in Psychology- Performance Science* da qual é editora convidada.

Pedro Purroy Chicot foi professor de "Análise Musical" no Conservatório Superior de Música de Aragón, onde ocupou o cargo de Diretor de 2001 a 2013. Dedicado ao ensino e à investigação musical, tem ministrado cursos e conferências em diferentes Universidades e em importantes Conservatórios Superiores de Música da Europa, participando de diversos Congressos internacionais, não só dedicados à música, mas também à filosofia e epistemologia, divulgando suas descobertas teóricas no campo da música e do pensamento. É tradutor para o espanhol de dois livros de referência para a teoria Schenkeriana: *Structural Hearing* de Felix Salzer e *Introduction to Schenkerian Analysis* de Allen Forte e Steven Gilbert. É membro fundador e presidente da ATAM (Associació de Teoria i Anàlisi Musical) situada na Catalunha, que atualmente pertence à Rede Europeia de Sociedades Musicais.

Josep Margarit Dalmau é bacharel em flauta, com estudos em piano, violino e composição. É professor na Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) desde 2002, ministrando disciplinas de Análise Musical e de Composição Aplicada à Educação. Foi diretor do curso de música de 2008 a 2017. Seus estudos de teoria musical foram orientados pelo professor Pedro Purroy (Zaragoza), com quem desenvolve pesquisas na área. É membro fundador da ATAM (Associació de Teoria i Anàlisi Musical) e atualmente cursa o doutorado em “Ciencia Cognitiva y Lenguaje” na Universitat de Barcelona, com a pesquisa “La Gramàtica Musical. Limitacions d’una Teoria Generativa de la Música”.

Guilherme Sauerbronn de Barros é músico, pianista, Mestre em piano pela UFRJ, Doutor em Musicologia pela UNIRIO e professor do Departamento de Música do Centro de Artes da UDESC. Orienta trabalhos em nível de mestrado e doutorado na linha de Processos Criativos do PPGMUS-UDESC. Foi Diretor de Pesquisa e Pós-Graduação do Centro de Artes da UDESC entre os anos de 2009 e 2013. Sua produção acadêmica abrange as áreas de análise musical (especialmente análise schenkeriana), performance, estética e musicologia. Em 2015 publicou o livro Mahle, Steiner e Goethe: um estudo do conceito de Harmonia. Em 2017 lançou, ao lado do violoncelista Hugo Pilger, o CD A Integral para Violoncelo e Piano de Ernst Mahle, contemplado com o Prêmio Açorianos 2019 em três categorias. Foi editor da Revista DAPesquisa, do CEART-UDESC entre 2009 e 2013 e é membro do conselho editorial da Revista Debates (UNIRIO). É editor da Revista ORFEU do PPGMUS-UDESC desde 2015 e editor convidado do Art Research Journal (ANPPOM-ANPAP-ABRACE) desde 2017.

Guilherme Sauerbronn de Barros
Teresa Mateiro
Editores da Revista ORFEU

Apresentação

Na chamada de trabalhos para o dossiê **Análise Schenkeriana**, perguntáramos: “Por que Schenker agora?”

Por que Schenker agora, se a partir da segunda metade do século XX sua obra foi acolhida, adaptada, debatida e difundida nos círculos acadêmicos norteamericanos, dos quais irradiou-se para o restante do mundo, acarretando uma profunda revisão conceitual no arcabouço teórico musical vigente? O que ainda restaria por explorar nesse corpus teórico já tão vasto que justificasse uma iniciativa como esta, de um dossiê temático? A verdade é que, passado tanto tempo desde a publicação de *Der Freie Satz*, a obra de Schenker continua a mostrar fecundidade e vitalidade.

Conforme argumenta Pedro Purroy, Schenker situou a música em um espaço teórico absolutamente novo, ao conseguir levar o seu olhar para um lugar mais profundo, em relação àquela superfície da música que tinha sido o limite intransponível para o resto das visões teóricas conhecidas. Ali encontrou um mundo de relações desconhecidas e insuspeitadas, de regularidades que exigiam ser representadas por conceitos completamente novos. Se as regularidades que se observavam eram de outro tipo e os conceitos que lhes correspondiam eram tão diferentes, naturalmente teria que ser distinta a concepção da própria música à qual remetiam. O que se estava colocando em questão não era apenas a nossa forma de pensar a música, mas nossa própria forma de conhecer, nossa forma mesma de teorizar. Estávamos verdadeiramente diante de uma nova epistemologia para a música, porque não apenas se tratava de uma nova teoria, mas de uma mudança no próprio conceito de “teoria”, o que certamente situava sua visão teórica, e também a nossa, em um plano epistêmico e epistemológico completamente novo e diferente.

Nosso intuito ao organizar este dossiê foi, desde o início, simultaneamente dar voz aos variados modos de apreensão e reivindicar este lugar teórico epistemologicamente diferenciado para a teoria de Schenker. Atendendo às nossas expectativas, a Revista ORFEU tem a honra de oferecer um conjunto de textos representativos da diversificada gama de abordagens e aplicações que a teoria de Schenker suscita.

No Sumário, agrupamos os trabalhos por afinidade temática ou metodológica.

Os três primeiros artigos do dossiê compõem a categoria que intitulamos **Teoria aplicada**. Em “Rules Are Made to Be Broken, or the Menuetto of Beethoven’s Op. 2, No. 1”, L. Poundie Burstein encontra sutilezas insuspeitadas na estrutura da obra, reveladoras da originalidade e do domínio técnico do ainda jovem compositor alemão. Em “The Art of Modulating, Preludizing, and Fantasizing: Schenker’s Thoughts about Keys and Key Change Reconsidered”, John Koslovsky e Matthew Brown abrem uma extensa discussão sobre o conceito de modulação em Schenker e sua relação com a arte da improvisação de fantasias e prelúdios, uma preparação para a análise dos dois Prelúdios Op.39 em Dó maior de Beethoven levada a cabo na segunda metade do ar-

tigo. “Relações de simetria na estrutura de Eu te amo, de Antonio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda”, de Carlos Almada, combina conceitos da teoria schenkeriana e da teoria pós-tonal para constatar nesta obra prima da música popular brasileira simetrias estruturais e relações que transcendem os paradigmas estilísticos usuais.

O tópico **Conceitos teóricos e terminologia** é o que concentra o maior número de textos. Em “Prolongation” Nicolas Meeùs problematiza a versão do termo *Prolongation* em alemão para “prolongation”, em inglês, ressaltando a diferença entre o significado original do termo, que denota uma espacialidade tridimensional na relação entre superfície musical e nível fundamental, e seu significado em inglês, mais diretamente associado à noção de continuidade linear-temporal. Na mesma linha, “O modo de dizer da teoria musical: uma reflexão sobre a terminologia de Schenker”, por Ivan Nabuco e Sérgio Freitas, traz para o centro da discussão os termos *Umlinie* e *Ursatz*, buscando refletir sobre possíveis traduções que contemplem os significados que estes conceitos comportam no contexto do pensamento de Schenker, em particular sua relação com a noção de organicidade e unidade da obra de arte. Rafael Fortes, em “As transformações do organicismo e do conceito de motivo na teoria schenkeriana” dá continuidade à discussão sobre organicismo e expõe, na trajetória deste conceito ao longo da obra de Schenker, a interrelação existente entre aspectos técnicos e teóricos. No artigo intitulado “Schoenberg contra Schenker contra Schoenberg: polêmicas sobre dissonância, motivo e forma e as reconciliações possíveis”, Dudeque introduz a figura que mais diretamente disputa com Schenker o posto de principal teórico do século XX, Arnold Schoenberg e, sobre um pano de fundo histórico, discute conceitos centrais das obras teóricas de ambos.

O tópico seguinte, **Análise e performance: perspectivas neoschenkerianas** aborda as potencialidades e desdobramentos da teoria de Schenker na obra de seus continuadores, bem como suas implicações pedagógicas e performativas. Se Renata Correia e Adriana Lopes Moreira no artigo “A performance musical como perspectiva das propostas teórico-analíticas de Schenker e de teóricos neoschenkerianos” atêm-se a autores que seguem de perto, ainda que com relativa autonomia, a proposta teórica de Schenker, o texto assinado por Maria Lucia Pascoal e Adriana Lopes Moreira, “Razões e meios para o envolvimento com a proposta de Heinrich Schenker” incide justamente sobre a obra de autores que buscaram expandir a aplicação do pensamento schenkeriano a outros territórios e repertórios, adaptando seus conceitos e forjando outros novos, segundo suas necessidades. As autoras trazem ainda uma perspectiva didática, baseada na sua própria experiência, complementada por uma breve contextualização histórica da teoria e de seu percurso no Brasil e no mundo.

Encerrando o dossiê, o tópico **Epistemologia, teoria e análise** traz um ensaio do editor convidado Pedro Purroy Chicot. Trata-se de uma perspectiva teórica original, construída a partir de um longo processo que teve início já no seu primeiro contato com a obra Schenker, passando pelas traduções para o castelhano na década de 1990 dos livros seminais de Allen Forte e Steven Gilbert (Introduction to Schenkerian

Analysis) e Felix Salzer (Structural Hearing), e alimentado pelo contato direto com as obras musicais nos cursos de teoria musical e epistemologia do Conservatório Superior de Aragón (Espanha). Intitulado “Una Nueva Concepción del Sistema Tonal (La Concepción Global de la Música)”, o ensaio mostra a complexidade estrutural do Sistema tonal e analisa a manifestação desta complexidade na estrutura de uma obra musical particular, o Prelúdio em Dó maior (BWV 846) de Bach.

Nosso profundo agradecimento a todos os autores e avaliadores que contribuíram com este projeto que ora orgulhosamente compartilhamos com vocês, leitores.

**Cristina Capparelli Gerling
Pedro Purroy Chicot
Josep Margarit Dalmau
Guilherme Sauerbronn de Barros**

Rules Are Made to Be Broken, or the Menuetto of Beethoven's Op. 2, No. 1

*Regras existem para serem quebradas,
ou o Menuetto da Sonata Op. 2, Nº 1, de Beethoven*

L. Poundie Burstein¹

*Submetido em 28/02/2021
Aprovado em 30/04/2021*

Abstract

A striking gesture appears at the climax of the first phrase of the Menuetto from Ludwig van Beethoven's Sonata for Piano in F minor, Op. 2, No. 1. This motivic gesture, which may be understood as derived from manipulation of standard voice-leading procedures, has intriguing ramifications that deeply affect the structure and narrative of the entire movement. These features are explored with the aid of Schenkerian analytic procedures, and the analysis is then compared to an interpretation of this same movement by Heinrich Schenker.

Keywords: Beethoven, motive, Schenkerian analysis, *Tonwille*.

Resumo

Um gesto marcante aparece no clímax da primeira frase do Menuetto da Sonata para Piano em Fá menor, Op. 2, No.1 de Ludwig van Beethoven. Este gesto motivico, que pode ser entendido como derivado da manipulação de procedimentos contrapontísticos padrão, tem ramificações inusitadas que afetam profundamente a estrutura e a narrativa de todo o movimento. Estas características são exploradas com a ajuda de procedimentos analíticos schenkerianos, e a análise é então comparada a uma interpretação deste mesmo movimento por Heinrich Schenker.

Palavras-chave: Beethoven, motivo, análise Schenkeriana, *Tonwille*.

¹ L. Poundie Burstein is Professor of Music Theory at Hunter College and the Graduate Center of the City University of New York. His primary areas of interest include Schenkerian analysis, analysis of eighteenth century music, music theory pedagogy, and form studies. He has also taught at Mannes College, Columbia University, Queens College, and held an endowed chair at University of Alabama in 2010. In 1995 he received the Distinguished Teaching Award from the New School University, and in 2008 he received the Outstanding Publication Award of the Society of Music Theory (SMT). He is a former President of the Society for Music Theory.

The first half of the Menuetto

Among the most exciting passages in music are those that seem to transcend their stylistic context by “breaking the rules.” Such instances present harmonic, contrapuntal, and melodic devices that depart from the compositional decorum typical of their time and place, thereby risking coming across as crude or gauche. Yet if skillfully handled, these violations of stylistic norms can have a powerful expressive impact and contribute significantly to a composition’s deeper logic.

Bold gestures that seem to deviate from the standard guidelines of their style, but which nevertheless are deftly integrated within a larger compositional framework, are particularly emblematic of the music of Ludwig van Beethoven. A straightforward and yet fascinating example of this may be witnessed in the Menuetto from Beethoven’s very first piano sonata, his Sonata for Piano in F Minor, Op. 2, No. 1. At the climax of this movement’s first phrase, a jarring melodic figure appears. As the movement unfolds, the repercussions of this gesture continue to reverberate, in a manner that deeply colors the movement’s underlying structure and drama.

This unruly melodic figure arises on the last beat of in m. 12, in the pickup to the following measure (Fig. 1). At this point, G, the leading tone of the local key of A-flat, appears as the highest note within its phrase. As such, this leading tone fails to resolve upward to the tonic, as would be normal. The resulting effect is unmistakably harsh, and its unsettling effect is further emphasized by a *sforzando* that causes the two notes at the end of m. 12 to stick out from their surrounding *piano* dynamics.

leading tone is the highpoint of the phrase;
it does not resolve upward

A \flat : $\hat{7}$ $\hat{6}$

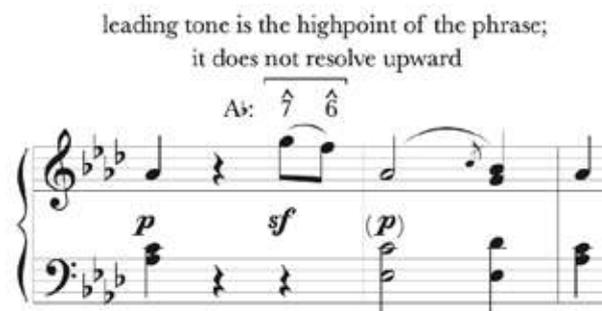


Fig. 1. Ludwig van Beethoven, Sonata in F minor, Op. 2, No. 1, Menuetto, mm. 12–14: harsh melodic gesture of m. 12.

The climatic gesture of m. 12 clearly would be out of place in a basic harmony or counterpoint exercise. Nonetheless, its voice leading could be contrapuntally justified by appealing to the concept of register transfer (*transferência de registro*), in which an implied melodic line is shifted up or down an octave.² To help see how the register transfers may be understood to unfold here, consider m. 12 within the context of its entire phrase, which forms the A section of this rounded binary form movement (Fig. 2).

² Regarding *transferência de registro*, see GERLING; BARROS, 2020, pp. 36–37.

Fig. 2. A section: mm.1–14.

As highlighted by the annotations in Fig. 2, the opening phrase of this movement is constructed in the manner of a modulating sentence. Within this modulating sentence, the basic idea of mm. 1–4 establishes the home key of F minor by prolonging tonic harmony with inverted dominant chords. As the voice-leading interpretation of Fig. 3 shows, during this passage the upper voice outlines a polyphonic melody that embellishes a top-voice A-flat with neighbor motion. This top-voice neighbor figure is itself counterpointed by a motion to the inner voice (*movimento a partir de uma voz interna*), A-flat–G–F, followed by a motion back to A-flat.³

Fig. 3. Voice-leading sketch of mm. 1–4.

³ Regarding *movimento a partir de uma voz interna*, see GERLING; BARROS, 2020, pp. 21–22. Regarding the concept of the voice exchange (*troca de vozes*), such as highlighted in m. 3 of Fig. 3, see GERLING; BARROS, 2020, p. 38.

As the phrase continues, the basic idea returns slightly varied and transposed to the key of A-flat in mm. 5–8, followed by a repetition of its last two bars in mm. 9–10 and then a cadence (see annotations in Fig. 2 above). To put the voice leading of mm. 1–14 in relief, Fig. 4a presents an abstract model of the Menuetto's entire opening phrase. In this model, the register transfers found in Beethoven's composition are omitted so that the upper voices in Fig. 4a move smoothly from one chord to the next. Fig. 4b reinstates these register transfers, with the inner voices shifted up an octave in two places. Owing to these register transfers, the melody surges upward as the phrase approaches its climax.

Figure 4 consists of two musical diagrams, (a) and (b), illustrating voice-leading models for measures 1–14. Diagram (a) shows a piano score with a treble and bass clef. The treble clef has a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The bass clef has a key signature of two flats (B-flat, E-flat) and a common time signature. The music is divided into three measures: measure 1, measure 5, and measure 9. In measure 1, the treble clef has a chord of G-flat major (B-flat, D-flat, F) and the bass clef has a single note G-flat. In measure 5, the treble clef has a chord of A-flat major (C, E-flat, G) and the bass clef has a single note A-flat. In measure 9, the treble clef has a chord of A-flat major (C, E-flat, G) and the bass clef has a single note A-flat. Diagram (b) is a variant of (a) where the inner voices are shifted up an octave. Annotations in (b) point to 'inner voice C transferred up an 8ve' and 'inner voice E transferred up an 8ve'.

Fig. 4. Voice-leading models of mm. 1–14.

- (a) Voice-leading model in which the motion in the upper voices is stepwise.
- (b) Variant of Fig. 4a, in which notes from the inner voice are twice shifted upward by an octave.

A melodic descent to the tonic in this phrase's final measures counterbalances the upward melodic surge in mm. 1–9. As depicted in Fig. 5, mm. 10–12 could be understood as derived from a voice-leading model in which the melody moves down in a straightforward manner from E-flat to A-flat. In the first stage of this model, the top line is completely stepwise (Fig. 5a). In the next stage, a register transfer of a neighbor figure from the inner voice causes the first notes of this descending line to be embellished by the cover tones (*notas de cobertura*) E-flat–F–E-flat (Fig. 5b).⁴ And in the model's last stage, the final note of this E-flat–F–E-flat neighbor figure is abruptly transferred down an octave (Fig. 5c).

⁴ Regarding *notas de cobertura*, see GERLING; BARROS, 2020, p. 24.

(a) Stage 1: prototype of melodic descending fifth. (inner-voice neighbor figure)

(b) Stage 2: variant of Ex. 5a, cover tones embellish first notes of descending fifth. (E♭ F (E♭))

(c) Stage 3: variant of Ex. 5b, with downward register transfer in middle of neighbor figure. (E♭ F (E♭))

Fig. 5. Proposed voice-leading derivation of mm. 10–12, in three stages.

The cadence of mm. 10–12 is then echoed in mm. 12–14. During this repetition of the cadence, the neighbor-tone F is itself decorated by an incomplete neighbor tone, G (Fig. 6a). This embellished neighbor tone—emphasized by an upward register transfer and then immediately after by a downward register transfer—in turn gives rise to the bold melodic figure of m. 12 (Fig. 6b).

(a) Sketch depicting G of m. 12 as incomplete neighbor (IN) to an F neighbor tone (N) in an implied inner voice (and with register transfers omitted).

(b) Variant of Fig. 6a, with register transfers (cf. Fig. 1).

Fig. 6. Proposed voice-leading derivation of upper voice in mm. 10–14.

(a) Sketch depicting G of m. 12 as incomplete neighbor (IN) to an F neighbor tone (N) in an implied inner voice (and with register transfers omitted).

(b) Variant of Fig. 6a, with register transfers (cf. Fig. 1).

It is instructive to compare the models presented in Fig. 6a and b. In Fig. 6a, the G of m. 12 functions as an incomplete neighbor to the neighbor-tone F, within an implied alto voice. Since it is couched within an inner voice, the maneuver of m. 12 causes little disturbance within Fig. 6a, for in this context it fits comfortably within the norms of standard classical harmony and counterpoint. In Fig. 6b, on the other hand, which more closely matches what happens in Beethoven's actual composition, the notes G and F are suddenly shifted up and down an octave, as though quickly summarizing the up-down motions of the previous measures. These sudden shifts expose the unresolved leading tone of m. 12, thereby enhancing its harsh effect. Yet despite its harshness, this gesture could be understood as derived from rather standard harmonic-contrapuntal procedures, as is suggested by comparing the voice-leading models of Exx. 6a and b.

Demonstrating a possible voice-leading derivation for the climactic gesture of m. 12 by no means denies its shocking effect, however. On the contrary, such analysis helps highlight the surprising nature of this gesture by contextualizing it, underlining the distance of what Beethoven composed from its more normative contrapuntal basis. Indeed, as is discussed in the next section of this essay, the remainder of the Menuetto could be understood as an attempt to deal with the ramifications created by the surprising melodic twist of m. 12.

Second half of the Menuetto

The motive first seen in of m.12 returns at key moments within the Menuetto's second half. During these subsequent appearances, the motive is altered through rhythmic expansion, transposition, chromatic alteration, or some combination of these techniques. In its altered guises, the harsh effect that accompanied the original appearance of the motive is increasingly mollified, as though the music is striving to reconcile the motive within its environment.

The B section (mm. 15–28) that opens the Menuetto's second half begins with a varied repetition of the first segment of the main theme's basic idea, now sequencing upward from the key of A-flat major to B-flat minor (Fig. 7a). A cadence in mm. 20–22, which confirms the local key B-flat minor, recalls the cadential gesture from m. 12. Significantly, however, the notes here do *not* form a strict transposition of the original motive (Fig. 7b). In m. 12, the motive outlined scale-degrees $\hat{7}-\hat{6}$. Thus, in its initial appearance, the motive's opening note—the leading tone A-flat—moved downward, contrary to its naturally ascending tendency. In m. 20, on the other hand, the motive is transformed to $\hat{6}-\hat{5}$ of B-flat minor. In this changed format, the motive's opening note follows its naturally descending tendency, thereby softening the harshness associated with the motive's initial appearance. Ironically, although the altered transposition in m. 20 does not match the scale degrees of the motive from m. 12, it does more closely echo its pitches (compare G-flat–F m. 20 to G–F in m. 12). Notice also the *sforzando* s underneath the gestures of both m. 12 and m. 20—the only *sforzandos* thus far in the movement—which further draw attention to these gestures' connection to each other.

(a) m. 17 G \flat F 20 G \flat F! 22

(i) A \flat : $\hat{7}$ $\hat{6}$: leading tone moves up, thus contrary to its tendency.

(ii) B \flat min.: $\hat{6}$ $\hat{5}$: submediant moves down, thus following its tendency.

Fig. 7. Models that highlight the interactions of the motive from m. 20.

(a) Rhythmic reduction of mm. 15–22.

(b) Comparison of motive from mm. 12 and 20: (i) mm. 12–14; (ii) mm. 20–22.

The altered form of the motive in m. 20 in turn helps call attention to a latent motivic connection. As suggested by the brackets in Fig. 7a, the G-flat–F of the basic idea in m. 17–18 anticipates—in a rhythmically augmented form—the G-flat–F of the motive from m. 20. As a result, the motive that first appeared in m. 12 is retrospectively heard as intimately connected to the basic idea of the main theme.

The cadence of mm. 20–22 is twice gently echoed, at a *pianissimo* dynamic level, in mm. 22–24. Then, as though suddenly awakening from a slumber, the following measures burst forth to drive in a furious manner toward a half cadence the home key. This *fortissimo* drive toward V of F minor (mm. 24–28), reinforced by doubling in octaves, touches on an implied tonic harmony of F in its middle, in m. 27. However, this metrically deemphasized tonic chord surely is to be understood as couched within a larger motion from iv (through i) to V. In this context, it forms the midpoint of a descending fourths sequence in the bass, from B-flat to F, then from F to C (Fig. 8).

(a) Detailed voice-leading sketch of mm. 24–28. The sketch shows a hemiola with fingerings 1 2 1 2 1 2 1 2. Dynamics are *pp* and *ff*. Roman numerals are iv, (i), and V.

(b) Voice-leading sketch of mm. 1–28, detailed for mm. 20–28. The sketch shows a motion down by fourths: B \flat to F, F to C. Roman numerals are I, III, iv, (i), and V.

Fig. 8. Retransition at end of B section.

(a) Detailed voice-leading sketch of mm. 24–28.

(b) Voice-leading sketch of mm. 1–28, detailed for mm. 20–28.

The main theme returns at the start of the ensuing A' section (mm. 28–40). Seemingly riled by the thrilling flourish at the end of the B section that precedes it, the ensuing A' section now enters at a loud dynamic level, thereby contrasting with the *piano* dynamics of the opening A section. The design of the main theme appears to be caught up in the excitement here as well. Accordingly, at the outset of the A' section only the first two measures of the main theme's basic idea return, repeated in invertible counterpoint as the melody surges upward to D-flat, the highest note within the Menuetto (Fig. 9). Adding to the sense of instability, the reappearance of the tonic F in the bass is delayed until m. 30. The drive toward the cadence in F minor that follows is particularly electrifying, filled with trills and *sforzandos* as the melody

and bass lines move in contrary motion. Surprisingly, upon reaching the climactic cadence of mm. 35–36, the dynamics suddenly decrease to *piano*, wrapping up the phrase in an almost mysteriously poignant manner.

Fig. 9. Voice-leading sketch of A' section, mm. 28–36.

The cadence of mm. 35–36 is faintly echoed at an even softer dynamic level in mm. 37–38, as the melody now returns to its original, “obligatory register” (*registro obrigatório*).⁵ At this point, the initially disruptive motive of m. 12 reappears for a final time (Fig. 10). By now, however, this motive has been stripped of its former shrillness. For instance, the first pitch of this motive in m. 36 is approached not by an upward leap of a major seventh, but by a step downward. Also, the upward-tending leading tone of m. 12 is replaced in m. 36 by a downward-tending subtonic. Furthermore, the *pianissimo* dynamic level of the motive in m. 36 substitutes for the former *sforzando* attack witnessed in bar 12. These factors all combine to remove the harshness that was associated with the motive during its first appearance. A second and final, simpler echo of the cadence in mm. 39–40 wraps up the movement in a gentle manner.

Fig. 10. Quotation of mm. 36–38 (cf. Fig. 1).

Fig. 11 proposes voice leading sketches for the entire Menuetto, with the appearances of

⁵ Regarding the *registro obrigatório*, see GERLING; BARROS, 2020, p. 31.

the motive discussed above highlighted by brackets and arrows. Fig. 11a depicts an interpretation of the underlying harmonic framework. Fig. 11b provides a detailed sketch in which the registral transfers found in the composition have been removed, so that the voice-leading in the upper voices is smooth throughout. Fig. 11c reinstates the registral transfers, thereby more closely matching the octave shifts found in the actual composition.

Figure 11 consists of three musical sketches, (a), (b), and (c), showing the voice-leading of the Menuetto from Beethoven's Op. 2, No. 1. Each sketch is presented in a grand staff with treble and bass clefs.

- (a) Harmonic framework:** Shows the underlying harmonic structure. The key signature is F minor (three flats). The harmonic sequence is indicated below the staff: F min. : i (m. 1), III (m. 12), iv (m. 17), V (m. 19-22), and i (m. 28, 36). Measure numbers m. 1, 12, 17, 19-22, 28, and 36 are marked above the staff.
- (b) Smooth voice-leading sketch:** Shows the voice-leading with registral transfers removed. The upper voice is smoothed out. Annotations include: "motive from m. 12" (m. 12), "motive, expanded and altered" (m. 15-17), "motive, altered" (m. 20), and "motive, transposed" (m. 36). Measure numbers m. 1, 5, 12, 15, 17, 20, 22, 29, 30, and 36 are marked above the staff.
- (c) Restored voice-leading sketch:** Shows the voice-leading with registral transfers reinstated. The same annotations as in (b) are present. Measure numbers m. 1, 5, 12, 15, 17, 20, 22, 29-30, and 36 are marked above the staff.

Fig. 11. Voice-leading sketch of entire Menuetto.

- (a) Voice-leading sketch of basic underlying framework.
- (b) More detailed voice-leading model in which the register transfers have been removed.
- (c) Voice-leading model with register transfers (cf. Fig. 11b).

The evolution of the motive across the movement arguably expresses a type of narrative. For instance, it could be understood to portray a quest narrative that culminates with a victory of sorts, in which the voice-leading “error” of the motive introduced in m. 12 is “corrected” and thereby “tamed” by its subsequent appearances. But there is also an alternative, less optimistic possible way of viewing the progress of the motive within this movement, one that conceives it as unfolding in the manner of a tragedy. According to this alternative scenario, the motive initially strives upward within a major-key setting. As the movement continues, however, the motive seems to accept its fate within a minor-key framework, abandoning its former attempts to forge upward. Whatever story one devises, certainly the interactions of the various appearances of this motive within its larger voice-leading context play a crucial role in the drama that underlies this movement.

Heinrich Schenker's analysis

The analysis presented above is not the first one to examine this movement with the aid of Schenkerian procedures. Almost a century ago, Heinrich Schenker published an extensive analysis of this entire sonata, including its Menuetto movement (SCHENKER, 1922, pp. 32–33 and Appendix). That this analysis is by Schenker himself does not necessarily make it more “Schenkerian” than ones proposed by anybody else, however. To be sure, Schenker did invent and develop much of the notation, terminology, and system of creating voice-leading models for the analytic tradition that bears his name, and he did examine at length its technical and philosophical bases. Yet the tonal principles upon which his analytic models are grounded were discussed in theoretical writings long before Schenker's time, and his successors—even those who are greatly influenced by his ideas—need not be limited by the specifics of Schenker's own thoughts.

Most notably, Schenker's followers should be careful not to get caught up in Schenker's unswervingly high opinion of his own analyses. Enormously self-confident, Schenker often suggested that his analytic interpretations—as well as his advice regarding details of performance—were the only correct ones, and he frequently belittled interpretations offered by other music scholars and performers. His chauvinistic rhetoric notwithstanding, we need not follow Schenker in this regard. Those who appeal to Schenkerian models ideally should recognize Schenker's own analyses for what they are: opinions by an individual regarding how one might fruitfully interpret a composition.

Nevertheless, many of Schenker's analytic interpretations are extremely powerful and convincing, and thus they often are worth taking seriously. Schenker's reading of the Menuetto of Beethoven's Op. 2, No. 1 is no exception in this regard. His voice-leading sketch of this movement (Fig. 12) comes from a relatively early publication, published over twenty years before the appearance of Schenker's most famous work, *Der freie Satz* (SCHENKER,

1935). As such, the graphic notation used here is somewhat different than what has since become regarded as standard Schenkerian notation, which is based largely on Schenker's later practices. Even so, the reading presented in this voice-leading sketch is rather clear and easy to follow. As may be seen, Schenker's analysis of this Menuetto does not specifically address the motive first seen in m. 12, which was the focus of my own analysis presented above. However, Schenker's analysis does offer many provocative interpretations of this movement's voice-leading details, a number of which I have adopted in my own reading.

The image shows a musical score for a Minuet in F major, Op. 2, No. 1 by Beethoven. The score is presented in a Schenkerian style, with voice-leading lines and Roman numerals indicating the harmonic structure. The score is divided into three systems, each with measure numbers in boxes: 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40. The first system (measures 1-10) is marked 'F moll I' and 'An dur'. The second system (measures 11-25) is marked 'F moll' and 'F moll'. The third system (measures 26-40) is marked 'F moll'. The analysis includes various Roman numerals such as I, VI, II, V, I, (II), V, I, V, I, V, I, IV, (v), (vii), (i), (ii), IV, V, I, IV, V, I, V, I.

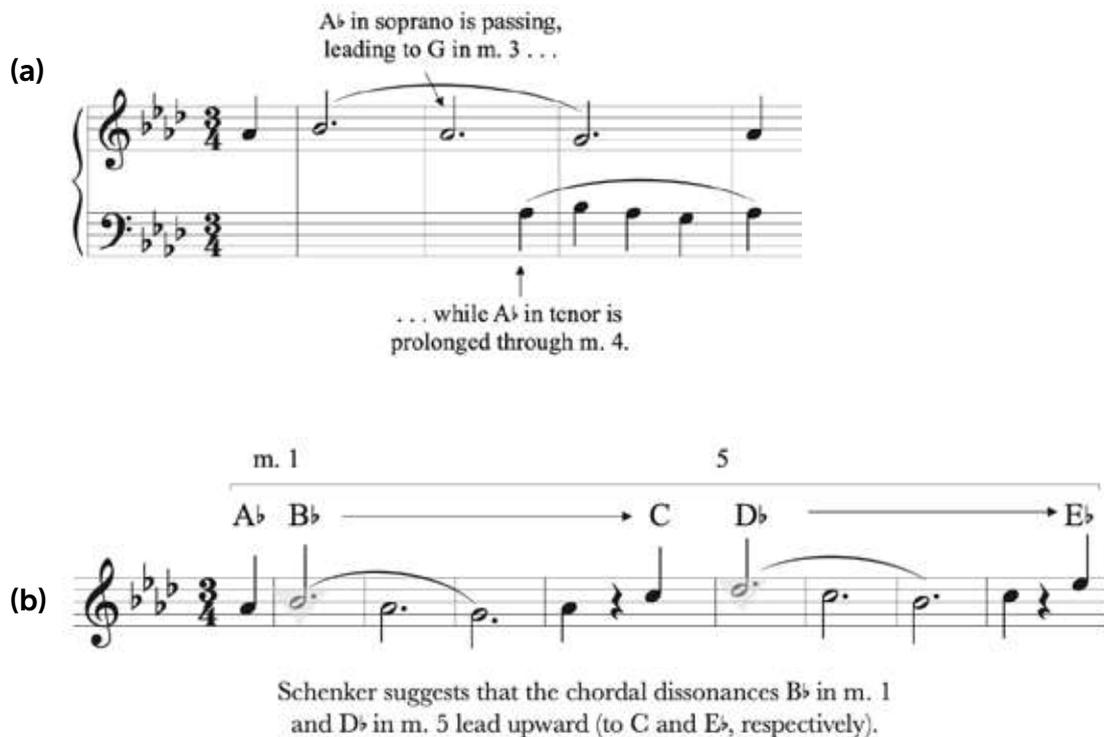
Fig. 12. Voice-leading analysis by Heinrich Schenker, from *Tonwille 2*, appendix.

My admiration for his interpretation of this movement notwithstanding, there nonetheless are certain aspects of Schenker's analysis that I question. For instance, consider his suggestion that the tonic chord of m. 2 serves as a passing harmony, as indicated by the slur between B-flat and G in the top voice in mm. 1–3 of Fig. 12. As shown in Fig. 13a, this creates a voice-leading contradiction between the implied soprano and tenor voices. More

questionable is Schenker's interpretation of a stepwise line leading from A-flat up to E-flat in mm. 1–8 (Fig. 13b), in which the implied chordal sevenths in mm. 1 and 5 are portrayed as resolving upward.

(a)

(b)



Schenker suggests that the chordal dissonances B \flat in m. 1 and D \flat in m. 5 lead upward (to C and E \flat , respectively).

Fig. 13. Clarifications of Schenker's interpretation shown in Example 10.

- (a) Detail showing imitation (and voice-leading contradiction) between implied soprano and tenor voices in mm. 1–4 (cf. reading in Fig. 3 above).
- (b) Detail showing linear progression of a fifth in the soprano voice in mm. 1–8.

Another issue I have with Schenker's reading is its portrayal of the top voice in mm. 14–18. At this point, as the music approaches a cadence in B-flat minor, his voice-leading sketch shows a descending line in the top voice. With this descending line, Schenker evidently attempts to demonstrate a voice-leading parallelism with what was seen at the previous cadence, in A-flat major; Schenker highlights this parallelism with brackets above the staff in mm. 8–12 and 17–20. In doing so, however, Schenker arguably underplays the role of the more salient and characteristic ascending sequence that occurs at this point. Such a sequence from III to iv is extremely typical for the opening of a B section within a rounded binary form movement. Much as the harmonies and bass of mm. 15–16 are transposed up a step in mm. 17–18, so I would argue that the underlying voice leading of top voice is best understood to be transposed up a step here as well. Fig. 14a depicts Schenker's reading of this

passage, albeit using the graphic notation typical of his later publications. For comparison, Fig. 14b shows my own preferred reading of these measures. Fig. 14c proposes an underlying voice-leading derivation of mm. 14–18 that explains how parallel fifths are avoided within this ascending sequence.

(a) *Schenker's reading:*

m. 15 17

ascending sequence in the bass
counterpointed by descent in top voice

(b) *My preferred reading:*

m. 15 17

ascending sequence in the bass
counterpointed by ascent in top voice

(c)

Fig. 14. Voice leading of mm. 14–20.

(a) Schenker's reading, adapted so as to use notation typical of his later publications.

- (b) My preferred reading, using standard Schenkerian notation (cf. Fig. 7a above).
- (c) Proposed voice leading derivation for mm. 14–18, showing how parallel fifths are avoided in moving from A-flat major to B-flat minor.

Despite these quibbles with Schenker's reading, I nonetheless find many of its aspects to be quite captivating. His attempts to demonstrate interactions between the large-scale and small-scale events in this movement are especially inspiring. Note, for instance, how his analysis helps underscore dramatic nuances associated with the interplay between stepwise ascending and descending motions, which Schenker highlights with brackets in his sketch. In his accompany discussion, Schenker pays particular attention to the descending fifth-spans, which he claims form a large descending pattern (Fig. 15). Note how this large descending pattern leads first to a conclusion on the pitch A-flat (mm. 8–11), then to G (mm. 24–28), and finally to the tonic, F (mm. 31–36). As such, this pattern could be understood to frame the entire Menuetto with a huge motion toward tonal closure that extends across the sections. Notice that the pitches that mark the ends of these fifth-spans—A-flat, G, and F—correspond to the main notes of the top line (the ones attached to the upper beam) in my sketches of the entire movement seen in Fig. 11 above (cf. also Fig. 18 below).

The figure displays three musical staves in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Each staff shows a melodic line with a bracket underneath indicating a descending fifth-span. Above each staff, a horizontal line with arrows at both ends connects the starting and ending pitches of the span.

- mm. 8–11:** The span starts on E-flat and ends on A-flat.
- mm. 24–28:** The span starts on D-flat and ends on G.
- mm. 31–36:** The span starts on (D-flat)* and ends on F. A dashed line labeled '8va' indicates an octave displacement between the starting pitch and the next note.

* According to Schenker, the melodic fifth-span from C to F in mm. 32–36 is preceded by an embellishing D-flat.

Fig. 15. Descending pattern of melodic fifth-spans discussed by Schenker.

Schenker's use of incomplete brackets, which are found below the staff in mm. 12–13, 20–24, and 36–40, helps underscore another intriguing dramatic maneuver within this movement. Specifically, these incomplete brackets call attention to the gradual fragmentation of the descending lines toward the ends of phrases, which allows each of the phrases to gently taper off. An especially fascinating twist that relates to this fragmentation appears toward the end of the Menuetto's middle section (Fig. 16). At this point, the D-flat–C–B-flat third-spans of mm. 22–24 (shortened versions of the preceding E-flat–D-flat–C–B-flat fourth-span of mm. 20–22) are suddenly replaced by a long linear descent. Consequently, in m. 24–28, a

fourth-span (E♭ to B♭) . . . shortened to third-span (D♭ to B♭) . . . surges forward with fifth-span (D♭ to G) to lead to V of home key.

line st
G (in
forwa
key tr

m. 22 24

F min.: (B♭ min.: V i) V

to
ng
ne

Fig. 16. Detail of Schenker's reading of the last beat of m. 20 through m. 28, showing Schenker's brackets that highlight dramatic shortening and expansion of descending linear progressions.

Another aspect of Schenker's interpretation that deserves special mention is his reading of a harmonic elision in mm. 33–34, toward the conclusion of the A' section. At this moment, an expected motion to i^6 of F minor is replaced by a surprising move to $vii^{\circ 7}$ of V (Fig. 17). Schenker underlines this harmonic elision with parentheses in his voice-leading sketch (see m. 34 of Fig. 12 above). He evocatively describes this as involving "a highly effective skipping of the bass tone A-flat (the I^6) by immediately grasping natural-IV⁷—apparently indicating impatience and passion (notice how the *forte* has *sforzando* accents heaped upon it)."⁶

what is expected:

F min.: $vii^{\circ 6}_5$ i^6 $vii^{\circ 6}_5/V$

what actually occurs:

$vii^{\circ 6}_5$ $vii^{\circ 6}_5/V$

Fig. 17. Harmonic elision discussed by Schenker: comparison of what is expected and what occurs in mm. 33–34.

Schenker's evocative language seen in the quotation at the end of the previous paragraph is typical of his writings. Contrary to what is often assumed, Schenker arguably focused more on elucidating the expressive content of music than on explicating musical coherence for its own sake. Indeed, such focus on the expressive aspects of musical structure is something that I feel is reflected in the best writings by Schenker's followers,⁷ and it is an attitude that I have tried to emulate within this essay.

Schenker's analysis does not provide a reading of this movement's background structure. In other words, Schenker does not depict an underlying *Urlinie* or *Ursatz* for the Menuetto,

6 In T. 34 beim Basse ein höchst wirksames Überspringen des Tones As (als Sextakkordes der I. Stufe) und ein sofortiges Ergreifen der $\$IV^7$, offenbar ein Zug von Ungeduld und Leidenschaft (s. bei forte noch die gehäuften Sforzato-Akzente).

7 See, for instance, OSTER, 1949; SCHACHTER, 1995 and 1999; SAMAROTTO, 2004 and 2007; as well as (in reference to vocal music) SUUPÄÄ, 2014; TERRINGO, 2016; and MARTIN, 2018; among many others.

as he likely would have done with an analysis later in his career.⁸ Nevertheless, a background tonal framework would be simple enough to construct for this movement, such as is proposed in Fig. 18. Following the initial affirmation of the tonic of the home key in mm. 1–4, the deep-level harmonies shown here—i–III–iv–V–I—are each emphasized by strong cadences, thereby allowing for this large-level harmonic framework to be easily perceived.

Significantly, the pitches of the *Urlinie* depicted in Fig. 18, much like the bass pitches of this *Ursatz*, all appear or are implied at pivotal moments within the movement. Furthermore, these pitches—A-flat–G–F—are the very ones emphasized at the end of each of the descending fifth-spans that were mentioned by Schenker (see Fig. 15 above). In all, this *Urlinie* helps represent the tonal narrative that embraces the entire movement, in which the relative stability of the opening measures is succeeded by a state of tonal tension, ultimately leading to an arrival of tonal closure at the movement's conclusion.

The figure shows a musical score for the Ursatz of the Menuetto in F major, Op. 2, No. 1 by Beethoven. It features two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score is divided into measures 1, 5, 17, 28, and 36. A thick black line, the *Urlinie*, connects the notes A-flat (m. 1), G (m. 5), F (m. 17), and F (m. 36). Below the bass staff, a harmonic progression is indicated: F min.: i, III, (iv), V, i. Below this, a narrative is provided: 'begins in relative state of repose' (under i), 'moves to state of greater tonal tension' (under III, (iv), V), and 'concludes with tonal closure' (under i).

Fig. 18. Depiction of Ursatz for the entire movement (cf. Fig. 11).

It should be noted that within a well-formed *Ursatz*, a pitch in the top voice does not need to belong to the same harmony as bass note below it. All that is required is that the outer voices coordinate with each other in a contrapuntally sensible manner, as is certainly the case with the model of the *Ursatz* shown in Fig. 18. Thus, in m. 17, no problem arises from the clash between the bass B-flat and the (implicitly sustained) A-flat of the *Urlinie*, since the B-flat could be understood to function as passing tone.

One could also plausibly represent this movement's deep-level tonal structure with an

⁸ Regarding the concepts of the *Ursatz* (*estrutura fundamental*) and the *Urlinie* (*linha fundamental*) see GERLING; BARROS, 2020, pp. 13–15 and 18–20. Incidentally, that Schenker's voice-leading sketch reproduced in Fig. 12 concentrates largely on the foreground level contributes to its relative transparency and visual clarity, especially when compared to analyses that seek to combine many levels within the same voice-leading sketch, such as is typical of Schenker's later published analyses or as seen in my own multi-level analytic sketches of Figs. 11b and c.

Urlinie that begins from $\hat{5}$ (C), rather than $\hat{3}$ (A-flat), without greatly affecting the overall interpretation of the movement's structure or narrative impact. Such a reading is proposed in Fig. 19. With this *Ursatz* model, the first note of the *Urlinie* is implied at the outset, not appearing on the surface of the music until m. 5. Nevertheless, here, too, each of the notes of the *Urlinie* are emphasized by appearing at pivotal moments within the form.

m. 1 5 17 27 28 36

F min.: i III (iv) V i

(Regarding the top-voice pitches B-A-G
in mm. 17-28, see Fig. 8 above.)

Fig. 19. Another possible depiction of the *Ursatz* for the entire movement, with the *Urlinie* starting from C ($\hat{5}$), rather than A-flat.

In any case, the deepest level of structure taken by itself is hardly the most important feature of this or any Schenkerian analysis. Rather, the most significant benefit of a Schenkerian analysis is the way in which it can help one explore and interpret ways in which the different levels of voice-leading may be comprehended as interacting with each other. Through such means, even a small gesture—such as the one seen in m. 12 of Beethoven's *Menuetto*—can be understood to have a bearing not only on its immediate context, but also on the phrase, section, and entire movement within which it resides. Sensitivity to such interactions between the large and small, such as Schenkerian analysis can help afford, in turn can profoundly enrich one's experience of a composition.

References

- Gerling, C. G.; Barros, G. *Glossário de termos schenkerianos*, rev. A. L. Moreira and I. G. Nabuco. Salvador: TEMA, 2020.
- MARTIN, A. *Sunken II Chords and Inwardness: A Correspondence Complex in Robert Schumann's Liederjahr Songs*. Ph.D. diss., CUNY, 2018.
- OSTER, E. The Dramatic Character of the Egmont Overture. *Musicology*, v.2, n.3, p.269–285, 1949.
- SAMAROTTO, F. Determinism, Prediction, and Inevitability in Brahms's Rhapsody in E-flat major, op. 119, no. 4. *Theory and Practice*, v.32, p.69–99, 2007.
- SAMAROTTO, F. Sublimating Sharp : An Exercise in Schenkerian Energetics. *Music Theory Online*, v.10, n.3, 2004.
- SCHACHTER, C. The Triad as Place and Action. *Music Theory Spectrum*, v.17, n.3, p.149–169, 1995.
- SCHACHTER, C. Structure as Foreground 'das Drama des Ursatzes,' in *Schenker Studies 2*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 298–314, 1999.
- SCHENKER, H. *Der freie Satz*. Vienna: Universal Edition, 1935.
- SCHENKER, H. Beethoven: Sonate opus 2 Nr. 1. *Tonwille 2*. Vienna: A. Gutmann Verlag, p.32–33 and Appendix, 1922.
- SUURPÄÄ, L. *Death in Winterreise: Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*. Bloomington Indiana: Indiana University Press, 2014.
- TERRIGNO, L. *The Protagonist's Experience: Temporality, Narrative, and Harmonic Process in Brahms's Solo Lieder*. Ph.D. diss., CUNY, 2016.

The Art of Modulating, Preludizing, and Fantasizing: Schenker's Thoughts about Keys and Key Change Reconsidered

*A Arte de Modular, Preludiar e Fantasiar: o
pensamento de Schenker sobre tonalidade
e modulação reconsiderado*

John Koslovsky¹
Conservatorium van Amsterdam
john.koslovsky@ahk.nl

Matthew Brown²
Eastman School of Music
mbrown.esm@gmail.com

Submetido em 23/03/2021
Aprovado em 05/05/2021

Abstract

Although Heinrich Schenker certainly changed his mind about many topics, he never waived in his belief that 1) current ways to explain modulation were fundamentally flawed; and 2) that modulation is best learned by improvising preludes and fantasies. To explain these points, Part I reconsiders Schenker's critique of Max Reger's *Beiträge zur Modulationslehre* (1903) and Salomon Jadassohn's *Die Kunst zu Modulieren und zu Präludieren* (1890) and describes three types of modulation endorsed by Schenker in his *Harmonielehre* (1906): 1) [diatonic] reinterpretation; 2) chromaticism; and 3) enharmonicism. Part II then shows how Schenker not only dispensed with the traditional concepts of relative, close, and distant keys, but he eventually proposed that modulations arise at the foreground for contrapuntal, even motivic reasons. Finally, Part III uses Schenker's claims about modulating and preludizing to analyze Beethoven's "Two Preludes" in C major, Op. 39, both of which modulate "through all twelve major keys."

Keywords: Heinrich Schenker; Ludwig van Beethoven; Modulation; Preludes; Fantasies

Resumo

Embora Heinrich Schenker certamente tenha mudado de ideia sobre muitos tópicos, ele nunca renunciou à sua crença de que 1) as formas correntes de explicar a modulação eram fundamentalmente falhas; e 2) que a modulação é melhor aprendida improvisando prelúdios e fantasias. Para explicar esses pontos, a Parte I reconsidera a crítica de Schenker do *Beiträge zur Modulationslehre* de Max Reger (1903) e *Die Kunst zu Modulieren und zu Präludieren* de Salomon Jadassohn (1906): 1) reinterpretação [diatônica]; 2) cromaticismo; e 3) enarmonismo. A Parte II mostra como Schenker não apenas dispensou os conceitos tradicionais de tonalidades relativas, próximas e distantes, mas finalmente propôs que as modulações emergem no nível frontal (*foreground*) por razões contrapontísticas, até mesmo motivicas. Finalmente, a Parte III usa as afirmações de Schenker sobre modular e preludiar para analisar os "Dois Prelúdios" de Beethoven em Dó Maior, Op. 39, os quais modulam "através de todas as doze tonalidades principais."

Palavras-chave: Heinrich Schenker; Ludwig van Beethoven; Modulação; Prelúdios; Fantasias.

1 John Koslovsky is on the music theory faculty at the Conservatorium van Amsterdam and holds an affiliate research position in the humanities at Utrecht University. His research deals with the history of Schenkerian theory, music analysis and the history of music theory. He is currently co-editing a book volume (with Michiel Schuijjer) on performance theory, entitled *Researching Performance, Performing Research*, and is currently writing a book on the work of Felix Salzer and its impact on post-WWII music theory. He is a member of the *Schenker Documents Online* project and former president of the Dutch-Flemish Society for Music Theory.

2 Matthew Brown is Professor of Music Theory at the Eastman School of Music. He is author of four books—*Debussy's 'Ibéria': Studies in Genesis and Structure* (Oxford, 2003), *Explaining Tonality: Schenkerian Theory and Beyond* (Rochester, 2005), *Debussy Redux. The Impact of His Music on Popular Culture* (Indiana, 2012), and *Heinrich Schenker's Conception of Harmony* with Robert Wason (Rochester, 2020)—and nearly fifty articles/reviews in such periodicals as the *Journal of Music Theory*, *Music Theory Spectrum*, and *Science*. Brown is a founding member of TableTopOpera, a group of Eastman faculty and friends, that specializes in digital multi-media projects, and is involved with various projects in AR/VR at the University of Rochester's Medical Center and the Department of Electrical Engineering.

Although Heinrich Schenker certainly changed his mind during the course of his career, he never wavered in his beliefs that traditional ways of explaining modulation were fundamentally flawed and that modulation is best learned by improvising preludes and fantasies. Not surprisingly, perhaps, they were themes that Schenker first addressed in his *Harmonielehre* of 1906: the book not only contains his most detailed account of modulation, but it also ends with a section on “Die Lehre vom Modulieren und Präludieren” (SCHENKER, 1906, p.445-452).³ He touched on these issues a few years later in the first volume of *Kontrapunkt* (1910), complaining that “today’s musicians are no longer able to improvise preludes or modulations, they are no longer able to execute cadenzas and fermatas in their leisure time!” (SCHENKER, 2001 [1910], p.296). Fifteen years later, in his essay “Die Kunst der Improvisation” (1925), Schenker revisited the interconnections between modulating and preludizing: that essay, which focuses on C.P.E. Bach’s guidelines for improvising preludes and fantasies, begins with a long excursus on keys and key change (SCHENKER, 1994 [1925], p.2-19). And, in *Der freie Satz* (1935), Schenker again dismissed existing explanations of key change as “the most fatal error of conventional theory” (“der verhängnisvollste Fehler der üblichen Theorie”) and stressed that “the ability to compose extemporaneously, to fantasize, and to preludize—the beginning of all [artistic] creation—lies only in a sense for the background, middleground, and foreground” (SCHENKER, 1935, pp.26 and 22).

Though well documented, Schenker’s harsh reactions to traditional accounts of modulation have created confusion about the role the concept plays in his work. In *The Essence of the Musical Artwork: An Introduction to the Teachings of Heinrich Schenker* (1934), Oswald Jonas echoed Schenker’s purported aversion to modulation through a citation of the opening of Beethoven’s piano concerto in G major (Op. 58, mm. 6-14): “How consciously the composer grounds a transient coloration in the [diatonic] system, and how incorrect the assumption of traditional theory is in describing such a passage as based on ‘modulation’ and the exploration of other keys...” (JONAS, 1934, p.57–58). Later, in his “Introduction” to Schenker’s *Harmony* (1954), Jonas was more explicit: “‘Tonalization,’ however, affects only the subordinate *strata*—the *middleground*, in Schenker’s terminology—or the surface phenomena of a composition—its *foreground*. It never takes place in the *background*, the ultimate *stratum* expressing the whole. Accordingly, Schenker later on rejected the concept of *modulation* in its strict sense, although in *Harmony* this concept is still retained” (SCHENKER, 1954 [1906], xxii). Carl Schachter, however, has been more circumspect: having noted that Schenkerian theory “greatly reduces” the scope of modulation as compared to rival theories, Schachter conceded that “a greater emphasis on key change” is surely in order (SCHACHTER, 1987, p.289-90). In response, he has tried to reconcile Schenker’s ideas with traditional views “by showing the connections among foreground tonicizations, large-scale modulations belonging to the middleground, and inclusive background structure” (Ibid., p.315). According to Schachter, this procedure “may give more attention to the fluctuations

³ Throughout this essay we combine our own translations from Schenker’s German text with citations from existing English translations (sometimes with slight alteration, where indicated). In each case, the year cited will indicate from which source we draw (when drawing on an existing English translation, the date of the original publication is also given in square brackets for reference). Only in cases where clarification is needed will the original German text be provided in a footnote. We would like to thank Mike Zachary for his careful proofreading of this article.

of the foreground than [Schenker] did," but it is "in no way contradictory to the spirit of [his] approach" (Ibid., p.315).

The goal of this paper is to extend Schachter's arguments, by focusing on Schenker's own comments about modulation and on how they illuminate the structure of preludes and fantasies. The paper has three parts. Part 1 begins by reconsidering Schenker's reaction to contemporary accounts of modulation, especially those found in Max Reger's *Beiträge zur Modulationslehre* (1903) and Salomon Jadassohn's *Die Kunst zu Modulieren und zu Präludieren* (1890). It then shifts to Schenker's account of modulation in *Harmonielehre* and the sorts of foreground fluctuations mentioned by Schachter. Part II then addresses the matter of key relations, especially Schenker's critique of the traditional concepts of relative, close, and distant keys, and explains what secondary key areas are actually possible in monotonal compositions. It endorses Schenker's view that modulations ultimately arise at the foreground for contrapuntal, even motivic reasons. Finally, Part III reconsiders the connections between modulating and preludizing by analyzing Beethoven's "Two Preludes" in C major, Op. 39, which modulate "through all twelve major keys" ("durch alle Dur-Tonarten"). Besides showing connections between these pieces and Beethoven's Fantasy Op. 77, we suggest that they belong to a pedagogical tradition that extends back through Christian Gottlob Neefe to C.P.E. Bach and forward through Beethoven to Ferdinand Ries and Carl Czerny.

I. Schenker and the Modulation Treatises

It is hard to overestimate the extent to which Schenker's thinking about music theory was shaped by his dissatisfaction with the ways in which it was taught at the turn of the 20th century. Schenker criticized all aspects of contemporary theory pedagogy. He railed against the authors of various *Harmonie-* and *Kontrapunktlehren*, as well as popular approaches to *Formenlehre*. Not surprisingly, perhaps, the topic of modulation was firmly in his sights. Upon reading Reger's *Beiträge zur Modulationslehre*, Schenker wrote in his diary that it is "[a] trivial work that nothing in the world can excuse: slipshod and limited; foolishly complacent and childish."⁴ Around the same time, he also lambasted mm. 1-8 from Reger's Piano Quintet no. 2 (Op. 64, 1901–2) in a footnote to §89 of *Harmonielehre*. That critique points to the work's lack of tonal plan and especially to the ambiguous way in which it connects the movement's home key of C minor with the subordinate key of E \flat major. According to Schenker, the home key is never defined properly in the movement: "Where is the solution to this problem? Nowhere. There is no place in the work that gives information about the principal key, and only with great toil do the elements that occur before connect to the elements that come after. And, when such an occasional connection arises it is too meager, too trivial, and too short. There is no plan in the keys (*Tonarten*), no plan in the apparent keys (*Scheintonarten*)—everything is just one large, irrational and continuous mass" (SCHENKER, 1906, p. 222, n. 1).

⁴ Schenker, diary entry, 15 March 1899 (schenkerdocumentsonline.org; transcription and translation by Ian Bent). Note that the date of this entry is incorrect: the entry is otherwise undated, and most likely comes from 1907 or 1908, shortly after Reger received an appointment at the University of Leipzig (see fn. 2 in SDO entry).

Twenty years later, Schenker took issue with Reger's theoretical approach to modulation in an analysis of his *Variations and Fugue on a Theme by Johann Sebastian Bach*. After claiming that Reger's own variations are "based on a grossly overdriven fussiness in the connection of immediately adjacent chords, which thwarts larger-scale connections, and therefore renders outer-voice counterpoint and composing-out impossible," he noted that Reger's explanations of modulation exhibit the same obsession with local chord successions (SCHENKER 1994 [1926], p.116). Citing two modulatory progressions from Reger's *Modulationslehre*, one from C major to F# major (Figure 1a), the other from C major to C# major (Figure 1b), Schenker insisted that such abstractions are not only based on chords that are not composed-out (*unauskomponierte Klänge*), but they also lack the unifying element of the "unfolded motive" which gives birth to that composing-out. He concluded that "motives and composing-out progressions do not lead so simply from C major to F# major or to C# major, if such a thing could be expected of them at all" (*Ibid.*, p.117).

a) From C major to F# major (Ex. 6) b) From C major to C# major (Ex. 7)



Figure 1: Two modulatory progressions from Reger's *Modulationslehre* (Exs. 6-7).

Reger was not, however, Schenker's only target for attack: in his *Harmonielehre* he also took issue with Salomon Jadassohn, who clearly foreshadowed Reger in seeking the shortest path from one key to another and in suggesting that the most fleeting of chords take part in a modulation (SCHENKER, 1906, p.446-447). Hostile to both points, Schenker singled out one particular progression from Jadassohn's treatise *Die Kunst zu Modulieren und zu Präludieren* (1890) in which the author identifies three separate key areas—A major, G minor, and C major—within the space of just two measures (see Figure 2). The topmost system of the example (omitted by Schenker) is intended to show the derivation of the F#-diminished seventh chord from a diatonic II7 in C major. Were this latter chord to be used literally, the progression would (in Jadassohn's words) result in a "completely authentic cadential closure" (*vollkommene authentische Schlusskadenz*) confirming the modulation from A major to C major. The use of the altered sonority, in Jadassohn's view, adds yet another modulatory layer to the progression, without disturbing the cadential motion to C. Jadassohn commented on this and similar examples: "[i]t remains only to be demonstrated how, through the chromatic alteration of intervals of the second scale step [II], the closing cadence becomes a means of modulation, and how the cadence by itself is already able to execute a brief transition" (JADASSOHN, 1902 [1890], p.159).

Figure 2: Jadassohn, *Die Kunst zu Modulieren und zu Präludieren*, p. 160 (Ex. 158b).

Schenker's dissatisfaction with Jadassohn's example echoes his reaction to Reger's work. While he saw no great problem in the abstract progression of chords per se (though he indicated in a footnote that they could more easily be viewed as chromatinized chords in C major, the goal of the passage), Schenker complained about the scope of Jadassohn's interpretation: "Instead [of supplying the progression of essential harmonies with motives of greater or lesser duration and setting the progression in a free rhythm], what do we see in Jadassohn's example? He gives each harmony the same weight of a half note, sets the harmonies simply in triads and seventh chords (the most blatant tautology!), and already believes to have achieved the effect of a modulation, whereas in reality he has stopped at the 'unfree' (if twice written) sketch" (SCHENKER, 1906, p.446-447).⁵

In his defense, Jadassohn did provide a "free" working out of a "modulatory progression" for an entire prelude at the very end of his treatise, based on the scheme in Figure 3. Jadassohn then worked out his scheme with different keyboard figurations, including arpeggiated block chords in closed position, arpeggiations spanning multiple registers, and arpeggiated textures including passing tones. Nevertheless, Schenker would likely remain unpersuaded: first, because the "modulations" represented in Jadassohn's scheme can easily be construed in C major using tonicization and mixture (he would have been especially perturbed that the G pedal point is erroneously labelled "I"); and second, because Jadassohn's realizations basically present the harmonic progression shown above in literal, chord-by-chord fashion (with the exception of some surface passing tones), and they neglect to compose out each *Stufe* motivically or contrapuntally. In other words, even Jadassohn's attempt to breathe

⁵ "Statt dessen, was sehen wir bei Jadassohn? Er gibt jeder Stufe gleichmäßig den Wert einer halben Note, setzt die Stufen einfach in Drei- resp. Vierklänge um (die offenkundigste Tautologie!)[...] und glaubt so schon die Wirkung einer Modulation zu erzielen, wo er doch noch immer bei der unfreien, nur eben doppelt geschriebenen Skizze stehen geblieben ist." The added passage substituting for Schenker's "Staat dessen" is based on the paragraph immediately preceding this quote.

life into the progression fails. Instead of relying on such pseudo voice-leading progressions, Schenker simply advised teachers to offer a modulatory plan using words, Roman numerals (*Ziffern*), or "at most" a progression of roots in a bass clef (SCHENKER, 1906, p.447).

All of this underscores one of Schenker's pet peeves with all harmony instruction: its desire to reduce the hearing of harmony to a series of block chord progressions and to reify such block progressions using musical notation. Not only that, but such reified progressions also oblige a theorist to account for voice leading within the realm of harmony itself, thereby making rigid something that ought to be set free. Since Schenker regarded harmony as a system of "ideally moving forces" (*ideell treibenden Kräften*), he assigned voice leading to the realm of counterpoint, where it has greater capacity for composing out and ultimately prolongation. Such composing-out is, of course, typical of free composition, something that Schenker underscored in his discussion

The figure consists of two musical examples. The top example shows a sequence of chords in C major: C: I, a: V7, i, F: V7, I, d: V7, i, f: I. The bottom example shows a sequence of chords in C major: C: I, III, V7, I. Both examples include figured bass notation and voice leading lines.

Figure 3: Jadassohn, *Die Kunst zu Modulieren und zu Präludieren*, pp. 183–184, Ex. 185a.

of modulating and preludizing: "Modulating and preludizing—even in its most primitive case of a study example!—should show all the characteristics of a free composition, viz, a freely invented motif, free and variegated rhythm, as well as the harmonic tools offered by the diatonic system, the principles of mixture, chromatic alteration, and tonicization, and free step progression, with its inherently peculiar psychology" (SCHENKER, 1954 [1906], p.336 [with slight alteration]).

While most people associate Schenker with his later theory of transformational levels governed by the *Ursatz*, he still offered important insights in *Harmonielehre* both about the nature of modulation and about the ways it is often described in theory textbooks. The latter largely stemmed from three sources: 1) Schenker's deep concern for the psychology of harmony more generally (evident already in his published lecture on *Der Geist der musikalischen Technik* [1895] and in his essay *Das Tonsystem* [ca. 1904–5]);⁶ 2) his frustration with abstract harmonic progressions that have little connection with actual pieces (such as can be found in the treatises on modulation by Reger and Jadassohn); and 3) his observation that most theorists only considered modulation on a chord-by-chord level, with no concern for the broader composing-out (*Auskomponieren*) of a harmony. But Schenker did not reject familiar accounts of modulation entirely, at least not in *Harmonielehre*. One way he accepted the past was by construing modulation in terms of a chord's potential to carry multiple meanings (*Mehrdeutigkeit*): this not only creates smooth connections between two keys, but it also enables a chord to be "heard" in different keys simultaneously.⁷ And, like many of his predecessors, Schenker described three types of modulation: 1) Modulation through the reinterpretation of a diatonic *Stufe* (what Schenker simply calls "*Umdeutung*"); 2) Modulation through chromaticism (*Modulation durch Chromatik*); and 3) Modulation through enharmonicism (*Modulation durch Enharmonik*).

As it happens, Schenker made a subtle distinction between the first two categories. In the first, he drew on the notion of "silent reinterpretation" and "silent modulation" to signal how an essential harmony (*Stufe*) in one key can be reconfigured as an essential harmony in another. While this idea resembles the modern notion of the "pivot chord," it actually brings in a discussion of mixture and tonicization as they relate to "reinterpretive modulation." Take, for example, Schenker's analysis of Chopin's second prelude, mm. 7–23.⁸ As shown in Figure 4, he indicated that these measures project four different keys: G major, B minor, D major, and A^{major}/minor, the key that closes the work. Having passed quickly from G major through B minor to D major (mm. 7–9), Chopin sets up the expectation of a cadence in D major at m. 11, but when the diatonic "I" chord is expected, Chopin adds a chordal seventh and an element of chromaticism (Schenker writes "*Chroma*") to the root of the chord, resulting in the half-diminished sonority D[#]/F[#]/A/C[#]. Despite such inflections, Schenker still regarded this sonority as being based on D (hence "*#I*"). For him, the D[#] ultimately arises to tonicize the dominant of A ("*#IV*") and strengthen the V–I cadence in

6 The latter essay, never published during Schenker's lifetime, has been recently translated with commentary by Robert Wason as "Foundations of Tonal Systems" (see WASON AND BROWN 2020, p.425–453). William Pastille's translation of Schenker's "Geist" essay can be found in COOK, 2007, p.319–332.

7 The notion of *Mehrdeutigkeit* (as well as harmonic reduction using Roman numerals in general) is first attributed to Georg Josef Vogler in his 1802 *Handbuch zur Harmonielehre*, and was further taken up by theorists such as Gottfried Weber and Simon Sechter (who passed it along to Anton Bruckner, Schenker's own harmony instructor at the Vienna conservatory). For general accounts of the notions of *Modulation and Ausweichung* in eighteenth- and nineteenth-century German music theory, see MITCHELL, 1970; and BLUMRÖDER, 1983.

8 This analysis was omitted in the 1954 translation.

370] *Lento*
Takt 7 8 9

G-dur: I
H-moll: VI — — I — — V^(6/4) — —

D-dur: VI — — V^(6/4) — —

— 5 — #3) — #I (#7) — (#7) —
— 4 — #3) — #IV (#3) — — (#3) —

A-dur: #I (#7) — (#7) —
A-moll: #IV (#3) — — (#3) —

13 14 15 16
dim. (VI —

— — — — #7 (alteriert) V (Orgelpunkt) — —

Theorien und Phantasien 28

Figure 4: Schenker's analysis of Chopin, Prelude in A minor, mm. 7-16 (*Harmonielehre*, p. 433, Ex. 370).

A major/minor in mm. 15–23. And between the arrival of #I | #IV at m. 11 and V at m. 15, the D# chord is transformed chromatically even more by lowering its seventh and then its third:

such alterations result in three different sonorities, all supported by a single *Stufe*: half-diminished (m. 11), then fully-diminished (mm. 12-13), and finally "altered" (*alteriert*, a "French" augmented 4/3 chord in modern parlance, m. 14). The chromaticism itself does not explain the modulation, since the "fundamental" D has not changed, but rather enriches its effect through tonicization.

Contrast this understanding of modulation (based on "diatonic" reinterpretation) with one based on what Schenker calls "chromatic modulation." In this case, the chromatic element itself becomes the means by which the music modulates. To illustrate what he had in mind, Schenker considered two moments from the Prelude in E \flat major in the second book of *Das wohltemperierte Klavier*. The first, starting at m. 19, involves a chromatic modulation from B \flat major to C minor (see Figure 5). Though not shown here, B \flat is established as a local tonic by a cadence in m. 12. At the point of modulation at m. 19, it is transformed (just like Figure 4) by raising the root of the original tonic (hence " $\sharp I$ "). But, instead of describing the diatonic B \flat chord as a "silent reinterpretation" within C minor (i.e., $\flat VII$, locally transformed into $\sharp VII$), Schenker treats the version with the raised root as an independent harmony in C minor (just VII). According to him, this chromatically altered chord is a product of mixture (*Mischung*), as his Table III and Ex. 75 from *Harmonielehre* demonstrate (see SCHENKER, 1906, pp.117 and 110 respectively).

The second moment in mm. 35-43 of the prelude also features a modulation by ascending step (see Figure 6). This time, however, the modulation is a two-stage process. Coming off of a cadence in E \flat major at m. 35, Schenker immediately reinterprets the E \flat chord as V in A \flat major (thus "modulation through reinterpretation"), from which the same phenomenon as before takes place. Then, at the end of m. 39, A \flat 's root is altered to A \sharp , allowing Schenker to treat the chord as VII in B \flat major. This latter key is short-lived, however, as it undergoes the same process of chromatic modulation as A \flat major two measures later, in order to reach C minor (the same process we saw at m. 19). But the music immediately invokes a third key, G minor (m. 42), which exerts its influence at the very moment C minor arrives. These two keys compete with one another for perceptual significance for the ensuing two measures, when G minor finally takes hold. A chromatic modulation has, then, immediately been followed by a modulation through reinterpretation.

$\text{C-moll: } \sharp VII \quad - \quad - \quad I \quad - \quad -$

Figure 5: Schenker's analysis of Bach, Prelude in E major (WTC II), mm. 19-21 (*Harmonielehre*, p. 438, Ex. 371).

As-dur: \bar{V} — — — — —

— I — — — — — (*)
nach B-dur: $\bar{VII}-I$ — — — — —

— — — — — (*)
 $\bar{VII}-I$ — — — — — VI
C-moll: $\bar{VII}-I$ — — — — — VI
G-moll: \bar{IV} — — — — — $\flat II$ — — — — —

— VII — — V — I — IV — $\sharp IV$ — V — — — — —

— — — — — u. s. w.
— I — — — — —

Figure 6: Schenker's analysis of Bach, Prelude in E major (WTC II), mm. 35-47 (*Harmonielehre*, pp. 439-440, Ex. 372).

Our perception of modulation is clearly different at each moment of Bach's score. In the case of "silent reinterpretation," the sense of the modulation is a retrospective one, and the use of chromatic elements like mixture, tonicization, and other forms of direct chromatic succession are auxiliary to the modulation itself. In the case of chromatic modulation, the chromatic element itself becomes the vehicle of perceptual change: "Modulation by chromatic change takes any harmonic phenomenon literally for what it is after the chromatic

change has been applied to it, and it accepts its new modulatory meaning, while in the silent modulation, when combined with a chromatic element, one first has to detach this chromatic element (accounted for by its own process) from the root and only regard the modulation in the spirit of the exposed root" (SCHENKER, 1906, p.440-441).⁹

Finally, Schenker's third category of "enharmonic modulation" offers yet another way to perceive modulation. According to him, the advent of equal temperament led people to consider two notes with different spellings to share the same pitch-class, such as E \flat and D \sharp . But, in enharmonic modulations, Schenker argued that the two tones still retain their own distinctive qualities. This possibility stems from the fact that each tone calls forth a different "diatonic sphere [...] so totally different that there is no connection whatsoever between the keys to which the two enharmonically exchanged tones of the triad belong" (SCHENKER, 1954 [1906], p.332). Figure 7 offers a perfect case in point: mm. 177-186 from the Scherzo of Beethoven's String Quartet, Op. 59, no. 1. The passage modulates from B major to G \flat major by reinterpreting the A \sharp sonority in m. 183 enharmonically as B \flat , thereby allowing the music to shift from III to I in G \flat major (the D \sharp in the second violin comes from mixture).¹⁰ Remarkably, Schenker did not regard the modulation enharmonically as a fifth motion from B to F, but considers G \flat as entirely foreign to B. Since the enharmonicism has already occurred at the B \flat chord in m. 183, the newly won key of G \flat major calls forth its own set of diatonic relations that have nothing to do with the previous B major.

9 This translation builds on but nevertheless substantially alters the one given by Elisabeth Mann-Borgese in *Harmony* (SCHENKER, 1954 [1906], p.331).

10 In m. 182, Beethoven already reinterprets the D in the second violin as E, but this goes unmentioned by Schenker.

373] *Allegretto vivace e scherzando*

Viol. I

Viol. II

Viola

Violoncello

pp

pp

pp

poco rit. *a tempo*

dim. *cresc.*

poco rit. *dim.* *cresc.*

poco rit. *dim.* *cresc.*

poco rit. *dim.* *cresc.*

dim. *cresc.*

p

sf *p*

u. s. w.

p

Figure 7: Schenker's analysis of Beethoven, String Quartet Op. 59 (Scherzo), mm. 177-186 (Harmonielehre, p. 442, Ex. 373).

Though he didn't explain his decision to modulate around the enharmonic relation $A\sharp = B\flat$, Schenker did note that enharmonic modulations do not merely change the notation for sake of convenience (as is often the case); on the contrary, he believed that they reflect a perceptual shift from one diatonic realm to another: "[t]he difference between these two

cases results quite clearly from the keys which only in the case of a real modulation take a different course from that permitted by the development up to that moment" (SCHENKER, 1954 [1906], p.334). The question is this: at what point and at what level does such a shift take place?

The foregoing remarks have described the perceptual basis of Schenker's views of modulation. While Schenker is often credited with or rather, accused of, having eschewed modulation in his theory of the *Ursatz*, he actually regarded it as an essential feature of the surface and a vital component of "tonality."¹¹ Instead of abandoning the idea of modulation as suggested by Jonas, Schenker simply placed it where he thought it belonged: at the foreground. His analyses from *Harmonielehre* should not, therefore, be thought of as antithetical to his later work; rather, they represent a view of musical surfaces that required no further explanation. And, although he implicitly used the theory of *Mehrdeutigkeit* in *Harmonielehre*, and maintained the distinction between diatonic, chromatic, and enharmonic modulations, Schenker showed how that theory and those categories should be understood in terms of composing out essential harmonies (*Stufen*). To underscore this idea, he shunned the use of abstract harmonic progressions in *Harmonielehre*, preferring instead to cite examples from well-known musical compositions. We will see below how this perceptually-motivated, surface-oriented view of modulation might relate to a Schenkerian graphic analysis.

II. A Theoretical Interlude: Schenker's Views Towards Key Relations

Having confirmed that Schenker always recognizes the significance of modulation at least as a surface phenomenon, it seems reasonable to consider what particular secondary key areas are possible within a monotonal composition. His most comprehensive account of this issue appears in §160 of *Harmonielehre*: "An Overview of the Apparent Chromatic Keys in the Diatonic System" ("Übersicht der chromatischen Scheintonarten in der Diatonie") (SCHENKER, 1906, p.394-396). Here Schenker summarized his ideas in two charts. The first, given here as Figure 8, uses the concept of mixture (*Mischung*) to combine all degrees of the major and minor systems. In the case of C^{major}/minor, this amalgamation results in eleven potential key areas: C, D_b, D, E_b, E, F, G, A_b, A, B_b, and B. By referring to the mixed third, sixth, and seventh degrees with a single Roman numeral, Figure 8 shows that combined systems still have only seven degrees, but that the second, third, sixth, and seventh degrees each have two forms with different roots.

11 This point is further reinforced in SCHENKER, 1979 [1935], p.5.

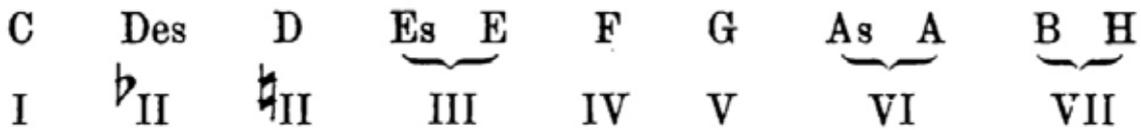


Figure 8: Schenker's potential key areas (*Harmonielehre* §160, p.395).

Schenker's list has a couple of striking features. Since minor keys include \flat II, the only way to express the supertonic as a subordinate key area is to lower the root. In the case of C minor, for example, the supertonic key will be $D\flat$ major. Similarly, since ^{major}/_{minor} systems do not include to the roots \sharp IV or \flat V, modulations to keys a tritone away from the tonic can only be achieved indirectly, as, for example, IV of \flat II, III of \flat III, or VI of \flat VII.¹² Schenker went further to claim that each degree can be expressed in major and minor forms: "Nothing stands in the way of projecting an "apparent" key chromatically on each of these degrees: in so doing, mixture, as an ever present compositional procedure, could penetrate even these pseudo-keys as well" (SCHENKER, 1906, p.395).

Adding these extra forms to his previous list, Schenker came up with the chart given in Figure 9 (SCHENKER, 1906, p.395).¹³ This figure, which Jonas cut from the English translation, shows that each degree can appear in several different forms: in C ^{major}/_{minor}, for example, the III degree can appear as $E\flat$ major and minor, as well as E major and minor. For Schenker, then, mixture refers to two slightly different processes: 1) interchanging roots and chord qualities of degree between the major and the minor systems, and 2) altering the quality of any triad from major to minor and vice versa.

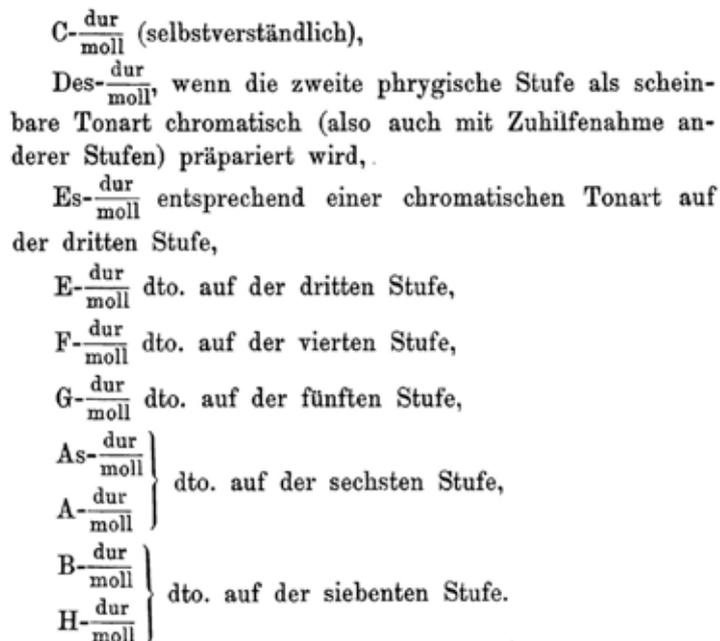


Figure 9: Schenker's theory of mixture (*Harmonielehre* §160, p.395).

12 See BROWN, M. et al, 1997.

13 Note that this chart should include "D dur/moll dto. auf der zweite Stufe," in accordance with Figure 8 above.

In proposing that each degree can take diatonic and chromatic forms, Schenker presumed that chromatic degrees behave in the same ways as diatonic degrees:

In its chromatic state, the degree proves itself to be the same spiritual and higher unity that we have already defined for the diatonic form; the obligation to return to the diatonic system does not imply any restrictions as far as the duration of the chromatic degree is concerned; its duration remains variable just like that of the diatonic degree and varies from a minimum to the greatest conceivable maximum (SCHENKER 1906, p.388).

That said, chromatic degrees are always constrained by the rules of tonal voice leading. As Schenker explained in a critique of Wagner and Reger: "In sober but artistic terms, what is lacking is a proper progression of degrees [*Stufengang*]. In some cases this is lacking altogether; in others, the existing degrees [*Stufen*] are too wide, too highstrung, to support with any security the complexities of voice-leading and to cover them." (SCHENKER, 1954 [1906], p.174 [with slight alteration]).

Schenker was by no means the first music theorist to treat secondary keys as essential harmonies within the context of the global tonic, what he referred to as "*Stufen der Tonalität als Tonarten*." As Schachter has pointed out: "Schenker praises C.P.E. Bach for conceiving of 'keys' as prolonged *Stufen*, drawing this inference from Bach's referring to the goals of modulation as scale degrees in the main key" (SCHACHTER, 1987, p.299). Schachter also credited Rameau and Kirnberger for endorsing the same point of view, the latter even using "Roman numerals to indicate the scale degrees in the main key on which the new 'tonics' fall" (Ibid.).

And yet, Schachter rightly underscored the radical aspects of Schenkerian theory, especially Schenker's rejection of traditional notions of key relations. His rejection of relative keys makes perfect sense given that no two keys have the same notes, even those which share the same key signature. For example, C major and A minor may have no accidentals in their signatures, but authentic cadences in A minor require the leading tone G# and often the raised submediant F# as well. Since key signatures do not give an adequate account of what notes are required in a given key, the conventional distinction between closely- and distantly-related keys must be reconsidered as well. As Jonas explains: "How helpless and inartistic is conventional theory, which explains the absence of a key signature for A minor with reference to a "third relationship" to C major, and thus arrives at the notion of a 'relative' key—as if the borrowed g# would not point sooner and more strongly to A major" (JONAS, 1982 [1934], p.29). In a footnote to his translation of Jonas's book, John Rothgeb makes the same point: "The concepts of 'relative major' and 'relative minor' are indeed foreign to Schenkerian thought. If, for example, an A-minor chord were tonicized within a work in C major, Schenker would explain it in any of several ways, depending upon the larger context: the A bass might be a passing tone in a descending or ascending linear progression; it might be a neighboring tone to V; or any of several other possibilities. He would never invoke an independent concept of 'relative' keys" (JONAS, 1982, p.29, n.27).

Schenker's rejection of relative keys is, of course, striking because it put him at odds with other theorists of the day, including Arnold Schoenberg. Though Schoenberg also developed a theory of monotonicity in texts such as *Structural Functions of Harmony*, his explanation of how subordinate keys might be related to a global tonic was very different from the one offered by Schenker in *Harmonielehre* (SCHOENBERG, 1969, p.19). Indeed, as shown in Figure 10, the eight vertical columns in Schoenberg's famous "Chart of the Regions" are produced by appealing to the concepts of relative and parallel keys. Take, for example, his chart of the regions for C major. The tonic C appears at the center of the chart in the fourth column. The relative minor key A minor (vi) then appears to the immediate left in the third column, whereas the parallel minor key C minor (I) appears to the immediate right in the fifth column. Schoenberg classified the regions immediately surrounding the tonic as close and directly related. Moving out from the center, the key of A major (VI), the parallel of A minor, occurs in the second column and the key of E \flat major (bIII), the relative major of c minor, in the sixth column. Schoenberg classified these keys as close but indirect. As the columns proceed outwards they become increasingly remote from the tonic C.

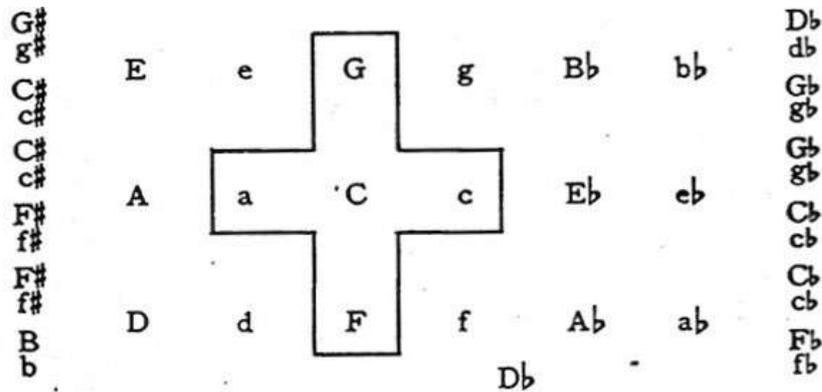


Figure 10: Schoenberg's Chart of Regions for C major (*Structural Functions of Harmony*, p.20).

For his part, Schenker addressed the idea of close and distant keys at the start of his essay, "Die Kunst der Improvisation," found in *Das Meisterwerk in der Musik* vol. 1 (1925). The essay, which focuses on C.P.E. Bach's guidelines for improvising preludes and fantasies from his *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, begins by quoting Bach's excursus on key relations:

As is well known, the closest modulations in the major keys are to the fifth degree with the major third [V] and the sixth degree with the minor third [vi]. From minor keys, one moves first of all to the third degree with the major third [bIII] and to the fifth degree with the minor triad [v]. When one wishes to modulate to more distant keys, in the major keys this will be to the second and third degrees with the minor third [ii and iii] and to the fourth degree with the major triad [IV]. From minor keys, one modulates to the fourth degree with the minor third [iv] and to the sixth and seventh degrees with the major third [bVI and bVII]. All other keys are remote, and can be used with equal effect in a free fantasy, even though they stand at varying distances from the tonic (SCHENKER, 1994 [1925], p.4).

Although Schenker did not cite any of C.P.E. Bach's sample modulations to remote keys, Figure 11 gives two examples from his treatise. These examples, which supposedly demonstrate how to modulate from C to C# and from C to F#, are not dissimilar to those mentioned earlier by Reger and Jadassohn (compare for instance with Figures 1a and b, above).



Figure 11: C.P.E. Bach's Examples of Modulation (*Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, Figure 475).

Indeed, after remarking on Bach's use of chromaticism, Schenker commented in a footnote: "Perceived from the thoroughly false basic ideas in Reger's *Beiträge zur Modulationslehre*—compare §§7–11 in Bach's chapter on the free fantasy; and *Harmonielehre*, p.445—what a discrepancy in the treatment of chromatic modulation, even on this single point!" (SCHENKER, 1994 [1925], p.4, n.6). Instead of criticizing C.P.E. Bach along the lines that he rebuked Reger, Schenker simply warned readers not to be "deceived by [C.P.E. Bach's] language": "by 'keys' [*Tonarten*] he describes a composing-out of scale degrees; in any case the term is not defined with systematic precision" (*Ibid.*, p.4).

By linking the sequence of secondary keys to the principles of composing-out, Schenker also treated them in qualitatively the same ways as the progression of local chords:

The psychological nature of the progression of essential harmonies, which we have described so far in the context of form in the narrow sense, manifests itself in a marvelous and mysterious way also in the context of form in a wider sense—on the way from thematic complex to thematic complex, from group to group. In the form of clearly articulated secondary key areas (*ausgeschrochene Tonarten*) clearly stated earlier, we have simply the same progression of degrees, albeit at a superior level [now as essential harmonies] (SCHENKER, 1954 [1906], p.246 [with slight alteration]).

He added: "Thus for the sake of the bias towards extensive building of content, the natural progression of degrees is elevated correspondingly (SCHENKER, 1906, p.327; cf. SCHENKER, 1954, p.246)." Significantly, this progression of degrees is ultimately governed by the melodic

nature of the bass line, something that ultimately rests on the principle of the triad: "Thus the bass, too, becomes melody, and its projection undergoes the influence of the harmonic principle no less than the melody; the bass, too, unfolds harmonic ideas; i.e., together with the other voices, it becomes a link in an unrolled harmonic concept" (SCHENKER, 1954 [1906], p.173).

Schenker offered a perfect illustration of what he had in mind in his response to C.P.E. Bach's own demonstration of preludizing at the end of his *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Bach began by presenting a simple plan written in figured-bass notation (see Figure 12a). According to this plan, the fantasy begins and ends with "long extensions on the tonic harmony" (at 1.) and includes "a modulation to the fifth [A] on which the performer remains for some time" (2.) followed by a move "toward E minor" at x. (BACH, 1974 [1759], p.442). Next, Figure 12b shows Schenker's voice-leading analysis of C.P.E. Bach's realization of this plan. This sketch shows not only how the arrival on the fifth [A] is simply part of a larger arpeggiation of the tonic triad D that extends from the beginning of the plan (1.) to the end of the second line (5.), but also how this goal tone arises from a stepwise descent in the bass from D through C, B, and the leaping passing tone E to A. Schenker's sketch also shows that the alleged move to E helps to compose out the dominant harmony, which eventually resolves onto the tonic D at (5.). Significantly, the latter is supported by a seventh C in the bass, which allows Bach to tonicize IV at the start of the third line of the plan (6.). For his part, Felix Salzer has noted that the descent A, G, F, E in Schenker's 5-line *Urlinie* mirrors the implied descent D-C-B \flat -A in Bach's original bass line (SALZER, 1976, p.162).¹⁴ According to Salzer, the beauty of Bach's realization is that it avoids creating parallel perfect 5^{ths} between the *Urlinie* and the bass line (A/D-G/C-F/B \flat -E/A) by elaborating, displacing, and chromatically inflecting the two lines. It also suggests that the function of the bass line may ultimately be motivic as well as melodic.

Schenker's decision to treat secondary keys in a monotonal composition in the same ways as chords in a harmonic progression does, however, have some interesting implications, especially for his later theories. Consider, for example, the various deep-middleground paradigms described by Schenker in Part II of *Der freie Satz*. Figure 13 gives a selection of options for a -line *Urlinie* that compose out the *Baßbrechung* by filling out the progression from I to V with intervening harmonies (SCHENKER, 1979 [1935], p.32-33). Many of these intervening harmonies are clearly surface chords, such as I⁶ (1a, 2a, 3a, 3c, and 4a) and IV⁷ (2c, 3c, and 5a), but some might equally be secondary key areas, such as III \sharp (1b, 2b, 3b, 3c, and 4a) and II (2d and 6). Either way,

¹⁴ See also SCHENKER, 1979 [1935], p.31 and 68-70.

Figure 479
Allegro

Figure 12a: C.P.E. Bach's plan for a fantasy (*Essay*, Fig. 479).

Fig. 7

Figure 12b. Schenker's Analysis of C.P.E. Bach's Realization ("The art of improvisation," Fig. 7).

Figure 13: Schenker's Deep-Middleground Paradigms (*Free Composition*, Fig. 15).

Schenker's point is the same: whether the intervening harmony is a surface chord or a secondary key, it will arise contrapuntally from composing out the progressions from I to V and will be constrained by the same rules of tonal voice leading.

Given that the sequence of secondary keys in a monotonal composition is inextricably bound to the principles of composing-out, we are left to wonder how many different secondary keys can occur within the context of a monotonal composition. Contrary to Schenker's claim that conventional theory often invokes an "absurd abundance" of secondary keys, Schachter has highlighted the fact that the number of possibilities can be very large indeed (SCHENKER, 1979 [1935], p.8). He showed, for example, how Schenker proposed in §161 of *Harmonielehre* that the development section from Beethoven's Piano Sonata in E \flat major Op. 7/1 projects six "real keys" arranged in the following sequence: "C minor, A \flat major, F minor, G minor, A minor, D minor" (SCHACHTER, 1987, p.300).¹⁵ Besides noting that these six keys appear in "a not very long development section," Schachter added "[b]ut the keys are really there, at least on the surface, and it required a fundamental change in the way we think about music—a change that Schenker himself was to bring about—before musicians could convincingly relate key changes in such passages to a larger tonal context (*Ibid.*, p.302).

15 See also SCHENKER, 1954 [1906], p.299–300. It is worth noting, however, that Schenker contrasted the types of key changes that occur in development sections with those in the exposition and development. Whereas the former may "endanger the definiteness of the diatonic system," the latter do not (*Ibid.*, p.300).

Schachter's sketches of the passage (see Figure 14) show that Schenker's six keys "result from linear activity with a harmony (or a progression from harmonies), and that a governing diatonic structure, ultimately derived from the tonic triad, could unify such heterogeneous elements" (Ibid.). In particular, the first four keys—C minor, A \flat major, F minor and G minor—form a group that falls within the orbit of C minor. According to Schachter, they do not project "a clear progression in the key of C minor, but they do articulate "a chromaticized voice-exchange" between the C minor sonority in m. 141ff and the augmented-sixth in m. 162 (Ibid.). The latter anticipates, albeit obliquely, the tonicization of D at the end of the development in mm. 179-181 and eventually serves as a "leading tone" to the global tonic E \flat , which returns at the start of the recapitulation in m. 189. In other words, "the 'keys' that begin and end the development—C minor and D minor—crystallize around the notes of a linear progression leading up from V to I. The other 'keys' serve either to extend the C minor chord (not key) at the beginning of the development or to lead into the D minor at the end" (Ibid.).

III. Beethoven, Two Preludes "Through All Major Keys," Op. 39

Schachter's basic point is certainly well taken, but it is important to stress that the number of surface modulations can be considerably more than six. Indeed prior to completing the first movement of Op. 7/1, Beethoven himself had composed two preludes in C major (Op. 39) for piano or organ that modulate "through all twelve major keys." First published in 1803/1804, these preludes actually date from 1789 while Beethoven was studying with Christian Gottlob Neefe in Bonn.¹⁶ From a purely historical perspective, the pieces stand out for a couple of reasons.

16 Although the autograph is lost, a manuscript copy (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Ms. Artaria 128) includes corrections by Beethoven and is dated "1789 Von Ludwig van Beethoven." The last nine bars of the first prelude appear separately as Hess 310. See GREEN, 2003, p.179.

Figure 14: Schachter's analysis of Beethoven, Op. 7/1 (Schachter, "Analysis by Key," Ex. 5.10).

According to Maynard Solomon, Beethoven completed them after a four-year period (1785-1789) during which he had "essentially abandoned his career as a composer" (SOLOMON, 1972, p.166). By describing the preludes as "[o]bviously exercises written for Neefe," Solomon suggests that Beethoven returned to his teacher with a newly found desire to cultivate his skill at composition (Ibid., p.171). Jan Swafford has since conjectured that the hiatus in Beethoven's studies may have been caused by Neefe's involvement in the Bonn lodge of the Bavarian illuminati (SWAFFORD, 2014). But even more revealing than this, Jan Caeyers has recently underscored the extent to which Neefe's teaching was influenced by that of C.P.E. Bach, who he regarded as the *Originalgenie*. Neefe's teaching proved so inspiring that Beethoven carried "a copy of [C.P.E. Bach's] *Essay* wherever he went, and advised his pupils to do the same" (CAEYERS, 2020, p.25). Finally, it is worth noting that Neefe even bequeathed us a Fantasia in F minor that modulates successively from F minor through an array of keys—Eb major (m. 48ff.), C minor, (m. 109ff.), F major (m. 153ff.), D minor (m. 175ff.), F major (m. 205ff.), and Bb major (m. 219ff.)—before returning to F minor (m. 377ff.) for a reprise and F major for a short coda.

17 A brief discussion of these preludes within the history of "musical circles" can be found in RASCH, 1997, p.127-129.

Even from a cursory examination, it is clear that Beethoven's Op. 39 preludes illustrate his debts to both C.P.E. Bach and Neefe. Most obviously, they encapsulate C.P.E. Bach's aforementioned guidelines for improvising preludes and fantasies. Those guidelines, which are summarized in Figure 15, propose that preludes might follow a simple plan: 1) begin and possibly end with a tonic pedal (Figures 15a-b); 2) precede the final tonic with a dominant pedal (15c-d); and 3) connect the opening tonic pedal to the dominant pedal by an ascending or descending scale in the bass (15e-g). The strings of consecutive integers in each indicate that Bach preferred stepwise strings in the upper parts. The scales can be unadorned (15e), elaborated with chromatic passing tones (15f), or recomposed and reordered in more drastic ways (15g).

In his first prelude, Beethoven followed Bach's recommendation to a tee, using pedal points, sequences, and stepwise linear progressions at every turn. Take, for example, the final dominant pedal, mm. 104-115 (see Figure 16). As the figured bass indicates, Beethoven specifically recalled the patterns given in Figure 15d, enhancing them with a chain of diminished seventh chords. As we will soon see, Bach's fondness for sequences and stepwise linear progressions had an equally powerful impact on Beethoven's music, especially as devices for modulating from one surface key to another.

As the title to the work suggests, those modulations proceed by rising fifths through all major keys.¹⁷ The first prelude, which is 124 measures long, runs through the cycle of fifths once and spends enough time in each key to give a sense of its nature, ascending to a climax in the middle and then returning to C major. In contrast, the second prelude is just 76 measures long and cycles through every key twice, sometimes spending only a single measure in each key in an almost absurd desire to work out the modulatory scheme. Given its broader scope, imitative texture, heavier use of chromaticism, extended sequential passages, and more worked-out motivic material, it seems likely that Beethoven put more work into the first than into the second prelude.

Opening/Closing Tonic Pedal, Intervening Dominant Pedals

a. $\begin{matrix} 5 & 7 \\ 3 & 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 4 & \flat 7 \\ 3 & 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 8 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 6 \\ 5 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ b. $\begin{matrix} 5 & 6 \\ 3 & 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 8 \\ 3 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \flat 7 \\ 3 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \widehat{6} \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} - \\ 5 \end{matrix}$ c. $\begin{matrix} 8 & 7 \\ 7 & 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ d. $\begin{matrix} 7 \\ 8 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 4 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \flat 7 \\ 3 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 6 \\ 5 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} - \\ \flat 7 \\ 5 \end{matrix}$

Connecting Scales

e. Unadorned

$\begin{matrix} 6 & 6 & 6 \\ 6 & 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 9 & 8 \\ 7 & 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 9 & 8 \\ 7 & 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 9 & 8 \\ 7 & 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 9 & 8 \\ 7 & 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 9 & 8 \\ 7 & 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 9 & 8 \\ 7 & 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 9 & 8 \\ 7 & 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 9 & 8 \\ 7 & 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 6 & \delta \\ 7 & \delta \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 & 6 \\ 7 & 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 & 6 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \delta \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 & 6 \\ 7 & 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$

f. Elaborated with Chromatic Passing Tones

$\begin{matrix} 6 & 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \flat 7 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \flat 7 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 & 6 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2 \\ 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \delta \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 & 4 \\ 6 & 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2 \\ 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 & 7 \\ 6 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 7 & \delta \\ 7 & \delta \end{matrix}$ $\begin{matrix} \flat 7 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 9 & 8 \\ 7 & 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \delta \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \flat 7 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 4 \\ 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 & 7 \\ 7 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 9 & 8 \\ 7 & 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 9 & 8 \\ 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 & \delta \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 & 4 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 4 \\ 3 \end{matrix}$

g. Recomposed and Reordered

$\begin{matrix} \flat 7 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \sharp \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 & 6 \\ 5 & 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \delta \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 4 \\ \sharp \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \flat 7 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 4 \\ 3 \end{matrix}$

$\begin{matrix} \flat 7 \\ 5 \end{matrix}$

Figure 15: C.P.E. Bach's Plan for Composing a Simple Prelude.

Figure 16: Beethoven, Op. 39/1, mm. 103-115 (with figured bass annotations).

The opening measures of each prelude illustrate some of the similarities and differences in Beethoven's approach.¹⁸ The opening of the second prelude, shown in Figure 17a, begins with a surface diatonic progression I–VI–II–V–I and a contrapuntal pattern between the tenor and soprano voices in which 6ths and 10ths interchange (making the pattern invertible at the octave). Behind this simple harmonic progression lies an even more fun-

18 Though score examples have been provided for certain passages from the Op. 39 preludes, the reader is strongly encouraged to consult the full score when examining the graphs below.

damental element: an implied tonic pedal. This is indicated beneath the harmonic-contrapuntal analysis of Figure 17a and further reinforced graphically in Figure 17b. The latter Figure also divulges one of the main recurring linear progressions in both preludes, namely the third-span $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$.

This progression is preceded by both an arpeggiation from $\hat{3}$ to $\hat{5}$ and (on a slightly lower level) an incomplete upper neighbor on $\hat{6}$ (A, in this case). This progression is repeated *verbatim* an octave higher in mm. 3-5, thus continuing the implied tonic pedal (we will see later how the implied pedal here becomes a literal one in a key modulatory passage in the first prelude). The first local modulatory move, from C major to G major, then takes place in mm. 5-6. As shown in Figure 17a, the initial tonic is reinterpreted as IV in the new key, from which a cadential progression in G major follows. Graphically speaking (Figure 17c), this implies a so-called "auxiliary cadence" (*Hilfskadenz*) whereby the local IV (supporting) ultimately leads via V to I in the new key. The succession of parallel tenths remains intact, although now a local harmonic progression undergirds it. The alternate sketch in Figure 17d shows an even more contrapuntally-oriented view of the passage. While the new harmonic progression is still evident on the surface, the correspondence with the opening progression is made evident through an implied pedal tone on G (the opening G 5/3 chord is elided on account of the modulation). Most of the modulatory passages in the second prelude, as well as in the first, make use of this basic pattern.

While based on many of the same basic voice-leading principles, the first prelude is a far more sophisticated composition. Figure 18a provides an annotated score to the opening nine measures of the prelude. Like its companion, the prelude proceeds at the surface by upward fifth, with the first local modulation shifting from C major to G major. The texture, however, resembles that of a fugue, with the subject in the tonic being followed by answer in the dominant. Some might even identify the "head" of the subject in m. 1 and its "tail" in mm. 2-3 (postponed to beat two on

C: I $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ VI II V I
(I Pedal)

G: IV I⁶ II⁷ V⁷ I

Figure 17a: Beethoven Op. 39/2, mm. 1-6 (score and harmonic analysis).

Figure 17b: sketch of Beethoven Op. 39/2, mm. 1-3.

Figure 17c: sketch of Beethoven Op. 39/2, mm. 5-6.

Figure 17d: alternate sketch of Beethoven Op. 39/2, mm. 5-6 (with pedal point).

account of the suspension). The answer, on the dominant, begins in *stretto* with the subject and presents a tonal variant of it (note the leap from G to C across mm. 2-3). This “fugal subject” shares another feature with the opening melody of the second prelude: both ascend to $\hat{6}$ before descending by step $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ (see Figure 18b). Figure 18c then shows how, after the initial arpeggiation to $\hat{5}$, the stepwise descent $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ occurs on two levels: first, at the completion of the fugal subject; and second, on the downbeat of m. 6 (the regaining of $\hat{5}$ at m. 4 is similarly anticipated locally by a motion from an inner voice, E–F–(F#)–G, an inversion of the descending third). Although a surface I–V–I progression accompanies the first descent, it is important to note that our reading treats the bass line contrapuntally: with an initial neighboring C–B–C progression (ultimately an inner voice) followed by a more

structurally-determinant linear bass at mm. 5-6, C–B–(B \flat)–A–(B \flat)–B–C. This is the first of many places in which Beethoven uses a crucial linear pattern: $\hat{8}-\flat\hat{7}-\hat{6}-\flat\hat{7}-\hat{8}$ (see Figure 18a, bass, mm. 3-6).¹⁹

Figure 18a shows two musical excerpts from Beethoven Op. 39/1. The top excerpt, labeled 'Subject (I)', is in C major and consists of two phrases: a 'head' (measures 1-2) and a 'tail' (measures 3-4). The 'head' features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The 'tail' features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Above the 'tail' are Schenkerian symbols: $\hat{5}$, $\hat{4}$, $\hat{3}$, $\hat{4}$, $\sharp\hat{4}$, $\hat{5}$. Below the 'tail' are Schenkerian symbols: $\hat{8}$, $\flat\hat{7}$, $\hat{6}$. The bottom excerpt, labeled 'Answer (V)', is in C major and consists of two phrases: a 'head' (measures 5-6) and a 'tail' (measures 7-8). The 'head' features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The 'tail' features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Above the 'tail' are Schenkerian symbols: $\hat{6}$, $\flat\hat{7}$, $\hat{7}$, $\hat{8}$. Below the 'tail' are Schenkerian symbols: $\hat{8}$, $\flat\hat{7}$, $\hat{6}$, $\flat\hat{7}$, $\hat{8}$.

Figure 18a: Beethoven Op. 39/1, mm. 1-9.

Figure 18c shows a sketch of the first five measures of Beethoven Op. 39/1. The sketch is in C major and consists of two phrases: a 'head' (measures 1-2) and a 'tail' (measures 3-5). The 'head' features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The 'tail' features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Above the 'tail' are Schenkerian symbols: $\hat{5}$, $\hat{4}$, $\hat{3}$, $\hat{4}$, $\sharp\hat{4}$, $\hat{5}$. Below the 'tail' are Schenkerian symbols: $\hat{8}$, $\flat\hat{7}$, $\hat{6}$, $\flat\hat{7}$, $\hat{8}$. Below the sketch are Roman numerals: I, IV⁶, V⁶₅, I.

Figure 18c: Beethoven Op. 39/1, sketch of mm. 1-5.

¹⁹ Related to the $(\hat{6}-)\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ and $\hat{8}-\flat\hat{7}-\hat{6}-\flat\hat{7}-\hat{8}$ progressions of scale degrees are Robert Gjerdingen's "Prinner" and "Quiescenza" schemata (respectively). See GJERDINGEN, 2007, pp. 45ff and 181ff. The discussion that follows will show how these schemata can be incorporated into a wide variety of harmonic-contrapuntal progressions, as well as at various levels.

As shown in Figure 19, the first “modulation,” from C to G (mm. 6-9), follows a similar course to that of the second prelude. Once again, the governing tonic of mm. 1-6 is reinterpreted locally as IV in the new key, from which ensues an auxiliary progression. Unlike the second prelude, however, the first prelude avoids local root-position progressions and achieves closure contrapuntally by resolving the leading tone upwards ($\hat{7}-\hat{8}$). This resolution is often extended by means of an ascending third in the bass ($\hat{6}-\hat{7}-\hat{8}$) or by a direct descending leap from $\hat{4}$ (thus $\hat{4}-\hat{7}-\hat{8}$). The former case is particularly revealing in that, with the addition of a chromatic passing tone, a repetition of the melody of mm. 3-4 is formed, albeit with new tonal significance (that is, $\hat{3}-\hat{4}-\sharp\hat{4}-\hat{5}$ of the soprano in mm. 3-4 becomes $\hat{6}-\hat{7}-\sharp\hat{7}-\hat{8}$ of the bass across mm. 7-9). To be sure, this pattern is also intimately related to $\hat{8}-\flat\hat{7}-\hat{6}^{\wedge}-\flat\hat{7}-\hat{8}$ progression, albeit with the initial $\hat{8}-\flat\hat{7}$ elided (due of course to the nature of the auxiliary motion). Although the initial modulation in both preludes involves reinterpreting IV, that of the first prelude comes a more substantial composing-out of the C chord in mm. 6-7 and the tonicization of a D minor chord in m. 8. This prolongation is made possible by Beethoven’s use of the chromatic ascending third motive, first as A-B \flat -B-C, then as B-C-C \sharp -D) and expanded in the bass as E-F-F \sharp -G across mm. 7-9.

Figure 19: Beethoven Op. 39/1, model and sketch of mm. 6-9.

As the first prelude unfolds, Beethoven recycles many of the same contrapuntal and harmonic techniques to shift from one key to the next. Nevertheless, these techniques are employed in varying ways from section to section, sometimes allowing Beethoven to hint at other keys in the process, some by means of brief tonicization, others with a firmer sense of modulation. Certain passages, such as the modulation from G major to D major (mm. 13ff) make heavy use of imitation and sequential progressions. In mm. 13-21 (Figure 20), for instance,

an underlying series of descending 6/3 chords composes-out a G chord (now IV in D major), which begins with a quick 5-6 shift (G/B/D – G/B/E) and ends as a chord of mixture (where B \sharp becomes B \flat) before progressing towards the cadence in D. The figure begins with a basic contrapuntal model and works its way through two levels of analysis (labeled “a” and “b”).

The figure consists of three staves of musical notation, each with a treble and bass clef. The top staff is labeled 'Model' and shows a sequence of chords with figured bass notation below it: G: I³ (5-6), 6/3, 6/3, 6/3, 6/3, 6/3, 6/3, 6/3, V³ (6-5), I. The middle staff is labeled 'a)' and shows the same music with measure numbers 13-21 in boxes. Below it is the figured bass: G: I³ (5-6), 6/3, 6/3, 6/3, 6/3, 6/3, 6/3, 6/3, 6/3, V³ (6-5), I⁶, V⁶/₅, I. The bottom staff is labeled 'b)' and shows the music with measure numbers 13-21 in boxes. Below it is the figured bass: G: 5, 6, D: I⁶ (3), 5, 4, 3, A: 8, b7, 6, D: 3, #4, 5, A: 6, 7, 8.

Figure 20: Beethoven Op. 39/1, mm. 13-21 (model and two levels).

The cadence in D, however, never transpires (hence the notes in brackets at the end of level “a”); the music lands instead on a deceptive cadence at m. 21 (shown at level “b”). At the same time, the preparatory V of D in m. 20 initiates an ascending 5-6 progression, which at a deeper level composes out an octave A-A in the bass. The ascending 5-6 model and compositional working-out up to m. 28 is given in Figure 21. Although the A chord in m. 20 functions locally as V of D major, it can also be interpreted retrospectively as the tonic of the upcoming key. The latter interpretation underscores two points: first, A major

is achieved in the same way as G major was previously, using $\hat{6}-\hat{7}-\hat{8}$ in the bass (at m. 24 and again at mm. 27-28); second, the upper voice of mm. 20-21 once again uses the pattern $\hat{8}-\hat{7}-\hat{6}-\hat{7}-\hat{8}$. Many may continue to hear D major through m. 21 and possibly up to m. 22 (and understandably so, given the strong melodic reference to the patterns $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ and $\hat{3}-\hat{4}-\hat{\#4}-\hat{5}$), but this underscores the close interconnections between the various motives and the ease with which they can be perceived (and therefore analyzed) in keys a fifth apart. For the listener-analyst, the challenge lies in perceiving whether one key prevails over another and in deciding how a graphic analysis can support that perception or convey another one altogether. To a large extent, the nature of that analysis will depend on whether it privileges the harmonic or contrapuntal dimension.

The most significant moment in Beethoven's Op. 39 is surely the C# major section from the first prelude (mm. 38ff): twenty-one measures long, it is easily the most elaborate part of both preludes. As Figures 22a-d demonstrate, the arrival in C# is prepared by prior modulations to E, B, and F#, each of which occurs over a short span of music: in just eleven measures Beethoven manages to cycle through four separate key areas. Furthermore, each modulation features a descending span $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ in the upper voice (often anticipated by an upper neighbor tone) and the pattern $\hat{8}-\hat{4}\hat{7}-\hat{6}-\hat{\#7}-\hat{8}$ in an inner and/or lower voice. Figures 22c and 22d, which are direct transpositions of one another, stand out for their use of surface scales in the bass line. When C# emerges at m. 38, then, an important juncture has been reached, and $\hat{3}$ in that key (E#) firmly established (again, achieved through an anticipatory $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ linear progression, as shown in Figure 22d).

Figure 21: Beethoven Op. 39/1, mm. 20-28 (model and sketch).

mm. 28-31

E: I IV⁶ V₅⁶ I

Figure 22a: Beethoven Op. 39/1, mm. 28-31 (modulation to E major).

Model

B: IV I⁶ V₃⁴ I

mm. 31-34

B: IV I "V₃⁴" I

Figure 22b: Beethoven Op. 39/1, mm. 31-34 (modulation to B major).

Figure 22c: Beethoven Op. 39/1, mm. 34-36 (modulation to F major).

Figure 22d: Beethoven Op. 39/1, mm. 36-38 (modulation to C# major).

Following the methods used by Schenker in *Harmonielehre*, Figures 23-24 provide two harmonic readings the C# major section, indicating the essential harmonies without inversions, but including any sevenths and mixtures (and using accidentals where appropriate). While Figure 23 looks in a detailed way at the local tonicizations and modulations found within these measures, Figure 24 takes a more bird's eye perspective of the music. That said, both figures clearly show that the C# passage begins with the opening thematic material of the second prelude and a (now more literal) pedal tone (compare with Figure 17a). As shown in the score in Figure 23 and graphed in Figure 25, the pedal point on a local tonic C# undergirds a contrapuntal progression using the by-now familiar $\hat{8}-\flat\hat{7}-\hat{6}-\sharp\hat{7}-\hat{8}$ – contrapuntal pattern (C#–B–A#–B#–C#) at the start of the passage. Locally, these figures imply a progression I–V7/IV–IV–V–I. Beethoven makes use of the progression no less than four times: twice over the literal pedal point (mm. 38-40), and twice by restacking the voices to “invert” the chords (mm. 40-42). Figure 25 also demonstrates that the pattern $\hat{8}-\flat\hat{7}-\hat{6}-\sharp\hat{7}-\hat{8}$ over C# appears across a longer span, mm. 42-47. This contrapuntal progression begins in the bass in mm. 42-44 as C#–B#–B#. At mm. 44-45, a voice exchange between B and E# transfers B from the bass to the upper voice (note the crossing lines in Figure 25, mm. 42-47). And just as B \flat appears locally in mm. 38-41 to tonicize IV, so it returns in mm. 44-45 to

simulate a larger tonicization of F#. With the arrival of this IV on the downbeat of m. 46, B# ultimately finds its way back to B# in the soprano voice (via A#) while the bass continues its descent to the local tonic C#. Figure 25 shows that this descending scale acts as a middle voice above a conceptual tonic pedal. Crucially, the insertion of E# at m. 46 anticipates the change of mode to C# minor at m. 47.

On reaching this C# minor in m. 47, Beethoven produces a modulatory effect not seen anywhere else in these preludes. Having ascended by octave C#–C# in the bass across mm. 47-50 (third graph in Figure 25), he inserts a first inversion D major chord in the second half of m. 50. This sonority initially appears as ♯II in C# minor but subsequently serves as a local tonic in D major (this is shown in the harmonic analysis of Figure 23). Although Beethoven hints at a cadence in D major in m. 52 through a II – V7 progression, the tonic never materializes. Instead, he tonicizes B minor (shown in brackets in Figure 23), thereby setting up the next modulation, this time from D major to G major. This B minor chord, which enters on the third beat of m. 53, can actually be viewed as a displaced G chord in first inversion, in which the F# of the top voice shifts from a 5th

38
C#: I (Pedal) ————— II⁷ V⁷

44
C#: I⁴7 IV⁴7 V⁷ I (43)
(F#: V⁷ I⁴7) //

49
V⁷ I(43) C#: II // (B: V⁷ I) //
D: I II V⁷ III⁷ VI //
G: VII(43) I⁵⁻⁶!

54
G: II V⁷ I⁴7 IV(43) // (C: V⁷ I) // Db: VI II V⁷ II
(Bb: II(45) V⁷ I) //

Figure 23: Beethoven Op. 39/1, mm. 38-58 (with detailed harmonic analysis).

38

C#: I(#3) ······

44

(43) ······

49

····· ♯II

C: II(#3) ······ V ···

54

····· I ······ (b5)

Db: VII(45) ······ (b5) V⁷ II

Figure 24: Beethoven, Op. 39/1, mm. 38-58 (with bird's eye harmonic analysis).

The figure consists of three segments of musical notation for Beethoven's Op. 39/1, mm. 38-50, with Schenkerian graphic analysis overlaid.

- mm. 38-42:** Shows a complex melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The analysis includes a 'Pedal' point (I) in the bass line, indicated by a horizontal arrow. Above the melody, there are various annotations including '3' and '4' with arrows pointing to specific notes, and a series of numbers (8, 6, #7, 8, #7, 6, #7, 8, #7, 6, #7, 8) below the notes, likely representing scale degrees or intervallic relationships.
- mm. 42-47:** Shows a continuation of the melodic and bass lines. The analysis includes a horizontal line with notes and accidentals: I, 8, #7, #7, 6, #7, 8.
- mm. 47-50:** Shows the final segment of the analysis. The analysis includes a horizontal line with notes and accidentals: I, 6, V, I. Above the melody, there are annotations '5', '4', and '3' with arrows pointing to notes.

Figure 25: Beethoven, Op. 39/1, mm. 38-50, graphic analysis (in three segments).

to a 6th above the bass (note the “5–6!” in Figure 23). This strategy recalls the cadential trick Beethoven rehearsed in m. 21 (compare Figure 21), where A# in the bass denies the resolution to D and initiates the new modulation up a fifth. In m. 53, however, by absorbing the B minor sonority, the G major chord reverses the direction of the modulation so that it shifts down a fifth. Another II – V progression appears, now in G major, but once again, the resolution to a consonant tonic sonority is averted: the tonic chord is transformed into a seventh on the downbeat of m. 55 by the addition of F in the bass. This sonority now tonicizes C minor (in first inversion), thereby continuing the downward motion by fifth, and even touching upon the opening tonic once again for the first time (albeit in minor). As before, the averted cadential moment becomes the means by which a harmonic reinterpretation takes place: the C minor chord can immediately be reinterpreted as II \flat 5 in B \flat minor (Figure 23, mm. 55-56), which allows the B \flat chord of m. 56 to serve as VI in D \flat major and initiate the progression II–V–I in the latter key.

But one could just as easily turn the interpretation around and privilege C minor as the larger composed-out essential harmony of mm. 55-57, as shown in Figure 24. Just like the fleeting tonicization of B minor at m. 53, the tonicization of B \flat minor is now subsumed by a larger modulation from C minor to D \flat major. This creates a smoother connection from the previous G major (the evaded cadences of mm. 53 and 55 now forming parallel events) and gives more balance to the deeper progression of essential harmonies: namely, D major (mm. 50-53); G major (mm. 53-55); and C minor (mm. 55-57), all of which can in fact be viewed as forming a large-scale auxiliary II–V–I progression in C minor. Figure 24 is designed specifically to show this larger modulatory effect from C \sharp major/minor, through C minor, and onwards to D \flat major.

Beethoven's decision to use D major, G major, and C minor chords as a pathway from C \sharp major to D \flat major is especially significant for understanding the passage's underlying voice-leading. In his *Beiträge zur Modulationslehre* Reger also used chords on D, G, and C to modulate from C \sharp major to D \flat major. As shown in Figure 26, Reger interpreted the D and G chords in C minor: D as V/V (reinterpreted from a Neapolitan chord in C \sharp , or "IV \flat _{6/4}");²⁰ G as V; and C as I. He then described the shift to D \flat , labelling the "F minor" chord in first inversion on beat four (this is indicated by the line under the Roman Numeral) as simultaneously IV in C and III in D \flat , and connecting it to the upcoming V–I cadence in D \flat . With the exception of this "F minor" chord (which is better viewed as a contrapuntal elaboration of the A \flat chord), this string of chords follows the same path as those in Beethoven's prelude (compare with Figure 24). The important difference is that Reger, like Jadassohn before him, treated his modulation as a literal, chord-by-chord succession—further reified (even "ossified") using music notation and contrived voice-leading—rather than, as we suggest, a succession of essential harmonies composed out by means of counterpoint and chromatic alteration.

44) D \flat -major (d \flat -minor),

[C \sharp I, C \sharp IV \flat _{6/4} (= cV \flat _{5/4}), cV \flat , cI, cIV
(= D \flat III), { D \flat V, | D \flat I }
{ d \flat V \flat , | d \flat I }

Figure 26: Reger's modulatory scheme from C \sharp major to D \flat major.

²⁰ The difference between labeling the D chord as "IV" or "II" is inconsequential, as it amounts here to the same thing. And whether one wishes to call it a "secondary dominant" (as Reger does) or simply as a single *Stufe* is also largely beside the point.

It should now be clear that the passage from m. 38 to m. 58 does not simply mark a shift in notation from C# to D \flat major; it actually **modulates** from C# to D \flat —or at least simulates such a modulation by means of other transitory keys and chords. And that modulation takes place by means of C minor, the leading tone to D \flat (hence its analysis as “VII” in Figure 24). Although Reger and Schenker, at least in 1906, would both have acknowledged this modulation, they would have disagreed about how they viewed it. At least for Schenker, the surface effect of the modulation would be absorbed into the *Diatonie* of a later level, at which point C# and D \flat would in fact be considered enharmonically equivalent.

Figures 27 and 28 describe how this process takes place. Proceeding from the local to the global, Figures 27a-b demonstrate how the tonicized keys of D major and G major are solidified contrapuntally and harmonically: each involves the familiar stepwise decent $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ in the upper voice supported by an auxiliary progression I6–V6/5–I. Since, as explained above, neither D nor G receives resolution, the final “I” chords are placed in brackets along with the corresponding notes. Figure 27c then shows how the local descent $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ transfers to the lowest voice to tonicize C minor, B \flat minor, and finally D \flat major (in each case, the initial “ $\hat{5}$ ” is elided). Significantly, the upper voice in this last sketch projects a large-scale ascent from C to F. This rising fourth (as well as its inversion) appear in diminution throughout the prelude: it is manifest in the opening head motive of the subject (m. 1ff, see Figure 18a); the modulation from D to A (m. 25, see Figure 21); the modulation in mm. 31-33 (see Figure 22b); and the C# major section starting at m. 42. When the motive enters in Figure 27c it marks the highpoint of the entire prelude up to this point.

As a last step, Figure 28 gives middle- and foreground analyses of mm. 50-58. The former provides a synoptic view of the passage and, among other things, highlights two concealed motivic repetitions: the ascending fourth motive in the soprano (discussed above); and the opening motive of the second prelude in the inner voice (C#–E \flat –G \flat –F). Meanwhile, the latter elaborates the middleground sketch. Besides reinstating the original registers, it integrates the local D major and G major tonicizations of Figures 27a-b, and it reveals the full scope of the ascending fourth motive in the upper voice (C–D \flat –E \flat –F) as the composing out of a tenth (C to E \flat) plus a step. It also shows the correspondence with the bird's eye harmonic analysis of Figure 24 (now using letters for the root progression). Both sketches demonstrate how the octave descent in the bass supports a motion to and from the local *Kopfton* E#/F \sharp () in the upper voice. The bass descent is, of course, anticipated at the surface-level by the descending and ascending scales in mm. 42-47 and 47-50. At the deeper level, however, the initial bass C# operates up until the third beat of m. 52 using a 5-6 shift (as shown at the middleground), from which it begins to descend at the evaded cadential moment on B (m. 53, beat three); a series of descending 6/3 chords then ensues up to the E \flat of m. 55 (beat three), the arrival of the C minor chord. Given the composing-out of a transformed C chord between mm. 55 and 57 (as explained above), the last step in the descending octave (E \flat to D) is drawn out—it is only with the arrival of D \flat major in m. 58 that the descending octave completes itself. In sum, both the effect of modulation, one full of musical fantasy, and a deeper composing-out of a single chord have been achieved in this passage.

a) mm. [50] [51] [52] [53]
D: I⁶ V₅⁶ (I)

b) [52] [53] [54] [55]
D: $\hat{5}$ $\hat{4}$ $\hat{3}$ G: $\hat{5}$ $\hat{4}$ $\hat{3}$
G: I⁵⁻⁶ V₅⁶ (I)

c) [55] [56] [57] [58]
 $\hat{5}$ $\hat{4}$ $\hat{3}$ $\hat{5}$ $\hat{4}$ $\hat{3}$ $\hat{5}$ $\hat{4}$ $\hat{3}$
4 6 4 6 4 6
2 3 2 3 2 3
"C" "Bb" "Db"

Figure 27: Beethoven, Op. 39/1, mm. 50-58.

The figure displays three systems of musical notation for Beethoven's Op. 39/1, measures 50-58. The top system, labeled 'mm. 50-58 middleground', shows a grand staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a dashed line connecting two triads: $\hat{3}_{\flat}$ (=Fb) and $\hat{3}_{\sharp}$ (=E#). A bracket labeled '5—6' spans the first two measures, and a note '(compare mm. 38-40)' is placed below the staff. The middle system, labeled 'mm. 50-58 foreground', shows the same grand staff with a treble clef and a key signature of two sharps. It includes fingerings (5, 4, 3) and measure numbers 50, 52, 54, and 55. Below the staff, a sequence of notes is labeled: C# "D" — "G" — "C". The bottom system shows measures 55, 56, 57, and 58 with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). Below the staff, a sequence of notes is labeled: "C" — Db: V I.

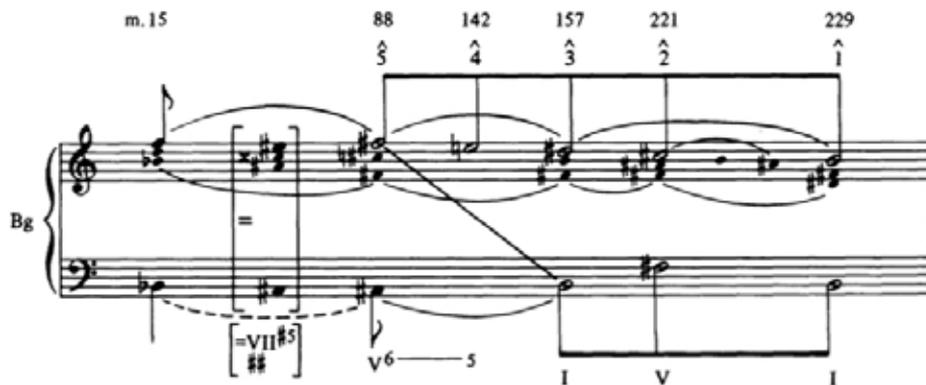
Figure 28: Beethoven, Op. 39/1, mm. 50-58 (middleground and foreground).

More can surely be said about the significance of modulation in Beethoven's Preludes Op. 39, but the preceding comments have shown that modulation plays a vital role in shaping the surface of tonal compositions. Instead of perpetuating traditional approaches to key relationships, which often rely on the notions of relative, close, and distant keys, Schenker explained modulation contrapuntally, claiming that secondary key areas ultimately arise at the foreground for melodic, even motivic reasons. Assigning modulations to the foreground

does not mean that they are unimportant or irrelevant to the structure of a musical composition; on the contrary, it simply means that modulations emerge fairly late in the generative process, after other features of the harmony and voice leading. The idea that modulations are generated near the surface is not, in fact, particularly surprising because they often have significant formal implications and because Schenker also treated musical form as a foreground phenomenon in Part III Chapter 5 of *Der freie Satz*. As he put it most succinctly, “[a]ll forms appear in the ultimate foreground; but all of them have their origin in, and derive from, the background” (SCHENKER 1979 [1935], p.130).

Wrapping up: Fantasizing at the Background

The harmonic and voice-leading procedures discussed above are not, of course, unique to Beethoven's Op. 39 preludes. As a pupil of Neefe and a life-long disciple of C.P.E. Bach, Beethoven was fully immersed in the world of modulating, preludizing, and fantasizing. Not only had Beethoven worked on similar techniques in another prelude (F minor, WoO 55, c. 1803), but he had also incorporated such techniques on a small and large scale in his Fantasy, Op. 77.²¹ While Edward Laufer has pointed to the use of certain motives as the initiators of programmatic events in that work (LAUFER, 1988), John Rink has presented a graphic analysis that comes close to showing how the descending span $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ guides a large-scale modulation from B \flat major to B major, the key in which the fantasy closes (see Figure 29; RINK, 1993, p.20).²² According to Rink, B \flat is secured as early as m. 15 and serves as the primary key until m. 77; it is then respelled enharmonically in m. 88 as A \sharp and serves as the leading tone to B.



Example 5. Beethoven, Fantasy, Op. 77. Background structure.

Figure 29: John Rink's Background Analysis to Beethoven's Fantasy, Op. 77.

21 Though space does not allow a further discussion, Neefe's Fantasy in F minor also makes similar use of the techniques in the Op. 39 preludes.

22 Rink refers to the succession of principal keys (B \flat , B, and C) as concealing the deeper tonal structure. He identifies B, B, and C because of their local harmonic and thematic stability and because of the scalar runs that precede B and C (not B, but this is clearly the final key of the piece). He mentions a similar concealment in Mozart's C-minor Fantasy K. 475 (RINK, 1993, p.9-11).

Figure 30: Beethoven Fantasy, Op. 7, mm. 1-5 (graphic analysis).

Not mentioned by Rink, Figure 30 shows that the opening of the Fantasy actually mirrors the global progression of Figure 29: an initial $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ in the upper voice is supported by $7^{\wedge}-1^{\wedge}$ in the bass. Just like many of the modulatory passages of the Op. 39 preludes, is anticipated by an incomplete neighbor on 6^{\wedge} , in this case supported by the local diminished seventh chord. Beethoven does this first in G minor and then in F minor, each time eliding an initial local tonic.

Although the Fantasy is typically thought to be “in” G minor, G minor is only the starting key of the opening three measures. As Rink suggests, it is better understood as initiating an auxiliary progression in B \flat major. Figure 31 shows, in fact, that the auxiliary progression from G to B \flat produces yet another manifestation of $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ in the upper voice (with an initial as incomplete upper neighbor), this time accompanied by $\hat{6}-\hat{b}\hat{7}-\hat{4}$ $\hat{7}-\hat{8}$ in the bass (a fragment of the $\hat{8}-\hat{7}-\hat{6}-\hat{7}-\hat{8}$ motive).²³ In the case of Figure 29, Rink treats the top-voice F above B \flat at m. 15 as an incomplete lower neighbor to F \sharp (enharmonically respelled as E \sharp in brackets), and in B major as the *Kopfton*. Alternatively, Figure 31 treats F (m. 14) and F \sharp (m. 93), in their respective keys of B \flat major and B major, like the opening auxiliary progressions in G minor and F minor: as a third span $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ in the upper voice that anticipates $\hat{3}$, the point of departure for descent of the “*Urlinie*.” Since the fantasy starts and ends in different keys, the final $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ only takes place in B major.²⁴

23 $\hat{4}$ (E \flat) is interpreted in this case as an implied passing tone between m. 14 and m. 15 (conceptually, within the space of the fermata following the cadenza at m. 14).

24 Carl Czerny, a pupil of Beethoven, makes use of a similar modulatory technique from B major to B major at the opening of his Fantasy, which is dedicated to Beethoven.

Figure 31: Alternate deep middleground to Beethoven, Op. 77.

We have mentioned how Beethoven was steeped in a tradition of modulating, preludizing, and fantasizing that can be traced back through his teacher Christian Gottlob Neefe to C.P.E. Bach. But the story does not end there. As mentioned earlier, Beethoven perpetuated this tradition by teaching his students to do precisely the same. Ferdinand Ries, who studied with Beethoven in Vienna after he arrived in the city in the winter of 1801/1802, composed a collection of 40 preludes Op. 60 for piano “in many major and minor keys, which serve as introductions to all of the movements” (ca. 1815). Similarly, Carl Czerny recalled in his autobiography how he first met Beethoven when he was ten years old and soon started to study with him. Beethoven apparently required him to acquire a copy of “Emanuel Bach’s book on the true art of clavier-playing” before the start of the first lesson (CZERNY, 1956 [1842]). Czerny went on to publish his own treatises of preludizing and modulation: in 1829, he completed the *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* Op. 200 and a few years later a companion volume on *Die Kunst des Praludierens*, Op. 300. Both the former, but especially the latter, included examples of preludes that modulate to every possible key! Given his familiarity with Czerny’s editions of music by Bach, Beethoven, and Scarlatti, not to mention his manuals on piano technique, it is quite possible that Schenker knew or knew about these treatises on modulation and preludizing. And, although it is unclear whether he would have approved of Czerny’s own improvisations, Schenker would surely have approved of his approach to teaching music theory.

REFERENCES

- BACH, C.P.E. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: Winter, 1759, 1762. Tr. by W. MITCHELL as *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. London: Eulenburg, 1974.
- BLUMRÖDER, C. 1972. *Modulatio / Modulation*. In *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ed. by H. EGGBRECHT, v.4, p.1-20, 1983.
- BROWN, M, HEADLAM, D., DEMPSTER, D. The #IV(bV) Hypothesis: Testing the Limits of Schenker's Theory of Tonality. *Music Theory Spectrum*, v.19, n.2, p.155–183, 1997.
- CAEYERS, J. *Beethoven: A Life*, tr. by B. ANNABLE. Berkeley, CA: University of California Press, 2020.
- COOK, N. *The Schenker Project*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- CZERNY, C. "Recollections from My Life" [1842], tr. E. SANDERS, *The Musical Quarterly*, v. 42, n.3, p.302-317, 1956.
- GJERDINGEN, R. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.
- GREEN, J. F. *New Hess Catalog*. West Newberry, VT: Vance Brook Publishing, 2003.
- HINTERBERGER, H. *Enthaltend die Bibliothek des Herrn Dr. Heinrich Schenker*. Wien Katalog XII. Vienna: Antiquariat Hinterberger, 1935.
- JADASSOHN, S. *Die Kunst zu Modulieren und zu Präludieren*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1890.
- _____. *Lehrbuch der Harmonie*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1883.
- JONAS, O. *Das Wesen des musikalischen Kunstwerks: Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*. Vienna: Saturn-Verlag, 1934. Ed. and tr. by J. ROTHGEB as *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker*. New York: Longman, 1982.
- LAUFER, E. On the Fantasy. *Intégral* v.2, p.99-133, 1988.
- LOUIS, R.; THUILLE, L. *Harmonielehre*. Stuttgart: Carl Grüniger Verlag, 1907.

- MITCHELL, W. J. Modulation in C.P.E. Bach's *Versuch*. In *Studies in Eighteenth-Century Music*, ed. H.C. ROBBINS LANDON and R.E. CHAPMAN. London: George Allen, p.333-342, 1970.
- QUANTZ, J.J., *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Voss, 1752. Tr. by E. R. REILLY as *On Playing the Flute*. New York: Schirmer, 1985.
- RASCH, R. The Musical Circle: From Alfonso to Beethoven. *The Dutch Journal of Music Theory* v.2, n.2, p.110-133, 1997.
- RINK, J. Schenker and Improvisation. *Journal of Music Theory* v.37, n.1, p.1-54, 1993.
- REGER, M. *Beiträge zur Modulationslehre*. Leipzig: C. Kahnt, 1903.
- SALZER, F. Haydn's Fantasia from the String Quartet, Opus 76, No. 6. *The Music Forum* 4, p.161-194, 1976.
- SCHACHTER, C. Analysis by Key: Another Look at Modulation. *Music Analysis* 6/3 (1987), pp.289–318.
- SCHENKER, H. *Harmonielehre*. Stuttgart and Berlin: Cotta, 1906. Tr. by E. MANN-BORGESE and ed. by O. JONAS as *Harmony*. Chicago: Chicago University Press, 1954.
- SCHOENBERG, A. *Structural Functions of Harmony*. Rev. ed. Leonard Stein. New York: W. W. Norton, 1969.
- _____. *Kontrapunkt I*. Stuttgart and Berlin: Cotta, 1910. Ed. John Rothgeb and tr. J. ROTHGEB and J. THYM as *Counterpoint*. Ann Arbor, MI: Musicalia, 2001.
- _____. Die Kunst der Improvisation. In *Das Meisterwerk in der Musik* v.I. Munich: Drei Masken Verlag, p.11–40, 1925. Tr. by R. KRAMER as The art of improvisation. In *The Masterwork in Music* v.1, ed. by W. DRABKIN. Cambridge: Cambridge University Press, 2–19, 1994.
- _____. Ein Gegenbeispiel: Max Reger, Op. 81, Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach für Klavier. In *Das Meisterwerk in der Musik* v.II. Munich: Drei Masken Verlag, p.173-192, 1926. Tr. by J. ROTHGEB as A counter-example: Max Reger's Variations and Fugue on a Theme by Bach, Op. 81, for piano. In *The Masterwork in Music* v.1, ed. by W. DRABKIN. Cambridge: Cambridge University Press, p.106-117, 1994.
- _____. *Der freie Satz*. Neue musikalische Theorien und Phantasien 3. Vienna: Universal, 1935. Tr. by E. OSTER as *Free Composition*. New York: Longman, 1979.

SOLOMON, M. Beethoven's Productivity at Bonn. *Music and Letters*, v.53, n.2, p.165-172, 1972.

SWAFFORD, J. *Beethoven: Anguish and Triumph*. New York: Houghton Mifflin, 2014.

WASON, R. W.; BROWN, M. *Heinrich Schenker's Conception of Harmony*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2020.



**Relações de simetria na
estrutura de *Eu te amo*, de
Antonio Carlos Jobim e Chico
Buarque de Holanda**

*Symmetry Relations in the Structure of Eu
te amo, by Antonio Carlos Jobim and Chico
Buarque de Holanda*

Carlos de Lemos Almada¹
carlosalmada@musica.ufrj.br

Submetido em 02/12/2020
Aprovado em 06/05/2021

Resumo

Este artigo propõe uma análise detalhada da estrutura de alturas da canção *Eu te amo*, de Antonio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda, através de uma adaptação da metodologia schenkeriana com ferramentas originadas na chamada Teoria Pós-Tonal. Busca-se evidenciar as complexas relações de simetria que caracterizam a peça, baseadas na interação das classes intervalares 1, 5 e 6. Após uma avaliação analítica do texto da canção e de sua forma poética, o que estabelece uma base para o subsequente exame das correlações entre música e poesia, o artigo apresenta uma discussão sobre os problemas associados ao emprego da teoria schenkeriana nas músicas pós-tonal e popular, suportada pela literatura sobre o assunto (STRAUS, 1987; LERDAHL, 1989; FORTE, 1995; MCGOWAN, 2008; LARSON, 1998; 2009, entre outros). A análise que se segue revela a extraordinária infraestrutura simétrica (que se projeta em diversos níveis de organização) sobre a qual é construída a canção, o que inclui interações com o argumento poético. Conclui-se que, embora não perfeitamente ajustada aos modelos da *Ursatz* schenkeriana, a estrutura complexa e estratificada de *Eu te amo* deriva de uma lógica particular, consistente em relação a exemplares de similar natureza da obra jobiniana.

Palavras-chave: Simetria intervalar. Jobim e Chico Buarque. Análise schenkeriana em música popular. Relação texto e música.

Abstract

This article proposes a detailed analysis of the pitch structure of the song *Eu te amo*, composed by Antonio Carlos Jobim and Chico Buarque de Holanda, through an adaptation of the Schenkerian methodology with tools originated in the so-called Post-Tonal Theory. It aims to highlight the complex relationships of symmetry that characterize the piece, which involve the interaction of the interval classes 1, 5 and 6. After an analytical evaluation of the lyrics and the poetic form, which establishes a basis for the subsequent examination of the correlations between music and text, the article presents a discussion of the problems associated with the use of Schenkerian theory in post-tonal and popular music, supported by the literature on these subjects (STRAUS, 1987; LERDAHL, 1989; FORTE, 1995; MCGOWAN, 2008; LARSON, 1998; 2009, among others). The analysis that follows reveals the extraordinary symmetrical infrastructure (projected at different levels of organization) on which the song is built, which includes interactions with the poetic argument. In conclusion, although not perfectly adjusted to the models of *Ursatz* schenkeriana, the complex and layered structure of the piece has its own logic, consistent in relation to examples of similar nature of the Jobinian work.

Keywords: Intervallic symmetry. Jobim and Chico Buarque. Schenkerian analysis in popular music. Relationship between text and music.

1 Flautista, compositor, arranjador e professor associado da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisador interessado especialmente em variação musical e estudos sistemáticos em música popular, com diversas participações em congressos internacionais e dezenas de artigos publicados. Autor dos livros *Arranjo* (2001), *A estrutura do choro* (2006), *Harmonia funcional* (2009), *Contraponto em música popular* (2013) e *Nas fronteiras da tonalidade* (2016). Membro da Associação Brasileira de Teoria e Análise, líder do grupo de pesquisa MusMat e editor-chefe do periódico *MusMat: Brazilian Journal of Music and Mathematics*.

1 Introdução

Composta em 1980 por Tom Jobim (música) e Chico Buarque (letra), a canção *Eu te amo* é considerada uma das mais líricas e pungentes dessa rica parceria. A peça foi encomendada para o longa-metragem homônimo de Arnaldo Jabor, estreado no ano seguinte, sendo protagonizado pelos atores Sônia Braga e Paulo César Peró. O roteiro é baseado em um caso de amor intenso, porém turbulento e instável entre um casal recém-separado. A canção, que retrata de maneira ímpar as oscilações, incertezas e paixões profundas envolvidas, foi considerada pela crítica da época um dos principais atrativos do filme.²

Talvez a principal característica de *Eu te amo*, e que torna a obra tão atraente ao público (mesmo fora de seu original contexto cinematográfico), seja a integração entre letra e música. O caráter do argumento poético consiste em um sofrido lamento, enunciado em primeira pessoa pelo protagonista (que se depreende pelo texto ser do sexo masculino) e dirigido à amante que acaba de deixá-lo.³ O texto alterna passado e presente, respectivamente representados por lembranças felizes do casal e a dura realidade da ruptura. Tal alternância é claramente percebida nos versos, que podem ser classificados em três grupos, de acordo com os estados mentais sugeridos: reminiscências em formato de *flashbacks* (por exemplo, “Se, ao te conhecer, dei pra sonhar, fiz tantos desvarios”), perplexidade, especialmente denotados por perguntas retóricas, como “Me conta agora como hei de partir”, e amargura (“Não, acho que estás te fazendo de tonta”). Em relação a tal conteúdo poético, as três primeiras estrofes (A, B e C) apresentam a mesma organização: dois versos do primeiro grupo (lembranças doces), fechando com um do segundo.⁴ A quarta estrofe (D) traz uma estrutura distinta, como se o protagonista se desse conta finalmente de sua situação, o que se denota pelo tom queixoso de seu primeiro verso (“Se entornaste a nossa sorte pelo chão”). Sintomaticamente, esse é o único bloco que parece ser inteiramente ambientado no “presente”.⁵ Tal ponto parece indicar uma mudança psíquica da personagem: os estados mentais passam a não ser mais claramente definidos (como se o presente “contaminasse” o passado) e a expressão pessoal, mesmo nas lembranças, se torna mais amarga. A partir dessas considerações preliminares, o Quadro 1 propõe uma organização formal para o texto, distribuindo seus 21 versos pelas sete estrofes.

Na realização musical do texto por Jobim (correspondendo essencialmente às construções melódica e harmônica), algumas estrofes mantêm relações de correspondência,

2 *Eu te amo* foi primeiramente gravada por Chico Buarque, em dueto com Telma Costa, em seu álbum “*Vida*”, lançado em 1980 pelo selo Philips.

3 Um aspecto relevante do tratamento musical dado a esse argumento é o constante contorno descendente, especialmente cromático (considerando vários níveis de organização, como será visto) que descrevem melodia, harmonia (referindo-se aqui à condução das vozes acordais) e linha de baixo. Pelos princípios da retórica musical e da Teoria dos Afetos, tal tipo de perfil melódico é associado à ideia de profunda dor e lamentação, uma associação cultural até hoje fortemente presente, em especial na música para cinema.

4 Interessantemente, a dualidade passado/presente sugere uma atmosfera quase cinematográfica para a canção.

5 Entretanto, na retomada musical dessa estrofe (em F), a estrutura poética não parece corroborar essa interpretação, com um caráter mais próximo ao das estrofes iniciais (i.e., passado-presente).

como sugere o esquema gráfico da Fig. 1. Setas cheias indicam o fluxo musical.⁶ Retângulos representam as sete estrofes, sendo que aqueles alinhados verticalmente evidenciam replicação de conteúdo melódico-harmônico. É o caso das estrofes E e G (que reproduzem o conteúdo de C) e da estrofe F (idêntica a D). A seta em traço-ponto denota que as estrofes A e C mantêm entre si uma relação um pouco mais complexa, aqui denominada de **relação tritônica** (o que terá importantes desdobramentos ao longo do estudo).

Quadro 1: Estrutura formal do texto de *Eu te amo*.

estrofes	versos	Texto
A	1	Ah, se já perdemos a noção da hora
	2	Se juntos já jogamos tudo fora
	3	Me conta agora como hei de partir
B	1	Se, ao te conhecer, dei pra sonhar, fiz tantos desvarios
	2	Rompi com o mundo, queimei meus navios
	3	Me diz pra onde é que ainda posso ir
C	1	Se nós, nas travessuras das noites eternas
	2	Já confundimos tanto as nossas pernas
	3	Diz com que pernas eu devo seguir
D	1	Se entornaste a nossa sorte pelo chão
	2	Se na bagunça do teu coração
	3	Meu sangue errou de veia e se perdeu
E	1	Como, se na desordem do armário embutido
	2	Meu paletó enlaça o teu vestido
	3	E o meu sapato inda pisa no teu
F	1	Como, se nos amamos feito dois pagãos
	2	Teus seios inda estão nas minhas mãos
	3	Me explica com que cara eu vou sair
G	1	Não, acho que estás te fazendo de tonta
	2	Te dei meus olhos pra tomares conta
	3	Agora conta como hei de partir

⁶ Aqui é considerada apenas a forma referente ao desenrolar poético básico, desconsiderando tanto o interlúdio instrumental quanto as subseqüentes repetições da letra.

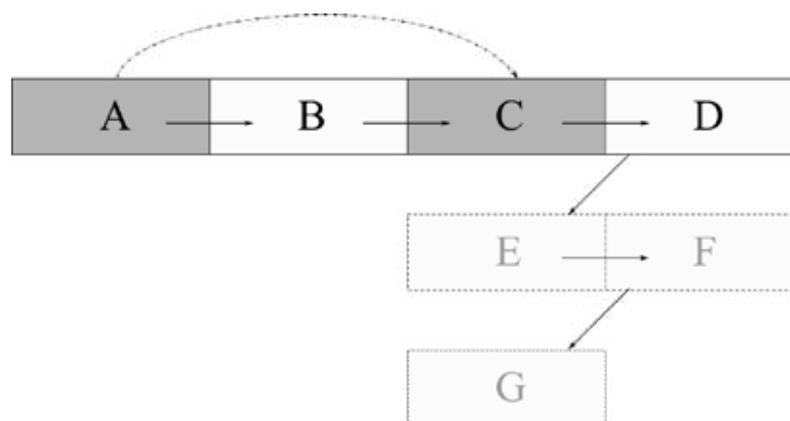


Fig. 1: Representação da disposição das estrofes na canção. Células verticalmente alinhadas indicam mesmo conteúdo melódico-harmônico. As células sombreadas (e a seta curva) indicam equivalência por relação tritônica.

Este artigo propõe um exame analítico detalhado do conteúdo musical dessas quatro estrofes distintas (A, B, C e D), com o intuito de evidenciar a rede estratificada de inter-relações que envolvem as estruturas melódica, harmônica (incluindo condução das vozes acordais e linha de baixo) e, menos intensamente, a dimensão textual, e que tornam *Eu te amo* uma obra de grande originalidade e rara complexidade no âmbito da música popular.

A partir desse objetivo, a análise schenkeriana (devidamente adaptada às condições do objeto de estudo) mostra-se como o método mais adequado de abordagem. Em complemento, visando o aumento da acurácia e da eficiência analítica, o processo de análise incorpora ainda formulações e ferramentas derivadas da assim chamada Teoria Pós-tonal, em especial representações geométricas de relações de alturas.

2. Análise schenkeriana em música popular

Antes de propriamente iniciar a análise de *Eu te amo*, parece necessário e oportuno discutir algumas questões envolvidas na aplicação do método schenkeriano em música popular.

Felix Salzer (1904-1986), discípulo de Heinrich Schenker (1868-1935), emigrou para os Estados Unidos com o início da Segunda Grande Guerra tornando-se não apenas um dos principais responsáveis pela difusão e popularização da teoria de seu mestre no meio acadêmico norte-americano, mas também o primeiro entre muitos teóricos posteriores a propor flexibilizações de suas rígidas bases originais. Nesse sentido, seu influente livro *Structural Hearing* (publicado em 1952) apresenta duas propostas inovadoras. Uma delas corresponde à expansão do repertório primordialmente almejado por Schenker,⁷ com a inclusão de obras de compositores pré- (como Josquin, por exemplo) e pós-tonais (Hindemith, Bartók e Stravinsky, entre outros). A segunda, de certo modo uma consequência da primeira, consiste na incorporação à análise de novas convenções, técnicas e elementos gráficos, inaugurando

⁷ A saber, abrangendo a chamada Era da Prática Comum, e mais especificamente, a tradição austro-germânica entre J. S. Bach e Brahms.

uma tendência que se propagaria até os dias atuais e, provavelmente, é o fator que melhor explica a popularidade do método num amplo espectro de abordagens teórico-analíticas. Tal tendência pode ser talvez sucintamente descrita como uma combinação de abstrações e generalizações de preceitos essenciais (especialmente o emprego de reduções para evidenciar elementos estruturais e a ideia de camadas hierarquizadas) e a inclusão de procedimentos e elementos idiossincráticos, enquanto outros são relativizados, diluídos ou mesmo desconsiderados.

Tal quadro fez multiplicar o número de abordagens schenkerianas não estritas, ou seja, que adotam de maneira livre e particular os princípios originais, comumente filtrados por características e demandas do objeto de estudo. Enquanto essa expansão pode ser vista como um saudável processo de enriquecimento e exploração de novas alternativas, levando a teoria a latitudes inéditas e não imagináveis pelo próprio Schenker, ela de modo algum é imune a questionamentos.

Um aspecto atual e potencialmente polêmico que advém de tais circunstâncias, por exemplo, envolve o emprego da análise schenkeriana em música não tonal, um tema que tem seu ponto de partida em um bem conhecido artigo de Robert Morgan, publicado em 1976, que introduz a ideia de prolongamento dissonante (*dissonant prolongation*). Em 1987, Joseph Straus traz especificamente o assunto para o âmbito da atonalidade, a partir do exame sistemático de quatro condições que considera necessárias para a existência de prolongamento.⁸ A partir dessas premissas e após o exame analítico de uma série excertos de obras de Schoenberg, Stravinsky, Bartók, Webern, entre outros, Straus advoga a ideia de que as relações de coerência estrutural na música não tonal seriam mais **associativas** do que propriamente **prolongacionais**. Tal discussão seria dois anos depois enriquecida por um estudo de Fred Lerdahl (1989). O autor inicia o artigo comentando os principais problemas inerentes à aplicação do método schenkeriano no exame da música pós-tonal (alguns deles semelhantes às condições de Straus) como, por exemplo, questões referentes à segmentação do discurso musical, relações de inclusão entre conjuntos e a ausência de uma clara hierarquia de eventos de altura. Em suas palavras, “adaptações schenkerianas para a música atonal se provaram como controversas tanto para crentes quanto não crentes da fé schenkeriana” (LERDAHL, 1989, p. 67, tradução do presente autor).⁹ A despeito disso, Lerdahl é menos categórico que Straus em suas conclusões, considerando que seria possível o desenvolvimento de

[...] uma teoria prolongacional atonal [capaz de] explicar as importantes intuições de elaboração e conexão linear que a música atonal evoca, [bem como] relacionar o prolongamento atonal ao tonal em um nível mais abstrato do que Straus considera, fornecendo assim uma base teórica comum entre os dois idiomas (LERDAHL, 1989, p. 68, tradução do presente autor).¹⁰

8 São elas: (1) Condição de consonância-dissonância (*consonance-dissonance condition*); (2) Condição de grau escalar (*scale-degree condition*); (3) Condição de embelezamento (*embellishment condition*); e (4) Condição de harmonia/condução de vozes (*harmony/voice-leading condition*). Para maiores detalhes, ver STRAUS (1987, p.2-5).

9 Original: “Schenkerian adaptations to atonal music have proved controversial to both believers and nonbelievers in the Schenkerian faith.” (LERDAHL, 1989, p. 67)

10 Original: “[...] an atonal prolongational theory [that] can account for the important intuitions of elaboration and linear connection that atonal

Lerdahl propõe um novo modelo como uma ramificação de sua então recentemente publicada Teoria Gerativa da Música Tonal (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983). Buscando um sistema equivalente ao conjunto de regras de boa formação e de preferência, que embasa a análise de músicas tonais de um ouvinte aculturado, Lerdahl estabelece para os contextos atonais dez condições de saliência (*saliency conditions*)¹¹ que são, contudo, capazes de evidenciar apenas eventos com implicações locais, devido à ausência de relevo hierárquico do espaço de alturas atonal (*flat space*). Em contraste, o espaço tonal, estratificado por definição, permite que eventos possam exercer influências tanto local quanto globalmente, abrangendo muitas vezes largos períodos em uma obra. Segundo Lerdahl, sob a perspectiva global, eventos em música atonal passam depender mais intensamente de relações abstratas, especialmente o paralelismo motivico.¹² Apesar da limitada capacidade de projeção desse espaço (se comparado ao espaço tonal), e da maior dependência em relação a configurações contextuais, Lerdahl demonstra em suas três análises (todas de trechos de peças de Schoenberg), com ajuda de suas condições de saliência (e considerando mesmo relações abstratas que emanam de conjuntos de classes de alturas), a viabilidade de distinguir de modo sistemático elementos estruturais de subsidiários na música pós-tonal. Entretanto, certamente em vista da problemática que lhe é inerente, o campo ainda hoje é relativamente pouco explorado, seja através de estudos teóricos ou analíticos.

Por outro lado, o emprego da teoria schenkeriana em análise de música popular tem se disseminado intensamente nos últimos anos.¹³ Ainda que haja profundas diferenças entre os diversos idiomas e gêneros que integram o vasto conjunto da música popular e, especialmente entre este e o universo atonal, alguns interessantes pontos de contato no que tange à aplicação do método schenkeriano podem ser elencados. Uma das questões mais distintivas é justamente a relativização do poder da tríade perfeita como fonte de significado estrutural para uma obra. Em certos gêneros musicais, como o jazz ou a bossa nova, componentes acordais considerados como dissonantes (sextas, sétimas, nonas etc.) em obras do período da prática comum são perfeitamente aceitáveis como elementos estáveis, o que permite, ao menos em potencial, que tenham suas sonoridades prolongadas.¹⁴ Além disso, sintaxes harmônicas com lógicas distintas da funcionalidade tonal S-D-T (como acontece no blues, no rock ou no chamado jazz modal) fazem surgir modelos de prolongamento que desafiam os esquemas tradicionais de *Ursatz*.

É também característico de aplicações schenkerianas em música popular o uso parcial e seletivo de elementos do método, uma prática cada vez mais frequente. Um dos trabalhos pioneiros nesse sentido foi realizado por Allen Forte (1995), que empregou técnicas adaptadas

music evokes [as well as] relate atonal to tonal prolongation at a more abstract level than Straus considers, thereby providing common theoretical ground between the two idioms." (LERDAHL, 1989, p. 68)

11 Referentes à proeminência de eventos em relação a timbre, dinâmica, duração, posição métrica etc. Lerdahl também assinala pesos (de um a três) às suas condições, de acordo com o impacto prolongacional que podem causar.

12 De acordo com o autor (LERDAHL, 1989, p. 85), "motivo, harmonia e espaço de alturas tendem a se mesclar" ("Motive, harmony, and pitch space tend to merge into one another").

13 Para uma interessante discussão sobre a propriedade do emprego de análise schenkeriana no repertório popular, ver Gallardo (2000).

14 O que faz com que a discussão proposta por Robert Morgan (1976), originalmente voltada para música de concerto mais dissonante, seja também oportuna neste contexto.

da teoria de Schenker para analisar a estrutura de baladas da chamada era de ouro (*golden age*) da canção norte-americana. A maneira flexível e livre que Forte se utilizou do método (o que incluiu a elaboração de novas convenções gráficas), buscando pragmaticamente evidenciar elementos estruturais em foco, certamente influenciou vários outros trabalhos com objetivos locais semelhantes.¹⁵

O jazz é outra vertente bem rica em relação a abordagens schenkerianas, uma tendência provavelmente iniciada por um importante artigo de Steven Gilbert,¹⁶ publicado em 1984, voltado para o exame da música de um compositor atuante na fronteira entre o jazz e a música de concerto, George Gershwin.

Uma questão sempre presente nesses estudos é o papel da **dissonância estável** (*stable dissonance*), adotando aqui o bem apropriado termo proposto por Forte (1995, p.51) para se referir a sextas, sétimas e tensões harmônicas¹⁷ adicionadas a tríades como enriquecimento sonoro. Em um artigo sobre a dualidade consonância/dissonância no idioma jazzístico, James McGowan (2008, p. 95) comenta justamente esse conceito de Forte, afirmando que “tal associação [ou seja, por parte de Forte] do termo ‘estável’ com ‘dissonante’ é bastante peculiar, uma vez que os termos são, no sentido schenkerianos, polos opostos”.¹⁸ Na verdade, isso denota uma peculiaridade do contexto melódico-harmônico de certos gêneros populares que parece ser inconciliável com os preceitos mais básicos propostos por Schenker, um aspecto que tem despertado inquietação por parte de muitos teóricos.

Diante de tal dilema, três possíveis caminhos se apresentam, caminhos cujos princípios poderiam ser enunciados como se segue: (a) a análise schenkeriana é inaplicável ao exame de música com tais características (proposta “conformista” ou mais ortodoxa); (b) é aplicável, porém é preciso relativizar a importância das extensões acordais, buscando eliminá-las em reduções intermediárias,¹⁹ de modo a alcançar em níveis profundos estruturas normativas (proposta “adaptativa”); (c) a música popular tem sua própria lógica estrutural (em termos harmônicos, melódicos e da condução de vozes), merecendo, portanto, uma abordagem schenkeriana particular. Nesse sentido, eventualmente tensões não podem ser reduzidas de modo sistemático, e devem ser consideradas como possuindo mesmo status em relação a componentes da tríade (proposta “dissidente”). Do mesmo modo, a ideia da conformação aos tipos tradicionais de estruturas primordiais perde força e alternativas idiossincráticas tendem a tomar seus postos.

15 Ver, por exemplo, considerando os universos do rock e da música pop, Everett (1998; 2001), Lovell (2012) e Nobile (2015).

16 Gilbert e Forte são coautores de um influente livro sobre a teoria schenkeriana (tradicional), publicado em 1982.

17 Termo de comum uso no contexto da música popular, tensões (ou extensões) harmônicas se referem a notas-funções mais remotas em relação à estrutura básica de um acorde. São consideradas tensões as nonas, décimas primeiras e décimas terceiras.

18 Original: “His association of the term ‘stable’ with ‘dissonant’ is quite peculiar since the terms are, in some Schenkerian senses, polar opposites.” (McGOWAN, 2008, p. 95).

19 Tal argumentação é sustentada por autores como Steve Larson, que considera que, a despeito da maior liberdade com que as dissonâncias são tratadas (especialmente no jazz moderno), “seus significados básicos permanecem o mesmo: uma dissonância deriva seu significado de alturas mais estáveis [posicionadas] em níveis mais profundos da estrutura” (Original: “their basic meaning remains the same: a dissonance derives its meaning from more stable pitches at deeper structural levels”) (LARSON, 1998, p. 213). O autor mantém e aprofunda essa discussão em um livro voltado especialmente para o exame schenkeriano de improvisação jazzística, com análises de improvisos de três pianistas consagrados: Bill Evans, Thelonious Monk e Oscar Peterson (LARSON, 2009).

Como ficará claro ao longo deste artigo, a terceira proposta é a que parece ser a mais adequada para o exame da estrutura de *Eu te amo*. Na verdade, algumas das canções de Jobim que possuem estruturas de raras originalidade e complexidade no âmbito da música popular, são especialmente refratárias a análises schenkerianas “tradicionais”. É o caso, por exemplo, de *Chovendo na roseira* e *Samba de uma nota só*, ambas analisadas com metodologia, por assim dizer, neo-schenkeriana por Carlos Almada em dois artigos (2010; 2012). Tais análises revelam não apenas tensões melódicas que exercem papéis centrais, irreduzíveis (especialmente no *Samba*), como *Ursätze* que não se enquadram aos modelos convencionais. As conclusões obtidas em ambos os trabalhos formam um sólido suporte para o presente estudo que, no entanto, traz também novas perspectivas para a concepção estrutural jobiniana, como é apresentado na próxima seção.

3. Análise estrutural de *Eu te amo*

Algo que é geralmente trivial – a determinação da tonalidade de uma peça a ser analisada – torna-se em *Eu te amo* uma tarefa que requer algumas considerações. De início, há uma série de ambiguidades essenciais à própria canção que não deixam tão clara a questão (aspecto que está no cerne do próprio estudo e que será devidamente evidenciado e explorado ao longo da análise). Provavelmente devido a essa característica, editores de versões da partitura têm hesitado diante da decisão sobre tonalidade e armadura de clave. As três edições consultadas revelam alternativas distintas. Na mais antiga delas, presente no volume 1 do *songbook* produzido por Almir Chediak (JOBIM, 1995), a canção é escrita em formato de *lead sheet* (ou seja, melodia com indicações de harmonia em cifragem alfanumérica) na tonalidade de Dó maior (com a armadura de clave correspondente), o que se deve provavelmente à intenção de facilitar sua leitura. No *Cancioneiro Jobim* (2006), em edição patrocinada pelo Instituto Antonio Carlos Jobim, *Eu te amo* é notada como partitura de canto e piano em Ré-bemol maior, porém com armadura sem acidentes. Dois anos depois, uma versão quase idêntica seria publicada no *Cancioneiro Chico Buarque* (também sob os auspícios do Instituto e da editora Jobim Music), desta vez apresentando a armadura de clave de Ré-bemol maior. Uma pesquisa nos manuscritos da canção²⁰ confirma esta última alternativa como a mais fidedigna às intenções originais, que será, portanto, aqui adotada como referencial.²¹

20 Que fazem do acervo pertencente ao Instituto Jobim. O acesso a esse material específico pode ser feito no seguinte link: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/3936>.

21 Mais precisamente, a solução para a questão é intermediária: a partitura disponível pelo Instituto (<http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/4806/eu%20te%20amo.pdf?sequence=2>) será a versão considerada neste estudo, porém com a armadura “correta” (ou seja, Ré-bemol maior), com as devidas adaptações enarmônicas, quando necessário.

3.1 Introdução

A Fig. 2 inicia a análise com a introdução da canção. Três níveis de redução são considerados (a-c). Em linhas gerais, o trecho funciona como uma preparação dominante para a entrada do canto. Deve ser observado como o “acorde-bordadura” G_7^4 em (a) é, na redução (b), incorporado ao V grau da tonalidade, formando uma sonoridade bastante adensada pela presença de diversas tensões harmônicas. Setas curvas na pauta indicam condução de vozes semitonais entre notas-funções da harmonia (o que é também contemplado na cifragem analítica). No aspecto melódico, a introdução consiste em uma progressão de quarta descendente (com cada uma das notas, por sua vez, incorporando uma progressão de sexta) conectando $\hat{5}$ (A_5) a $\hat{2}$ (E_5). Um arpejo ascendente a partir desse ponto encontra a nota C ($\hat{1}$), que é então prolongada, tornando-se a *Kopfton* $\hat{1}$ (em antecipação ao início da melodia do canto, uma oitava abaixo).²² A análise da terceira camada sugere que a oitava C_4-C_5 , em um nível mais básico, poderia ser particionada em dois trítonos (denotados como Tr_{0-6} e Tr_{6-0}), o que introduz um elemento de vital importância para a organização de alturas na canção.

22 Não deve passar despercebido o potencial impacto dessa primeira divergência mais profunda em relação aos preceitos schenkerianos. Afinal, a ideia de que a sensível (suportada pelo acorde tônico, como se verá) possa exercer a função de nota primordial de uma estrutura musical não possui precedentes no repertório da prática comum.

(a)

$A\flat 47 \frac{13}{9}$ $G\flat 47 \frac{13}{9} / A\flat$ $A\flat 47 \frac{13}{9}$ ————— $\flat 9$

D \flat : V ($\flat VII7$) V —————

(b)

$A\flat 7 \frac{4}{13}$ ————— $\flat 9 \frac{9}{13}$ ————— $9 \frac{4}{13}$ ————— $\flat 9 \frac{9}{13}$

D \flat : V

(c)

D \flat : V

Fig. 2: *Eu te amo* – análise schenkeriana da introdução (c.1-8): camada 1 (a); camada 2 (b); camada 3 (c).

3.2 Estrofe A

Os eventos estruturais mais relevantes da primeira estrofe (A) são apresentados na Fig. 3. A análise schenkeriana em primeira camada (a) revela que os versos são dispostos na configuração “modelo com duas seqüências”, envolvendo dois planos melódicos distintos. O mais superficial, destacado pelas áreas sombreadas, consiste em progressões cromáticas descendentes delimitadas por intervalos de trítono, formados por classes de alturas distintas. Propondo uma melhor visualização da interação das três progressões em relação ao campo das classes de alturas, elas são dispostas geometricamente em *clockfaces* (em b).²³ Tomadas em conjunto, abrangem quase a totalidade cromática, excluindo-se apenas a classe de altura $D\flat$ (como indicado nos três círculos).

23 Isto é, com a organização das classes de alturas ao redor de um círculo com doze segmentos, à maneira de um relógio analógico. A representação em *clockface* foi popularizada por Joseph Straus (2005) como ferramenta teórica e de análise de obras do chamado período pós-tonal.

No plano imediatamente superior, os eventos melódicos delineiam um tetracorde descendente formado por escala de tons inteiros a partir da *Kopfton*, o que é enfatizado por suas posições métricas, pelo contexto harmônico e pelo próprio texto, já que a chegada de tais notas coincide com sílabas de apoio de cada verso.²⁴ Contrariamente ao que se observa em análises schenkerianas do repertório clássico-romântico, os quatro pontos melódicos formam com os acordes que os suportam dissonâncias “estáveis” (sétimas maiores), o que dá ainda mais consistência ao seu papel estrutural.

Em termos superficiais, a harmonia do trecho é construída especialmente com acordes não diatônicos ao campo tonal de Ré bemol maior, provenientes de substituições tritônicas de dominantes secundários (conhecidos como “subV” no jargão da música popular) e da classe dos empréstimos modais (acordes não diatônicos incorporados ao campo tonal pelas relações de afinidade com regiões tonais vizinhas). Os acordes selecionados são claramente subordinados à linha de baixo descendente e cromática que os suporta, uma característica marcante do tratamento harmônico de Jobim,²⁵ bem como à intenção de posicionar, como espécies de pilares, acordes maiores com sétima maior e quinta aumentada sob cada uma das quatro notas de apoio acima descritas.

24 Sílabas tônicas finais dos versos 1, 2 e 3, além da sílaba inicial (“Ah”) da estrofe, como indicadas pelas molduras no texto acima da pauta da Fig. 3.

25 Estratégia composicional bastante recorrente em sua obra, presente em maior ou menor medida em canções como *Samba de uma nota só*, *Corcovado*, *Insensatez*, *Inútil Paisagem*, *Águas de Março*, entre outras.

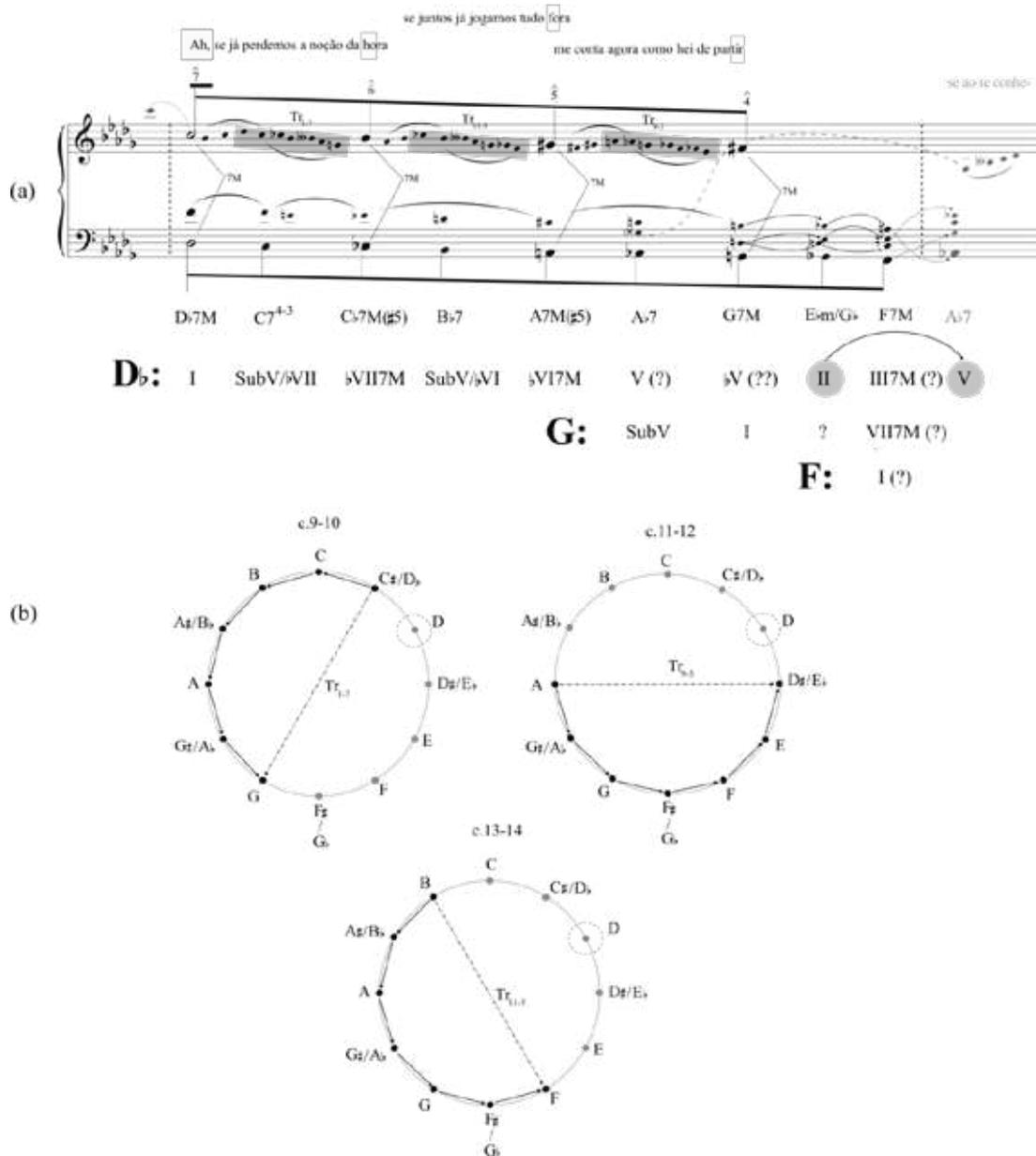


Fig. 3: *Eu te amo* – análise schenkeriana da estrofe A (c.9-18), considerando a camada 1 (a); Disposição em *clockface* das três progressões cromáticas em tritono demarcadas no gráfico superior (b).

A análise harmônica proposta neste artigo opta por interpretar os cinco acordes iniciais como pertencentes a Ré bemol, embora fosse também perfeitamente válido tratar os acordes-pilares C \flat 7M(#5), A7M(#5)²⁶ não como empréstimos modais (\flat VII7M e \flat VI7M), mas como tônicas de duas modulações sequenciais (Ré bemol→Dó bemol→Lá bemol), conduzidas pelos apoios na escala de tons inteiros. De toda maneira, o acorde que se segue ao trecho inicial (A \flat 7) exerce um papel de pivô na progressão, pois ao mesmo tempo que corresponde

26 Neste e em outros pontos semelhantes, o recurso da equivalência enarmônica foi empregada em prol de uma notação mais simples e clara. Tal decisão se apoia no fato de que as relações simétricas, que são abundantes na canção, neutralizam ou mesmo anulam (como é aqui o caso) a necessidade da distinção precisa entre eventos de alturas.

à dominante da tonalidade referencial, pode ser também interpretado como o substituto tritônico da dominante (subV) referente à tonalidade diametricamente oposta a Ré-bemol, isto é, Sol maior, para onde se dirige efetivamente.²⁷

Após atingir o final da parte cantada, o *motto* harmônico, conduzido pelo baixo cromático, mantém-se ainda em atividade, alcançando uma nova estação da escala de tons inteiros, F7M, acorde que, pelo princípio da inércia, pode ser interpretado como I grau de Fá maior. Alternativamente, sob a perspectiva da tônica central, o mesmo acorde pode ser visto como resultante da confluência de movimentos cromáticos de vozes internas (como sugerem as setas curvas na figura) que conectam E_bm/G_b (II grau) a A_b7 (aqui como um V *de facto*), produzindo um desfecho em cadência à dominante, em preparação para a próxima estrofe.

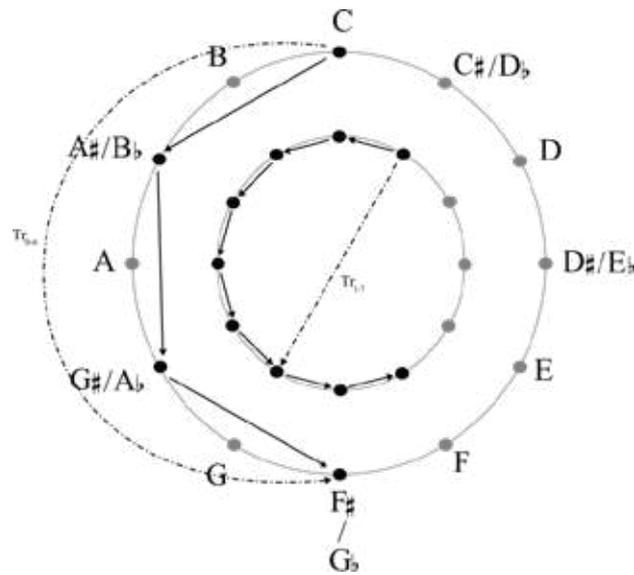


Fig. 4: Representação geométrica das relações intervalares de melodia (círculo externo) e baixo (círculo interno) na estrofe A.

Uma representação geométrica das relações intervalares mais essenciais da melodia e linha de baixo é apresentada na Fig. 4. O gráfico, que toma como modelo um esquema semelhante proposto por Dmitri Tymoczko (2011, p. 147, fig. 4.9.5), consiste em dois *clockfaces* concêntricos que representam os campos de classes de alturas relacionados aos eventos melódicos (dispostos no círculo externo) e aos baixos (círculo interno). Setas cheias indicam movimentos contíguos, setas em traço-ponto correspondem a relações mais profundas. As duas lógicas são essencialmente distintas, relacionadas a diferentes coleções simétricas (tons inteiros e cromática), porém compartilham em alto nível um âmbito tritônico: Tr_{0-6} (na melodia) e Tr_{1-7} (baixo, neste caso considerando o trecho correspondente à harmonização da linha vocal). Nessa concepção, a linha melódica descreve a metade de um hexágono (na forma de um polígono regular aberto), denotando sua simetria interna.

27 Tal estratégia de modulação entre polos tonais tomando proveito das propriedades inerentemente ambíguas da qualidade acordal X7 é descrita por Arnold Schoenberg (2001, p. 343-380) entre seus comentários sobre **acordes errantes**, ou seja, acordes com múltiplas funcionalidades.

3.3 Estrofe B

A estrofe B é analisada em primeira redução na Fig. 5. Novamente, observa-se uma coincidência entre os destaques métrico-melódico-harmônicos e textuais, o que permite uma estratificação clara da linha do canto em dois planos. Apesar disso, a estrofe contrasta com a anterior em respeito ao ambiente harmônico: enquanto A é subordinada a uma organização primordialmente simétrica, resultando em modulações, a estrofe B é essencialmente assimétrica e circunscrita ao âmbito diatônico de Ré-bemol maior.

Se ao te conhecer
deixei pra sonhar, fiz tantos desvarios
rompi com o mundo, queimei meus navios
me diz pra onde que ainda posso ir

mov. cromático

A^7 D^7M Bm^7 C^7 G^7/F $B^7(9)$ B^7/E_b Em^7 ⁹

D_b : V I VI V/III (?) V/II (?) II

Fig. 5: *Eu te amo* – análise schenkeriana da estrofe B (c. 18-27), considerando a camada 1.

No entanto, como indicado pelas molduras elípticas e pelas interrogações, dois acordes híbridos²⁸ (G^7/F e B^7/E_b) parecem resistir à análise funcional. A Fig. 6 propõe explicar suas possíveis origens como resultantes de transformações a partir de um modelo caracterizado pelo encadeamento de três dominantes secundárias consecutivas. Para isso, considere inicialmente a hipotética progressão em (a), por conveniência escrita em semibreves (um acorde por compasso) em *voicings* do tipo “4+1”, de maneira que o baixo seja isolado da harmonia. A progressão é então transformada em (b), a partir de duas simples operações, o que gera os acordes híbridos em questão: (1) supressão das notas da “mão direita” (mas não a do baixo) do c.2, referentes ao acorde F7, de tal modo que as vozes do acorde anterior (C7) sejam mantidas; (2) duplicação do c.3, substituindo seu baixo por uma antecipação do baixo seguinte (E_b). Emoldurados ao lado de cada caso são analisadas, em formato de grafo, as conduções dos acordes das respectivas “mãos direitas”.²⁹ A comparação dos dois esquemas deixa evidente a maior eficiência e economia da versão transformada (b),³⁰ o que pode talvez justificar a harmonização desse trecho por Jobim. Em suma, é possível considerar os

28 Um acorde híbrido consiste na combinação de uma estrutura harmônica tercial superior (em geral, uma tríade perfeita) com um baixo que não pertence ao acorde (por exemplo, C/D). Acordes híbridos, via de regra, resultam em uma sonoridade tensa, porém homogênea, não demasiadamente dissonante. O conceito não deve ser confundido com o de bicorde, a sobreposição de dois acordes (comumente, bastante distintos entre si, como o famoso “acorde Petrouchka” – $F\sharp/C$ – presente na obra homônima de Stravinsky).

29 Os rótulos “S”, “C”, “T” e “B” (como “soprano”, “contralto”, “tenor” e “baixo”) se referem às posições relativas das vozes dos acordes.

30 Numa simples contabilização dos valores absolutos dos movimentos melódicos, tem-se: 14 (a) e 8 semitons (b).

dois acordes híbridos como derivados de manipulação das escalas temporais das camadas da harmonia e do baixo, que se comportaram nesses pontos como placas tectônicas independentes.

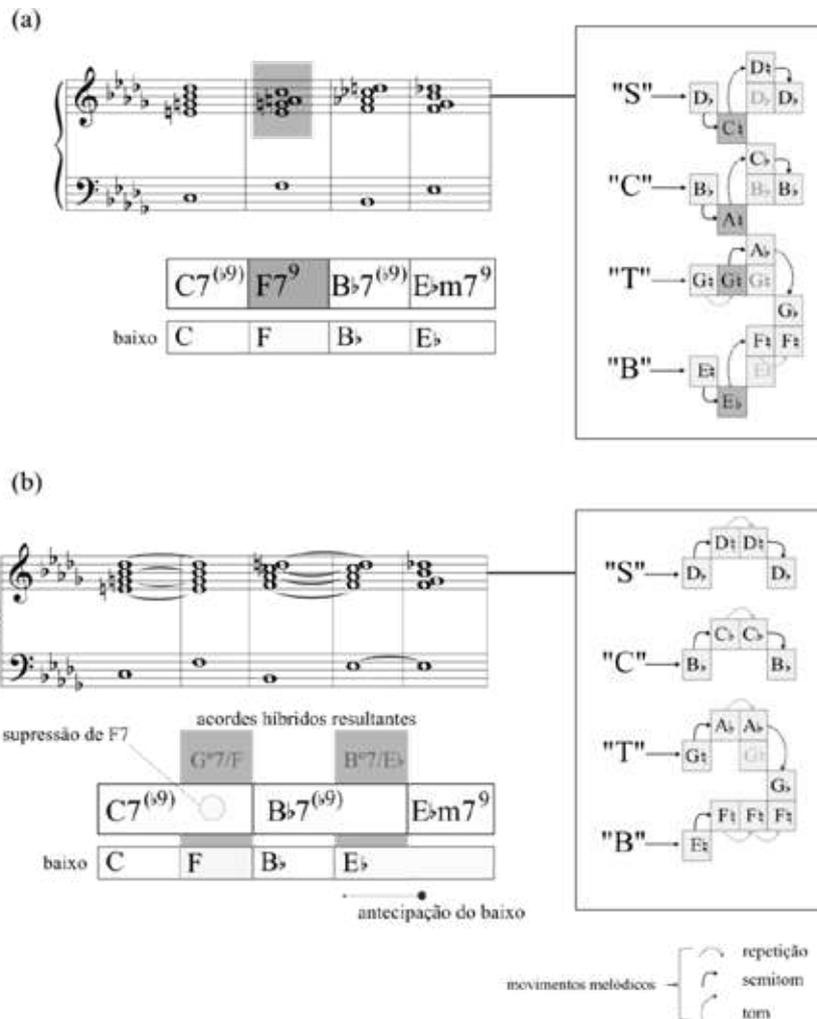


Fig. 6: Possível explicação funcional para os acordes híbridos da Fig. 5: (a) versão hipotética; (b) versão transformada e definitiva. Os símbolos "S" (soprano), "C" (contralto), "T" (tenor) e "B" (baixo) referem-se à ordem das quatro vozes harmônicas.

Essa reinterpretação harmônica é incorporada na próxima redução da estrofe B, apresentada na Fig. 7a.

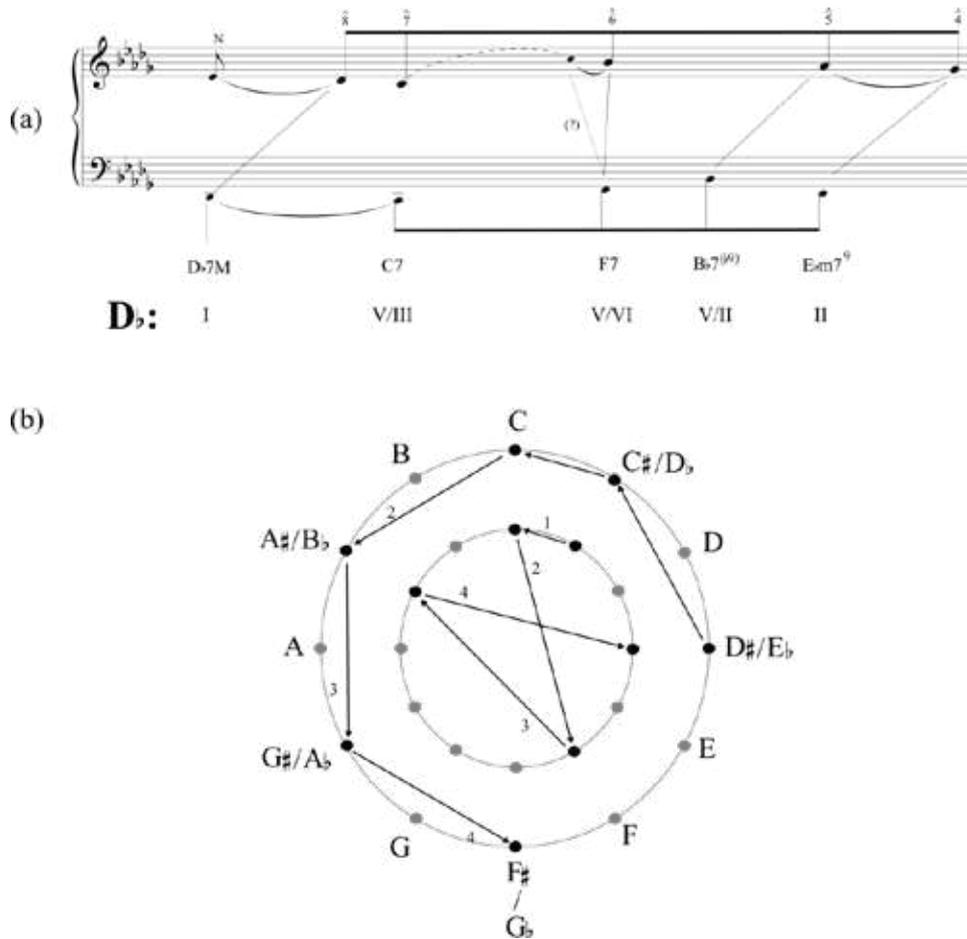


Fig. 7: Redução em segunda camada referente ao gráfico da Fig. 5 (a) e sua representação geométrica (b).

Sob tal perspectiva, fica bem explícita a polarização do II grau pela cadeia de dominantes secundários (indicada pela barra ligando os baixos C-F-B₇) como o alvo funcional da passagem.³¹ Em relação aos eventos melódicos, é possível considerar que, diferentemente do que acontece na estrofe A, a dissonância (nona maior) formada com a fundamental do acorde D₇M resolveria neste nível mais profundo no dobramento da fundamental do acorde, o que faz com que o trecho apresente nesse aspecto uma configuração schenkeriana mais próxima aos moldes tradicionais. Cada nota da linha diatônica descendente é então respaldada por um dos acordes que foram retidos na redução.³² O diagrama geométrico referente ao trecho (em b) captura visualmente o contexto diatônico da estrofe, com setas cruzadas no círculo interno (modelando movimentos de quartas ascendentes no baixo) e o polígono irregular (aberto, no caso) no círculo externo, correspondendo a movimentos escalares diatônicos.

31 O que é inspirado em convenção proposta por Forte (1995).

32 Restando apenas uma indecisão sobre qual evento melódico deve ser associado a F7: $\wedge 8$ (como sua quinta) ou $\wedge 6$ (como quarta, o que tornaria o acorde um dominante com quarta suspensa).

já confundimos tanto nossas pernas

Se nós, nas travessaras das noites eternas diz com que pernas eu devo seguir

$Ebm7^9$ $G7M$ $F7$ $E7M^{\#5-b5}$ $Eb7^{\#5-b5}$ $D7M^{\#5-b5}$ $D7$ $C7M^{\#5-b5}$

D_b: II IV

G_b: VI I SubV/ \flat VII \flat VII7M SubV/ \flat VI \flat VI7M V (?)
(enarm.)

C: SubV I (?)

(b)

(c)

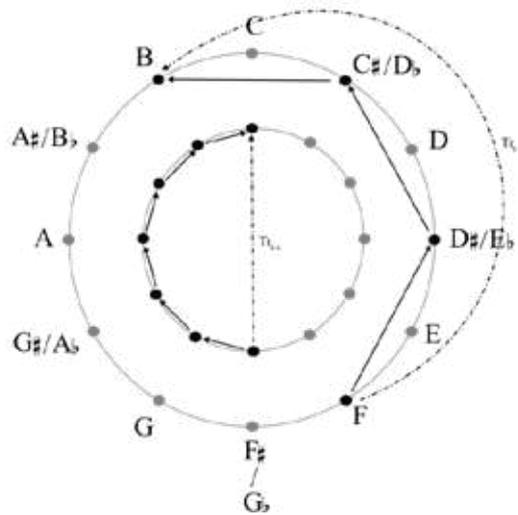


Fig. 8: *Eu te amo* – análise schenkeriana da estrofe C (c.18-27), considerando a camada 1 (a); relação “tectônica” entre linha cromática de quintas acordais e o baixo (b); representação geométrica das relações intervalares da melodia e do baixo.

3.4 Estrofe C

Como mencionado na introdução do artigo, a estrofe C retoma a estrutura da estrofe A, porém transposta por quarta ascendente e apresentando duas pequenas diferenças em relação ao original (Fig. 8). Uma delas é a supressão da extensão da harmonia, após o final da linha do canto. Menos evidentes são as inclusões de movimentos contrapontísticos em acordes de quinta aumentada, na forma “#5- \flat 5”, criando uma nova linha cromática interna, em relação de quintas “tectônicas” com o baixo (ambas destacadas em b).³³

Numa visão funcionalista mais global, é possível considerar a seção C como um movimento em direção à subdominante estrutural da tonalidade, uma estratégia comum em uma vasta parte do repertório tonal, com a finalidade geral de prover contraste climático a partir de um afastamento centrífugo (ainda que contido às fronteiras diatônicas). Por essa razão, a análise harmônica identifica o primeiro acorde da estrofe (G \flat ,7M) como IV e não I (de Sol-bemol maior). No entanto, os eventos subsequentes, por força do paralelismo em relação ao já ocorrido, pressionam para um redirecionamento da análise, levando à trajetória modulatória correspondente àquela da estrofe inicial, desta vez, conectando os polos tritônicos Sol-bemol e Dó.

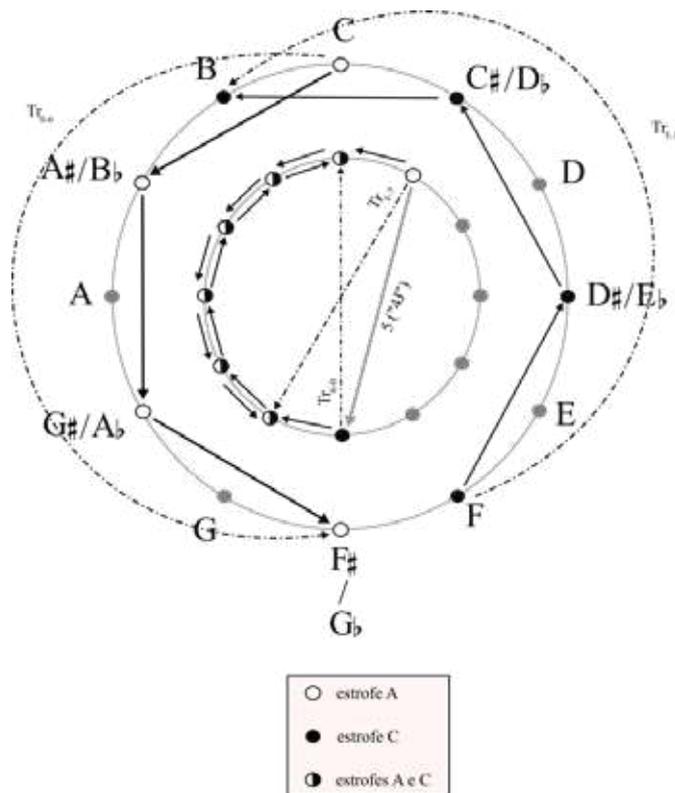


Fig. 9: Sobreposição das representações geométricas das estrofes A e C.

³³ Interessantemente, a combinação das duas linhas abrange o total cromático, com a redundante presença das classes de altura Ré \sharp e Dó \flat , justamente as únicas quintas não deslocadas no contraponto.

A Fig. 9 fornece uma comparação entre as representações geométricas das estrofes A e C,³⁴ sobrepondo-as, revelando uma organização simétrica de alta sofisticação e complexidade.³⁵ No círculo externo, da melodia, observa-se um perfeito espelhamento dos eventos (envolvendo, em cada estrofe, quatro notas das duas coleções da escala de tons inteiros) a partir de um eixo de simetria que passa entre as classes de alturas Dó₂-Si₂ e Fá₂-Sol₂.³⁶ Já no círculo interno, dos baixos, as duas estrofes compartilham o segmento cromático Dó₂-Sol₂ (ordenados em sentidos opostos), tendo como exclusivas as classes de alturas Ré₂ (na estrofe A) e Sol₂ (estrofe C), que se conectam pela classe intervalar 5 (quarta justa), evidenciando a relação em alto nível tônica-subdominante entre as duas estrofes.

3.5 Estrofe D

De acordo com o que já foi discutido, a estrofe D representa um momento de mudança no argumento poético, retratando a tomada de consciência do protagonista em relação à ruptura amorosa. Como será discutido, o tratamento musical dado por Jobim a esse contexto parece justamente reforçar esse caráter contrastante.

Se enformaste a nossa sorte pelo chão Se na bagunça do meu coração meu sangue errou de veia e se perdeu

D₇M B₇m7 E₇(¹³/₉) (B^o7) E₇m7⁹ A₇47⁹ A₇G₇ F47 F7(#5) G₇M

D_b: I II V/V (V^o/II) II V V/VI (?) IV

————→ relação dominante
→ "amolecimento" de terça

Fig. 10: *Eu te amo* – análise schenkeriana da estrofe C (c.35-42).

34 Por simplicidade visual, a extensão da linha do baixo após a finalização da linha do canto (G→G₂→F) na estrofe A foi desconsiderada neste esquema.

35 A simetria se torna mais notável se for aplicada uma rotação de 30° no sentido horário apenas sobre os pontos referentes à melodia da estrofe C, resultando em um hexágono completo (representando a divisão da oitava em doze partes iguais).

36 Mais precisamente, um eixo de simetria inversional de soma 11, de acordo com preceitos da Teoria dos Conjuntos de Classes de Alturas. Para maiores detalhes, ver Straus (2005, p.47-48; 133-137).

A Figura 10 apresenta uma análise em primeira camada da estrofe. De início, observa-se o estabelecimento de um novo nível métrico no texto, intermediário (o que é indicado pelas sílabas sublinhadas), que são suportadas por apojeturas em relação a notas de posição hierárquica mais altas: $\underline{C} \rightarrow B_b$ (6), em “ba-gun-ça” e “F → G_b (4) em “ve-ia”. Outro ponto de grande interesse e de especial associação entre poesia e música diz respeito ao final do primeiro verso (primeiro destaque em cinza). Vários elementos musicais parecem convergir para enfatizar esse ponto climático: (1) pela primeira vez, há uma inversão de tendência descendente que predomina no contorno da linha melódica do canto, com uma ascensão rápida (e claramente dramática) em arpejo abrangendo uma oitava (remete vagamente ao gesto instrumental que conclui a introdução – ver Fig. 2); (2) o suporte harmônico nesse ponto – na cifra alfanumérica notado como $E_b7.9(\#11)13$ – é o acorde de maior densidade em toda a canção (três tensões acrescentadas à téttrade básica); (3) a nota da melodia é a própria *Kopfton* $\hat{7}$, representando um acréscimo do grau de dissonância em relação à fundamental do acorde (décima terceira), se comparado com o do acorde inicial da estrofe, no qual exerce a função de sétima maior. Tudo isso parece estar a serviço de uma “pintura sonora” do texto poético nesse momento (“Se entornaste a nossa sorte pelo chão”), a partir de uma interpretação musical do estado de profunda confusão mental do protagonista: nesse sentido, a palavra “chão” é musicada com um enfático movimento ascendente (como que retratando uma súbita perda de referencial físico-psicológico) e sublinhada dramaticamente pela tensão melódico-harmônica. A lenta descida da linha subsequente (que não retoma, contudo, o nível inicial) se sintonizaria com uma mais suave mistura de dor, perplexidade e lembrança, como é sugerido pelo texto.

Em seu perfil geral funcional, de natureza centrípeta, a harmonia da estrofe D apresenta relações de afinidade com a da estrofe B. Como as setas abaixo da análise sugerem, o centro de gravidade da progressão consiste basicamente em um encadeamento $V/V \rightarrow V$, cujos acordes-núcleos são embelezados pelo recurso de “II relativos” e soldados através de um procedimento denominado “amolecimento” de terça.³⁷ A esperada resolução sobre o acorde tônico em primeira inversão (induzida pela sétima no baixo do V grau) é, no entanto, frustrada com sua surpreendente substituição por F47 (ver a segunda área destacada na Fig. 10). A função do bloco formado por esse acorde enigmático e sua continuação contrapontística, F7(#5), fica mais clara ao percebermos que prepara parcimoniosamente a retomada de G_b7M , o ponto de partida do próximo trecho.³⁸ A Fig. 11 propõe duas possíveis significações alternativas para o acorde em questão, ambas assumindo o papel de preparação subdominante. A primeira opção mantém a cifra alfanumérica original, o que torna o acorde em questão uma espécie de versão espelhada de um subV (propõe-se aqui, como um neologismo funcional, a cifra analítica “anti-subV”/IV). A segunda interpretação reescreve a nota $C\#$ como D_b e considera como implícita a presença da nota C_b como sétima do acorde dominante secundário aumentado do IV, em primeira inversão, sendo então cifrado como $D_b7(\#5)^9/F$. Apesar dessas mudanças, a alternativa (b) é funcionalmente mais simples e, portanto, mais adequada em uma análise estrutural.

37 Consiste basicamente em uma técnica muito empregada na prática jazzística e bossa-novista, de transformar uma dominante secundária (de qualidade X7) em “II relativo” ($Xm7$) associado a outra dominante, através do abaixamento da terça.

38 Estrofe E que, como visto, replica o conteúdo musical da estrofe C.

(a) V/VI "anti-sub"/IV IV
F47 F7(#5) G_b7M

(b) V/VI V/IV IV
F47 D[#]7(#5)/F G_b7M

Fig. 11: Alternativas funcionais para o acorde final da estrofe D.

A redução subsequente (Fig. 12a) incorpora essa interpretação funcional. O diagrama geométrico (b) reforça o parentesco entre as estrofes B e D, que poderiam ser descritas em termos dos comportamentos gráficos de suas melodias (polígonos abertos irregulares) e linhas de baixo (descrevendo cordas dentro do círculo interno).³⁹

(a) 3º grupo sétima implícita

D_♭: I II V/V V V/IV

(b)

Fig. 12: Redução em segunda camada referente ao gráfico da Fig. 10 (a) e sua representação geométrica (b).

39 Chama especial atenção o esquema intervalar simétrico no círculo interno da Fig. 12b.

3.5 Uma perspectiva global

Tendo sido concluídas as análises individuais das estrofes que apresentam conteúdos musicais distintos, faz-se agora necessário um exame global de toda estrutura da canção, de modo a evidenciar a interação dos planos e relações que a caracterizam. A Fig. 13a combina em um único gráfico as reduções da introdução e das quatro estrofes, a partir dos dados analíticos obtidos. Isso permite afirmar que três relações intervalares exercem papel central na organização de alturas na peça:

- Tritônica (ic6)⁴⁰ – presente em diversos níveis das linhas melódica e do baixo. É graficamente indicada por linhas (ligaduras ou setas) em traço-ponto;
- Semitonal (ic1) – presente em conexões entre estrofes e (projetada em sua versão invertida, como 7M) nas relações entre melodia e fundamental harmônica (estrofes A, C, E e F). Indicada por linhas/ligaduras/setas cheias em preto;
- Quartal (ic5) – presente, em alto nível, na relação Tônica-Subdominante e, mais próxima à superfície, nos encadeamentos de dominantes secundários consecutivos. Indicada por linhas/ligaduras/setas cheias em cinza.⁴¹

40 Ou seja, classe intervalar 6 (ic6 na abreviatura mais difundida, a partir do original em inglês, *interval class*). Uma classe intervalar representa da maneira mais compacta todas as manifestações possíveis dos intervalos membros da classe, através de expansão (por soma de oitavas) ou inversão.

41 Também presente, embora de maneira menos estrutural entre as tonalidades de Sol e Dó maior. Agradeço ao avaliador anônimo deste artigo que apontou a possibilidade dessa relação.

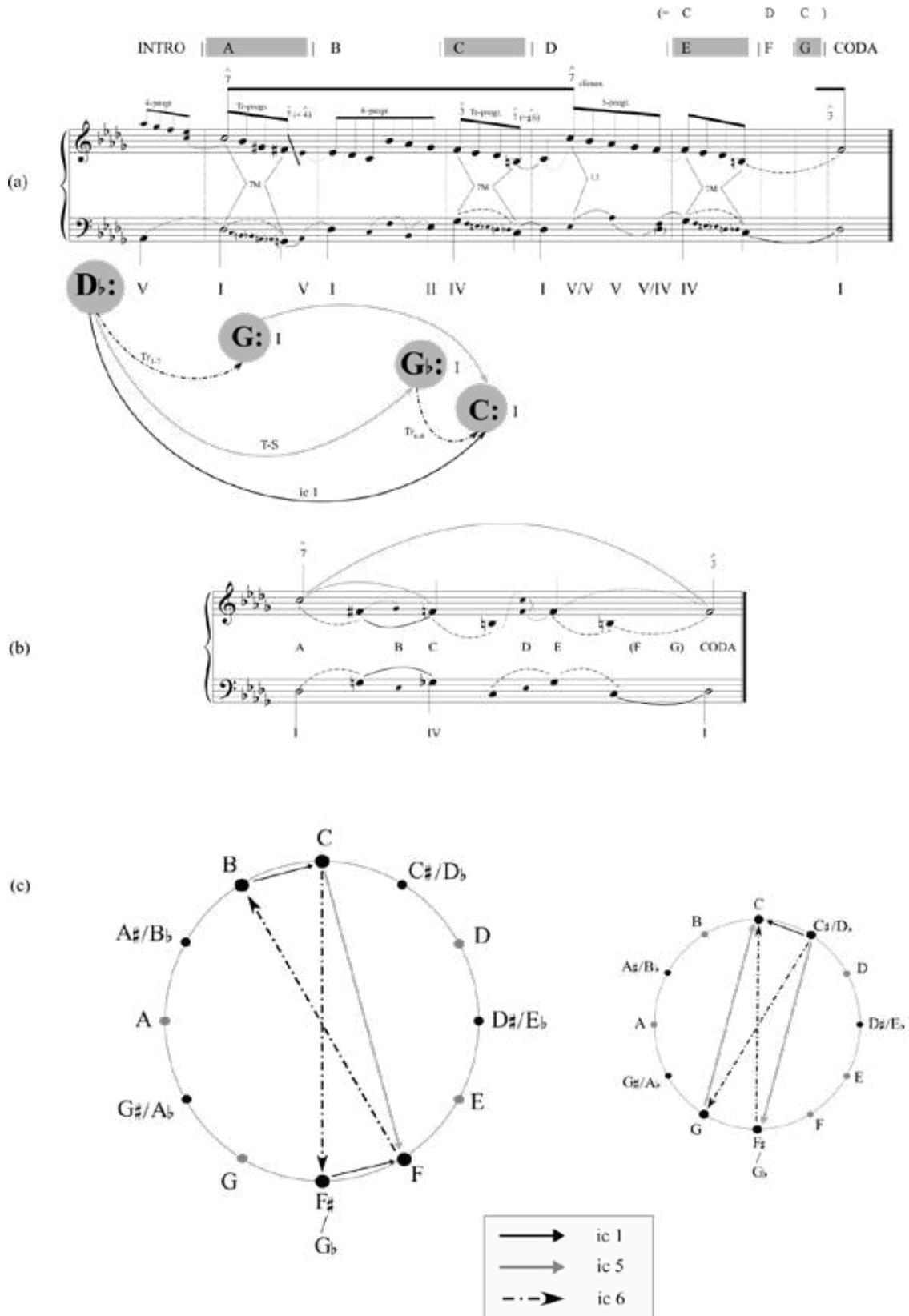


Fig. 13: Visão global da estrutura de *Eu te amo* (a); Redução final (b); Representação geométrica (c).

Em termos formais, percebe-se uma alternância entre “territórios” diatônicos e centrípetos (introdução e estrofes B, D e F) e ambientados na escala de tons inteiros e de propensão centrífuga (destacados em fundo cinza sobre a pauta) nas estrofes A, C, E e G). De especial importância nesse esquema de alto nível é o processo de interação entre as quatro tonalidades (todas maiores) visitadas ao longo da canção (Ré-bemol, Sol, Sol-bemol e Dó), perfeitamente ajustado aos três eixos intervalares considerados.

A Fig. 13b propõe uma prospecção ainda mais profunda dessa análise, filtrando apenas o que pode ser tomado como mais essencial. A representação geométrica dessas relações,⁴² em (c), deixa ainda mais evidente a extraordinária simetria que compõe a infraestrutura de *Eu te amo*, revelando como a interação das três relações intervalares (ic1, 5 e 6) estaria presente no nível mais básico em ambas as camadas. De acordo com essa geometria, depende-se que melodia e harmonia (representada pela linha do baixo) são construídas sobre os mesmos alicerces intervalares, diferindo apenas por uma simples rotação de 30°. Pelo prisma da Teoria dos Conjuntos de Classes de Alturas, ambas as configurações pertencem à mesma classe, a do tetracorde (0167), também identificado como 4-9 (na nomenclatura de Allen Forte), curiosamente uma das formações mais recorrentes na música pós-tonal, o que se deve à sua estrutura inerentemente simétrica e a suas especiais propriedades intervalares.⁴³

Considerações finais

Este artigo propôs uma análise detalhada da canção *Eu te amo*, de Jobim e Buarque, focando especialmente relações intervalares simétricas, que se apresentam infiltradas em diversos níveis estruturais. A combinação de ferramentas da teoria pós-tonal com uma adaptação da análise schenkeriana às particularidades da música popular (e, especificamente, à prática jobiniana) mostrou-se bem-sucedida como estratégia metodológica para a abordagem pretendida.

A partir dos resultados obtidos, chamam especial atenção a sofisticação e a complexidade estrutural da peça, apresentando-se em um grau de magnitude incomum, senão inédito, no contexto das canções populares. É particularmente notável o fato de que, a despeito da existência de trechos que abertamente desafiam a funcionalidade tonal, tanto pelo intenso cromatismo quanto pela organização melódico-harmônica calcada na escala de tons inteiros (inclusive em níveis próximos à superfície musical), a peça não causa, de modo algum, estranhamentos ao ouvinte médio, tonando-se uma das canções mais líricas, pungentes e memoráveis do repertório da música popular brasileira.

A análise trouxe para o primeiro plano de interesse o trio de relações intervalares 1, 5 e 6 como candidatos a eixos estruturais em *Eu te amo*. A comparação com duas outras análises semelhantes de obras jobinianas previamente realizadas pelo presente autor (ALMADA, 2010, 2012) revela dois importantes pontos de contato nesse sentido: ambas as relações semi-

42 De modo a tornar mais clara a visualização da figura, os círculos referentes à melodia e ao baixo são dispostos lado a lado e não concentricamente.

43 O tetracorde 4-9 contém em seu vetor intervalar (200022) duas ocorrências de cada uma das classes intervalares 1, 5 e 6.

tonal e quartal são profundamente infiltradas nas estruturas primordiais das três canções, manifestando-se também em estratos médios e superficiais. Por outro lado, o destaque da relação tritônica é observado apenas no presente caso, tornando-se seu principal elemento distintivo. Consequentemente, a investigação sobre outras ocorrências similares na obra do compositor mostra-se como uma promissora linha para pesquisas futuras.

Deve-se ainda acrescentar que, embora não intensamente como em outros exemplares do cancionário jobiniano,⁴⁴ há no caso presente – como demonstrado ao longo da análise – uma preocupação pela interação entre texto e música (integradas em melodia, harmonia e linha de baixo). Isso se denota tanto em níveis mais abstratos, considerando o argumento geral da obra (a lamentação e o desespero sendo retratados pelo contorno musical quase que continuamente descendente e cromático), quanto no caso específico da pintura sonora que marca o clímax da canção, na estrofe D, refletindo o contraste textual gerado pela mudança de estado mental do protagonista.

Como desdobramento deste estudo, torna-se quase inevitável estender o mesmo processo analítico a outras canções de Jobim, de modo a contribuir para o mapeamento do pensamento estrutural desse extraordinário compositor brasileiro.

44 Como, por exemplo, é o caso de *Samba de uma nota só*, composto por Jobim e Newton Mendonça em 1960. Nesta peça, a integração textual-musical atinge patamares únicos, envolvendo vários níveis e até mesmo recursos metalinguísticos. Para um estudo detalhado sobre esse caso específico, ver ALMADA (2009).

Referências

- ALMADA, Carlos (2009). *Samba de uma nota só: elementos musicais a serviço da expressão poética*. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 19., 2009, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: UFPR, 2009.
- ALMADA, Carlos. *Chovendo na roseira de Tom Jobim: Uma abordagem schenkeriana*. *Per Musi*, n. 22, p. 99-106, 2010.
- ALMADA, Carlos. *A Ursatz jobiniana: considerações sobre aplicações da análise schenkeriana em estudos de música popular*. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DE FORMACIÓN ACADÉMICA EM MÚSICA POPULAR, 3., Villa Maria, 2012. *Anais [...]*. Villa Maria (Argentina), 2012. p. 1-10.
- BUARQUE, Chico. *Cancioneiro Chico Buarque: obras escolhidas*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2008. 1 partitura. 2v.
- EVERETT, Walter. The Beatles as Composers: The Genesis of Abbey Road, Side Two. In: MARVIN, Elisabeth. *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*. Rochester: Rochester University Press, 1998. p. 172-258.
- EVERETT, Walter. *The Beatles as Musicians: The Quarry Men through Rubber Soul*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- FORTE, Allen. *The American Popular Ballad of Golden Era, 1924-50*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- FORTE, Allen; GILBERT, Steven. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: Norton, 1982.
- GALLARDO, Cristóbal. Schenkerian analysis and popular music. *Transcultural Music Review*, n. 5, 2000. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/242626792_Schenkerian_Analysis_and_Popular_music. Acesso em: 30 set. 2020.
- GILBERT, Steven. Gershwin's Art of Counterpoint. *Musical Quarterly*, v. 70, n. 4, p. 423-456, 1984.
- JOBIM, Tom. *Songbook*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1995. 1 partitura. 3v.
- JOBIM, Tom. *Cancioneiro Jobim: obras escolhidas. Voz e piano*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2006. 1 partitura. 5v.

LARSON, Steve. Schenkerian analysis of modern jazz: Questions about method. *Music Theory Spectrum*, v. 20, n. 2, p. 209-241, 1998.

LARSON, Steve. *Analyzing Jazz: A Schenkerian Approach*. New York: Pedragon, 2009.

LERDAHL, Fred. Atonal Prolongational Structure. *Contemporary Music Review*, v. 4, n. 1, p. 65-87, 1989.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The MIT Press, 1983.

LOVELL, Jeffrey. *An Exploration of Melody, Harmony, and Improvisation in the Music of Stevie Wonder*. Tese (PhD em Filosofia) – Universidade do Oregon, Eugene, 2012.

McFARLAND, Mark. Bill Evans and The Limits of Schenkerian Analysis. *Journal of Schenkerian Studies*, v. 6, p. 1-32, 2012.

McGOWAN, James. "Consonance" in Tonal Jazz: A Critical Survey of Its Semantic History. *Jazz Perspectives*. v. 2, n. 1, p. 69-102, 2008.

MORGAN, Robert. Dissonant Prolongation: Theoretical and Compositional Precedents. *Journal of Music Theory*. v. 20, n. 1, p. 49-91, 1976.

NOBILE, Drew. Counterpoint in Rock Music: Unpacking the "Melodic-Harmonic Divorce". *Music Theory Spectrum*, v. 37, n. 2, p. 189-203, 2015.

PELLEGRIN, Richard. *On Jazz Analysis: Schenker, Salzer, and Salience*. Tese (PhD em Filosofia) – Universidade de Washington, Washington D.C., 2013.

SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Charles Boni, 1952.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

STRAUS, Joseph. The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music. *Journal of Music Theory*, v. 31, n. 1, p. 1-21, 1987.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3. ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 2005.

STRUNK, Steven. Linear Intervallic Patterns in Jazz Repertory. *Annual Review of Jazz Studies*, v. 8, p. 63-115, 1996.

TYMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2011.



Prolongation

Prolongation

Nicolas Meeùs¹
(Université Paris-Sorbonne)
nicolas.meeus@paris-sorbonne.fr

Submetido em 19/04/2021
Aprovado em 17/06/2021

Resumo

Este artigo evidencia e documenta as diferenças de significado entre o termo “prolongation” em inglês e *Prolongation* em alemão, assim como a própria maneira como Schenker concebia este termo. Enfatizando que, para Schenker, a palavra descreve a relação orgânica da *Ursatz* com o nível frontal, uma relação estabelecida na camada “profunda” da obra, enquanto em inglês este termo denota a extensão temporal de um evento harmônico ou melódico. A concepção inglesa de “prolongation” não é ilegítima, mas oculta uma parcela da dimensão que o termo tem para Schenker.

Palavras-chave: *Prolongation*, *Auskomponierung*, intervalo de tempo, profundidade, organicismo.

Abstract

The article evidences and documents the differences in meaning between the English term “prolongation”, the German *Prolongation*, and Schenker’s own understanding of the term. It stresses that, for Schenker, the word describes the organic relation from *Ursatz* to foreground, a relation in the “depth” of the work, while in English it denotes the extension in time of a harmonic or melodic event. The English understanding of “prolongation” is not illegitimate, but it hides a dimension of Schenker’s *understanding*.

Keywords: *Prolongation*, *Auskomponierung*, time span, depth, organicism.

¹ Professor emeritus at the Sorbonne, Nicolas Meeüs is an analyst musicologist, theorist, historian of music theory and the main French-speaking specialist in the work of Heinrich Schenker, which he has translated and taught for many years. The Musical Heritage and Languages research team, which he led, has trained several specialists in musical analysis today with international responsibilities. Initiator of the Belgian Society of Musical Analysis, Nicolas Meeüs worked in Belgium, at the Musée instrumental de Bruxelles, which he directed, and at the Catholic University of Louvain, before occupying a chair of analysis at the Training and Research Units (UFR) of Musicology in the Sorbonne” or “at Sorbonne University.

Article

The concept of “prolongation” is essential to Schenkerian theory, up to the point that Schenkerian analysis at times has been termed “prolongational analysis”. The English term “prolongation” expresses the extension of a melodic or harmonic degree in time, in a temporal span of the musical work. Reducing these temporal prolongations is presented as one of the main purposes of Schenkerian analysis which, for this reason, is also called “reduction analysis” or “time-span reduction analysis”. This all gives an interesting image of what Schenkerian analysis really is, and the purpose of the present article is not to condemn this usage.

It must be stressed, however, that Schenker himself used the not very common German word *Prolongation* in a different meaning. I would like, therefore, to discuss here the difference and to better describe Schenker’s own understanding of the term. I believe, indeed, that as interesting as the idea of “prolongation” as an extension in a temporal span may be, it might hide another aspect, the main one that Schenker had in mind, the prolongation in the “depth” of the work.

That the American concept of “prolongation” hides the meaning of Schenker’s view may be illustrated by a comparison of Oster’s translation in *Free Composition* of a German phrase by Schenker, and its more literal translation:²

Ernst Oster’s translation

My concepts show that the art of music is much simpler than present-day teaching would have it appear. However, the fact that the simplicity does not lie on the surface makes it no less simple. Every surface, seen for itself alone, is of necessity confusing and always complex.

Schenker’s original German

Meine Lehre erweist, daß die Kunst der Musik viel einfacher ist, als die heutigen Lehren sie erscheinen lassen. Das aber das Einfachste in der Tiefe liegt, macht sie nicht weniger einfach, ist doch alle Oberfläche, für sich allein betrachtet, verwirrend und stets auch uneinfach.

A more literal translation

My teaching shows that the art of music is much simpler than present-day teaching lets it appear. However, the fact that the simplest resides in the depth makes it no less simple, as every surface, considered for itself alone, is confusing and also always less simple.

As can be seen, Oster’s translation changes Schenker’s “in the depth” into “not on the surface” and so doing, nowhere mentioning “the depth,” merely avoids the problem of determining what Schenker meant by it. The difference is subtle and Oster’s translation may seem correct, but it is biased.

In the analysis of Scarlatti’s Sonata in D minor in *Das Meisterwerk in der Musik*, Ian Bent in his translation of Schenker’s German favors spatial metaphors, while Schenker’s text could

² The translation is taken from *Free Composition* (1979: p. xxiii); the German text is from the second edition of *Der freie Satz* (1954: p. 18). The more literal translation is my own. All translations in this article similarly are my own more literal versions of the existing ones, to which my debt remains considerable. This is not to criticize the existing translations, but merely to make it easier to link the English translations to the German texts.

also be understood otherwise. Schenker notes that the intervals of the *Ursatz* are transformed by counterpoint into interval progressions “which must expand further and further”³ (Schenker 1925: p. 127). Bent translates saying that they “had to expand to greater and greater lengths” (Schenker 1994: p. 67), somehow stressing that the expansion is in length, which may or may not be what Schenker had in mind. Later in the same page, Schenker says that “for a progression of only a few notes in the *Ursatz*, literally armies of intervals enter [in the subsequent levels].”⁴ Bent translates as follows: “A veritable multitude of intervals arises out of a brief succession of notes in the *Ursatz*,” implying that the succession in the *Ursatz* was shorter (in time or in length: “a brief succession”), while Schenker merely said that the intervals were less numerous (*nur wenigen Tönen*). Bent’s translations are not necessarily inexact, but they hide the fact that, for Schenker, the *Ursatz* has no duration, so that its transformations to the foreground cannot consist in lengthening it. The *Ursatz* in no way is ‘shorter’ than the foreground.

My purpose, however, is not to claim that the American English usage of the term would be illegitimate because it does not conform to the German meaning or to Schenker’s own usage. My concern is mainly terminological: what I want to show is that Schenker’s *Prolongation* (in German) should not merely be understood as equivalent to “prolongation” (in English) and that the latter should not be considered a mere translation of the first. I will organize my revision of these concepts in four sections: (1) a historical survey of the usage of “prolongation” in American English; (2) a very short discussion of the German word *Prolongation* before Schenker; (3) *Prolongation* in Schenker; and (4) a hint on the dimensions of “width” and “depth” in Schenkerian theory.

The American English usage of “prolongation”

The first usage of the English term “prolongation” applied to music that I have been to trace is in Lytle (1931), a text which predates Hans Weisse’s emigration to the United States and, probably, Weisse’s teaching in English.⁵ Lytle writes of “what [he] call[s] in music prolongation”, and the term indeed may be his. He defines it as “the ability to go from one point to another, however distant, never using that which is not related to the whole and always that which leads unerringly to the final goal” (Lytle 1931: p. 663). In the short analyses that follow, Lytle appears to consider prolongation as one of the means of elaboration (*Auskomponierung*). Describing Lytle’s article, Berry (2005: p. 111) seems to believe that Lytle took “prolongation”, in the American meaning, directly from mentions of *Prolongation* in several

3 ... die sich immer weiter und weiter dehnen müssen.

4 Für einen Gang von nur wenigen Tönen des Ursatzes treten förmlich Heere von Intervallen ein.

5 The chronology is important because the question remains whether Lytle could have taken the term over from Weisse. The latter arrived in New York in late September 1931 and gave a first talk in Mannes Music School in October (see https://schenkerdocumentsonline.org/documents/correspondence/OJ-15-16_82.html). Lytle’s article in *The American Organist* is in the November issue, but it must have been written earlier, and there is no evidence that Lytle, who was at Oberlin, attended Weisse’s lectures. However, he had followed the teaching of Weisse in Vienna in 1928–1930 (see Berry 2005: p. 96–97): Weisse might have used there the German term *Prolongation* in the American meaning, but that does not seem very likely.

publications by Schenker himself, among others in *Kontrapunkt 2* (1922), but we will see that this hardly could be the case.

Adele Katz, in her article "Heinrich Schenker's Method of Analysis"⁶ of 1935, explains how Schenker derives tonality from the *Klang* of nature, formed of the first five harmonic partials. She adds that

It is [...] necessary to differentiate between the natural principle, which is Simultaneity (as expressed in the *Klang*), and the artistic adaptation of that principle, which is Succession. In other words, the triad represents a form of natural Coherence. Tonality, then, is the form of Coherence obtained by shifting the raw material – the natural triad – from its vertical position to a horizontal one, and by extending it by means of Succession or Horizontalization (Katz 1935: p. 313).⁷

Katz rightly describes the *Klang* as offering a space within which the genius of the composer may give way to his imagination. She writes:

Having seen that the Background (as evolving from the *Klang*) is typical in the works of the masters, one may next inquire: By what means does the genius translate this primordial material into a Foreground that is the result of his own fantasy and imagination? The answer is: He has done this by Prolongation. This is the extension of the simple form of Horizontalization by filling in the Space. (Katz 1935, p. 315)

And the rest of her article mainly is a description of means of prolongation. In all this, she confirms an idea presented by Schenker himself, but which he would rather have called "elaboration." In his *Harmonielehre* (1906), for instance, Schenker had written that being transformed into a motive, "each harmony is not merely asserted, but also elaborated (*auskomponiert*) and through this proven."⁸

In Adele Katz' *Challenge to Musical Tradition* (1945), the term "prolongation" becomes ubiquitous.⁹ She describes "the two basic elements that create unity and coherence – *structure* and *prolongation*" (Katz 1945: p. 14), opposing these elements to each other because she considers that prolongation does not belong to structure. She associates "structure" with harmonic progression and "prolongation" with counterpoint (or, more probably, with

6 Although Katz does not mention it, this text is based to a large extent on Schenker's "Erläuterungen", that he presented as part of *Der freie Satz*, and that had been published four times: in *Der Tonwille* 8/9 (1924), pp. 49-51 and 10 (1924), pp. 40-42, and in *Das Meisterwerk in der Musik* 1 (1925), pp. 203-205, and 2 (1926), pp. 195-197. Katz' examples 1-4, 6, 8 and 10 reproduce examples 1, 2 (a and b), 3, 4a and 4c from Schenker's article.

7 Katz' interpretation, which is correct, may originate in Schenker's statement in "Die Kunst der Improvisation" (Schenker 1925: p. 12): "Music is a vital movement of tones in the space given by nature, an elaboration (melodization, horizontalization) of the *Klang* given by nature" (*Musik ist lebendiger Bewegung von Tönen im naturgegebenen Raum, Auskomponierung (Melodisierung, Horizontalisierung) des in der Natur gegebenen Klanges*), or possibly from the introductory text of that volume (Schenker 1925: p. 7), "The natural idea of the triad, the artistic idea of the elaboration of this *Klang*, the perfection in the transformation of a *Klang* into many by means of voice-leading prolongations, the creation of form as consequence of the *Urfinie*, all that makes a masterwork" (*Die Naturidee des Dreiklages, die Kunstidee der Auskomponierung dieses Klages, die Vollendung in der Überführung eines Klages in viele mittels der Stimmführungsprolongationen, die Formgebung als Ablauf der Urfinie, alles das macht ein Meisterwerk aus*).

8 *Harmonielehre*, p. 282, § 116: *Es wird solchermaßen eine jegliche Harmonie nicht bloß behauptet, sondern auch auskomponiert und dadurch erst erwiesen.* In *Harmony* (1954), E. Mann Borghese translates the last words as "unfolded and demonstrated in this unfolding". To translate *Auskomponierung*, which often is translated as "composing out", I prefer "elaboration," but justifying my translation would be beyond the scope of this article.

9 The substantive "prolongation" and the verb "to prolong" are found more than 700 times in the book, which counts about 400 pages.

chords deriving from counterpoint): “The principle that operates through the harmonic progression has a structural function. The principle demonstrated by the contrapuntal chords serves a non-structural, but an expanding or prolonging, function” (Katz 1945: p. 15). The two functions, structural and prolonging, also exist in the case of melodic progressions, particularly in the top voice: “Just as there are chords that create the structural framework, and chords that expand it, so there are tones in the melody that outline a structural motion and tones that have a prolonging or an embellishing and therefore non-structural function” (Katz 1945:p. 18). In the pages that follow, she describes cases of melodic prolonging function: the initial arpeggiation or the initial ascent, descending lines to an inner voice, neighbor notes, etc. The distinction between structural and prolonging functions, both in chordal and in melodic successions, appears to form an essential aspect, perhaps the most important one, of her description of Schenkerian analysis in the rest of the book. In *Structural Hearing* (1952), Felix Salzer acknowledges his indebtedness to Adele Katz¹⁰ and proposes a very similar description of the structural and prolonging functions of chords and melodies.¹¹

After that, the term is completely established in American Schenkerism. Forte and Gilbert (1982: p. 142) write that “in Schenkerian analysis the concept of *prolongation* is basic. Prolongation refers to the ways in which a musical component – a note (melodic prolongation) or a chord (harmonic prolongation) – remains in effect without being literally represented at every moment.” They describe prolongations not only of triads, but also of 7th and other dissonant chords. This opens the path to developments that probably could not find justification in Schenker’s own writings, dissonant prolongations (Morgan 1976, Goldenberg 2008, and others), or prolongations in post-tonal music (Väisälä 2004). The term takes on a more extended meaning, beyond what it may mean in American Schenkerian theory, in Lerdahl and Jackendoff’s *General Theory of Tonal Music*, where “prolongation” and “reduction”, not very clearly defined, are described as essential means of establishing the hierarchies that govern a musical composition; but this reaches beyond our present concern.

Some English-speaking Schenkerians did realize the difference between the American understanding of “prolongation” and Schenker’s own usage of the term, but may not have enough tried to understand Schenker’s meaning. Morgan (1976: p. 87, footnote 1) stresses that his usage of “prolongation” is not a translation of Schenker’s *Prolongation* and that it includes related terms such as *Auskomponierung*. Snarrenberg (1996: p. 324) quotes Joseph Dubiel, who “pointed out that, although Schenker rarely, if ever, uses ‘prolongation’ to refer to the elaboration or extension of a musical entity, Schenkerians have got us into that habit of speaking; meanwhile, for Schenker what is prolonged is almost always a rule or a concept.”¹² Snarrenberg continues:

10 “Miss Katz’s intimate acquaintance with the problems discussed in this book has been of great assistance. Her constant encouragement has been most inspiring, and in all these years of preparation and research she has generously given from the rich fund of her knowledge and experience” (Salzer 1952: xviii).

11 See in particular Part I, Chapter Two, F, “The implications of structure and prolongation” (Salzer 1952: pp. 28-31), and Part II, Chapters Five to Seven, “Structure and Prolongation” I, II and III (pp. 97-219), about 45 % of the volume of text which counts 283 pp. of text. The words “prolongation” and “to prolong” appear close to a thousand times in the book.

12 This idea, he adds, was first expressed by Dubiel in “When You are a Beethoven: Kinds of Rules in Schenker’s Counterpoint”, *Journal of Music Theory*, 34/ii (1990: p. 293), and subsequently elaborated in ‘What Did Schenker Mean by Prolongation?’, a paper presented at the conference ‘Critical Perspectives on Schenker’ held at the University of Notre Dame, 19-20 March 1994.

Translators have expanded the specific meaning Schenker intended for 'prolongation' by using it for 'Auskomponierung', 'ausdrücken' and 'Auswicklung', Schenker's terms for elaboration and transformation. This is especially true of Oster's translation of *Der freie Satz* [...]. The force of this habit is felt, for example, when Rothgeb renders 'ausdrückt' as 'prolongs' (p. 33, r.h., line 6). The word has no such meaning. Schenker meant what he said: namely, that the third-progression, b'-a'-g' 'expresses' or 'is an expression of' b'.'" John Rothgeb (2005: p. x, note 5) views Schenker's Prolongation as a synonym for *Auskomponierung* – the English understanding of the term – but also as more general, "being used also in expressions such as *Prolongationen der Gesetze der Stimmführung* (extensions or ramifications of the laws of voice leading)." (Snarrenberg 1996: p. 325).

John Koslovsky, in his PhD thesis, writes

The term *Prolongation* (as a Latin word) in particular has often been conflated with composing-out, *Auskomponierung*. Technically speaking, prolongation, at least in the way Salzer interprets it in his Viennese scholarship, denotes the transformation of rules from strict to free composition, whereas composing-out signifies the actual "compositional elaboration" [...] of the chord in musical time and space" (Koslovsky 2009: p. 233).¹³

In all this, the American Schenkerians appear to believe that "prolongation" in English is a more general term, englobing both Schenker's *Prolongation* and *Auskomponierung* (and possibly a few other German terms). But the truth is that "prolongation," in English, mainly translates *Auskomponierung*, while *Prolongation* in German means something quite different, as will appear below, something that the English term does not denote.

The term *Prolongation* in German

Before turning to what Schenker meant by *Prolongation*, let us shortly review its general meaning in German. *Prolongation* is not an unknown term, but it is not extremely common, belonging almost exclusively to the legal and economic vocabulary. It may be significant that it is not found in Jacob and Wilhelm Grimm's *Deutsche Wörterbuch* (vol. VII, 1889). The term is mentioned in Krünitz' *Oekonomische Encyclopädie* (1811), with a very short description, "lengthening of a given period, postponement" (*Verlängerung einer bestimmten Frist, Aufschiebung*). The entry that follows, *Prolongieren*, is more detailed. It begins with a general definition: "to prolong, postpone or delay the time when something is to happen,"¹⁴ then describes the conditions in which it is possible to prolong a bill of exchange or a payment delay.

13 Koslovsky's comment about Salzer's interpretation of the German *Prolongation* during his Viennese scholarship is striking. I have unfortunately been unable to pursue this track, which probably is true: there is no reason why Salzer writing in German in Vienna would not have used the usual German (or Schenkerian) sense of the term. What is surprising, however, is that Salzer made no mention of this different German meaning in his American writings. This would deserve a separate study.

14 ...die Zeit, da etwas geschehen soll, verlängern, verschieben, oder weiter hinaus setzen.

Meyer's *Großes Konversationslexikon* (1850: pp. 1105-1106) publishes a full-page article on Prolongation¹⁵, defining it as an "extension of the expiration time of a payment term, especially *prolongation of a bill of exchange*, the extension or postponement of the payment term of a bill of exchange."¹⁶ The article describes contexts and conditions in which a *Prolongation* is possible, and shortly refers to more specialized publications. Among these is Johann Karl Meißner's *Codex der europäischen Wechsel-Rechte*, vol. 1 (1836) of which reproduces several legal texts from the various German federal states. Half a dozen of these, dating between 1725 and 1819, refer to *Prolongation* or *prolongieren*. Weigand's *Deutsches Wörterbuch* (1910: p. 479) has a very short entry on Prolongation, defined as "Extension, delay, granting of a term." He indicates a derivation from the French and from the Latin, quotes also *prolongieren*, and adds the undocumented comment "Both 17th century." I have been unable to trace a 17th-century source justifying that comment.

Schenker's usage of Prolongation

Schenker studied law in the University of Vienna from 1884, earning a doctor degree in 1890 (Federhofer 1985: p. 4-5).¹⁷ It is there, probably, that he learned about *Prolongation*. He adapts the term to his theory, for the first time in *Harmonielehre* (1906: p. 228, § 91), stressing that the teacher should be able to explain "in what consists the difference between strict and free writing, which original and inalienable meaning of this or that rule of voice-leading is proper to strict writing, and how the prolongation of the same would apply to free writing, etc."¹⁸ Later (1906: p. 409-410, § 167), discussing dissonant passing notes in third-species counterpoint, he writes that "as in the case of syncopation and anticipation, one fails to say what its prolongation in free writing looks like."¹⁹

15 Later editions of Meyer's Lexikon have only shortened versions of the same.

16 *Verlängerung der Verfallzeit einer Zahlungsfrist, besonders Prolongation eines Wechsels, die Verlängerung oder Hinausschiebung der Zahlungszeit eines Wechsels.*

17 Federhofer, p. 5, gives the date of the doctor degree as 1980, an obvious slip for 1890.

18 ... *vorin der Unterschied zwischen dem strengen und freien Satz bestehe, welcher ursprüngliche und unverlierbare Sinn dieser oder jener Stimmführungsregel im strengen Satz eigen sei, und wie sich die Prolongation derselben im freien Satz ausnehme, u. s. w.* E. Mann Borghese translates as "what is the difference between strict composition and free composition; what is the original and inalienable meaning of this or that rule of voice-leading in strict composition; and what would be the aspect of a prolongation or extension of such rule in free composition" (Schenker Harmony, 1954: p. 177). In this and other cases, I conventionally translate *Satz* as "writing" or "setting" rather than as "composition," because while it makes sense to translate *freie Satz* as "free composition", *strenge Satz* hardly could be translated as "strict composition."

19 *Wieder aber wird bei dieser Erscheinung, ähnlich wie bei der Synkope und der Antizipation, zu sagen versäumt, wie sich ihre Prolongation in den freien Satz hinein ausnimmt.* (Schenker Harmony, 1954: p. 311.)

In *Kontrapunkt 1*, in order to illustrate what *Prolongation* is, Schenker discusses a poem by Goethe which does not keep to German normal grammar:

Who can miss the fact that Goethe's sentence, despite all kinds of readjustments, fundamentally evidences only prolongations of the most normal grammatical rules? The new forces that free writing in music with itself affords similarly form an apparent new order, and yet the knower of backgrounds sees the contrapuntal laws deeply and mystically at work, so that their manifestations in free writing invariably must be understood as their prolongations. (Schenker 1910, p. 20. See *Counterpoint 1*, p. 13.)²⁰

Schenker in this clearly describes the freedoms taken by Goethe with respect to normal grammatical rules as their artistic "prolongations" and adds that in music, similarly, the freedoms taken in free writing nevertheless maintain a link with stricter rules.

John Rothgeb and Jürgen Thym, the American translators, apparently not entirely at ease with this, add a footnote in which they say that

The concept [of *Prolongation*] is fundamental to Schenker's thought. Highly general, it pertains to the relationship between simple phenomena and their more complex derivatives; thus, just as complex tone-successions are derived from simple ones by *Prolongation*, so also are complex laws of setting tones derived from simple ones by *Prolongation* in the (more figurative) sense of ramification, extension, and adaptation to more elaborated situations. (*Counterpoint 1*, p. 348)

In this, they try to link "complex tone-successions" with "simple ones", which might be a way to describe prolongations in the American sense, but they fail to say that in Schenker, there are no "tone-successions" prolonged in time, only the rules of their succession that are "prolonged" in their additional freedom. The results from these prolonged rules need not necessarily be more complex, or more extended in time, they merely are less strictly grammatical. In other passages of *Kontrapunkt 1*, Schenker clearly confirms this meaning of the term, for instance when he speaks of the "prolongation of a fundamental law" (Schenker 1910, *Prolongationen eines Urgesetzes*, p. 315; transl. p. 240). However, the main object of the first volume of *Kontrapunkt* is two-voice counterpoint, that is, strict writing. Prolongations really begin only with three-voice counterpoint.

In *Kontrapunkt 2*, Schenker explains that the outer voices of three-voice settings maintain the rules of two-voice writing and that, therefore, "the prolongation of two-voice writing prevails over three-voice format, and the voice leading is the more beautiful the better it succeeds in mediating the separation between the three-voice format and the outer voices."²¹

20 Wer kann den übersehen, daß er, trotz allerhand Umstellungen, im Grunde doch nur Prolongationen auch noch der normalsten grammatischen Gesetze aufweist? Ähnlich formen ja auch die neuen Gewalten, die der freie Satz in der Musik mit sich bringt, eine scheinbar neue Ordnung, und dennoch sieht der Kenner im Hintergrunde tief und mystisch die grundlegenden kontrapunktischen Gesetze wirken, so daß die Erscheinungen im freien Satz durchaus nur als deren Prolongationen wieder zu erkennen sind.

21 Die Prolongation des zweistimmigen Satzes siegt somit über die Dreistimmigkeit, und desto schöner wirkt die Stimmführung, je besser es ihr gelingt, die Auseinandersetzung zwischen Dreistimmigkeit und Außensatz zugunsten des letzteren herbeizuführen (Schenker 1910: p. xiv; transl. p. xviii). Schenker confirms this in Chapter 1, § 1, p. 1 (transl., p. 1): "In this sense one may affirm as main principle that in three-voice writing the two-voice one actually continues to operate, the three-voice one is but a prolonged phenomenon." (*In diesem Sinne darf daher als Hauptgrundsatz ausgesprochen werden, daß im dreistimmigen Satze eigentlich der zweistimmige fortläuft, der dreistimmige also eine bloß prolongierte Erscheinung bildet.*)

This is a highly restrictive definition of *Prolongation*, one that Schenker probably will apply less strictly in subsequent writings. But it provides a clear definition of what *Prolongation* is: the outer voices maintain the grammaticality of strict counterpoint, they “prolong” it, even if the third voice is freer. The very first examples of *Prolongation* given in *Kontrapunkt 2* (examples 2 and 3) confirm this: the triad with diminished fifth remains prohibited in three-voice counterpoint because its outer voices keep the dissonant interval of the diminished fifth; in first inversion, however, the chord is allowed because the interval between the outer voices becomes a sixth and therefore prolongs the law of consonance, even although the diminished fifth (or the augmented fourth) appears between the inner and the upper voices.

The many examples of prolongations discussed in *Kontrapunkt 2* evidence the growing difficulty of recognizing the prolonged rules of strict counterpoint when the number of voices increases. Schenker makes this clear in the short chapter devoted to five-, six-, seven- and eight-voice counterpoint. He writes:

To the same extent as the difficulties of the voice leading increase by reason of the increased number of voices, one finds here less and less opportunity to bring the fundamental laws of the contrapuntal voice leading in their strictest form. Not only is there no further prolongation of the fundamental concepts, but, much more, one will be hindered by the increased number of voices from observing them in their original purity (Schenker 1922, p. 164, § 1; *Counterpoint 1*, p. 168)²².

In all this, and particularly in the last examples discussed in Schenker’s “Bridges to free writing”, the final part of *Kontrapunkt 2*, his absolute confidence in the validity of the rules of strict counterpoint always remains evident. The idea that outer voices should maintain the grammaticality of strict counterpoint, “prolonging” it by allowing more freedom to the inner voices, certainly is an original, albeit somewhat excessive view of the whole matter, a view that Schenker was bound to temper in later writings. This idea, in addition, is the obvious origin of Schenker’s concept of the *Ursatz*, the primal setting underlying any composition: the *Ursatz* is the strict two-voice counterpoint setting that remains at the basis of a free composition, as hidden as it may be under various “prolongations”.

In *Der Tonwille 5*, in the analysis of Bach’s Little Prelude BWV 926 (Schenker 1923b, p. 8, Fig. 1), Schenker for the first time presents a figure, reproduced below as example 1, showing the development of the work from the *Ursatz* to the full composition.²³ He introduces this figure saying that it shows “the gradual growth of the voice-leading prolongations, all predetermined in the womb of the *Urlinie*”.

22 *Im selben Maße, als wegen der vermehrten Stimmenzahl die Schwierigkeiten der Stimmenführung sich häufen, findet man hier immer weniger Gelegenheit, die Grundgesetze der kontrapunktischen Stimmführung in ihrer möglichsten Strenge zur Ausführung zu bringen. Nicht nur also, daß sich durchaus keine weitere Prolongation der Grundbegriffe ergibt, wird man durch die angewachsene Stimmenzahl vielmehr behindert, sie in ihrer ursprünglichen Reinheit wahrzunehmen, weshalb auf Übungen in solchen mehrstimmigen Sätzen nicht sonderlich Gewicht gelegt zu werden braucht. In diesem Sinne lasse ich nur wenige Aufgaben unten folgen.*

23 There is a similar figure in the analysis of Bach’s Little Prelude BWV 999 (Schenker 1923a, p.3, Fig. 1), but it does not begin with the full *Ursatz*: the first staff in a) shows only the *Urlinie*; in b) the figure adds an inner voice; and the bass appears only in c).

Example 1: J. S. Bach: Zwölf kleine Präludien, Nr. 5, *Der Tonwille* 5 (1923), p. 8, Fig. 1.

He later comes back on this figure and writes:

In a) of Fig. 1, one sees the notes of the *Urlinie*, in the two-voice *Ursatz*. One may consider this setting as a first liberty taken with respect to a voice leading set on a true *Cantus firmus* – for a *Cantus firmus* setting, the material proposed here would be too limited –, but the purity in the leading of the intervals conforms to the requirements of strict writing. The image in b) offers a *Prolongation* of the image in a). On what is this based? Merely in that, in order to express the continuation of an *Urlinie* note and an interval (the third or the tenth), an octave descent is called to help [...]. Although within the octave descent the voice leading may also – and that is its own justification – express the requirements of strict counterpoint, its main validity remains its origin in the fundamental voice leading in a), which alone authenticates it as an octave descent, that is as the clarification of only one note and one interval.

Follows the *Prolongation* in c): it rests on the insertion of chromatic notes, still forbidden in strict counterpoint, but which here, in freer settings, take the place of diatonic progressions in order to produce the appearance of cadential closure. The justification of this voice leading once again lies above all in its origin in b) and a), even if it also has its own [justification]. And it is so also in what follows with the *Prolongationen* in d), e) and f): they are all related to the voice leadings in a), b) and c), so that one must say: if the final realization were not traceable to the *Urlinie* voice leading in a), by means of the *Prolongationen* in e), d), c) and b), it would not have the cogency and the perfection that we admire in it. (Schenker: 1923d, p. 45)

This all indicates a shift in the meaning of *Prolongation*: while in *Kontrapunkt 2* it denoted the preservation of rules of strict counterpoint, it seems here to denote both the preservation and the transformation of these rules from one compositional layer to the next and, more generally, the transition itself from layer to layer. About a similar figure concerning the second movement of Beethoven's Fifth Symphony (Schenker: 1923c, p. 33, Fig. 2), Schenker speaks of "the succession of the Prolongationen, that is the layers of the voice-leading", confirming that *Prolongationen* denotes the layers themselves. In the following volumes of *Der Tonwille* and in those of *Das Meisterwerk in der Musik* and in *Der freie Satz*, the German term *Prolongation*, often in the form *Stimmführungsprolongation*, usually refers to successive layers of voice leading.

In *Der freie Satz*, Schenker seems to have become conscious of the difficulty of the unusual term *Prolongation*. In § 45, he stresses the importance of assigning names to concepts, then confirms that he will retain such foreign words as *Prolongation* and *Diminution* to denote voice-leading levels in the middleground, but that he will also use German words for the same: *Stimmführungsschichten*, *Stimmführungsverwandlungen*, *Verwandlung*, *Mehrung*, *Auswicklung*, *Auflösung*, *Umwandlung*, *Umbildung*, and others. It is striking that *Auskomponierung* does not appear in this list, even although it may be the term most often translated as "prolongation" in English.²⁴ The term *Prolongation* nevertheless remains quite frequent in Schenker's last work, apparently with the same meaning as before – albeit somewhat softened.

Depth and Breadth

Prolongation, for Schenker, denotes both the persistence of strict counterpoint rules into free writing, particularly in the outer voices; and the succession of what he calls the "voice-leading layers", the levels that characterize Schenkerian analysis. It also connotes the link between the foreground of the work and its *Ursatz*. In a passage from *Kontrapunkt 1* already quoted above (see footnote 14), Schenker stresses that "The new forces that free writing affords form an apparent new order, and yet the knower of backgrounds sees the contrapuntal laws deeply and mystically at work, so that their manifestations in free writing invariably must be understood as their prolongations."

A few years later, Schenker becomes more explicit, albeit in quite abstract terms and with a usage of *Sperrdruck* (spaced type, reproduced here as italics in the translation) that probably together stress how important the matter is for him:

Coherence is primary also in music. The supreme secret of all coherence is: A content, continuously extending before us in the foreground, reaches true coherence only when it originates in an already visionary perceived coherence in the depth of a background. But the coherence-in-depth from background to foreground also is a coherence-in-width in the horizontal of the foreground: such a

²⁴ Of 148 occurrences of the term "prolongation" (or its derivatives) that I have been able to trace in Oster's translation in *Free Composition*, only 83 (56 %) translate *Prolongation*. The other occurrences translate *Auskomponierung* (27 cases), *Verwandlung* (14), *Stimmführungsschicht* (3), *Durcharbeitung* (2), *Auswirkung* and *Diminution* (1 each) and there is no evident correspondence between "prolongation" in the translation and Schenker's own German in 17 cases. In my own French translation, the situation is better, but not perfect: more than once, I translated *Auskomponierung* as "prolongation."

coherence, considered biologically, realizes the truly organic, the synthesis of a piece of music, its living breath. [...] I trace the splitting of the primal horizontal [the *Urlinie*] in *Prolongationen* [...]. With all this the *cohesiveness of the total content of a piece is given and established as a unity of the background-depth and of the foreground-breadth*.²⁵ (1930, p. 20-21)

He confirms this in *Der freie Satz*:

The life of the *Urlinie* and of the bass arpeggiation manifests itself not only in the first horizontal succession and in the first arpeggiation, it also broadens itself (*breitet sich*) through the *middleground*, through the situations that I have called the levels of voice-leading and of transformation, the *Prolongationen*, the unfoldings, etc., up to the foreground. However the foreground may unfold in the end, it always is the *Ursatz* of the background and the *middleground* of the transformation levels that guarantee its natural organic life. [...] In the distance from the *Urlinie* to the foreground, from diatony to tonality, the spatial depth of a musical work expresses itself, its distant origin in the simplest, its transformation in the subsequent process and its richness in the foreground. (1935: p. 17)²⁶

The American English understanding of “prolongation” stresses the temporal spans, the inscription of degrees and of harmonies in the duration of the work. Schenker, however, in the German term *Prolongation*, denotes the “depth” of the work, the organic relation between background and foreground. This relation is not one of a “lengthening” of the work or of its *Ursatz*, of expanding it in time: the background is an abstraction without duration and its *Prolongation* denotes the continued effect it organically exerts on the foreground.

25 *Zusammenhang ist das Erste auch in der Musik. Allen Zusammenhanges oberstes geheimnis is aber: Ein Inhalt, im Vordergrund fortlaufend vor uns ausgebreitet, geht in wirklichen Zusammenhang erst ein, wenn es aus einem schon in der Tiefe eines hintergrundes hellseherisch vorausempfunden Zusammenhang kommt. Nur der Tief-Zusammenhang vom Hinter- zum Vordergrunde ist auch der Breite-Zusammenhang in der horizontale des Vordergrundes: ein solcher Zusammenhang macht erst, sogar biologisch genommen, das wirkliche Organische, die Synthese eines Tonstückes, seinen lebendigen Atem aus. [...] Ich verfolge sodann die Aufblätterung der ersten Horizontale in Prolongationen [...]. Mit all dem ist der Zusammenhang des ganzen Inhaltes eines Tonstückes als eine Einheit der Hintergrund-Tiefe und Vordegrund-Breite gegeben und begründet. See also Ian Bent's translation in *The Masterwork in Music III* (1930: p. 7-8). My translation of the last two phrases, slightly different from Bent's translation, was already discussed in Meeüs (2015, p. 108, footnote 14). See also Cook (2007: p. 70-71, p. 165-166, p. 283, etc.), where Schenker's *Prolongation* is correctly described.*

26 *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. Wie immer sich ein Vordergrund zuletzt entfalte, immer ist es der Ursatz des Hintergrundes, der Mittelgrund der Verwandlungsschichten, die ihm die Gewähr naturorganischen Lebens bieten. [...] Im Abstand von der Urlinie zum Vordergrund, von der Diatonie zur Tonalität, drückt sich die Rauntiefe eines Musikwerkes aus, die ferne Herkunft vom Allereinfachsten, der Wandel im späteren Verlauf und der Reichtum im Vordergrund. See also Schenker, 1954: p. 28, and 1979: p. 4-5.*

References

- Berry, David Carson (2005). "Victor Vaughn Lytle and the Early Proselytism of Schenkerian Ideas in the U.S." *Journal of Schenkerian Studies* 1, pp. 92–117.
- Cook, Nicholas (2007). *The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. Oxford, New York, Oxford University Press.
- Dubiel, Joseph (1990). "When You are a Beethoven: Kinds of Rules in Schenker's Counterpoint." *Journal of Music Theory*, 34/ii, pp. 291-340.
- Forte, Allen, and Steven E. Gilbert (1982). *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York, Norton.
- Goldenberg, Yosef (2008). *Prolongation of Seventh Chords in Tonal Music*. Lewinston, NY, Mellen Press. Vol. 1, Text; vol. 2, Examples.
- Grimm, Jakob and Wilhelm (1889). *Das Deutsche Wörterbuch*, vol. VII, N, O, P, Q. Leipzig, S. Hirzel. Online, <http://dwb.uni-trier.de/de/> (last checked 14/03/2021).
- Katz, Adele T. (1935). "Heinrich Schenker's Method of Analysis." *The Musical Quarterly* 21/3, pp. 311-329.
- (1945). *Challenge to Musical Tradition. A New Concept of Tonality*. Knopf, New York.
- Koslovsky, John Ch. (2009). *From Sinn und Wesen to Structural Hearing: The Development of Felix Salzer's Ideas in Interwar Vienna and Their Transmission in Postwar United States*. PhD Thesis, University of Rochester.
- Krünitz, D. Johann Georg (1811). *Oekonomische Encyklopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- u. Landwirthschaft*, vol. 117, Berlin, J. Pauli, s.v. *Prolongation*. Online: <http://www.kruenitz1.uni-trier.de/xxx/p/kp07807.htm> (last checked 14/03/2021).
- Lerdahl, Fred, and Ray Jackendoff (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass., The MIT Press.
- Lytle, Victor Vaughn (1931). "Music Composition of the Present: An Analysis of the Trend of Composition Based on the Proved Achievement of the Greatest Masters of Past Centuries." *The American Organist* 14/11, pp. 661-666, quoted in Berry (2005).

Meeüs, Nicolas (2015). "Formenlehre in *Der freie Satz*: A Transformational Theory." Schenker's Formenlehre, *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* XXI/2, pp. 99-113.

Meißner, Johann Karl (1836-1837). *Codex der europäischen Wechsel-Rechte oder Sammlung der heutzutage in Europa geltenden Wechsel-Gesetze*. Nürnberg, J. L. Schrag. Vol. 1, 1836, *Die deutschen Wechselgesetze*. Vol. 2, 1837, *Die Wechselgesetze außerhalb der deutschen Bundesstaaten*.

Meyer, Hermann Julius (1850). *Meyer's Großes Konversationslexicon*, Zweite Abteilung, vol. 4. Hildburghausen, Verlag des Bibliographischen Instituts.

Morgan, Robert P. (1976). "Dissonant Prolongation: Theoretical and Compositional Precedents." *Journal of Music Theory* 20/1, pp. 49-91.

Salzer, Felix (1952). *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*. 2 vols., New York, Boni.

Schenker, Heinrich (1906). *Harmonielehre*. Stuttgart, Berlin, Cotta. *Harmony* (1954), O. Jonas ed., E. Mann Borghese transl. Chicago, The University of Chicago Press.

----- (1910). *Kontrapunkt 1*. Wien, Universal. *Counterpoint I* (1987), J. Rothgeb and J. Thym transl. New York, Schirmer.

----- (1922). *Kontrapunkt 2*. Wien, Universal. *Counterpoint II* (1987), J. Rothgeb and J. Thym transl. New York, Schirmer.

----- (1923a). "J. S. Bach: Zwölf kleine Präludien, Nr. 3 [BWV 999]." *Der Tonwille* 5, pp. 3-4. *Der Tonwille I* (2004), J. Dubiel transl., pp. 175-176.

----- (1923b). "J. S. Bach: Zwölf kleine Präludien, Nr. 5 [BWV 926]." *Der Tonwille* 5, pp. 8-9. *Der Tonwille I* (2004), J. Dubiel transl., pp. 180-181.

----- (1923c). "Beethoven: V. Sinfonie (1. Fortsetzung)." *Der Tonwille* 5, pp. 10-42. *Der Tonwille I* (2004), W. Drabkin transl., pp. 182-209.

----- (1923d). "Vermischtes." *Der Tonwille* 5, pp. 43-57. *Der Tonwille I* (2004), J. Lubben transl., pp. 210-225.

----- (1924). "Erläuterungen." *Der Tonwille* 8/9, pp. 49-51. This text was published also in *Der Tonwille* 10 (1924), pp. 40-42 and in *Das Meisterwerk in der Musik* 1 (1925), pp. 203-205, and 2 (1926), pp. 195-197.

----- (1925). "Domenico Scarlatti. Sonate für Klavier D-Moll." *Das Meisterwerk in der Musik* 1, pp. 125-137. *The Masterwork in Music* I (1994), I. Bent transl., pp. 67-74.

----- (1930). "Rameau oder Beethoven? Erstarrung oder geistiges Leben in der Musik?" *Das Meisterwerk in der Musik* 3, pp. 9-24. *The Masterwork in Music* III (1994), I. Bent transl., pp. 1-9.

----- (1935). *Der freie Satz*. Vienna, Universal. 2d edition, O. Jonas ed., 1956. *Free Composition*, E. Oster transl. of the 2d edition, New York and London, Longman, 1979. *L'Écriture libre*, N. Meeüs transl. of the 2d edition, Liège, Mardaga, 1993.

Snarrenberg, Robert (1996). "The Art of Translating Schenker: A Commentary on *The Masterwork in Music*, Vol. 1". *Music Analysis* 15/2-3, pp. 301-342.

Väisälä, Olli (2004). *Prolongation in Early Post-Tonal Music*. *Studia Musica* 23. Helsinki, Sibelius Academy.

Weigand, Fr. L. K. (1910). *Deutsches Wörterbuch*, 5th ed., H. Hirt ed., vol. II, Gießen, A. Töpelmann.

O modo de dizer da teoria musical: uma reflexão sobre a terminologia de Schenker¹

Ivan Gonçalves Nabuco¹
(UDESC)

ivannabuco@gmail.com

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

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas²
(UDESC)

sergio.freitas@udesc.br

Submetido em 17/04/2021

Aprovado em 12/09/2021

¹ 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*.²

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).³ 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, lição⁴, veio a ser traduzido, na conhecida versão em língua inglesa de *Der Freie Satz*, de uma forma um tanto livre, pela palavra *conceito*⁵. 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*⁶, 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).⁷

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*⁸

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^c).

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.⁹ 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).¹⁰

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.¹¹

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 lógica¹², 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*-¹³

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 *Umlinie*. 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*¹⁴. 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*¹⁵. 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.¹⁶ 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*¹⁷.

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”¹⁸ (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.¹⁹

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*.²⁰ 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*²¹. De acordo com Hans Weisse²², 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 Schenker²³, 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).²⁴

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.²⁵ Assim, preservando-se esta vinculação, traduz-se, de forma correspondente, os termos *Mittelgrund* por *plano médio*, e *Vordergrund* por *primeiro plano*.²⁶ 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.²⁷

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.²⁸

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*).

²⁷ *Langenscheidt* (2015, p. 1103).

²⁸ “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*²⁹. 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 harmonia³⁰; 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).³¹

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*,³² 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 Fundamentalbasslehre 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.³³

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).³⁴ 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 *Ursatz* quanto *Baßbrechung*³⁵ são definidos, naquela passagem, a partir do conceito de contraponto: a *Ursatz* 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 [*Ursatz*], 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 [*Ursatz*] 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 [*Ursatz-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 [*Ursatz*] 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).³⁶



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

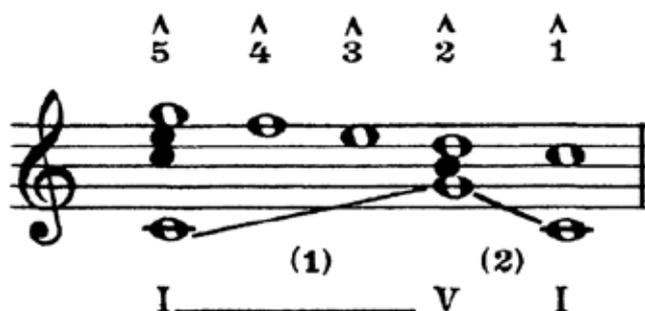


Fig. 2: O contraponto originário, com a linha originária, iniciando-se a partir do 5, figura 10.1 do *Free Composition* (SCHENKER, 1977)



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).³⁷

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.³⁸ 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, Wirksames, 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.

As transformações do organicismo e do conceito de motivo na teoria schenkeriana

*The transformations of organicism and the
concept of motif in Schenkerian Theory*

*Rafael Moreira Fortes¹
Universidade Federal do Piauí
for.rafael@gmail.com*

*Submetido em 11/02/2021
Aprovado em 06/05/2021*

Resumo

Este artigo elabora uma leitura sobre a trajetória da teoria schenkeriana: das reflexões sobre a linguagem e a genealogia da música no artigo de 1895, *Der Geist der Musikalischen Technik*, até a expressão derradeira de sua metodologia analítica em 1935, em *Der Freie Satz*. Reúne as questões que motivaram o desenvolvimento dessa teoria, dando especial enfoque às transformações do conceito de motivo e das metáforas organicistas. Observa como esses dois aspectos são desenvolvidos conjuntamente ao longo de 40 anos de produção teórica, demonstrando a íntima conexão entre aspectos técnicos e teóricos. A resolução de problemas, como a causalidade musical e a associação de ideias em sua teoria, é investigada à luz desses aspectos, motivando reflexões epistemológicas e filosóficas sobre o desenvolvimento da complexa musicologia de Schenker. Na exposição desta trajetória, o artigo se depara com diversas questões-chave que compreendem e antecipam o posterior desenvolvimento do método que denominamos hoje em dia como Análise Schenkeriana. Busca-se, com essa exposição, fomentar um diálogo mais complexo da teoria schenkeriana, tanto com o neo-schenkerianismo quanto com correntes do pensamento além do âmbito musicológico.

Palavras-chave: Análise Schenkeriana. Teoria Musical. Filosofia da Música. Epistemologia. .

Abstract

This article elaborates a view about Schenkerian's Theory trajectory: from its thoughts about language and musical genealogy in the 1895's article, *Der Geist der Musikalischen Technik*, until the final expression of the analytical methodology in 1935, on *Der Freie Satz*. It reunites the issues that motivated the development of that theory, with special focus to the concept of motif's and the organicist metaphor's transformations. It observes how these two aspects are developed conjunctly throughout 40 years of theoretical publications, showing the intimate connection between technical and theoretical aspects. The resolution of problems such as the musical causality and the association of ideas is investigated within those aspects, promoting philosophical and epistemological thoughts about the development of Schenker's complex musicology. Exposing this trajectory, the article finds many key-issues that comprehend and anticipates the posterior development of what we call today as Schenkerian Analysis. This exposition seeks to foment a more complex dialog with neo-schenkerianism, but also with streams of thought that go beyond musicology.

Keywords: Schenkerian Analysis. Musical Theory. Philosophy of music. Epistemology.

1 Professor adunto na Universidade Federal do Piauí (UFPI). Doutor em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, 2016-2020). Mestre em Música na área de poéticas da criação musical pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2014-2016). Graduado em Música com especialização em composição pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, 2010-2013).

Introdução

No prefácio da edição americana de *Harmonielehre* (1968 [1906]), Oswald Jonas compreende as obras iniciais de Schenker como estágios embrionários do desenvolvimento de sua teoria. Segundo o comentador, a teoria schenkeriana é o resultado de um longo processo que encontrará sua expressão definitiva apenas em *Der Freie Satz* (1979 [1935]). Em suas palavras, é um processo em que “certos estágios de sua obra, embora cada um deles constitua uma base essencial para as construções subseqüentes, se tornaram, em certos aspectos, **obsoletos** quando a obra final apareceu” (SCHENKER, 1968 [1906], p.V, grifo nosso). A postura de Jonas é compatível com o processo de adaptação acadêmica da obra de Schenker, em que se deu primazia ao desenvolvimento do método analítico em detrimento dos aspectos psicológicos, metafísicos, culturais, teológicos etc. presentes em sua obra.²

Contrariamente a essa postura, este artigo comenta a teoria schenkeriana não como uma metodologia estabelecida, mas como uma série de epifanias e conquistas teóricas que se consolidaram ao longo de mais de 40 anos de produção. Dentre outras inquietações, é uma teoria que surge a partir da crítica ao caráter abstrato e especulativo das teorias a ela contemporâneas, propondo em contrapartida a direta observação das obras dos antigos mestres. Esse aspecto pode ser observado na expressiva quantidade de exemplos musicais que o autor comenta/analisa e em suas críticas à *utilização de harmonizações de corais* a quatro vozes como ferramentas didáticas.

Segundo Boucquet (2005, p.200), a atitude crítica de Schenker qualifica seu trabalho como o de um “anti-teórico” que poderia ao mesmo tempo ser considerado um “teórico por excelência”,³ o que se reflete também na autocompreensão de Schenker de seu trabalho como mais artístico do que científico.⁴ O epíteto de “anti-teórico” se deve à sua constante denúncia da distância entre teoria musical e processo composicional. Schenker critica essas teorias como um conjunto de saberes que não respondem as perguntas fundamentais sobre o processo de criação artística, mas apenas relatam o objeto depois de estabelecido. Nesse sentido, ele se interessa mais pela dinâmica da criação artística do que pela descrição dos aspectos que compõem as estruturas musicais – postura que aponta para a necessidade de atribuir aspectos dinâmicos, sistêmicos e vitais à análise dessas estruturas. Em outras palavras, Schenker se interessa por aspectos “fisiológicos” do “organismo” musical em vez dos aspectos “anatômicos”.

A partir dessas críticas, Schenker procura questionar e revisar os elementos da teoria musical, mudando o foco de sua inquirição. Essa atitude remete à ambição de um projeto teórico que busca oferecer uma “teoria unificada da música” (BOUCQUET, 2005, p.200): uma teoria que prescindia de terminologias historicamente determinadas e que reformule

2 No que Rothstein (1990) denomina como o processo de “americanização” de Schenker.

3 Boucquet qualifica a teoria de Arnold Schoenberg da mesma forma, ao comparar o trabalho dos dois pensadores.

4 “Eu estou profundamente ciente de que minha teoria, como foi extraída dos próprios produtos da genialidade artística, é e deve permanecer uma arte, e, portanto, nunca se transformar em uma ciência”. Original: “I am keenly aware that my theory, extracted as it is from the very products of artistic genius, is and must remain itself an art, and so can never become ‘science’” (SCHENKER, 2014c [1930], p. 54).

todos os aspectos musicais a partir de uma nova perspectiva. Schenker parece se questionar: “como falar de procedimentos complexos, como, por exemplo, um cânon retrógrado e invertido, se não sabemos ainda o que é uma tríade?”. Em outras palavras, sua teoria revê os pressupostos da teoria musical elementar de modo a observar de uma nova maneira as estruturas mais complexas: ela refaz as perguntas mais simples para obter novas respostas sobre pressupostos teóricos consolidados.

Tal postura é acompanhada de noções singulares sobre a história da música que buscam reformular as questões originárias. Para Schenker, elas devem referir-se antes de tudo à historicidade interna do objeto musical, à série de eventos que o próprio sistema desenvolve independentemente das culturas e períodos em que foram realizados. O sincronismo almejado em relação à história musical, considerada como fator externo, é contraposto ao desejo de criar uma espécie de genealogia do “espírito” do tonalismo. Schenker apresenta a inquietação teórica de descrever uma dialética própria das transformações tonais em sua temporalidade independente. Nesse sentido, o autor perfila uma série de perguntas que deveriam nortear o tipo de pesquisa almejada:

Quando e como a lei da consonância (a partir da oitava, quinta e terça) pela primeira vez desenvolveu seu caminho e preencheu-se a si mesma em sucessões de tons (compreendidos horizontalmente), de modo que as sucessões tonais, já que expressam uma tríade, poderiam ser experienciadas como uma unidade? Isso ocorreu antes mesmo das tentativas iniciais da polifonia ou depois? Como pensar o desenvolvimento da *Urfinie* paralelo a esse processo em que a consonância pela primeira vez impregnou secretamente a dimensão horizontal?⁵ (SCHENKER, 2004 [1921-1923], p.52, tradução nossa).

De acordo com essas considerações, este artigo revisa e comenta a trajetória da teoria schenkeriana, apontando as contradições e os meandros desse percurso. Mostra como o tom de seus escritos iniciais é transformado na medida em que o método analítico vai gradualmente sendo elaborado, como as problematizações teóricas iniciais, que levam a aporias e negações extremas (como sua postura anti-organicista), são substituídas posteriormente por um tom profético, amparado na crença de sua metodologia. É um processo que reflete a relação de Schenker com o ambiente musicológico, no qual primeiramente ele busca se estabelecer replicando visões e demonstrando influência de outros autores⁶ (embora já apresentando originalidades) e posteriormente apresenta um vocabulário conceitual próprio. Apresenta também as questões de início de sua carreira que parecem ter permanecido no decorrer de sua obra e que fundamentam a inquietação de seu projeto teórico derradeiro, especialmente a questão da causalidade musical e suas implicações organicistas.

5 Original: “When and how did the law of consonance (with the octave, fifth, and third) first work its way into and fulfill itself in successions of tones (regarded horizontally), so that the tonal successions, because they expressed a triad, could be experienced as a unit? Did this occur even before the initial attempts at polyphony, or later? How about the *Urfinie* around the time consonance first secretly impregnated the horizontal dimension?”.

6 Ver, por exemplo, em *Der Geist der Musikalischen Technik* [1895], visões relacionáveis à visão formalista de Eduard Hanslick, além de relações com David Hume e Ernst Mach, como aponta Korsyn (1993).

1. A causalidade musical em *Der Geist der Musikalischen Technik* [1895]

Em *Der Geist der Musikalischen Technik*⁷ (daqui em diante, *Geist*), Schenker desenvolve uma genealogia sobre o desenvolvimento da música⁸ que compreende o formalismo como a mais avançada dentre três etapas: 1) a expressão de sentimentos e emoções, 2) a imitação da linguagem e 3) a repetição de motivos. Essas etapas procuram descrever o trajeto que “separa a música de uma real ou imaginada emoção ou sensação e a estabelece por sua vez no enraizamento de um **desejo de atividade puramente interno**”⁹ (2007 [1895], p.320, grifo nosso), atividade que também é denominada como o “princípio formal da criação” (2007 [1895], p.320). A genealogia é marcada pela série de eventos que permitiriam à música tornar-se independente, regida por suas próprias normas internas – uma série de eventos em que as sensações que representa se tornam não mais a causa única, mas uma consequência ulterior de sua organização com seus próprios materiais.

A relação com a linguagem é fundamental nessa trajetória. Schenker observa que a interdependência com o texto própria da música vocal permitiu em um primeiro momento que a música imitasse a lógica da organização formal da linguagem. A função da música seria a de reforçar o caráter e o ânimo do texto, mas nesse ato acabaria também emulando aspectos formais do próprio pensamento. Em suas palavras, a música “teve que aprender a sugerir de forma convincente a **impressão de um pensamento autocontido**. Por meio de sua associação com a linguagem, a música aprendeu a imitar acuradamente todas as vicissitudes do pensamento – sua ambição, sua auto-organização, suas resoluções [...]”¹⁰ (SCHENKER, 2007 [1895], p.320, grifo nosso). Nesse processo, a música imitaria apenas a **aparência** da lógica do pensamento, ou seja, seus aspectos não significativos e externos, como sua rítmica e suas relações de oposição. Ela não possui a capacidade de associação de ideias intrínseca à linguagem, já que não “representa objetos e conceitos por si mesma” (SCHENKER, 2007 [1895], p. 321), mas pode emular o seu comportamento em um sentido puramente formal.

Na etapa final dessa genealogia, a autonomia em relação à linguagem é possibilitada pelos processos de repetição. A concatenação linear das palavras em uma narrativa opõe-se ao aspecto recursivo da técnica imitativa. Schenker argumenta que, diferentemente das “artes que representam ou se relacionam com uma história, [que] não tem razão para repetir motivos individuais”¹¹ (SCHENKER, 2007 [1895], p.321), na música há o retorno às unidades de base em um processo no qual elas são aumentadas, diminuídas, recortadas, embaralhadas

7 *O Espírito da Técnica Musical*.

8 Da música de concerto europeia, que em sua visão eurocêntrica constitui a arte musical como um todo.

9 Original: “[...] separates music from an actual or imagined emotion or sensation and establishes it instead on the footing of a purely internal desire for activity. I should like to call this the formal principle of creation”.

10 Original: “[...] It had to learn to suggest convincingly the impression of self-contained thought. Through its association with language, music learned to mimic accurately all of thought’s vicissitudes—its striving, its self-organization, its closure”.

11 Original: “Clearly, all the arts that relate or represent a story have no reason to repeat individual motives”.

etc. Assim, os motivos são análogos às palavras apenas na medida em que são as unidades mínimas de referência na construção artística. A repetição é o que diferencia o aspecto circular e recursivo da música do aspecto linear da linguagem.¹²

A situação de orfandade da música em relação à linguagem, isto é, a separação de seu modelo de referência, é descrita por Schenker como uma “deficiência”. Sua visão aponta para a relação hierárquica entre o *logos*, representado pela linguagem, e a música, que nesta dicotomia representa o polo sensível. O entendimento suscitado pela música é apresentado como algo de segunda ordem, fruto de pontuais associações motívicas e tonais, enquanto na linguagem o entendimento emerge para planos consolidados, nos quais o pensamento de fato se estabelece e é elaborado.

As pessoas devem ter ficado completamente convencidas desta **deficiência** por parte da música assim que a música instrumental começou a surgir. Durante o tempo em que a música se mesclou à linguagem, fez acreditar a si mesma que era compreensível, embora fosse apenas a linguagem que assegurasse a compreensibilidade; mas, quando se aventurou lá fora sozinha no mundo, deve ter percebido seu autoengano um tanto rapidamente e reconhecido sua inabilidade de solicitar entendimento em qualquer outro modo que não a clarificação dos motivos e sucessões tonais por meio de repetições e imitações.¹³ (SCHENKER, 2007 [1895], p.321, grifo nosso).

Neste ponto, *Geist* apresenta um dos principais problemas que o projeto schenkeriano como um todo procura resolver: como a música pode ser uma arte linear e causal? Pois, embora seja uma arte que se apresenta num lapso temporal, para o autor, nada parece garantir a necessidade lógica de que um determinado evento musical seja sucedido de um outro. Enquanto na linguagem as concatenações ilógicas e aleatórias de palavras são claramente identificadas e apontadas como erros gramaticais, na música esses “erros” não são evidentes. Schenker parece se perguntar: quais aspectos garantiriam que a união de motivos possuiria uma necessidade lógica para ser apresentada na forma que de fato se deu? Mais amplamente, como se dão as relações de causalidade na música? Se forem inerentes ao objeto musical, como apontar a estrutura dessa causalidade? E, se não o forem, resultariam apenas da recepção por parte do ouvinte em um processo cognitivo de ordenação?

A partir dessas indagações, o autor realiza a crítica à metáfora organicista como um todo, apresentando visões surpreendentes se comparadas à sua postura no restante de sua produção teórica.¹⁴ A crítica à metáfora organicista baseia-se na constatação da artificialidade do procedimento artístico e pode ser identificada já na dialética sugerida pelo título do ensaio entre os termos espírito [*Geist*] e técnica [*Technik*], ou seja, entre os aspectos metafísicos

12 Por outro lado, a poesia seria então a arte da linguagem que toma como modelo a música, que imita os procedimentos de repetição e recursividade a ela inerentes.

13 Original: “People must have become thoroughly convinced of this deficiency on the part of music as soon as instrumental music began to arise. For as long as music clung to language, it believed itself to be comprehensible, although it was only language that ensured comprehensibility; but when it ventured out alone into the world, it must have realized its self-deception rather quickly and recognized its inability to solicit understanding in any other way than by clarifying individual motives and tonal successions through repetition and imitation”.

14 Inicia-se, assim, a trajetória que o musicólogo William Pastille denomina como a do autor anti-organicista para o arqui-organicista (1984, p.32).

e artificiais em jogo no processo composicional. Em meio a essa artificialidade, as imagens orgânicas buscam expressar sentido e ordem de um modo que parece fictício e alheio à obra. Nas palavras do autor, essas imagens expressam um “ilusório halo de lógica racional”, ou seja, uma impressão ilusória proveniente do repertório técnico dos compositores.

Um **ilusório halo de lógica racional** começou a brotar de todas as estruturas elaboradas pelos esquemas artificiais da imaginação, e não demorou muito para que as pessoas comessem até a acreditar que as construções artificiais têm o mesmo tipo de necessidade possuída por **organismos naturais**.¹⁵ (SCHENKER, 2007 [1895], p.328, grifos nossos).

Sua argumentação é separada em dois questionamentos principais. O primeiro questionamento se refere à relação com a valoração. A denominação de uma peça musical como orgânica está sempre relacionada com a atribuição de um valor positivo em sua apreciação. Mas por que razão, pergunta-se o autor, uma peça considerada ruim não pode ser orgânica? Segundo Schenker, a própria formulação da questão já responde parte da pergunta. Se a música considerada de qualidade é necessariamente orgânica, “então fica claro que nós estamos transferindo o suposto charme do orgânico ao conteúdo que transmitiu esta espécie de charme”¹⁶ (2007 [1895], p.328). Segundo esse questionamento, o termo funciona como um conceito vazio, aplicável em qualquer contexto em que haja prazer, sem implicar necessariamente alguma característica identificável, mas apenas uma projeção subjetiva por parte do ouvinte. Schenker critica o uso do termo orgânico sem implicação direta na avaliação da estruturação musical como uma mera adjetivação. Isso resulta em sua dependência da agradabilidade, ou seja, em um juízo estético baseado unicamente em aspectos sensíveis, e por isso subjetivo e relativo.

O segundo questionamento diz respeito à relação de causalidade melódica. De acordo com o Schenker de *Geist*, a construção melódica possui sempre múltiplas possibilidades sequenciais, de modo que nunca se poderia dizer que apenas um resultado estaria predefinido pelas características do material. As inúmeras possibilidades de sequenciação, observadas nos estudos de rascunhos dos compositores, comprovariam que a escolha das partes componentes de uma melodia é eventual e resultante de escolhas subjetivas, e não uma necessidade imanente ao material. São escolhas realizadas em meio ao mosaico de possibilidades gerado nos processos artificiais/técnicos de elaboração. Na decisão final sobre a estrutura melódica, “já que ele selecionou apenas uma opção, nós não podemos saber que outros materiais estavam disponíveis para ele [...], mas apenas aquele que mais lhe agradou pessoalmente” (2007 [1895], p.328). Assim, a imagem do compositor como um sonâmbulo (1968 [1906], p.60), guiado pelas necessidades da natureza tonal, é precedida na trajetória da teoria schenkeriana pela de um racional construtor de estruturas musicais que “extraí de sua imaginação similaridades e contrastes variados, de modo a finalmente selecionar a

15 Original: “And in this way an illusory halo of rational logic began to shine over all the structures elaborated by the artificial designs of the imagination, and it did not take long before people even began to believe that the artificial constructs had the same sort of necessity possessed by natural organisms”.

16 Original: “Then it is all too clear that we are here transferring the supposed charm of the organic to the content that has imparted that sort of charm”.

melhor opção¹⁷ (2007 [1895],¹⁸ p.328). A partir dessas reflexões, Schenker conclui que, “de fato, **nenhum conteúdo musical é orgânico**. Falta a ele qualquer princípio de causalidade, e a inventada melodia nunca possui uma determinação tão resolvida que poderia dizer ‘apenas esta melodia, e nenhuma outra, pode me seguir’¹⁹ (2007 [1895], p.328, grifo nosso). Nesse sentido, o autor ainda questiona: “Também não é correto, eu acho, assumir que o estado B sucedeu o estado A **organicamente** só porque B foi diretamente designado para seguir A diretamente em um ponto determinado”²⁰ (2007 [1895], p.329, grifo nosso).

Nessas argumentações, Schenker procura distinguir entre sucessão e causalidade: um evento suceder o outro não implica ter sido causado por ele. A preocupação em definir a diferença entre esses dois tipos de relação demonstra a inquietação que mais tarde será resolvida em sua teoria, principalmente com o conceito de *Urfinie*, e é significativa da importância da questão da causalidade musical nesses desenvolvimentos posteriores.

Subjacente a esses argumentos reside, portanto, uma desconfiança em relação ao nexos causal em música. A técnica composicional é retratada como um ilusionismo no qual a sensação de organicidade emerge como uma simples tendência cognitiva ou como convenção social. Na visão de Schenker, para se compreender a arte musical com objetividade, deve-se estar atento para não se deixar enganar pelos dispositivos da artificialidade, que deixariam o musicólogo desprevenido e desatento para uma observação consciente.

Segundo Pastille,

A objeção de Schenker ao organicismo na música tem dois fundamentos: em primeiro lugar, que as obras de arte não têm uma lógica intrínseca, e nenhum princípio de causalidade – o que é essencial à noção de organicismo; em segundo lugar, que a organização subjetiva do compositor dos materiais musicais destruiria qualquer lógica musical intrínseca, se tal coisa existisse.²¹ (PASTILLE, 1995, p.1).

Esses questionamentos apontam a seguinte aporia: não se pode falar de uma lógica intrínseca ao material musical se a subjetividade do compositor é quem de fato decide a sucessão dos eventos. A lógica não seria imanente aos materiais, mas fruto de convenções sociais por parte tanto das artificialidades composicionais quanto das ordenações subjetivas dos ouvintes. Não existe nenhuma propriedade intrínseca ao objeto musical que confira a ele impulsos e necessidades imanentes, a partir dos quais ele próprio se expressaria. Assim, não haveria de fato sentido pensar que uma música pode ser orgânica e, conseqüentemente, não se deveria utilizar organismos como metáforas no entendimento de sua construção.

17 Original: “Obtain from his imagination a variety of similarities and contrasts, in order ultimately to select his best option”.

18 Daqui em diante, nesta seção, todas as referências sem data referem-se a esta publicação.

19 Original: “As a matter of fact, no musical content is organic. It lacks any principle of causation, and a contrived melody never has a determination so resolute that it can say, ‘Only that particular melody, and none other, may follow me’”.

20 Original: “It is also not right, I think, to assume that mood B follows mood A organically just because B was directly appointed to follow A directly at a certain point [...]”.

21 Original: “Schenker objected to organicism in music on two grounds: first, that music artworks had no intrinsic logic, and no principle of causality—which is essential to the notion of organicism; second, that the composer’s subjective organization of musical materials would destroy any intrinsic musical logic, if such a thing existed”.

Concordando com Pastille, o musicólogo Kevin Korsyn aponta que o ceticismo em relação à causalidade musical expresso em *Geist* não procura reduzir a música à mera incoerência. É um ceticismo que “toma consciência de que a unidade é sempre relativa e provisória; que obras de arte ocultam, mas não transcendem o artifício; e que não podem atingir a espécie de necessidade natural que o pensamento organicista demanda da arte”²² (KORSYN, 1993, p.102). A artificialidade do objeto musical seria, portanto, avessa a qualquer possibilidade de organicismo. O Schenker de *Geist* estabelece os fundamentos de uma visão pragmática: não se deve possibilitar uma metáfora como pressuposto lógico, como algo que guie o pensamento acerca de uma construção artificial humana. Não sendo racional, o organicismo é contraproducente.

Korsyn aponta nesse contexto para os paralelos entre a rejeição da causalidade musical no Schenker de *Geist* e o ceticismo na filosofia empirista de David Hume²³ (1993, p.113). Há uma passagem deste último que explicita bem esses paralelos. Argumentando sobre a primazia da experiência em relação aos raciocínios *a priori* na formação do entendimento humano, o filósofo escreve:

Numa palavra, então, todo efeito é um evento distinto de sua causa. Ele não poderia, portanto, ser descoberto na causa, e a primeira invenção ou concepção dele, *a priori*, deve ser inteiramente arbitrária. E, mesmo depois de ele ser sugerido, a conjunção dele com a causa deve parecer igualmente arbitrária, uma vez que sempre há muitos outros efeitos que, para a razão, devem parecer tão completamente consistentes e naturais como aquele. Em vão, portanto, pretenderíamos determinar qualquer evento singular, ou inferir qualquer causa ou efeito, sem o auxílio da observação e da experiência. (HUME, 2010 [1748], p.169).

A suspeita da relação entre causa e efeito em Hume ressoa na crítica de Schenker ao organicismo. É uma suspeita relacionada à noção dos saberes como construções limitadas pela condição empírica do entendimento humano. Para o Schenker de *Geist*, as imagens organicistas não sobrevivem ao escrutínio da razão, já que se baseiam em experiências subjetivas compartilhadas por determinados indivíduos e culturas, e não em relações de ideias puras. Mais especificamente, a suposta metafísica que seria induzida de uma obra musical a partir das relações de causa e efeito não passa de uma coleção de técnicas composicionais com o intuito de simular a causalidade vital. Uma pesquisa musicológica séria não cairia nas fáceis ilusões das imagens orgânicas, assim como em Hume as ilusões do racionalismo não iludiriam a inquirição filosófica que suspeita do aparato cognitivo limitado que as emite.

Na leitura de *Geist*, de acordo com essas ressonâncias da filosofia empirista, o organicismo é tido como uma imagética que procura gerar unidade e coerência para um universo criativo no qual atuam forças não acessíveis ao musicólogo (ou ao menos não acessíveis para

22 O capítulo de Whittle (1993, p.315-396) e a seção de Korsyn (1993, p.95-104) sobre a influência de Nietzsche nos escritos de Schenker adquirem especial relevância na leitura de *Geist*. O cotejamento com o artigo “Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral” (2001), não realizado pelos autores, abre um caminho interessante de investigação.

23 O autor procura embasar esta comparação supondo uma possível influência de Ernst Mach (que, por sua vez, expressa diretamente a influência de Hume em seu trabalho) no pensamento de Schenker. Esta suposição é reforçada historiograficamente por meio de uma carta enviada a Schenker, na qual Mach aponta interesse no trabalho de Schenker, e também a partir da constatação da grande influência do trabalho de Mach no círculo intelectual vienense da virada do século XIX para o século XX. (1993, p.109-116)

o Schenker de então). É um conjunto de imagens vazias por não terem como suporte um sistema de pensamento que de fato confira a elas legitimidade. Pelo contrário, servem apenas como embelezamentos da linguagem. Nesse sentido, a transição apontada por Pastille (de anti para arqui-organicista) é a de um autor que se deparou com um problema, a vagueza das imagens do orgânico, fundamentou-o e posteriormente desenvolveu a metodologia para solucioná-lo.

A negação do organicismo em *Geist* ressoa em toda a produção posterior de Schenker. Segundo Cook, *Geist* “antecipa o trabalho da vida de Schenker em um grau impressionante, [...] identifica o terreno no qual a teoria posterior opera, revela os problemas para os quais a teoria posterior apresenta as soluções”²⁴ (2007, p.63). Com o ímpeto de negar o ceticismo por ele mesmo apresentado, Schenker passa os próximos 40 anos de sua vida (entre 1895 e 1935) procurando conferir legitimidade e suporte para embasar com propriedade as imagens organicistas no âmbito musical.

2. O motivo como entidade musical em *Harmonielehre* [1906]

Em *Harmonielehre* [1906], o conceito de motivo é apresentado como a solução para os problemas da causalidade e da associação de ideias na música:

Quando pode a música tomar para si a possibilidade de associação de ideias, já que não é dada pela natureza? [...] O motivo, e apenas o motivo, cria a possibilidade de associação de ideias, do único modo que é possível para a música. Ele substitui a poderosa e eterna associação de ideias a partir de padrões da natureza, na qual as outras artes prosperam.²⁵ (SCHENKER, 1968 [1906], p.4).

A presente seção mostra como em *Harmonielehre* os motivos incorporam o caráter e ânimo antes designados à linguagem ao serem substancializados e antropomorfizados em contextos musicais diversos. Mostra a mudança qualitativa no conceito de repetição: se em *Geist* ela propiciava a autonomia da música deixando-a órfã da linguagem, em *Harmonielehre*, ela representa a vitalidade dos motivos, engendrando a própria finalidade do material musical. Em uma seguinte e complementar etapa, esta seção mostra como, a partir do conceito de grau da escala [*Stufe*], os motivos se fundem com a estruturação harmônica, sendo compreendidos como suas elaborações.

Analisando as transformações do vocabulário de Schenker, Pastille observa que,

[...] em *Harmonielehre*, ele [Schenker] começa a aceitar o conceito de orgânico, mas não a palavra em si – em todo o livro eu encontrei apenas uma instância da palavra orgânico e uma da palavra organismo. Schenker preferia as palavras

24 Original: “[The *Geist* essay] it anticipates Schenker’s life’s work to a striking degree [...] It identifies the terrain within which the later theory will operate, reveals the problems to which the later theory will present itself as the solution”.

25 Original: “But whence should music take the possibility of associating ideas, since it is not given by nature? [...] The motif, and the motif alone, creates the possibility of associating ideas, the only one of which music is capable. The motif thus substitutes for the ageless and powerful associations of ideas from patterns in nature, on which the other arts are thriving”.

biológico [*Biologisch*] e animalesco [*Animalisch*] a orgânico [*Organisch*], e as palavras criatura [*Kreatur*] e ser vivo [*Lebewesen*] a organismo [*Organismus*].²⁶ (PASTILLE, 1984, p.33).

A presença constante de conceitos biológicos e psicológicos²⁷ auxilia Schenker na conceitualização do motivo. Na seção intitulada “Repetição como um princípio subjacente do motivo”,²⁸ este é definido como uma “série de notas recorrente”²⁹ (1968 [1906], p.4). Por meio do processo de repetição, com suas diferentes gamas de variação, o motivo demarca limitando as sucessões de notas. Esses limites implicam não só a sua identificação como material artístico, mas sobretudo a avaliação de um propósito imanente da **substância musical** que se forma por meio do processo de repetição.

Em suas palavras, “somente a repetição pode demarcar uma série de notas e seu **propósito**”³⁰ (1968 [1906], p.5, grifo nosso). O termo “propósito” evidencia uma concepção vitalista do material musical, segundo a qual os motivos são lidos como entidades com finalidade própria. Schenker disserta que “devemos nos acostumar a compreender as notas como **criaturas**. Devemos aprender a assumir nelas **impulsos biológicos** como os que caracterizam os **seres vivos**”³¹ (1968 [1906], p.6, grifos nossos) – e ainda, por extensão, “uma série de notas se torna **um indivíduo** no mundo da música”³² (1968 [1906], p.6). Os motivos representam, desse modo, uma espécie de substancialização da música, no sentido de concreção, de tornar concreto e material a coisa musical. A teorização do motivo como o dispositivo que eleva a música à categoria de arte é fundamentada na sua projeção como um organismo vivo, uma substância animada, um indivíduo.

A essência do motivo é identificada segundo a média de suas repetições variadas em um processo que remete ao comportamento do ciclo vital: origem – crescimento – reprodução – dissolução. Essa analogia entre motivo e vida é expressa por Schenker da seguinte forma:

26 Original: “Next, in Harmonielehre, he begins to accept the concept of the organic, if not the word itself - in all of Harmonielehre I have found only one instance of the word Organisch and one of Organismus. Schenker preferred the words Biologisch and Animalisch to Organisch, and the words Kreatur and Lebewesen to Organismus”.

27 É neste sentido que o musicólogo Nathan Fleshner procura traçar paralelos entre a pesquisa freudiana e a teoria schenkeriana, ambas em pleno desenvolvimento na virada do século XX em Viena. Segundo o comentador, “como Freud, [Schenker] tentou encontrar um processo analítico profundo para compreender a superfície musical: esse processo iria revelar a origem estrutural inconsciente da obra” (2012, p.3). Essa oportuna correlação foi sugerida previamente, mas com menor extensão por alguns outros musicólogos (FORTE, 1959; EYBL, 2006; MORGAN, 2016 [2002], dentre outros). Ela reconhece que ambos os autores são fundadores de uma metodologia analítica baseada na inquirição de processos subjacentes e inconscientes que conduzem o comportamento humano. Em ambos os casos, as metodologias inauguram pensamentos relacionados à noção de estrutura que, por meio de atualizações e correções, impulsionou o desenvolvimento de escolas bastante influentes no decorrer de todo o século XX.

28 Original: “Repetition as the underlying principle of the motif”.

29 Original: “A recurring series of tones”.

30 Original: “Only repetition can demarcate a series of tones and its purpose”.

31 Original: “We should get accustomed to seeing tones as creatures. We should learn to assume in them biological urges as they characterize living beings”.

32 Original: “A series of tones becomes an individual in the world of music”.

Na Natureza: impulso procriativo → Repetição → Tipo individual.
 Em música, analogamente: impulso procriativo → Repetição → Motivo individual.³³ (SCHENKER, 1968 [1906], p.6-7).

O motivo é associado com o sistema tonal, estabelecendo uma relação de interdependência. Schenker pensa um sistema teórico que coaduna a tonalidade como espaço de criação musical respaldado pela natureza, com os motivos, as entidades que nele “habitam”. Embora ainda não integradas por uma estrutura global que as unifique, as duas instâncias (motivo/criatura e tonalidade/ecossistema), mesmo que distintas, influenciam-se mutuamente.

[...] o motivo constitui a única célula seminal da música enquanto arte. Sua descoberta foi de fato difícil. Não menos difícil, no entanto, foi a solução de um segundo problema, a saber, a criação de um sistema tonal em que a associação motivica, uma vez descoberta, pudesse expandir-se e expressar-se. Basicamente, os dois experimentos são mutualmente dependentes: toda a exploração da função do motivo iria, ao mesmo tempo, avançar o desenvolvimento do sistema tonal, e vice-versa, toda progressão do sistema iria resultar em novos caminhos para a associação motivica.³⁴ (SCHENKER, 1968 [1906], p.20).

A dicotomia entre motivo (criatura) e sistema harmônico (ecossistema), separados como polos conceituais opostos e complementares, é resolvida com o conceito de *Stufe* (grau da escala). Desenvolvido em meio às metáforas biológicas, segundo Pastille, é um conceito decisivo na trajetória do organicismo na teoria schenkeriana, apontando para as resoluções das objeções à causalidade delineadas em *Geist*. Nas palavras do comentador, “a descoberta da *Stufe* como uma **força ideal** abriu a porta para a posterior aceitação do organicismo”³⁵ (1984, p.33, grifo nosso). Ao que se pode acrescentar: abriu também a porta para a reformulação do organicismo já presente em *Harmonielehre*, das metáforas pontuais para uma visão sistêmico/holística. Segundo Pastille (1984, p.32), é uma descoberta que “proveu à música uma segunda dimensão em adição à horizontal, e, se não estabeleceu a prova do organicismo imediatamente, ao menos reabriu a questão do crescimento orgânico ao criar uma nova direção na qual o crescimento pode ocorrer”.³⁶

Além de permitir que Schenker pense a causalidade musical não apenas nas dimensões horizontal e vertical, a *Stufe* é o dispositivo conceitual que inicia a jornada de implementação de um terceiro eixo: a profundidade. Em *Harmonielehre*, ao mesmo tempo em que nomeia o impulso de verticalização, ela sugere que a causalidade resulta do processo gerativo, remetendo à noção de níveis estruturais elementares e projetionais. O conceito de *Stufe*

33 Original: “In Nature: procreative urge - repetition - individual kind. / In Music, analogously: procreative urge - repetition - individual motif”.

34 Original: “Thus the motif constitutes the only and unique germ cell of music as an art. Its discovery had been difficult indeed. No less difficult, however, proved to be the solution of a second problem, viz., the creation of a tonal system within which motivic association, once discovered, could expand and express itself. Basically, the two experiments are mutually dependent: any exploration of the function of the motif would, at the same time, advance the development of the tonal system, and vice versa, any further development of the system would result in new openings for motivic association”.

35 Original: “The discovery of the Stufe as an ideal force opened the door to his later acceptance of organicism”.

36 Original: “This discovery provided music with a second dimension in addition to the horizontal; and if it did not immediately establish proof of organicism, at least it reopened the question of organic growth by creating a new direction in which growth might occur”.

se refere à força harmônica ideal que verticaliza as linhas melódicas ou ainda à “penetração do princípio harmônico na linha horizontal de uma melodia” (SCHENKER, 1968 [1906], p.134).

Na exposição desse conceito, Schenker analisa melodias de cantos gregorianos com polos tonais pouco claros (Fig. 1), compreendendo-as como sucessões de notas “que parecem ter sido postas juntas ao acaso e de modo irracional”³⁷ (1968 [1906], p.134). Note-se que, em sua argumentação, a questão da causalidade novamente entra em jogo, mas, nesse caso, em vez de se referir a princípios filosóficos, pontua objetivamente aspectos técnicos de uma construção musical.

Example 106 (140):



Fig. 1: Hino *Crux Fidelis* (SCHENKER, 1968 [1906], p.136)

Schenker aponta a dificuldade de projetar tríades sobre este hino, de modo a estabelecer virtuais progressões harmônicas. De fato, neste hino (Fig. 1), os saltos de terça imediatos (precedentes e subsequentes), ou por vizinhança próxima, não reforçam uma concepção harmônico/triádica subjacente que seja simpática às predileções de um ouvido acostumado ao tonalismo. O $Sól^3$ de *nes* na primeira cadência e o Mi^3 de *fert* na terceira podem até ser lidos como sensíveis, apontando para os polos principais. No entanto, também não apresentam terças imediatas às quais se poderia inferir indubitavelmente acordes de função dominante. Além disso, a irregularidade do agrupamento das notas (12-11-17-12 colcheias por segmento), junto à homogeneidade das figuras rítmicas (45 colcheias e 3 semínimas), sugere um ritmo harmônico irregular e não recorrente. Esses aspectos remetem a uma percepção não acostumada com a sonoridade simultânea de uma tríade: uma característica inerente, como aponta Schenker, ao período pré-contrapontístico. Remetem também a um estado em que a homogeneidade dos elementos dificulta a apreensão das formas e dos percursos. Sobre isso, Schenker (1968 [1906], p.137) argumenta que “dificuldades desse tipo (talvez mais do que qualquer outra razão) podem ter contribuído para a criação de um sistema tonal que facilitasse uma apreensão mais firme e duradoura dessas melodias”.³⁸

Como contraste, Schenker apresenta a canção folclórica suábica *Muss i denn* (Fig. 2). Essa melodia reforça uma progressão harmônica por meio de sua métrica regular, sua relativa heterogeneidade rítmica e, acima de tudo, as relações de terça estabelecidas imediatamente

37 Original: “To have been thrown together in a haphazard and irrational fashion”.

38 Original: “Difficulties of this kind (perhaps even more so than any other reason) may have contributed to the creation of the tonal systems, which facilitated a firmer and most lasting grip on those melodies”.

e em vizinhanças próximas. Assim, como projeções da tríade de Sol, o Si³ (c. 1.1) e o Ré⁴ (c. 2.1) conectam-se ao Sol³ da anacruse: embora sejam notas de maior duração e localizadas nos tempos fortes do compasso, no quesito harmônico, são derivações de Sol³. Em meio a essa reafirmação tonal, dó⁴ (c. 1.3) e mi⁴ (c. 1.4.2) formam a tríade de função subdominante. Sua localização entre os eventos que remetem a Sol³ (Si³ e Ré⁴) implica digressão em relação à projeção da tríade de Sol. A tríade de Dó é, portanto, um breve desvio local encapsulado por um evento de maior abrangência.



Fig. 2: Canção folclórica suábica *Muss i denn* (SCHENKER, 1968 [1906], p.133)

A observação da sequência de notas, tomando por princípio a prevalência dos princípios harmônicos implica recorrência, ciclicidade e redundância. Em vez de uma leitura linear, o segmento é compreendido como compactações de eventos de menor abrangência em eventos de maior abrangência. A tonalidade é a chave de leitura e a lei de preferência que permite essa compactação dos eventos musicais. Assim, a sequência temporal das notas é confrontada com a sequência hierárquico/harmônica. Na dimensão da profundidade representada nesta, ao contrário da dimensão horizontal representada naquela, Ré⁴ (c. 2.1) vem antes de Dó⁴ (c. 1.3) – ou, ainda, Ré⁴ é mais pesado que Dó⁴, e assim estabelece maior força gravitacional em relação à tônica.

O conceito de *Stufe* compreende as questões envolvidas nessa descrição. Similar à lógica de que as relações de terças podem remeter à redundância de uma fundamental em seus parciais, o grau escalar (*Stufe*), em uma janela estrutural mais ampla, é visto como um evento que representa notas inferiores na hierarquia harmônica. É uma representação independente do fator temporal, que pode se dar tanto em um nível próximo (por exemplo, no excerto da melodia folclórica acima) como em nível mais abrangente (por exemplo, em uma sonata inteira). Segundo Schenker (1968 [1906], p.139), “a *Stufe* afirma seu superior ou mais geral caráter ao comprimir ou resumir o fenômeno individual e incorporar sua unidade intrínseca em uma única tríade”.³⁹ É, portanto, um conceito que nomeia tanto a percepção da tríade virtual que o ouvido acostumado à sonoridade tonal almeja, quanto a percepção de que essa tríade se sobressai aos outros eventos.

Ainda segundo o autor, “[...] nosso ouvido não perderá a oportunidade de ouvir tais tríades, não importa quão distante nas **profundezas de nossa consciência** essa concepção possa estar escondida e não importando se no plano da composição ela é ofuscada por relações

39 Original: “The scale-step asserts its higher or more general character by comprising or summarizing the individual phenomena and embodying their intrinsic unity in one single triad”.

mais óbvias e importantes”⁴⁰ (SCHENKER, 1968 [1906], p.134, grifo nosso). Remetendo a processos inconscientes que escapam à percepção imediata e objetiva, expressando as “profundezas de nossa consciência”, a *Stufe* é o dispositivo que permite Schenker pensar a teoria da harmonia como “a mais secreta psicologia da música” (1968 [1906], p.153).

Além desses aspectos, a noção de *Stufe* passa a nomear as relações de forças entre tríades. O processo de tonicalização⁴¹ se dá quando “o compositor **se rende para o impulso** da *Stufe* no âmbito do sistema diatônico de que ela faz parte”⁴² (1968 [1906], p.256, grifo nosso). No jogo de forças que ela representa, as notas da escala, com seus próprios impulsos vitais e propagações em tríades, almejam tornar-se tônica e adquirem nesse processo seu grau de importância estrutural. Ou seja, a *Stufe* conceitua a nota da escala não como um evento melódico, mas como um espaço harmônico, um polo tonal que habita conflituosamente um sistema. Nesse conflito, por vezes, ela “**usurpa [...] a classe** da tônica, sem se importar com o sistema diatônico que ela faz parte”⁴³ (SCHENKER, 1968 [1906], p.256). Em outras palavras, na narrativa organicista de Schenker, a *Stufe* remete ao impulso da própria natureza que o compositor, “se rendendo para o seu impulso”, faz despertar. Um impulso de individuação que habita conflituosamente o sistema diatônico e a partir do qual nascem e se proliferam as figuras musicais de percepção imediata (os motivos).

A substância animada que o motivo incorpora adquire com a *Stufe* a sua direta contrapartida harmônica. A *Stufe* é um elemento harmônico que remete diretamente ao processo composicional. O motivo é compreendido a partir de sua associação com a *Stufe* como “o intérprete do conceito harmônico” (SCHENKER, 1968 [1906], p.211). Com essa compreensão, finalmente na teoria schenkeriana, “[...] harmonia e conteúdo tornam-se [...] [uma situação na qual] o **sentimento** da *Stufe* é despertado em nós”⁴⁴ (1968 [1906], p.212, grifo nosso). Ou seja, a *Stufe* justifica o motivo em um nível estrutural e permite que ele seja lido não mais como uma série de transformações sem relação com uma determinada harmonia, mas como uma derivação natural da estrutura harmônica. Ela constitui o primeiro passo na trajetória da teoria schenkeriana em direção à reformulação de todos os aspectos musicais a partir de uma concepção holística da estrutura musical. Assim, um motivo de Chopin (Fig. 3), por exemplo, é lido não apenas como um arpejo ascendente seguido de um descendente, mas como uma manifestação do primeiro grau da escala (1[^]).

40 Original: For our ear will miss no opportunity to hear such triads, no matter how far in the background of our consciousness this conception may lie hidden and no matter whether in the plan of the composition it is overshadowed by far more obvious an important relationships”.

41 Também denominado inclinação ou modulação passageira.

42 Original: “[...] The composer yields to this urge of the scale step within the diatonic system of which this scale-step forms part [...]”.

43 Original: “[...] Usurps quite directly the rank of the tonic, without bothering about the diatonic system, of which it still forms a part”.

44 Original: “[...] Harmony and content become one [...] the feeling for the scale step awakes in us”.

Example 180 (244):



Fig. 3: Motivo inicial do *Prelúdio* op. 28 n. 6, em Si menor, de Frédéric Chopin (SCHENKER, 1968 [1906], p.211).

Em *Harmonielehre*, no entanto, as consequências da associação entre motivo e *Stufe* ainda se encontram em estado incipiente. O percurso para a associação entre esses dois conceitos pode ser visto como um elemento central nos desenvolvimentos posteriores da teoria schenkeriana. Isso porque a *Stufe* antecipa o conceito de elaboração composicional [*Auskomponierung*], que primeiramente se relaciona com o conceito de *Urlinie* e, posteriormente, com o conceito de *Ursatz*. Ou seja, pode ser rastreada à conceituação da *Stufe* a ideia de que o acorde é elaborado temporal e espacialmente a partir de princípios da condução de vozes em níveis estruturais. A diferença reside no fato de que, à época em que o conceito de elaboração composicional é formulado, os motivos já são um elemento secundário no discurso sobre a estrutura musical, como mostra a seção seguinte.

3. A linha derradeira em *Kontrapunkt* [1910]

Segundo Pastille e Cadwallader (1992), um evento significativo da transformação do *status* do motivo na teoria schenkeriana pode ser encontrado na discussão sobre a fluência melódica em *Kontrapunkt* (1987a [1910], p.94-100). Fluência melódica se refere basicamente à “boa condução de vozes no contraponto estrito, isto é, à movimentação primariamente por graus conjuntos, com saltos cuidadosamente controlados”⁴⁵ (PASTILLE; CADWALLADER, 1992, p.120). No entanto, o conceito passa a adquirir maiores dimensões na medida em que Schenker analisa linhas melódicas fluentes que subjazem a melodia de fato. É o caso, por exemplo, de sua análise dos primeiros quinze compassos da *Suíte Inglesa* em Ré menor, de Johann Sebastian Bach (Fig. 13). Essa análise é praticamente restrita à representação gráfica, sendo interessante, portanto, tecer sobre ela alguns comentários.

A linha melódica apresentada por Schenker, em suas palavras, “[...] representa o resultado mais oculto, o produto derradeiro das linhas ascendentes e descendentes”⁴⁶ (1987a [1910], p.96). Esse recurso analítico propõe uma forma simples de representar a movimentação do complexo de notas de cada compasso. Assim, Lá3 (Fig. 4, c. 1) é a nota em comum que condensa as informações de três arpejos (Fig. 5, c. 1) e das duas funções que esses arpejos exercem (tônica e dominante).⁴⁷ Esse Lá3 também é válido para representar o primeiro compasso da peça, pois sugere um salto relativamente parcimonioso para a próxima nota desta

45 “Good voice leading in strict counterpoint, that is, motion primarily by steps, with skips carefully controlled.”

46 “[...] Represent the most concealed result, the ultimate product of ascending and descending lines.”

47 Mesmo que o VII grau não apresente a nota lá, o conceito de dominante sem fundamental implica a noção de que a nota lá está virtualmente presente.

linha oculta (Fig. 4, Ré4, c. 2), por sua vez representativa das informações do compasso em que se situa (c. 2). O salto entre essas duas notas (Lá3 e Ré4) é preenchido por graus conjuntos descendentes até o seu retorno (Fig. 4, Lá3, c. 5). A continuação desse movimento descendente forma um amplo movimento que engloba e representa as movimentações internas da melodia de fato (Fig. 4, c. 2 até c. 6.1.3).



Fig. 4: Linha melódica subjacente aos primeiros quinze compassos da *Suíte Inglesa* em Ré menor, de Johann Sebastian Bach. (b. refere-se a *bar* = compasso) (SCHENKER, 2001 [1910], p.96)



Fig. 5: Excerto da *Suíte Inglesa n. 6 em Ré menor BWV 811*, de Johann Sebastian Bach, c. 1-14

Lá3 também é válido para representar o primeiro compasso da peça, pois apresenta alto grau de equidistância entre os pontos extremos do segmento (Fig. 4, Ré2 e Fá4, c. 6.1.3 e c. 6.2). Por extensão, permite ainda a representação de um grande arco formal que encerra apenas no final do segmento com o retorno a Lá3 (Fig. 4, c. 1 a c. 15). Lá3 é, portanto, a representação mais elegante não apenas no âmbito do compasso, mas também no âmbito da conexão das representações de cada compasso em larga escala.

Em sentido similar, Dó4 (Fig. 4, c. 3) representa a função de dominante secundária exercida por Ré7 e, por meio da resolução da tensão, ele se conecta com a terça (Si b 3) do acorde de função subdominante (Fig. 4, Sol menor, c. 4). Mesmo que essas notas estejam esparsas

na partitura original (Dó4, Fig. 5, 3.1.3, mão direita e 3.3.1, mão esquerda; e Si b 3, c. 4.1, mão esquerda, e 4.3.2, mão direita), para Schenker, elas sobressaem do contexto e estabelecem entre si uma linha independente e virtual. Nesse sentido, é interessante observar como a resolução da dominante (c. 4) é defasada entre as duas mãos, sendo atingida primeiramente na mão esquerda. Mesmo que a resolução na mão direita só aconteça no fim do compasso, a representação da linha melódica superior do compasso 4 como Si b (Fig. 4) denota a influência do contexto harmônico global no entendimento da linha analisada.

Assim, o “produto derradeiro das linhas ascendentes e descendentes” (SCHENKER, 1987a [1910], p.96) é uma espécie de média ou eixo das alturas de um compasso, ao mesmo tempo em que infere uma linearidade entre os eventos a partir das notas mais significativas de uma progressão harmônica. É uma linha melódica abstrata que estabelece relações variadas com o comportamento progressivo da linha melódica de fato e sua disposição formal, oferecendo pontos de referência para possíveis cotejamentos analíticos com os segmentos melódicos da peça.

Outro detalhe da análise de Schenker merece atenção: a representação das colcheias (Fig. 4, c. 6), que estabelece uma fusão entre a linha oculta e as notas da partitura de fato. A função dessa representação é estabelecer o arco formal em que os motivos na mão direita passam para a mão esquerda (Fig. 5, c. 6. 2). Ela aponta o evento que talvez mais salte aos olhos em primeira análise e o que poderia mais interessar em um estudo performático da peça, já que remete diretamente a um gesto mecânico. Além disso, marca o fim de uma locução harmônica (de c. 1 a c. 6: t - s - [D] - s - D/t - t),⁴⁸ o que justifica a conclusão da linha no primeiro grau. Isso não seria possível se fosse mantida a rítmica previamente estabelecida (uma nota por compasso) e tendo-se como requisito o caminho parcimonioso característico de uma “melodia fluente”.

No entanto, embora as razões acima justifiquem sua existência, a representação das colcheias (Fig. 4, c. 6) resulta em inconsistência no que se refere ao nível estrutural analisado. Se até o compasso 5 as notas representavam determinada distância da melodia de fato, essa regra é quebrada no compasso 6, implicando alteração da janela de leitura. A unidade mínima de referência, estabelecida como uma média das movimentações melódicas reais, torna-se subitamente a própria movimentação real que estaria representando. Nessa inconsistência, a partitura é observada com graus de resolução diversos, de acordo com questões pontuais, *ad hoc*.

De modo similar, é também questionável a segunda representação de Lá3 (Fig. 4, c. 5.1-5.2). Trata-se de uma nota que aparece apenas uma vez no compasso (Fig. 5, c. 5.3.2), após a vigência de sua representação (Fig. 4, c. 5.2), sendo apenas uma nota de passagem entre a sétima e a quinta do acorde de função D (Dominante da sensível). Por que o autor não ampliou a vigência de si b 3 e incorporou Lá3-Sol3 à figura seguinte, grafando tudo em colcheias? Embora se possa argumentar que ele é representativo da função D (dominante), sua escassez de aparições na partitura de fato gera um certo desconforto. Há aqui um conflito entre a representação da média das notas do compasso e a sequência dessas médias. Ou seja, Schenker escolheu representar dois terços do compasso com uma nota sem número

48 Legenda: t = tônica; s = subdominante; D/t= dominante da sensível com nota pedal na tônica; [D] = dominante secundária.

de aparições consideráveis em prol da conectividade entre as notas da linha abstrata e da resolução do salto de quarta inicial (Fig. 4, Lá3-Ré4).

O Sol3 de sua análise (Fig. 4, c. 5.3) resolve parcialmente o conflito entre linha abstrata e notas reais gerado a partir da representação desse Lá3 (Fig. 4, c. 5.1). A representação das colcheias (Fig. 4, c. 6.1) é uma consequência da necessidade de representar Sol3 para fazer jus às notas reais do compasso.

Observa-se na análise de Schenker, de *Kontrapunkt* (Fig. 4), traços da intuição seminal que terá como consequência o desenvolvimento do método schenkeriano. Ao longo de sua produção, Schenker aprimora esse projeto analítico com o intuito de eliminar suas inconsistências e tornar mais clara a representação de suas observações. Assim, a separação dos níveis estruturais (*Schichten*) se apresenta como uma solução na identificação das janelas de observação referentes a cada nível da estrutura musical (Fig. 6). Supõe-se, nesse sentido, que, em uma possível análise de Schenker em momentos posteriores de sua produção teórica, o autor separaria as colcheias (Fig. 4, c. 6) das outras notas por meio da diferenciação dos símbolos gráficos que as representam (Fig. 6, notas entre c. 5-7). Desse modo, os diferentes níveis estruturais seriam representados em um único sistema, configurando um procedimento que delinea um terceiro eixo analítico: a profundidade – um eixo que se soma à horizontalidade (ritmo/tempo) e à verticalidade (alturas) já presentes na disposição tradicional de uma partitura.

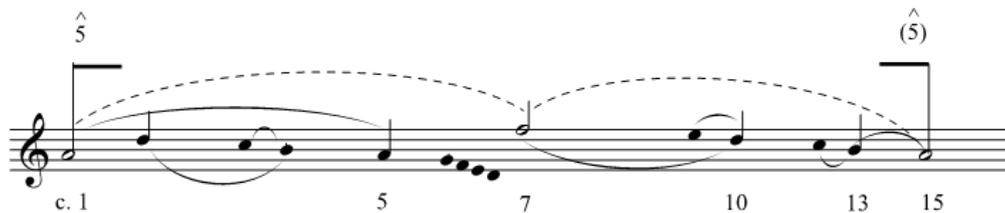


Fig. 6: Reformulação da análise de Schenker com separação de níveis em um único sistema. Elaboração do presente autor.

É proposta assim uma reformulação hipotética⁴⁹ (Fig. 6) da análise de Schenker (Fig. 4), realizada com as ferramentas gráficas desenvolvidas posteriormente, tanto por ele próprio quanto por autores como Salzer (1982 [1954]) e Forte/Gilbert (1982). Nesta inscrição gráfica de um discurso metanalítico, o Lá3 (c. 1) é tido como uma *Stufe*, representando o quinto grau da *Urfinie* que se completará apenas no fim do movimento.⁵⁰ Incorpora-se assim a noção de que todo o segmento percorre um caminho de afastamento e retorno à unidade estrutural de origem, ou seja, o grande arco formal já proposto na análise de Schenker (Fig. 4). O trajeto até Fá4 (Fig. 6, c. 7) marca o eixo central do segmento, formado por dois desdobramentos do

49 Realizada não a partir do excerto de Bach, mas da reinterpretação das intuições analíticas que podem ser inferidas da análise de Schenker (Fig. 13). Em outras palavras, é uma reformulação das impressões e compreensões do Schenker, de *Kontrapunkt* [1910], em vez de uma análise schenkeriana derradeira dos compassos iniciais da *Suíte Inglesa BWV 811*. Ou seja, o intuito aqui é mais metateórico do que analítico – razão pela qual a contextualização harmônica com o contraponto da linha inferior não foi considerada.

50 A representação completa da *Urfinie* foge ao escopo da presente discussão, que propõe apenas reformular a análise dos quinze primeiros compassos realizada por Schenker.

intervalo de sexta, o primeiro ascendente e o segundo descendente. O primeiro desdobramento apresenta uma trajetória formada por dois saltos – Lá3 (c. 1) até o Ré4 subsequente e Lá3 (c. 5) até Fá4 (c. 7) –, enquanto o segundo opera por graus conjuntos descendentes. Nesse sentido, o segmento todo pode ser contemplado como o preenchimento por graus conjuntos de lacunas formadas por saltos de sexta.

O caminho até Ré3 (Fig. 6, c. 6.1.3) é considerado um evento de superfície e pouco influente na estrutura global por refletir as notas reais da partitura em vez do nível profundo que as compreende. O Sol3 (c. 5.3), que na análise de Schenker serve para manter a parcimônia da linha até Ré, perde esse propósito, sendo representado juntamente à linha descendente localizada entre o salto de Lá3 a Fá4. A questão que parece ter levado Schenker a representar essa linha não é aqui considerada: Lá3 representa a função de dominante sem que o fato de sua escassez de aparições gere desconforto.

Lá3 é, principalmente, o quinto grau da *Urlinie* e, portanto, um polo estrutural () ao qual todos os outros eventos se agregam. Essa é a diferença fundamental entre os dois discursos analíticos. O Schenker de 1910 ainda não havia proposto uma instância estrutural básica para resolver as diversas contradições inerentes ao processo representativo-analítico. Em seu aspecto mais concreto, mais ligado à prática analítica, a *Urlinie* aparece na teoria schenkeriana como uma regra de preferência: “na dúvida, prefira a *Urlinie*” – uma regra para todos os casos em que há conflito entre as notas reais e as representações da estrutura.

O aprimoramento da conceituação da linha melódica subjacente é um dos traços mais significativos do desenvolvimento da teoria schenkeriana. Primeiramente chamadas de “resultado mais oculto, o produto derradeiro das linhas ascendentes e descendentes” (1987a [1910], p.96), em *Kontrapunkt* elas são encaradas justamente assim, como um “produto” – palavra que remete à alteridade: ao processamento de um conjunto de dados de modo que se transformem em uma outra coisa. Por outro lado, a partir da década de 1920, as linhas melódicas ocultas são conceituadas como *Urlinie* (linha primordial/fundamental), sendo encaradas como instâncias que manifestam as linhas melódicas de fato. O conceito de *Urlinie* surge para nomear uma nova compreensão do processo analítico desenvolvido em *Kontrapunkt*. A partir dele, compreendem-se esses “resultados ocultos” não mais como linhas inferidas pelo analista a partir da melodia, mas como instâncias geradoras da linha melódica situadas em suas profundezas.⁵¹ Enquanto as palavras “produto” e “resultado” remetem aos termos de uma equação, a *Urlinie* remete à primordialidade e à unidade entre as instâncias melódicas. Assim, melodia oculta e de fato passam a ser encaradas como a mesma entidade sistêmica: uma entidade observada em janelas estruturais diferentes, nos níveis superficial, intermediário e profundo.

Outra consequência da mudança na conceituação da linha melódica subjacente é que, a partir do conceito de *Urlinie*, a dimensão vertical sugerida pelo conceito de *Stufe* adquire a sua própria horizontalidade. A *Urlinie* é uma horizontalidade em nível estrutural mais amplo e profundo que não se refere ao evento melódico, mas ao sequenciamento de *Stufen*. Enquanto a *Stufe*, com seu “caráter superior e mais geral” (SCHENKER, 1968 [1906], p.139), é uma entidade que representa as manifestações motivicas, a *Urlinie* representa a junção das

51 Para uma ampla discussão sobre a metáfora da profundidade na musicologia alemã, ver Watkins (2011).

Stufen no nível da obra. Trata-se de dois conceitos fundamentais no desenvolvimento da teoria schenkeriana que marcam dois estágios do processo de formação da teoria em seu estado derradeiro: a *Stufe*, que “comprime ou resume o fenômeno individual e incorpora sua unidade intrínseca em uma única tríade”⁵² (SCHENKER, 1968 [1906], p.139), é sequenciada na *Urfinie*, “uma sucessão arquetípica dos tons”⁵³ (SCHENKER, 2004 [1921-1923], p. 21). Enquanto o primeiro incorpora o motivo como uma manifestação de suas propriedades harmônicas, o segundo pensa a estrutura global de uma peça como a sucessão dessas entidades harmônico-motívicas.

Uma reflexão conclui esta seção: os gráficos schenkerianos podem ser compreendidos como entidades autônomas que requerem para sua leitura uma atitude hermenêutica e para sua confecção visões originais (pessoais) acerca da obra analisada. Em outras palavras, não são gráficos realizados com a intenção de alto grau de objetividade, mas inscrições gráficas que “incorporam discursos sobre uma peça musical”⁵⁴ (AGAWU, 1989, p.285). Por meio dessa inscrição, o analista se comunica no mesmo registro escritural, no mesmo meio de comunicação que foi utilizado para confeccionar a obra. A partitura se torna não apenas um meio para estruturar uma composição, mas também um ambiente de construção de discursos. De acordo com a observação de Agawu, não haveria uma análise schenkeriana correta, que seria a única possível para determinada peça (passível, portanto, de automação). Pelo contrário, o discurso que ela incorpora é o resultado de decisões e seleções analíticas acerca do objeto fluido que se situa entre a composição e sua inscrição em um papel.⁵⁵ A compreensão musical de Schenker, portanto, não é cristalizada em um grafismo hermético de modo autoritário, mas é trabalhada em um ato escritural em que a compreensão analítica é inscrita de modo endógeno ao sistema notacional. Nesta notação analítica sobre uma notação composicional, a intuição do analista adquire um meio (uma mídia) para precisar sua expressão.

4. A incorporação do motivo na estrutura profunda

Segundo Pastille e Cadwallader (1992), mudanças substanciais na teoria schenkeriana se dão a partir do momento em que as linhas melódicas ocultas passam a ser encaradas elas próprias como motivos – em novas acepções do termo **motivo** que o remetem às transformações nos níveis subjacentes. Essa mudança resulta do cotejamento que Schenker realiza entre as linhas melódicas ocultas com as de fato, um processo no qual se observa as interações entre os níveis estruturais da peça. Assim, o nível profundo de uma melodia passa a desempenhar operações de transformação similares às que regem as manifestações

52 Original: “The scale-step asserts its higher or more general character by comprising or summarizing the individual phenomena and embodying their intrinsic unity in one single triad”.

53 Original: “[...] An archetypal succession of tones”.

54 Original: “It embodies discourse about a piece of music”.

55 Nas palavras da professora Ilza Nogueira, em sua arguição em minha defesa de doutorado: “A análise schenkeriana é, indiscutivelmente, uma análise ‘econômica’ que depende do treino do leitor a respeito dos gráficos que representam conceitos implícitos, ir adiante do grafismo até o entendimento do que Schenker quer projetar, refletindo sua genética cultural: a concepção orgânica de uma determinada obra”.

em nível superficial. É nesse sentido que, referindo-se à análise de Schenker da Sonata de Beethoven *opus 101/II* (2015 [1921]), os autores dissertam que,

Primeiramente, ao identificar a atividade motívica nas linhas melódicas fluentes subjacentes à superfície, Schenker expande a questão das relações motívicas para uma nova dimensão. [...] Schenker entende a presença de motivos de alto nível hierárquico como uma força operativa para as relações motívicas da superfície; ele localiza a liberdade das associações motívicas do nível superficial, como postulando um certo grau de necessidade na associação motívica de alto nível.⁵⁶ (PASTILLE; CADWALLADER, 1992, p.123).

O conceito de motivo é reapropriado para um novo quadro conceitual, no qual ele passa a designar tanto as melodias no nível superficial quanto as operações de transformação a partir da estrutura profunda. Assim, encontram-se nos textos de Schenker, a partir da década de 1920, passagens que aproximam os conceitos de motivo e nível estrutural. O motivo é generalizado para todos os níveis, passando a se referir não apenas às instâncias de imediata percepção ou reconhecimento, mas também às camadas subjacentes e gerativas da estrutura musical. Assim,

Cada nível estrutural carrega consigo **seus próprios motivos**; a organização e o crescimento específicos desses motivos são paralelos à organização e ao crescimento específicos do nível ao qual pertencem. Quanto mais próximo se encontram da superfície, mais desenvolvidos e variados os motivos serão.⁵⁷ (SCHENKER, 2014a [1925], p.135, grifo nosso).

Além de se referir às transformações intraníveis (no âmbito de um nível estrutural), o motivo passa também a se referir às transformações interníveis (entre níveis diferentes de uma estrutura), denotando os processos dinâmicos e orgânicos de crescimento. Referindo-se aos processos de desenvolvimento de uma *Urlinie*, Schenker pensa, por exemplo, que “as primeiras etapas da diminuição, os motivos de primeira ordem [...], servem como conexões entre as vozes superiores e intermediárias”⁵⁸ (2014a [1925], p.123, grifo nosso). Transformações terminológicas como essa evidenciam que as operações nos níveis profundos (ascensão inicial, arpejamento, transferência de registro, elaboração intervalar etc.)⁵⁹ passam a ser tratadas como objeto de primeira relevância no processo analítico, substituindo o lugar de destaque conferido às operações características da análise motívica tradicional (aumentação, diminuição, permutação, transposição etc.). Não se trata, portanto, nesta etapa da teoria schenkeriana, de suprimir completamente a participação dos motivos no processo analítico, mas de compreendê-los sob uma nova perspectiva. É a partir desses processos

56 Original: “First, by identifying motivic activity in the melodically fluent lines beneath the surface, Schenker expands the issue of motivic relations into another dimension [...] Schenker sees the presence of higher-level motives as an operating force for the surface motivic relations; he places freedom of motivic association at the surface, while positing a certain amount of necessity in motivic association at the higher levels”.

57 Original: “Each structural level carries with it its own motives; the specific organization and growth of these motives parallels the specific organization and growth of the level to which they belong. The nearer they are to the foreground, the more developed and varied the motives will be”.

58 Original: “[...] The first stages of the diminution, the motives of the first order [...] Serve as links between the upper and middle voices”.

59 Ver Forte e Gilbert (1982).

de transformação, encarados motivicamente, que Schenker observa os crescimentos inter e intraníveis do seu **organismo musical**.

A reapropriação do termo **motivo** em um novo quadro conceitual acompanha a vontade do autor de se distanciar das metodologias analíticas a ele contemporâneas e das que o precederam. Seu método afasta-se do que ele descreve criticamente como o ato de “contar ocorrências” realizado pelos “estatísticos do motivo”⁶⁰ (2004, [1921-1923], p.27). Nesse panorama, a atenção voltada aos motivos no nível da superfície melódica é tida por Schenker como uma forma menor de apreender a obra musical. Assim, nos anos 1920, tornam-se característicos de seu discurso comentários como: “Ao se sentir prazer em meramente **reconhecer** a recorrência de um motivo determinadas vezes, imagina-se que se está verdadeiramente escutando e sentindo” (2004 [1921-1923], p.27, grifo nosso). Esses reconhecimentos pontuais são opostos por Schenker à “escuta de longo alcance” (2004 [1921-1923], p.27), em que, aproximando-se da escuta dos grandes compositores do passado, o ouvinte estaria “atravessando e pairando sobre os trajetos amplamente planejados”⁶¹ (2004 [1921-1923], p.27).

O desejo da percepção sinóptica da peça levará mais tarde ao abandono completo do termo motivo e à sua utilização como um termo pejorativo. Assim, em *Der Freie Satz* (1979 [1935]), Schenker argumenta que os grandes compositores “não baseiam suas composições em alguma ‘melodia’, ‘**motivo**’ ou ‘ideia’”. Pelo contrário, o conteúdo é baseado nas transformações e progressões das conduções de vozes a que a unidade não permite nenhuma segmentação ou nomeação de segmentos”⁶² (1979 [1935], 26-27, grifo nosso). Essa passagem remete ainda à vontade de se afastar de denominações historicamente embasadas e substituí-las por categorias puras e atemporais. Pode ser lida como o marco final da trajetória do motivo na teoria schenkeriana, em que elementos motivicos não apresentam mais uma relação de interconexão com os aspectos estruturais, mas são compreendidos como ramos superficiais sem conexões com a estrutura profunda. Assim, o conceito de diminuição substitui o motivo tanto para denotar a conexão entre níveis estruturais quanto para afastar-se das terminologias correntes.

Em suma, pode-se afirmar que quatro etapas foram percorridas pelo autor em relação ao tópico motivo: 1) motivos como imitações da linguagem, 2) motivos como entidades autônomas, 3) motivos como estruturas e 4) o abandono dos motivos em prol da estrutura global. Uma trajetória progressiva que acompanha o desenvolvimento da noção de profundidade em sua teoria.

60 Na íntegra: “O que não está em disputa, de modo algum, é a facilidade com que o motivo da nossa sinfonia (o Grove o denomina como um motivo ‘agradável’; e com que frequência **os estatísticos do motivo** gostam de contar suas ocorrências) é apreendido, ganhando a simpatia da audiência em sua primeira aparição”. Original: “What is not in dispute, at any rate, is the ease with which the motive of our symphony (Grove calls it an ‘agreeable’ motive; and how often do motive statisticians enjoy counting up its occurrences) is grasped, gaining the audience’s affection at its very first appearance”.

61 Original: “Merely by taking pleasure in recognizing the motive as it recurs so many times, one imagines that one is actually hearing and feeling [...] How blissful would the listener certainly feel if he could share the master’s long-range hearing, traversing and soaring over the broadly planned paths! If only he could!”.

62 Original: “Great composers trust their long range vision. For this reason they do not base their compositions on some ‘melody’, ‘motive’ or ‘idea’. Rather, the content is rooted in the voice leading transformations and progressions whose unity allows no segmentation or names of segments”.

A trajetória do motivo na teoria schenkeriana é lida pelo musicólogo Richard Cohn (1992) segundo o diálogo de dois paradigmas: o do conflito construtivo e o da unidade pura. O primeiro entende o conflito entre o material musical e a estrutura tonal de maneira dialética. O segundo, a noção de elaboração composicional a partir da unidade estrutural, de maneira hierárquica e gerativa. Ambos estão presentes no discurso schenkeriano e em sua posterior replicação por outros autores. Cohn compreende que boa parte da pesquisa de influência schenkeriana em seu contexto acadêmico (nos anos 1990) voltara-se para o primeiro desses paradigmas – um demonstrativo da atitude pragmática no procedimento analítico em voga, já que pressupõe a demonstração exata nos eventos de superfície das especulações estruturais e o cotejamento dessas instâncias. Em contrapartida, argumenta que o paradigma da unidade pura é o que melhor representa a postura do próprio Schenker, remetendo ao seu ideário organicista e metafísico, no qual a estrutura abstrata se impõe à frente da realidade sensível. Assim, segundo Cohn, o entendimento da teoria schenkeriana, sob a ótica do primeiro paradigma, corre o risco de estabelecer anacronismos, o risco de projetar a postura e o *ethos* acadêmico recente para um diferente contexto epistemológico.

Pode-se afirmar que há uma transição entre os dois paradigmas na teoria schenkeriana. Uma transição paralela à trajetória aqui delineada do estatuto do motivo: à medida que o termo vai sendo abandonado no repertório conceitual de Schenker, o conflito construtivo entre estrutura e manifestações de superfície é substituído pela visão sinóptica e serena de uma unidade pura, expressa no conceito de *Ursatz*. Nesse panorama, o caráter sistêmico vai aos poucos se tornando uma constante do discurso schenkeriano. Como consequência, as noções de relações intra e interníveis, sub e supersistemas, hierarquias, processos de transformação etc. tornam-se cada vez mais recorrentes. A análise dos motivos é substituída por um método que fornece um meio de cotejamento entre os níveis das estruturas musicais e que procura descrever o próprio ato criativo, sua metafísica e seus processos inconscientes. O desenvolvimento das noções sistêmicas na teoria schenkeriana é paralelo à incorporação do discurso organicista, na medida em que o autor passa a entender cada vez mais o ato criativo como um desvelamento e uma elaboração das características imanentes da semente musical: a *Ursatz*.

Tangencialmente a esses desenvolvimentos, o discurso organicista também passa por algumas adaptações e transformações. O “impulso procriativo”, que em *Harmonielehre* se referia às repetições variadas do motivo e às transformações dos fenômenos da superfície musical, passa a se referir às elaborações das linhas subjacentes. Em uma análise, por exemplo, Schenker comenta que “é imediatamente evidente que a *Urlinie* tenha a forma do que é em essência um motivo de três notas, de quem o **impulso reprodutivo** [...] dá vida a incontáveis repetições”⁶³ (2004 [1921-1923], p.34, grifo nosso). Mais tarde, esse impulso procriativo passa a se referir não mais a aspectos localizáveis do processo composicional, mas aos fundamentos da teoria por meio do “acorde da natureza”.

63 Original: “It is immediately evident here that the *Urlinie* has the form of what is in essence a three-note motive, whose reproductive urge (see *Harmonielehre*, pp. 4ff/ pp. 4 – 5) gives birth to countless repetitions”.

A estrutura fundamental [*Ursatz*] nos mostra como **o acorde da natureza torna-se vivo por meio do poder vital natural**. Mas o poder primal deste estabelecido movimento deve crescer e viver sua própria e completa vida: o ímpeto de vida que ambiciona completar-se com o poder da natureza.⁶⁴ (SCHENKER, 1979 [1935], p.25, grifo nosso).

Uma concepção que apresenta também traços diretamente teológicos em passagens como esta:

Entre a estrutura fundamental e a superfície, manifesta-se uma relação como a sempre presente e interacional relação que conecta Deus à criação e a criação a Deus. Estrutura fundamental e superfície representam, nos termos desta relação, o celestial e o terrestre em música.⁶⁵ (SCHENKER, 1979 [1935], p.160).

Em suma, no estágio final da teoria schenkeriana, o motivo já não é mais encarado como o dispositivo segundo o qual a música é elevada à categoria de arte, como expresso em *Harmonielehre*. A arte musical passa a ser vista como o resultado da elaboração do “acorde da natureza”. Não se trata mais de emular os modos de representação das outras artes para validar a música: ela passa a representar a si mesma na medida em que é um organismo autônomo e autorreferente. Resolve-se, assim, a questão colocada em *Harmonielehre*: o motivo, como instância propiciadora da associação de ideias, reformulado pelo termo diminuição, passa a ser visto como a manifestação fenomênica de uma estrutura que o compreende e o antecede.

A *Ursatz* estabelece a premissa de uma estrutura que resulta da confluência entre o acorde da natureza, imutável e extra-humano, com o artifício contrapontístico, que o insere na temporalidade e no movimento dialético do ser humano. A partir dessa premissa, a música é compreendida em uma imagética da profundidade, em que o motivo passa a ser denominado como diminuição para denotar sua conexão com os níveis subjacentes. Já não se associam ideias por meio dele: a **entidade** musical que ele representava é deslocada de um fenômeno identificável e visível para um processo orgânico em que as “criaturas” são meras expressões no nível superficial de eventos subjacentes. Nesse ideário organicista, o processo vital, antes identificado por repetições variadas dos motivos, adquire agora caráter sistêmico: suas partes são expressões do todo e o todo é mais do que a soma das partes. Em outras palavras, no estágio final da teoria schenkeriana, não se trata mais de compreender as entidades individuais, mas de compreender a entidade sistêmica global e o seu processo gerativo.

64 Original: “The fundamental structure shows us how the chord of nature comes to life through a vital natural power. But the primal power of this established motion must grow and live its own full life: that which is born to life strives to fulfill itself with the power of nature”.

65 Original: “Between fundamental structure and foreground there is manifested a rapport much like that ever-present, interactional rapport which connects God to creation and creation to God. Fundamental structure and foreground represent, in terms of this rapport, the celestial and the terrestrial in music”.

Considerações finais

A partir de textos do próprio Schenker e de comentadores de sua obra, o presente artigo reuniu momentos significativos da trajetória da teoria schenkeriana, oferecendo uma base para a sua compreensão em um registro histórico-epistemológico. Teve como intuito ampliar o entendimento da metodologia schenkeriana ao apresentá-la como uma trajetória complexa e contraditória, em vez de um sistema teórico-analítico consolidado. Ressaltou as questões filosóficas que tangenciam o discurso sobre a música, apontando sempre a interdependência dessas instâncias.

Em suma, o presente artigo demonstrou a interdependência das transformações do organicismo e do conceito de motivo na produção teórica de Schenker. A aceitação progressiva da ideia de organismo musical – passando pela rejeição completa em *Geist* (1895); a incorporação parcial em *Harmonielehre* (1906); até sua plena incorporação em *Der Freie Satz* (1935) – é acompanhada de transformações no modo de pensar o motivo, este aspecto técnico da construção musical – em *Geist*, relacionado à linguagem; em *Harmonielehre*, como criatura com impulsos vitais; e, a partir dos anos 1920, como uma manifestação fenomênica na superfície de uma movimentação profunda e essencial: a *Urlinie* e, posteriormente, a *Ursatz*. Essa interdependência de aspectos técnicos e imagético-filosóficos é representativa da complexa concepção musical que Schenker desenvolveu ao longo dos anos: uma concepção que vai muito além da criação de um método analítico.

Apontando para além do escopo deste trabalho, é importante considerar que a idealização de uma instância virtual, que se atualiza em obras heterogêneas, apresenta diversas implicações problemáticas no amálgama ético-estético de Schenker. No cerne dessas questões está uma defesa do sistema tonal em detrimento das inovações musicais de seu tempo, uma postura rigidamente conservadora em oposição ao vanguardismo que se desenvolveu no início do século XX. Nesse sentido, acredita-se que a compreensão das problemáticas inerentes à adaptação do método schenkeriano ao repertório pós-tonal ganha com o levantamento aqui realizado uma fonte para diversas reflexões.⁶⁶

No entanto, o conservadorismo estético não deve se confundir com o frescor e a modernidade que sua metodologia analítica oferece: um modelo gerativo que possibilita o cotejamento analítico a partir de uma estrutura imutável, prescindindo de estratégias *ad hoc*. Assim, o artigo busca fomentar também o cotejamento da teoria schenkeriana com outras estruturas de pensamento que se desenvolveram ao longo do século XX, como o estruturalismo, a linguística, o pensamento sistêmico, dentre outros.⁶⁷

66 Ver Fortes (2020b).

67 Ver Fortes (2020a).

Referências Bibliográficas

AGAWU, Kofi. Schenkerian Notation in Theory and Practice. *Music Analysis*, v. 8, n. 3, p. 275-301, 1989.

BOUCQUET, Kristof. Schenker and Schoenberg revisited. *Revue Belge de Musicologie*, v. 59, p. 193-203, 2005.

COHN, Richard. Schenker's Theory, Schenkerian Theory: Pure Unity or Constructive Conflict? *Indiana Theory Review*, n. 13, v. 1, p. 1-19, 1992.

COHN, Richard; DEMPSTER, Douglas. Hierarchical Unity, Plural Unities. In: BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip V. (ed.). *Disciplining Music*. Chicago: Chicago University Press, 1992. p. 156-181.

COOK, Nicolas. *The Schenker project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. Oxford: Oxford university press, 2007.

FINK, Robert. Going flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface. In: *Rethinking Music*. Ed. COOK, Nicholas and EVERIST, Mark, Oxford: Oxford University Press, 2001.

FLESHNER, Nathan. *The Musical Psyche: Interactions Between the Theories of Heinrich Schenker and Sigmund Freud*. Tese (Doutorado em Música) – Department of Music Theory, Eastman School of Music, University of Rochester, Rochester, 2012.

FORTE, Allen. Schenker's conception of music structure. *Journal of Music Theory*, v. 3, n. 1, p. 1-30. 1959

FORTES, Rafael. *A estrutura orgânica da música na teoria schenkeriana*. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020a.

FORTES, Rafael. Estratégias de expansão da Teoria Schenkeriana a partir da música de Igor Stravinsky. *Debates Unirio*, n. 24, p.74-118, out. 2020b.

KORSYN, Kevin. Schenker's organicism reexamined. *Intégral*, v. 7, p. 82-118, 1993.

MORGAN, Robert. *Music theory, analysis and society: selected essays*. London; New York: Routledge, 2016.

PASTILLE, William. Heinrich Schenker: anti-organicist. *19th-Century Music*, v. 8, n. 1, p. 29-36, 1984.

PASTILLE, William. Schenker's value judgments. *Journal of the Society of Music Theory*, v. 1, n. 6, 1995.

PASTILLE, William; CADWALLADER, Allan. Schenker's High-level motives. *Journal of Music Theory*, v. 36, n. 1, p. 119-148, 1992.

ROTHSTEIN, William. The Americanization of Heinrich Schenker. In: *Schenker Studies*. Ed. Hedi Siegel, New York: Cambridge Univ. Press, p. 193-203, 1990.

SCHENKER, Heinrich. *Harmony*. Chicago: Chicago university Press, 1968 [1906].

SCHENKER, Heinrich. *Five Graphic Music Analysis*. New York: Dover, 1969 [1932].

SCHENKER, Heinrich. *Free composition*. New York: Schimmer Books, 1979 [1935].

SCHENKER, Heinrich. The spirit of musical technique [*Der Geist der Musikalischen Technik, 1895*]. Trad. William Pastille. In: Heinrich Schenker: anti-organicist. *19th-Century Music*, v. 8, n 1, p. 29-36, 1984 [1895].

SCHENKER, Heinrich. *Counterpoint: a Translation of Kontrapunkt*. New York: Schimmer Books, 1987a [1910]. v. 1.

SCHENKER, Heinrich. *Counterpoint: a Translation of Kontrapunkt*. New York: Schimmer Books, 1987b [1922]. v. 2.

SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music*. Oxford: Oxford University Press, 2004 [1921-1923]. v. 1, issues 1-5.

SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music*. Oxford: Oxford University Press, 2005 [1923-1924]. v. 2, issues 6-10.

SCHENKER, Heinrich. The decline of the art of the composition: a Technical-Critical Study. *Music Analysis*, v. 24, n. 1/2, p. 33-129, 2005 [1905].

SCHENKER, Heinrich. The spirit of musical technique [*Der Geist der Musikalischen Technik, 1895*]. Trad. William Pastille. In: COOK, Nicolas. *The Schenker project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. Oxford: Oxford university press, 2007 [1895]. p. 319-332.

SCHENKER, Heinrich. *The Masterwork in Music*. Ed. William Drabkin. New York: Dover, 2014a [1925]. v. 1.

SCHENKER, Heinrich. *The Masterwork in Music*. Ed. William Drabkin. New York: Dover, 2014b [1926]. v. 2.

SCHENKER, Heinrich. *The Masterwork in Music*. Ed. William Drabkin. New York: Dover, 2014c [1930]. v. 3.

SCHENKER, Heinrich. *Piano sonata in A major, op. 101: Beethoven's last piano sonatas, an edition with elucidation, volume 4*. Trad. John Rothgeb. Oxford: Oxford University Press, 2015 [1921].

SOLIE, Ruth. The Living Work: Organicism and Musical Analysis. *19th-Century Music*, n. 4, v. 2, p. 147-156, 1980.

WATKINS, Holly. *Metaphors of Depth in German Musical Thought (from E.T.A. Hoffman to Arnold Schoenberg)*. Cambridge: The Cambridge University Press, 2011.

WATKINS, Holly. Toward a post-humanist organicism. *Nineteenth-Century Music Review*, 14, p. 93-114, 2017.

WATKINS, Holly. *Musical vitalities: ventures in a biotic aesthetics of music*. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.



Schoenberg contra Schenker contra Schoenberg: polêmicas sobre dissonância, motivo e forma e as reconciliações possíveis

*Schoenberg contra Schenker contra Schoenberg:
polemics against dissonance, motive and form
and their possible reconciliations*

Norton Dudeque¹
(Universidade Federal do Paraná)
Email: norton.dudeque@ufpr.br
ORCID: 0000-0001-8229-5030

Submetido em 19/04/2021
Aprovado em 02/07/2021

Resumo

Este texto aborda uma das polêmicas mais importantes da teoria e análise musical do século XX. O embate entre Schoenberg e Schenker sobre a legitimidade das notas não harmônicas na música tonal, dissonâncias, a importância de motivo e forma. No texto busca-se discutir e esclarecer as concepções sobre estes assuntos e sua importância para as respectivas teorias analíticas de cada autor. Por fim, o texto apresenta as tentativas de reconciliação entre as duas tendências analíticas.

Palavras-chave: Schoenberg, Schenker, análise musical, teoria musical.

Abstract

This text addresses one of the most important polemics of 20th century music theory and analysis. The clash between Schoenberg and Schenker about the legitimacy of non-harmonic notes in tonal music, dissonances, the importance of motive and form. The text seeks to discuss and clarify the concepts on these subjects and their importance for the respective analytical theories of each author. Finally, the text presents the attempts to reconcile the two analytic trends.

Keywords: Schoenberg, Schenker, music analysis, music theory

1 Possui mestrado em Performance musical - University Of Western Ontario (1991), mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (1997), doutorado em Música (Ph.D.) - University of Reading (2002). Realizou estágio pós-doutoral no Kings College em Londres (2012). Atualmente é professor associado aposentado da Universidade Federal do Paraná e atua no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teoria e análise musical, atuando principalmente nos seguintes temas: análise musical, musicologia, teoria musical, música brasileira dos séculos XIX e XX.

Schoenberg e Schenker se engajaram em uma disputa apaixonada pela legitimidade das dissonâncias na estrutura musical. A divergência teórica, no entanto, é indicativa de diferentes ideologias e abordagens à teoria e análise musical. A controvérsia sobre notas não harmônicas, como observado por Dahlhaus, seria quase sem sentido, se não tivesse revelado percepções distintas da estrutura musical (DAHLHAUS, 1987, p. 134) e questões ideológicas em defesa ou rejeição da música moderna. Além disso, a discordância entre Schoenberg e Schenker também revela diferentes abordagens da teoria musical e seu papel na compreensão do cânone e suas obras-primas, e especificamente na avaliação crítica da música.

O ataque de Schenker à música moderna em 1910 é veementemente expresso no primeiro volume do *Kontrapunkt*. Ao se referir às obras de Strauss, Schenker critica a suposta “falta de compreensão de técnicas existentes dos mestres” e continua enfatizando que se comparado às obras dos mestres, as obras da sua época seriam muito simples e até mesmo primitivas. Apesar da orquestração, gestos pomposos, polifonia e “cacofonia”, Schenker declara que as melhores obras de Strauss – “em termos de um espírito verdadeiramente musical e da autêntica complexidade interna da textura, forma, e articulação” – ainda são inferiores a um quarteto de Haydn (SCHENKER, 1987, p. xxi). Um pouco mais adiante Schenker declara novamente sua preferência pelos mestres da música tonal tradicional – J. S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms – e as obras de Pfitzner, Humperdinck, Mahler e Reger são taxadas com a exclamação: “que pobreza!” (SCHENKER, 1987, p. Xxii; p. Xxiii). Schenker continuou a avaliar negativamente a teoria e a crítica da música da sua época, afirmando:

Como seria certo e justo prestar atenção à evolução da técnica composicional em vez de ficar divagando sobre o Zeitgeist! Mas este é o cerne da questão: o declínio de nossa arte se manifesta no fato de que todas as forças hoje falham em lidar com a música em termos puramente artísticos ... Não posso agora ficar calado sobre o fato de que as obras-primas da literatura musical são completamente deturpadas nos guias de concerto. Quanto mais os autores de tais análises nos asseguram que a estrutura de uma obra específica é clara para eles e fácil de compreender, mais o oposto é verdadeiro - ou seja, que eles nada sabem sobre ela. O que Kretzschmar, Riemann, Grove e outros escrevem sobre, por exemplo, as sinfonias de Beethoven é simplesmente errado e falso. Mil vezes falso! (SCHENKER, 1987, p. Xxiv – xxv).

Schenker também previu o desenvolvimento que suas teorias alcançariam posteriormente em *Der freie Satz* (1935). Sua crítica da teoria, e também da pedagogia musical, pretendia criar uma nova maneira de entender a música. O que Schenker buscava era um novo método que proporcionasse à teoria musical a possibilidade de identificar uma gramática particular, ou seja, um conjunto de regras ou estruturas fixas que explicassem o vasto repertório da música tonal. De fato, como Botstein observa, neste ponto reside a diferença crucial entre Schenker e Schoenberg. Ambos compartilhavam a convicção de que a música operava por leis análogas às da gramática linguística (BOTSTEIN, 1997, p. 16-19). A divergência entre os dois teóricos repousa na possibilidade de evolução dessa gramática. Para Schenker, era não evolutiva, para Schoenberg, ela sofreu uma evolução.

Tanto Schenker quanto Schoenberg confiaram no conhecimento recebido da teoria musical do passado para legitimar suas respectivas autoridades para a avaliação crítica da música. Eles também compartilhavam a convicção de que a obra-prima tonal seria o modelo ideal para suas teorias. Para Schenker, o cânone recebido e fechado significava o repertório perfeito a partir do qual ele poderia sistematizar uma estrutura arquetípica comum a todas as obras-primas: a *Ursatz* (BLASIUS, 1996, p. 78). De fato, Blasius argumenta que “esta sistematização só é plausível quando concebida filologicamente, concebida em termos de um sistema de filiações em que uma árvore genealógica implícita de formas gramaticais arquetípicas surge entre um ancestral comum, a *Ursatz*, e os múltiplos textos do cânone” (BLASIUS, 1996, p. 78). Blasius continua seu argumento observando a característica ideal que a análise posterior de Schenker incorporou. Este ideal é refletido na retórica de Schenker da obra-prima e em suas análises posteriores onde Schenker fala dela em termos de uma síntese artística, “idealmente em sua incorporação simultânea de liberdade e disciplina máxima, substantivamente em sua reconciliação das dimensões musicais vertical e horizontal, historicamente em sua fusão da diminuição instrumental e do contraponto vocal” (BLASIUS, 1996, p. 94). A realização concreta desta abordagem sintética é realizada na notação gráfica de Schenker. Na verdade, Schenker afirmou que sua notação alcançou uma demonstração autossuficiente da estrutura das obras-primas musicais. Em seu *Five Graphic Music Analyses*, ele afirma que “a apresentação em forma gráfica foi agora desenvolvida a um ponto que torna um texto explicativo desnecessário” (SCHENKER, 1969, p. 9).

A reação de Schoenberg à crítica de Schenker à música moderna aparece em seu *Harmonielehre* de 1911. A disputa sobre notas não harmônicas que aparece no livro de Schoenberg e no segundo volume de *Das Meisterwerk in der Musik* (1926) de Schenker é um exemplo claro dessas formas divergentes de pensar. De acordo com a teoria tradicional, Schenker não teria tido dificuldade em rejeitar e explicar o que para Schoenberg era uma nova descoberta: as harmonias que ele encontrou nas obras de Mozart e Bach. Do ponto de vista de Schoenberg, essas harmonias são reconhecíveis apenas como sonoridades verticais locais; ou seja, elas são tiradas de contexto. Característica do debate polêmico é o reconhecimento dos acordes de sétima e nona como sonoridades legítimas por Schoenberg. Para ele, “o acorde de sétima e o acorde de nona apenas aconteciam em virtude de notas de passagem antes de serem aceitos no sistema” (SCHOENBERG, 1978 [1911], p. 323). Schenker, naturalmente, rejeitou este argumento, ele considerou a sétima como “uma suspensão ou uma nota de passagem que vem da oitava da tríade e se move para outra tríade ou permanece dentro do espaço de uma quarta dentro da mesma tríade”; e a nona “é uma suspensão ou uma nota vizinha” (SCHENKER, 2004 [1926], p. 15). Para Schenker, portanto, os acordes com sétima e nona não estão no mesmo nível hierárquico ao lado da tríade.

O argumento de Schoenberg a favor da emancipação da dissonância permitiu-lhe reivindicar uma orientação totalmente orgânica e negar a existência de notas não harmônicas. Ele afirma, portanto, que “é improvável que em um organismo bem construído, como uma obra de arte, aconteça qualquer coisa que não exerça absolutamente nenhuma influência em qualquer parte do organismo” (SCHOENBERG, 1978 [1911], p. 311). Para ele, não há nota

menos importante do que as outras em uma obra musical, mesmo que fosse tradicionalmente explicada pela teoria da condução de vozes como uma dissonância que requer resolução para uma consonância.

A visão de Schoenberg de que a estrutura musical é percebida principalmente na superfície musical sugere que ele entende a emancipação da dissonância como produto de uma abordagem motivica. Assim, essa noção está coligada à sua orientação motivico-analítica que lhe permite encontrar motivos associados a notas não harmônicas. Dessa forma, a emancipação da dissonância se enquadra como um conceito que enfatiza a legitimidade e a importância das sonoridades de superfície. Aliada a essa noção, a abordagem principalmente motivica dos ensaios analíticos de Schoenberg corrobora a ideia de que “sonoridades emancipadas” podem ser vistas como resultado das combinações contrapontísticas de diferentes motivos e vozes.

Esclarecedor é o conceito de tonalidade de Schoenberg. Para ele, tonalidade é artificial e um produto artístico; ele afirma conseqüentemente que: “A tonalidade foi revelada não como um postulado de condições naturais, mas como o uso de possibilidades naturais; é um produto da arte, um produto da técnica da arte” (SCHOENBERG, 1975, p. 284). A declaração aponta claramente para a compreensão de Schoenberg da tonalidade como uma sistematização de elementos naturais de acordo com uma sintaxe específica. No entanto, sua rejeição do status de condição natural para a tonalidade não o impede de teorizar sobre o sistema tonal em bases acústicas. Schoenberg constrói sua derivação das escalas, diatônicas e cromáticas, sobre as notas fundamentais de uma série harmônica de Fá, Dó, e Sol (ver SCHOENBERG, 1978 [1911], p. 23-4; e SCHOENBERG, 1975, p. 270-273) em uma referência aberta ao *Stufentheorie* herdado de Simon Sechter (1788–1867). Schoenberg afirma que a tonalidade não é um fenômeno natural, mas simplesmente a exploração de sons musicais a fim de criar um efeito tonal que visa a percepção da tonalidade como um sistema formal eficaz que apresenta a qualidade de “completude ou fechamento” (SCHOENBERG, 1978 [1911], p. 27). Assim, o termo tonalidade é definido como “a arte de combinar tons em tais sucessões e harmonias ou sucessões de harmonias, de forma que a relação de todos os eventos com um som fundamental seja possível” (SCHOENBERG, 1975, p. 275-276). Assim, a cadência é o modelo para alcançar uma tonalidade e um efeito tonal definidos. As tríades de IV, II e V contêm duas notas características que distinguem uma tônica de sua dominante e subdominante. Em Dó maior, Fá impede que a região da dominante se estabeleça e Si evita que a região da subdominante seja introduzida. Portanto, o uso do 4º e 7º graus de uma escala na cadência IV (II) – V – I determina a tonalidade por representar regiões tonais específicas.

A compreensão de Schoenberg da tonalidade como artificial implica que a tonalidade não é o único meio de organizar o discurso musical. De acordo com Schoenberg: “é difícil conceber que uma peça musical tenha significado a menos que haja significado no motivo e na apresentação temática das ideias. Por outro lado, uma peça cuja harmonia não é unificada, mas que desenvolve seu motivo e material temático logicamente, deve, até certo ponto, ter um significado inteligente” (SCHOENBERG, 1975, p. 280). Conseqüentemente, o desenvolvimento motivico e temático adquire o status de necessidade. Na verdade, eles refletem a abordagem predominante da forma herdada da tradição da *Formenlehre*. Essa tradição não exclui a tonalidade como um tópico importante na análise musical, mas prioriza o motivo

e as divisões formais como essenciais para definir a forma. Em última análise, a rejeição de Schoenberg de uma base natural para a tonalidade justifica sua técnica composicional e fornece uma base teórica para seu método analítico, que oferece um meio para expressar coerência e unidade musicais por meio de relações temáticas.

Uma vez que a tonalidade foi rejeitada como uma lei natural, as consonâncias e dissonâncias não são mais percebidas como sendo significativamente distintas umas das outras. Para Schoenberg, a distinção entre esses dois conceitos é uma questão de grau e não de uma espécie; ele diz que "as expressões 'consonância' e 'dissonância', que significam uma antítese, são falsas" (SCHOENBERG, 1978 [1911], p. 21). Schoenberg argumenta que a evolução histórica da música produziu uma percepção subjetiva desses fenômenos e, conseqüentemente, dissonâncias e consonâncias devem ser avaliadas de acordo com uma base acústica, ou seja, a partir da distância da nota fundamental na série harmônica. Deste ponto de vista, ambos os conceitos têm o mesmo grau de "naturalidade". Para Schoenberg, portanto, as consonâncias são "as relações mais próximas e simples com a nota fundamental" e as dissonâncias são "aquelas que são mais remotas, mais complicadas" (SCHOENBERG, 1978 [1911], p. 21). Em última análise, ele afirma que a emancipação da dissonância é o resultado lógico da evolução da música em que as relações tonais se tornaram mais complexas e menos compreensíveis. Assim, as dissonâncias adquiriram um caráter em que sua distinção depende de seu grau de compreensibilidade.

A partir dessa noção geral de consonância e dissonância, diferentes percepções da emancipação da dissonância podem ser inferidas. Primeiro, a emancipação da dissonância aborda questões técnicas sobre formação de acordes, resolução de dissonâncias e cromatismo; e em segundo lugar, refere-se a uma questão histórica, estética e ideológica no pensamento de Schoenberg. No que diz respeito à primeira percepção, foi apontado que a ideia de resolução não obrigatória de dissonâncias implicaria que a necessidade de resolução de dissonâncias tivesse sido abandonada em favor de um tratamento igual para ambos os conceitos (ROSEN, 1975, p. 34-35; DAHLHAUS, 1987, p. 121-122). Como esperado, a liberdade na resolução de dissonâncias permite um tratamento contrapontístico não tradicional das relações tonais mais complexas. Em outras palavras, a não resolução de dissonâncias torna a conexão entre acordes mais livre e evita o tratamento tradicional de dissonância-consonância. Ao defender a não resolução das dissonâncias, Schoenberg dá a entender que elas podem ser interpretadas como sonoridades independentes por si mesmas, uma vez que, segundo sua concepção, uma dissonância em um acorde tem uma função legítima sem depender exclusivamente de sua resolução, nem mesmo se considerada de acordo com o sistema tradicional de progressões e resolução de dissonâncias. O argumento de Schoenberg sugere sua crença de que a estrutura musical é orgânica. Ele argumenta que as dissonâncias, como tudo o mais em uma obra musical, são parte de um todo orgânico e, como tal, têm ramificações para vários domínios musicais. Para ele, as dissonâncias "são conseqüências naturais e lógicas de um organismo. Além disso, este organismo vive tão vitalmente em suas frases, ritmos, motivos e melodias como nunca antes" (SCHOENBERG, 1975, p. 91).

Do ponto de vista de Schoenberg, notas não harmônicas são aquelas que não são reconhecidas como parte dos acordes tradicionais. Os acordes formados por essas notas não harmônicas não correspondem à sobreposição tradicional de terças e teóricos como Schenker,

por exemplo, os excluem do sistema de classificação. Para Schoenberg, a classificação limitada de acordes com base nos primeiros harmônicos é artificial e arbitrária. Ele argumenta que mesmo em tal sistema limitado e restrito é possível derivar as notas não harmônicas das primeiras parciais da série harmônica. Schoenberg tenta explicar esses fenômenos usando a derivação de um acorde de nona (Dó–Mi–Sol–Ré). Ele argumenta que os harmônicos de uma nota Dó fundamental fornecem a tríade maior em Dó, e a nona (Ré) é derivada do Sol fundamental, intimamente associado ao Dó fundamental. Para ele, se tocarmos uma tríade Dó maior em um registro mais grave do piano, os seguintes harmônicos mais imediatos são parte do som: de Dó, Dó–Mi–Sol, de Sol, Sol–Si–Ré, de Mi, Mi–Sol \sharp –Si; assim, ao todo, Si, Dó, Mi, Ré, Sol, Sol \sharp . No entanto, um Ré em um acorde Dó–Mi–Sol é considerado não harmônico, estranho a essa sonoridade, mas pode-se entendê-lo como sendo diretamente derivado nesta tríade inicial (vide SCHOENBERG, 1978 [1911], p. 320). Assim, Schoenberg afirma que

Não existem, “*sons estranhos à harmonia*”, mas somente *estranhos ao sistema harmônico*. Notas de passagem, adornos, retardos etc., tais como as sétimas e nonas, outra coisa não são que tentativas de incluir, nas possibilidades de complexos sonoros—portanto nas harmonias—, sonoridades parecidas aos harmônicos superiores situados mais distantes (SCHOENBERG 1978 [1911], p. 452).

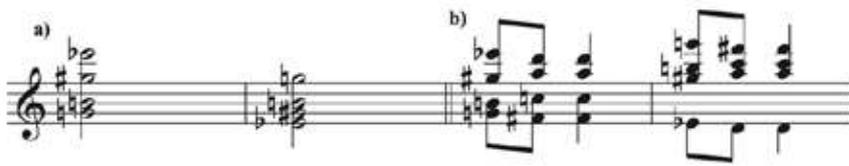
A consequência desse pensamento é a decisão de Schoenberg de não reconhecer a existência de notas não harmônicas. Característica dessa abordagem são as harmonias que Schoenberg propõe como legítimas, por exemplo, como aquelas encontradas quando uma tríade de Dó maior é sustentada e sobreposta à uma escala de Dó maior em movimento contrário (Ex. 1a), que resulta em sonoridades expressas no Ex. 1b. Já no Ex. 1c, Schoenberg sobrepõe escalas em terças em movimento contrário à tríade de Dó maior. Naturalmente, Schoenberg defende estas sonoridades como acordes perfeitamente legítimos e verdadeiros.

Ex. 1a-c (*Harmonielehre*, Ex. 231a-c)



Também ilustrativos são os acordes que Schoenberg identifica na música de compositores do passado, especificamente do período clássico. Na Sinfonia em Sol menor de Mozart, K.V. 550, c. 150-152, Schoenberg reconhece as harmonias ilustradas no Ex. 2.

Ex. 2 (de *Harmonielehre*, Ex. 233a, b)



A resposta de Schenker às teorias de Schoenberg surge no seu ensaio *Fortsetzung der Urlinie-Betrachtungen* (Mais considerações sobre a *Urlinie*: II) publicado no *Das Meisterwerk in der Musik*, v. II. A seção “O intervalo dissonante sempre é um evento passageiro, nunca um som composto”, denota a direção que a argumentação de Schenker toma na sua exposição. Inicialmente, Schenker expõe seu entendimento de notas de passagem e sua relação com a *Urlinie*. Para ele “uma progressão linear sempre pressupõe uma nota de passagem: não existe uma progressão linear sem uma nota de passagem, tampouco existe uma nota de passagem sem uma progressão linear” (SCHENKER, 2014 [1926], p. 70). Ele continua esclarecendo a origem contrapontística das notas de passagem na segunda espécie. Um caso em particular chama a atenção de Schenker, a nota de passagem por salto. Na Fig. 16 do ensaio, Schenker identifica no terceiro tempo do compasso uma dissonância legítima e resultante da simultaneidade entre nota de passagem e nota de contraponto:

Mi ⁴	Dó ⁴	Ré ⁴ (P)	Mi ⁴
Mi ³		Dó ³	

Apesar de reconhecer a dissonância como real, Schenker esclarece que ela só existe em função da “lei da nota de passagem dissonante”. Ao comentar os exemplos de Schoenberg, reproduzidos acima, Schenker naturalmente se apoia na sua convicção sobre as notas de passagem. Em relação ao Ex. 1, Schenker comenta que as sonoridades encontradas por Schoenberg são apenas resultado da sobreposição de uma progressão de oitava e vozes internas que são sustentadas. Naturalmente, as notas de passagem, identificadas por Schenker, promovem um mero prolongamento da harmonia de Dó maior no exemplo. Finalmente, ao comentar a identificação das harmonias dissonantes na sinfonia de Mozart, Schenker afirma que a “sonoridade de nota-vizinha é, aqui, elevada rapidamente ao status de um acorde” e questiona se Schoenberg é tão inocente a ponto de ignorar o fato de que notas vizinhas não requerem preparação alguma? Por fim, e em diversas ocasiões no seu ensaio, Schenker questiona se Schoenberg realmente conhece a função de notas de passagem e notas vizinhas. Mas o ponto levantado por Schoenberg denuncia sua visão de reconhecer apenas uma dimensão hierárquica para a música, ou seja, a superfície musical.

Uma outra tentativa de explicar a importância das notas não harmônicas é o exemplo de Schoenberg tirado da *Passio secundum Matthaem* (*Paixão segundo São Mateus*) BWV 244

de J. S. Bach (ver Ex. 3, exemplo 266 do *Harmonielehre*). Na primeira frase do Coral de Bach em Si menor, Schoenberg afirma que as notas de passagem, no c. 2, terceiro e quarto tempos (Mi–Sol e Sol–Si), caracterizam a região da subdominante. Na segunda frase que leva à tônica (Si menor), Lá \flat funciona definindo o relativo da tônica (Ré maior); entretanto, Lá \sharp , introduzido no c. 4, define Si menor como a tonalidade principal. A incerteza tonal entre maior e menor, inegavelmente, tem sua origem na indefinição da nota inicial. As notas de passagem, ao contrário do argumento de Schoenberg, não desempenham um papel importante na passagem; elas simplesmente implicam na tendência de uma tonalidade maior sobrepujar sua relativa menor. Alternativamente, Katz entende essas notas de passagem como meramente ornamentais e explica sua análise representada no gráfico A no Ex. 3. Ela explica que a progressão do primeiro acorde de Si menor para o acorde de Ré maior invertido é simplesmente uma progressão de tônica para a medianta. O acorde de Ré maior, por sua vez, é expandido por um prolongamento harmônico de I–V–I até o terceiro tempo do c. 2 (na fermata). As notas de passagem referidas por Schoenberg, são na realidade preenchimentos do arpejo de Ré maior, Ré–Fá \sharp –Lá. Assim, Mi–Sol no baixo e tenor, terceiro tempo do c. 1, conecta Ré–Fá \sharp para Fá \sharp –Lá, e Sol–Si–Mi (baixo, tenor e contralto) conecta Fá–Lá–Ré a Lá–Fá \sharp –(Ré, soprano) como uma $V^6/4$ de Ré maior. Na segunda frase do coral, c. 3–4, Schoenberg argumenta que a nota Lá, a última colcheia no baixo do c. 3, deveria ser seguida de Ré maior. Katz, por sua vez, esclarece que o gráfico B indica um movimento da medianta, Ré maior, para a dominante, Fá \sharp maior, onde o acorde de Mi menor no segundo tempo do c. 3, caracteriza uma nota de passagem entre Ré e Fá \sharp . Além disso, esta harmonia de subdominante tem na sua voz superior as notas Si e Mi que expandem a linha descendente de Ré a Dó \sharp . No gráfico C as notas de passagens são consonâncias, Dó \sharp como a terça de Lá maior, e Ré como a terça de Si menor, ambos funcionando como passagens na suas respectivas progressões. Finalmente, no gráfico D, é introduzido o acorde de supertônica (II), Dó \sharp menor com sétima. Este acorde somente prepara e enfatiza a conexão entre a medianta e a dominante funcionando como um apoio harmônico, enquanto o acorde de Mi menor (c. 3) é puramente contrapontístico (*vide* KATZ, 1947, p. 355-358).

Portanto, Katz rejeita as opiniões de Schoenberg sobre notas não harmônicas, o que permite a ela afirmar:

A questão de saber se uma nota de passagem é um agente melódico ou harmônico é fundamental. Ainda mais vital para os problemas de estrutura musical é a afirmação de que ela não existe. Se ouvirmos todas as notas de passagem como orgânicas, como elementos integrados aos acordes com os quais elas aparecem, o movimento, a função essencial da disciplina contrapontística, é completamente obliterada. Nós não mais ouvimos horizontalmente, mas somente verticalmente, de acorde para acorde. Não há sensação de movimento dentro de um espaço bem definido no qual os fatores harmônicos e contrapontísticos demonstram suas funções individuais e combinadas, mas movimento de natureza indeterminada, que não tem significado estrutural nem coerência (KATZ, 1947, p. 358).

Tem-se argumentado que a decisão de Schoenberg de reconhecer apenas uma dimensão musical se deve em parte à sua posição histórica em particular, na qual ele tenta justificar seus conceitos musicais desse período mostrando sua ocorrência na música do passado (FORTE, 1978, p. 149–150). Para Straus, a consequência dessa interpretação equivocada é que Schoenberg interpreta erroneamente a noção tradicional das notas não harmônicas (STRAUS, 1990, p. 36). De fato, Schoenberg reconheceu que as harmonias que encontrou na sinfonia de Mozart são produtos da condução de voz e o resultado de notas de passagem (SCHOENBERG, 1978 [1911], p. 367-368). No entanto, ele argumenta que todas as notas são

importantes em um contexto musical, e mesmo as harmonias incomuns que ele encontra na obra de Mozart podem ser consideradas importantes se vistas à luz das relações motivicas.

A insistência de Schoenberg em derivar suposições problemáticas, como a distinção entre consonâncias e dissonâncias e notas não harmônicas a partir da série harmônica, pode ser vista como um esforço para legitimar uma ideia sobre a qual o próprio Schoenberg não tinha certeza. Há uma posição ambivalente sustentada por Schoenberg em todos os seus escritos teóricos; esta posição se reflete em uma tensão latente entre a aceitação e a rejeição da teoria musical tradicional. Se, por um lado, ele rejeita um sistema tradicional de teoria musical prescritiva, por outro lado, ele aceita e adapta a teoria musical tradicional, mas para atender às suas próprias necessidades.

A diferença entre as respectivas abordagens de Schoenberg e Schenker à teoria e análise musical apresenta questões comuns e conflitantes. Por exemplo, uma das divergências mais diretas resulta da prática de Schoenberg em não reconhecer níveis distintos da estrutura musical. Ele está sempre preocupado com a análise da superfície musical, embora implique a compreensão e a presença de níveis distintos na estrutura musical, sejam harmônicos ou motivicos. Na verdade, Schoenberg indica, em alguns exemplos em *Fundamentos*, níveis distintos de percepção de relações motivicas (vide Exs. 45g, 121, 124 e 127 em *Fundamentos de Composição Musical*). Forte e Boss também abordaram a questão e podem esclarecer esse ponto de vista. Forte aplicou análise motivica a níveis estruturais distintos na música de Brahms. Para ele, a ideia de que o *design* motivico se expressa em diferentes níveis estruturais é particularmente reveladora da estrutura da música de Brahms. De acordo com Forte,

um motivo não se restringe a uma função de primeiro plano, mas pode se estender até o nível intermediário de uma composição. Os motivos têm vários significados e associações, dependendo do contexto. Quando eles interagem, os motivos podem apresentar semelhanças com outros motivos. Como um caso particular marcante, um motivo pode conter outro (FORTE, 1987, p. 196).

Boss, por sua vez, argumenta que Schoenberg implicava a noção de níveis estruturais em sua música atonal e em suas teorias. Ele afirma ainda que Schoenberg está, ao abordar a emancipação da dissonância, atacando “uma distinção estrutural-ornamental que afirma ser válida para todas as músicas, e não distinções apropriadas para peças, estilos ou compositores individuais” (BOSS, 1994, p. 207). Boss continua afirmando que, para Schoenberg, é essencial equivaler dissonâncias e consonâncias porque ele visa discutir o papel estrutural das dissonâncias em sua própria música “atonal” (BOSS, 1994, p. 210). Obviamente, Boss também está comparando as abordagens de Schoenberg e Schenker à análise musical. A partir dessa postura, parece apropriado considerar que Schoenberg está, de fato, levantando uma questão estética, seja na forma de teoria musical ou como prática composicional. Esta pode ser a razão para a afirmação de Dahlhaus de que a emancipação da dissonância é “um postulado estético, enraizado na oposição a todas as coisas ornamentais e sem função, ao invés de uma descrição da realidade musical” (DAHLHAUS, 1987, p. 135-136).

Schenker e Schoenberg podem ter concordado sobre os princípios gerais que originam a forma musical. Em seu *Harmonielehre*, Schenker considerou a repetição um princípio importante para caracterizar o motivo e a forma. Os títulos de §4 “Repetição como o Princípio Subjacente do Motivo” e §5 “Repetição como Criador da Forma” denotam a importância que teve para ele (SCHENKER, 1954 [1906], pp. 4-12). No entanto, na teoria madura de Schenker, a concepção de forma evoluiu para uma rejeição da noção de motivo como gerador de forma. Para Schenker, a forma resulta da interação das partes de acordo com uma hierarquia de níveis da estrutura musical. Portanto, Schenker rejeita as noções de forma que consideram os elementos da superfície musical como capazes de moldar a forma. Consequentemente, ele rejeitaria as noções de *Grundgestalt*; a realização dessa *Grundgestalt* através de variação progressiva, e, consequentemente, a tradição de *Formenlehre*. Nesse sentido, a visão de Schoenberg de que “os elementos maiores da forma são criados a partir do motivo” é inaceitável do ponto de vista Schenkeriano (SCHMALFELDT, 1991b, p. 233-236). Como resultado, o motivo no sentido tradicional não tem significado para Schenker e, portanto, ele rejeita

aquelas definições da forma da canção que tomam o motivo como ponto de partida e enfatizam a manipulação do motivo por meio de repetição, variação, extensão, fragmentação ou dissolução. Eu também rejeito aquelas explicações que são baseadas em frases, grupos de frases, períodos, pontos duplos, temas, antecedentes e consequentes. Minha teoria substitui tudo isso por conceitos específicos de forma que, desde o início, são baseados no conteúdo do todo e das partes individuais; isto é, as diferenças nos prolongamentos levam a diferenças na forma (SCHENKER, 1979, p. 131).

Portanto, no cerne da rejeição de Schenker está a tradição que Schoenberg segue. Isso é particularmente importante ao considerar as proposições de Schenker sobre a *Ursatz*. Para ele, todas as obras-primas compartilham o mesmo processo representado pela estrutura fundamental. Noções semelhantes se aplicam à forma, que se origina do nível de fundo por meio da técnica de *Auskomponierung* [composição]. A singularidade da obra emerge então nos eventos musicais nos níveis intermediários e de superfície (SCHMALFELDT, 1991b, p. 234; COOK, 1989, p. 118). Smith vê a principal proposição schenkeriana de negar os tipos formais tradicionais como uma espécie de inversão de valores. Ele argumenta que “em vez de investigar a conexão que postulou entre forma e estrutura fundamental, Schenker simplesmente redefiniu a primeira em termos da última” (SMITH, 1996, p. 194) e, consequentemente, rejeitou a teoria formal tradicional. A discussão poderia ser resumida afirmando que a estrutura fundamental é uma contradição dos fenômenos do primeiro plano. A forma musical é percebida não como o desenvolvimento de uma estrutura subjacente, mas como uma expressão de todos os elementos musicais no nível de superfície. O particular, o individual, de cada composição é percebido neste nível e não na *Ursatz* geral.

Schoenberg pode ter concordado com Schenker sobre até que ponto a repetição de um motivo é necessária a fim de realizar a forma na música. Para Schoenberg, “um motivo aparece constantemente ao longo de uma peça: é repetido”; ele prontamente observa, no entanto, que a repetição por si só gera monotonia e a variação é, portanto, essencial (SCHOENBERG,

1967, p. 8). Schoenberg manteve ao longo de sua carreira a convicção de que o particular poderia fornecer a lógica para o geral, ou seja, o motivo gera a forma. Na verdade, esse parece ser o argumento subentendido de Schoenberg. Ele afirma que a singularidade de uma obra é percebida no nível da superfície musical. Para alcançar essa singularidade, ele afirma que o compositor deve conceber “uma composição inteira como uma visão espontânea” (SCHOENBERG, 1967, p. 1), e que cada composição é um ato único de criação. Ele expressa essa ideia, dizendo que “um compositor - um verdadeiro criador - compõe apenas se ele tem algo a dizer que ainda não foi dito e que ele sente que deve ser dito” (SCHOENBERG, 1975, p. 165). Deste ponto de vista, a essência da ideia musical é única para cada obra; ou seja, cada composição deve ter uma nova ideia pertencente apenas a si mesma. Schenker, ao falar sobre organicismo na forma sonata, relata que ao

conceito de forma sonata, como tem sido ensinado até agora, falta-lhe precisamente a característica essencial – a do organicismo – cuja é determinada somente pela criação das partes a partir da unidade da tríade principal, i.e. pela elaboração da *Urlinie* e pelo arpejo do baixo.[...] Estes dissolvem a tríade de tônica em um movimento melódico da *Urlinie* e, ao mesmo tempo, alguns poucos acordes individuais são subdivididos novamente. Tal sentimento não pode ser criado artificialmente; em outras palavras, somente a criatividade baseada na improvisação pode conceder a unidade do processo composicional. Assim o conceito de forma sonata, se é para expressar o geral de maneira mais correta, necessita incluir o seguinte: *o todo deve ser criado por improvisação*, se é para não ser uma mera reunião de partes individuais e motivos de acordo com um conjunto de regras (SCHENKER, 2014 [1926], p. 123).²

Schenker parece estar de acordo com a noção de originalidade de Schoenberg. Para ele, a forma não deve surgir de uma conjunção de partes a partir de regras, mas, sim a obra deve ser criada de forma espontânea, e somente a improvisação representa tal concepção. Porém, a distinção entre a noção de Schoenberg de uma ideia única para cada composição difere da ideia de Schenker de uma *Ursatz* geral e adquire importância quando ambas as teorias são consideradas. Lado a lado, o que, para Schoenberg, é individual em cada composição, representa para Schenker a elaboração de uma fórmula geral válida para todas as obras-primas tonais.

Ilustrativo dessa discordância sobre a gênese da obra musical são as glosas de Schoenberg em sua cópia do primeiro volume de *Der Tonwille* (1921).³ Dunsby sugeriu que Schoenberg “mal sabia” o que Schenker pretendia em sua teoria posterior. Sua observação de que “a *Urlinie* de Schenker é, na melhor das hipóteses, um corte transversal do todo” (RUFER, 1961, p. 49)

2 vide também VAN DEN TOORN, 1996, p. 373.

3 Schoenberg possuía os seguintes livros de Schenker. Estas obras estão nos arquivos do Arnold Schoenberg Center em Viena. *Ein Beitrag zur Ornamentik: als Einführung zu Ph. Em. Bach's Klavierwerken, umfassend auch die Ornamentik Haydns, Mozarts u. Beethovens etc.* (Viena: Universal-Edition, 1903). *Neue musikalische Theorien und Phantasien. Erster Band. Harmonielehre.* (Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1906). *Neue musikalische Theorien und Phantasien. Zweiter Band. Kontrapunkt.* Kontrapunkt. Erster Halbband. Cantus Firmus und zweistimmiger Satz. (Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1910). *Beethovens Neunte Sinfonie: eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur.* 1. Ausgabe. (Viena: Universal-Edition, 1912). *Der Tonwille*, vol. 1. (Viena: Tonwille-Flugblätterverlag, 1921).

leva Dunsby a concluir que “difícilmente seria compatível com um ponto de vista Schenkeriano a sugestão de que seções sejam possíveis” (DUNSBY, 1977, p. 30). Em outra anotação do artigo *Der Tonwille* de Schenker, Schoenberg expressou sua opinião sobre a *Urlinie*:

Tudo isso é descrição do valor mais duvidoso ... A *Urlinie* é a redução uniforme de todas as aparências à sua base mais simples e mostra não apenas as características das ideias trazidas à sua unidade comum, mas também que é em sua totalidade apenas um desenvolvimento da ideia básica. É a inspiração real do compositor, aquela totalidade, vista de uma só vez e ainda contendo tudo de substância, por meio da qual uma peça musical é concebida como um todo pelo autor (em DUNSBY, 1977, pp. 31-32).

Evidentemente, a ideia de Schenker em 1921 da linha fundamental ainda não estava totalmente desenvolvida. A observação de Simms de que “a *Urlinie* pode assumir a forma de um motivo: geralmente uma figura de graus conjuntos descendentes com alguns compassos de duração” é importante (SIMMS, 1977, p. 117); revela que, para Schenker, o “motivo fundamental” que produz a forma por meio de sua repetição ainda está intimamente associado às primeiras noções expressas em seu *Harmonielehre* (SCHENKER, 1954, p. 4ff). Schenker argumenta, em sua análise do Prelúdio em Mi_b, menor de Bach, que

é imediatamente evidente que, aqui, a *Urlinie* tem a forma do que é na sua essência um motivo de três notas, cujo impulso procriador dá origem a incontáveis repetições. Com certeza, tal motivo, uma vez que tem somente três notas, é por si mesmo nada mais do que uma elaboração (*Auskomponierung*) de qualquer espaço de uma terça, e sua repetição também é, por si mesma, nada mais do que repetição; mas aqui, quão distinta cada execução do motivo toma forma e quão diferente cada repetição surge! (SCHENKER, 2004 [1921], p. 34).

Como esperado, Schoenberg anotou na sua cópia do *Der Tonwille* afirmando que Schenker estava totalmente equivocado quanto à repetição. Schoenberg parece associar a *Urlinie* à repetição motivica, que para ele deveria ter variação. Stephan, ao discutir as anotações de Schoenberg sobre a análise em *Der Tonwille*, afirma que o aspecto importante a ser tirado das glosas de Schoenberg é que elas mostram que, para Schoenberg, nenhuma coerência musical é imaginável sem relação motivica. Além disso, a insistência de Schoenberg em encontrar motivos em configurações de acompanhamento indica que ele dá significado motivico além do significado tradicional de motivo, por exemplo, para o intervalo de uma segunda. Stephan resume: “O que é significativo é o caminho de motivo concreto, ou o menor elemento reconhecível como um motivo, para um elemento motivico mais abstrato: a relação intervalar, que está por trás do motivo e que assume um significado temático como aquele

da forma rítmica abstrata” (STEPHAN, 1999, p. 136). De fato, Schenker, em um de seus últimos comentários sobre esta obra no seu texto, abre espaço para mencionar como Spitta, em 1873, comenta a elaboração motivica de Bach em sua peça (SCHENKER, 2004 [1921], p. 38).

O mal-entendido de Schoenberg sobre a linha fundamental de Schenker reflete as principais questões da teoria e análise musical. É evidente que, como Dale sugere, Schoenberg não acolheu um modelo teórico que pretendia ser um princípio geral de análise musical tonal. Na verdade, ele percebeu cada composição como única e tendo seus problemas particulares para análise. O método analítico de Schenker pretendia esclarecer e explicar a música de um repertório canônico de música tonal; suas análises eram a descrição da “verdade última” da estrutura musical das obras-primas. Schoenberg, ao contrário, viu uma análise específica como uma das “explicações possíveis” para a estrutura de uma obra, conforme relatado por Linke em 1912 (LINKE, 1999, p. 252-253). Além disso, a técnica redutiva desenvolvida por Schenker era inaceitável para Schoenberg. Ele não concordou com a exclusão das notas “não essenciais” da análise de uma obra específica; para Schoenberg não havia uma única nota que não tivesse influência na lógica musical (DALE, 1993, p. 27-28), embora, em seus textos posteriores, ele sugira o contrário. Essas questões podem ser vistas como reflexos da polêmica inicial sobre notas não harmônicas.

Tentativas de reconciliação entre as teorias analíticas de Schoenberg e Schenker foram realizadas por diversos autores. Críticas surgiram, por vezes apontando inconsistências, por vezes apontando as diferenças entre as duas abordagens. No entanto, textos que tentaram realizar esta junção de abordagens analíticas já se tornaram clássicos na área de teoria e análise musical. Este é o caso de *Beyond Orpheus – Studies in Musical Structure* de David Epstein publicado em 1979.

Do ponto de vista schoenberguiano, Epstein vê que a *Grundgestalt* se manifesta em diferentes níveis estruturais e que é improvável que sua influência se restrinja a um domínio musical particular. O principal desafio para Epstein é provar a validade da *Grundgestalt* nos vários domínios da estrutura musical. A fim de provar seu ponto, ele formula uma descrição da *Grundgestalt* que “denota uma configuração de elementos musicais que é significativa para a forma e estrutura de uma obra e se manifesta ao longo da obra em diferentes formas e em vários níveis estruturais”. Notas ornamentais, elaborações do material básico modificam a *Grundgestalt* recorrente. Epstein está ciente, entretanto, de que Schoenberg se referia predominantemente a *Grundgestalt* como uma manifestação no nível da superfície. Ele, portanto, prontamente levanta a questão da noção de forma, que para ele, pode ser abstraída em “vários níveis removidos da realidade da superfície musical” (EPSTEIN, 1979, p. 19-20). Do ponto de vista schenkeriano, ou seja, com diferentes níveis hierárquicos, Epstein adota e aponta as seguintes contribuições: 1) a estrutura é clarificada por meio de uma perspectiva (hierárquica); 2) distinção entre estrutura e ornamentos emana desta perspectiva; 3) através da técnica de redução, a estrutura musical é elucidada em diferentes níveis; 4) harmonia resulta de progressões lineares e de contraponto; 5) movimento harmônico em grande es-

cala denotando a “monotonalidade” de uma obra; 6) o conceito de *Auskomponierung*, ou seja, a elaboração da composição através do desdobramento do nível de fundo à superfície musical (EPSTEIN, 1979, p. 7-8).

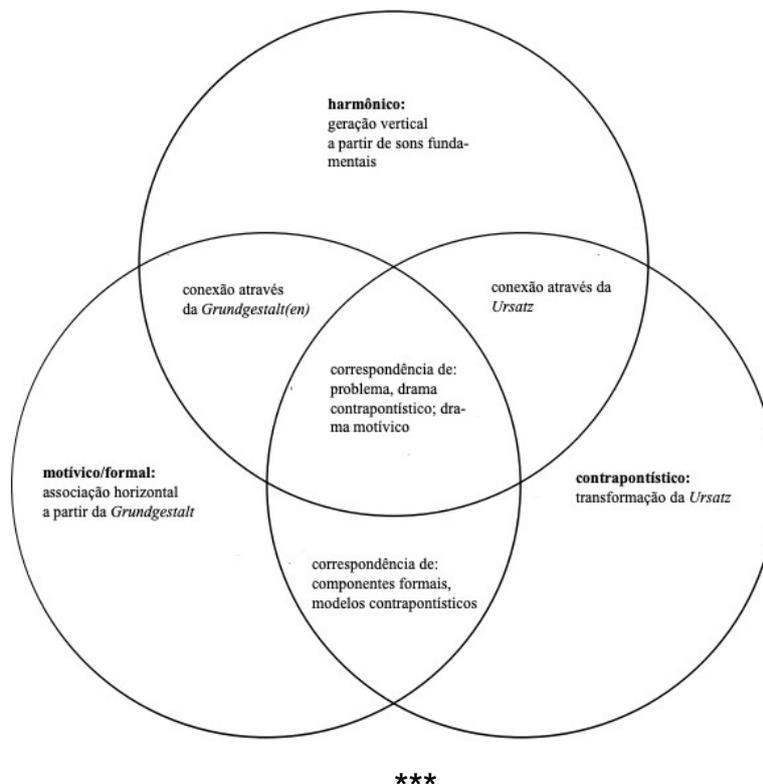
Com uma abordagem envolvendo princípios analíticos schenkerianos e schoenberguianos, Schmalfeldt em 1991 propõe uma “reconciliação” entre teorias de forma musical, derivadas a partir das ideias de Schoenberg, e a teoria analítica de Schenker. O assunto principal abordado pela autora é relacionado à forma musical e como esta se expressa através da teoria analítica schenkeriana e schoenberguiana. Schmalfeldt começa por definir a origem da noção de totalidade da forma musical, do organismo musical, que para Schoenberg é “uma ideia única cuja individualidade seria um produto valioso de um ato verdadeiramente criativo” (SCHMALFELDT, 1991, p. 233). Já para Schenker todos os grandes compositores compartilham uma única e mesma visão: a totalidade da estrutura fundamental (*Ursatz*). Assim para Schenker, a forma se origina no nível de fundo e se desenvolve a partir desta por meio da técnica de *Auskomponierung*, sua individualidade e sua forma emergem estritamente como fenômenos dos níveis de fundo e intermediário. Naturalmente, se Schenker acredita que a forma tem sua origem no nível de fundo, as noções de desenvolvimento motivico devem ser rejeitadas, incluindo a noção de *Grundgestalt*, variação progressiva e até mesmo o conceito de função formal das partes dentro de um todo (SCHMALFELDT, 1991, p. 233–234). Portanto, a argumentação se desenvolve a partir da noção de forma originada a partir da estrutura fundamental, que certamente tem seus elementos da forma, suas funções, suas unidades formais, desempenhando seus papéis em distintos níveis formais, adquirindo assim sua validade como proposta analítica. E a questão principal levantada se resume a: de qual maneira o processo da forma interage com a estrutura harmônico-contrapontística, ou talvez, algumas vezes conflite com a mesma? A fim de verificar sua compatibilidade, a autora compara as progressões lineares arquetípicas (*Züge*) de Schenker que determinam a forma, e os modelos formais schoenberguianos de sentença, período e de exposição de forma sonata.

Dez anos após a publicação de Schmalfeldt, Gianmario Borio apresenta um panorama sobre as duas teorias em questão em Schenker versus Schoenberg versus Schenker: *The Difficulties of a Reconciliation*. Borio foca seu texto na comparação entre análises do primeiro movimento da sonata op. 2, n. 1 de Beethoven, comparando as análises de Joseph Rufer (1954, p. I-II no *Apendix*) e de Schmalfeldt, e entre uma análise da sonata op. 57 de Beethoven realizada por Schenker e outra de Erwin Ratz (1951). A justificativa principal para Borio consiste no fato de que as duas vertentes analíticas compartilham conceitos básicos na sua fundamentação. Ilustrativo deste aspecto é a análise de Schenker em *Der Tonwille* da sonata op. 2, n. 1. Ali Schenker utiliza nomenclatura tradicional da morfologia musical. Por exemplo, ele se refere a primeiro tema, antecedente e conseqüente e modulação, segundo tema etc. Um exemplo que reforça a hipótese de uma fundamentação comum entre Schenker e Schoenberg. Mas Borio imediatamente observa que Schoenberg discordaria da análise de Schenker. Esta não considera as seções formais com suas respectivas funções (formais) dentro da dinâmica da macroforma. Por exemplo, o que Schenker considera como antecedente, para Schoenberg é toda a estrutura do tema, e o conseqüente de Schenker, é a transição para Schoenberg. No entanto, a ideia de obra orgânica, concepção cara para ambos, apresenta discrepâncias. Para Schoenberg o orgânico se manifesta por meio de

um sistema de funções formais, com todas suas partes funcionando como um organismo vivo e organizado. Já para Schenker a coerência orgânica (*organischer Zusammenhang*) é a manifestação da fluência melódica na *Urlinie*. Aliás, a conclusão de Borio, resumida no texto, concerne este aspecto, ou seja, como as duas visões analíticas podem ser descritas. Para Borio “Schenker considerava composições de acordo com o modelo de vida, com sua tendência para a reprodução e expansão, enquanto para Schoenberg uma obra musical é uma criação linguística que, como tal, pode ser entendida somente pelo conhecimento das regras sintático-gramaticais nas quais é baseada” (BORIO, 2001, p. 273).

Em 2019, Arndt abordou as teorias organicistas de Schoenberg e Schenker, relacionando os domínios harmônicos, contrapontísticos e formais. Para ele, cada um destes domínios apresenta seu próprio modo recursivo sobre distintas dimensões do espaço musical abstrato, de tal maneira que a via lógica recursiva seja unida, consolidando a forma como se fosse um corpo. O primeiro destes domínios é o harmônico que é um mundo de relações tonais abstratas, mediadas por “sons fundamentais” (*Grundtöne*), que, pode-se dizer, geram as parciais e sons em acordes, escalas, regiões, e que são recursivos para outros sons (fundamentais). O domínio contrapontístico opera na dimensão de níveis hierárquicos, da superfície ao nível de fundo. O domínio formal (ou motivico) consiste na associação das partes através de repetição e variação (motivicas). Este domínio se centra na dimensão horizontal, no tempo. A linha de pensamento de Arndt procura assegurar a noção de “orgânico” em música, na forma musical, através das possíveis relações descritas acima. Assim, ele resume, no gráfico 1, as interações destes domínios.

Gráfico 1: baseado em Arndt 2019, Exemplo 1, p. 75



A discussão entre Schoenberg e Schenker sobre as notas não harmônicas, dissonâncias e sua legitimidade na estrutura musical são apenas a ponta do iceberg. Ela aponta diferentes percepções de forma musical, de métodos de análise, e do próprio entendimento crítico da música tonal, no caso de Schenker, e da música tonal e não tonal, no caso de Schoenberg. As tentativas de reconciliação destas metodologias analíticas procuram, quem sabe, um meio termo entre as ferramentas mais úteis de cada abordagem, e sugerem que mais tentativas de mediação entre as técnicas analíticas são possíveis.

Referências

- ARNDT, Matthew. Schoenberg – Schenker – Bach. *Zeitschrift Der Gesellschaft Für Musiktheorie* 16, no. 1 (2019), p. 67–97.
- BLASIUS, Leslie David. *Schenker's Argument and the Claims of Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- BORIO, Gianmario. Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation. *Journal of the Royal Music Association* 126 (2001), p. 250–274.
- BOSS, Jack. Schoenberg on Ornamentation and Structural Levels. *Journal of Music Theory*, 38 (1994), p. 187–216.
- BOTSTEIN, Leon. Schenker the Regressive: Observations on the Historical Schenker. *Musical Quarterly* 86, no. 2 (2002), p. 239–247.
- BOUCQUET, Kristof. Schenker and Schoenberg Revisited. *Revue Belge de Musicologie* 59, (2005), p. 193–203.
- DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and the New Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- DALE, Catherine. *Tonality and Structure in Schoenberg's Second String Quartet, Op. 10*. London: Garland Publishing, Inc., 1993.
- DUDEQUE, Norton. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- DUNSBY, Jonathan. Schoenberg and the Writings of Schenker. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 2, no. 1 (1977), p. 26–33.
- EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus, Studies in Musical Structure*. Cambridge: MIT Press, 1979.
- GERLING, Cristina Capparelli, e Sauerbronn de Barros, Guilherme. *Glossário de Termos Schenkerianos*. Salvador: TEMA, 2020.
- KARNES, Kevin C. *Music, Criticism, and the Challenge of History*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

KATZ, Adele. *Challenge to Musical Tradition, A New Concept of Tonality*. London: Putnam & CO., 1947.

LINKE, Karl, e Barbara Z. Schoenberg. The Teacher. In *Schoenberg and His World*. Ed. Walter Frisch. Princeton: Princeton University Press, 1999, p. 250–260.

PELES, Stephen. Was Gleichzeitig Klingt: The Schoenberg-Schenker Dispute and the Incompleteness of Music Theory. *Music Theory Spectrum* 32, no. 2 (2010), p. 165–171.

RATZ, Erwin. *Einführung in Die Musikalische Formenlehre: Über Formprinzipien in Den Inventionen Und Fugen J. S. Bachs Und Ihre Bedeutung Für Die Kompositionstechnik Beethovens*. 3rd. editi. Viena: Universal Edition, 1951.

ROSEN, Charles. *Schoenberg*. London: Marrion Boyars, 1975.

RUFER, Joseph. *Composition with Twelve Notes Related Only One to Another*. London: Barrie & Jenkins Limited, 1954.

RUFER, Joseph, e Newlin, Dika. *The Works of Arnold Schoenberg: A Catalogue of His Compositions, Writings and Paintings*. London: Faber & Faber, 1961.

SCHENKER, Heinrich. *The Masterwork in Music v. II*. New York: Dover Publications, 2014 [1926].

SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille*. Edited by William Drabkin. Vol. I. Oxford: Oxford University Press, 2004.

SCHMALFELDT, Janet. Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form. *Music Analysis* 10, no. 3 (1991), p. 233–287.

SCHOENBERG, Arnold. Trad. Roy E Carter. *Theory of Harmony*. London: Faber & Faber, 1978.

_____. *Fundamentals of Musical Composition*. Ed. Gerald Strang. London: Faber & Faber, 1967.

_____. *Style and Idea, Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Ed. Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1975.

SIMMS, Bryan R. New Documents in the Schoenberg-Schenker Polemic. *Perspectives of New Music* 16, no. 1 (1977), p. 110–124.

SMITH, Charles J. Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's Formenlehre. *Music Analysis* 15, no. 2–3 (1996), 191–297.

STEPHAN, Rudolf. Schoenberg and Bach. In *Schoenberg and His World*. Ed. Walter Frisch. Princeton: Princeton University Press, 1999, p. 126–140.

TOORN, Pieter C. Van Den. What's in a Motive? Schoenberg and Schenker Reconsidered. *Journal of Musicology* 14, no. 3 (1996), p. 370–399.



A performance musical como perspectiva das propostas teórico-analíticas de Schenker e de teóricos neoschenkerianos

Musical performance as a perspective of Schenker's theoretical-analytical proposal

Renata Coutinho de Barros Correia¹
Universidade de São Paulo – ECA
renatacoutinhobarros@gmail.com

Adriana Lopes da Cunha Moreira²
Universidade de São Paulo – ECA
adrianalopes@usp.br

Submetido em 09/03/2021
Aprovado em 28/06/2021

Resumo

Tendo a experiência em performance como perspectiva do discurso, o artigo parte da contextualização das duas primeiras fases de Schenker com base nas publicações *Die Kunst des Vortrags* ("A arte da performance"), *Der Tonwille* ("Análise musical contextual") e *Das Meisterwerke in der Musik* ("As obras-primas da Música"). Discute a sua influência teórico-analítica e a concepção de performance em estudos relacionados à subárea Análise e Performance Musical, identificando vinculações entre estrutura e expressividade em análises do próprio Schenker e de teóricos neoschenkerianos. Demonstra como a percepção da interlocução entre eventos métricos e de vozes condutoras serviu como embasamento a questões de modelagem em estudos de Charles Burkhart, Steve Larson, Carl Schachter e David Beach. Este estudo não se furta de considerar os aspectos fortemente prescritivos presentes nessas propostas, mas procura estudá-los sob perspectivas de pesquisa atuais.

Palavras-chave: Análise e Performance Musical. Heinrich Schenker. Neoschenkerianismo. Gráfico em multiníveis. Parâmetros musicais.

Abstract

Performance experience is the perspective of this article's discourse, which starts from the contextualization of Schenker's first two phases, based on the publications *Die Kunst des Vortrags* ("The art of performance"), *Der Tonwille* ("Contextual Music Analysis") and *Das Meisterwerke in der Musik* ("The masterpieces of music"). Contextualized by a discussion about his theoretical-analytical influence and conception of performance in studies related to the Analysis and Musical Performance subarea, it identifies links between structure and expressiveness in Schenker and neo-schenkerian theorists' analyses. It demonstrates how the perception of the interlocution between metrical events and voice leading served as basis for sound modelling issues in studies elaborated by Charles Burkhart, Steve Larson, Carl Schachter and David Beach. This work does not fail to consider the strongly prescriptive aspects present in these proposals, but seeks to study them from current research perspectives.

Keywords: Musical Analysis and Performance. Heinrich Schenker. Neo-Schenkerian. Multilevel graph. Musical parameters.

1 É doutora em Musicologia (Área de concentração: Teoria e Análise Musical) e mestra em Artes (Musicologia) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Sob a supervisão da professora Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira (USP/ECA) e do professor Dr. Jeffrey Swinkin (Universidade de Oklahoma/Norman) desenvolveu a tese intitulada "Análise e performance musical: perspectivas de pesquisa, influências mútuas e abordagem crítica", que trata sobre o desenvolvimento do domínio de estudos da análise e performance musical, apresentando estudo baseado na interlocução entre *performer* e teórico schenkeriano. Tem colaborado com publicações em eventos científicos com temas relacionados à análise musical, produção acadêmica em performance musical/práticas interpretativas e estudos em análise e performance musical. Tem se dedicado à apresentação de palestras, atividade docente e atuação como pianista colaboradora. É integrante do grupo de pesquisa TRAMA (Teoria e Análise Musical), que conta com a colaboração de pesquisadores da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo.

2 É livre-docente, professora doutora associada no Departamento de Música (CMU) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP, 2004-) e no Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP (2010-). É coordenadora da Graduação do CMU (2017-2021) e do Grupo de Pesquisa TRAMA: Teoria e Análise Musical (ECA e CNPq, 2015-). É cocordenadora do Laboratório de Percepção, História, Estética e Análise Musical (CMU, 2008-) e dos Encontros Internacionais de Teoria e Análise Musical, EITAM (2009-). Foi editora-chefe de publicações da ANPPOM (2011-2015), que englobam a revista *OPUS* (Qualis-CAPES A1), a série Pesquisa em Música no Brasil e a coordenação científica dos congressos anuais.

Ao longo do século XX e neste início do século XXI, os conceitos musicais vinculados à teoria analítica proposta por Heinrich Schenker (1868-1935) têm exercido forte influência em uma ampla gama de estudos analíticos. Contudo, esses estudos não se limitam às análises que se valem da apresentação gráfica por multiníveis estruturais, com foco em relações hierárquicas entre notas, tendo como pressuposto um paradigma estruturalista.

O longo caminho que hoje encontra formas mais flexíveis e abrangentes de interação nos trabalhos de analistas como Janet Schmalfeldt (2011), Alison Hood (2014), Alexandra Pierce (1994, 2007) e Jeffrey Swinkin (2016) teve em sua origem possibilidades de vinculações entre estrutura e expressividade. Estas possibilidades estão latentes, ou mesmo presentes em análises do próprio Schenker, passando por propostas de neoschenkerianos como Charles Burkhart (1994), Steve Larson (1983), Carl Schachter (1991) e David Beach (1987).

Uma aprofundada compreensão dessas propostas requer desenvolvimentos prévios da capacidade de escuta interna defronte um gráfico em multiníveis e das práticas do contraponto e das relações harmônicas tonais, além de uma consolidada experiência em performance musical.

1. O comprometimento com a performance musical e sua relação com as demais atuações de Schenker

Em *The Schenker Project* (O projeto Schenker), o musicólogo Nicholas Cook (2007, p.97) ressaltou aspectos que marcaram a pluralidade do ambicioso projeto schenkeriano de reforma musical, cujo propósito era impactar a composição, o ensino musical, a atividade de edição musical, os escritos de música (produções analíticas e teóricas), a crítica, o processo de escuta de ouvintes e a performance musical.³

Mas seu compromisso com a arte da performance não ocorreu apenas no plano ideológico. Schenker foi um músico prático. Diferentes estudiosos destacaram sua atuação como pianista solista, pianista acompanhador e regente (COOK, 2007, p.18-19, 180-183; ROTHSTEIN, 1984, p.25), e o impacto de sua experiência como *performer* é flagrante em seus escritos. Schachter (2001, p.14) encontra especificamente na abordagem do *foreground* (plano frontal) das leituras analíticas de Schenker uma experiência auditiva e cinestésica advinda da performance.

³ Sua concepção de performance musical está dispersa por seus diferentes escritos. Em seu estudo sobre a *Sonata em Fá menor Op. 57*, de Beethoven, Schenker (2005 [1924], p.31) emprega o termo *Vortrag*, traduzido para performance por Robert Snarrenberg, estudioso de Schenker. Snarrenberg também foi o responsável pela tradução do artigo *Der wahre Vortrag* ("True Performance"), que aparece em *Der Tonwille* (SCHENKER, 2005 [1924], p.31). O tratado inacabado de Schenker, intitulado *Die Kunst des Vortrags*, foi traduzido para *The Art of Performance* ("A arte da performance") por Irene Schreier Scott, tendo sido publicado em 2000 pela Oxford University Press.

Schenker foi originalmente um dedicado professor de Música, tendo despendido longas horas diárias ao ensino de piano e desenvolvido uma abrangente pedagogia da performance, sobre a qual observou Cook (2007, p.21, tradução nossa):

Não se trata de aulas de piano no sentido normal do termo. A performance pianística se constituiu como parte de um programa abrangente de musicalidade, com análise e, em alguns casos, composição ocupando um lugar importante [...], e as lições poderiam ser altamente intensivas, com [...] durações prolongadas ou ocorridas em dias sucessivos.⁴

Essa proposta pedagógica holística de Schenker (COOK, 2013, p.34) caracterizou-se pela integração do ensino de piano com composição, teoria e análise musical, favorecendo o desenvolvimento auditivo, intelectual e de destreza manual, assim perfazendo um amplo sentido de performance musical. Ela está na base da noção de música pautada pela construção de uma performance estruturalmente orientada, que por sua vez esteve subjacente à totalidade das proposições teórico-analíticas de Schenker.

A importância da atividade analítica para a performance musical transparece em muitos de seus escritos, desde *Die Kunst des Vortrags* ("A arte da performance").⁵ Tendo como primeiro propósito uma "performance analiticamente informada" (COOK, 2007, p.27), Schenker (2000, p.4) opôs-se à atuação de *performers* pouco comprometidos com linhas de condução mais estruturais, com o conhecimento das "leis de uma composição", com a "recriação" de uma composição.⁶

Também na atuação de Schenker como crítico reconhecemos aspectos de seu pensamento relacionado à performance. Livros como *Das Meisterwerke in der Musik* ("As obras-primas da Música") e *Der Tonwille* ("Análise musical contextual", tradução nossa)⁷ não se restringiram aos estudos analíticos, mas à emissão de críticas a teóricos, editores e *performers* de sua época (SCHENKER, 2004 [1922], p.85; 2005 [1924], p.55; 2005 [1924], p.148). Em seu estudo sobre a Sinfonia em Sol menor K 550, de Mozart, Schenker ressentiu-se do "conhecimento limitado" dos músicos de sua época, cujas performances careciam de coerência e conhecimento do todo de uma obra musical (SCHENKER, 2014b [1926], p.60).

4 Original: "This is not a matter of piano lessons in the normal sense of term. Piano performance featured as only one part of a comprehensive program of musicianship, with analysis and in some cases, composition taking a major place in it, and lessons could be highly intensive, with teaching on occasion lasting several hours or taking place on successive days [...]" (COOK, 2007, p.21).

5 Schenker dedicou-se à elaboração desse livro ao longo de vários anos, sobretudo no ano de 1911, mas não pôde completá-lo (COOK, 2007, p.89). Anteriormente, publicou *Harmonia* (*Harmonielehre*, 1906) e o primeiro volume de *Contraponto* (*Kontrapunkt*, 2 vols, 1910 e 1922).

6 No tópico "Musical Composition and Performance", Schenker mostra seu ideal em favor de uma performance estruturalmente informada. Ele observou: "What is essential is a thorough knowledge of all laws of composition. Having enabled the composer to create, these laws, in a different way, will enable the performer to recreate the composition". "Essencial é um conhecimento profundo das leis de composição. Tendo habilitado o compositor a criar, essas leis, de uma maneira diferente, permitirão ao performer recriar a composição" (SCHENKER, 2000, p.3).

7 Expressão utilizada por Schenker para referir-se à "vontade da música" (GERLING; BARROS, 2020, p.40).

A produção de edições musicais também atraiu a atenção de Schenker, que se dedicou à edição das obras para teclas de C. P. E. Bach, publicadas em 1902, e das sonatas para piano de Beethoven, publicadas em 1928 (COOK, 2007, p.19). Cook (2007, p.90) comenta a importância dessa atividade para Schenker, em decorrência de sua relevância para outras atividades musicais (composição, performance, escuta, elaboração de estudos musicais e ensino musical). Schenker também se voltou à elaboração da edição crítica da *Fantasia cromática e fuga*, de J. S. Bach, publicada em 1909 (ROTHSTEIN, 1984, p.4). A leitura do prefácio dessa edição revela um aspecto concernente à relação análise-performance. Schenker apresenta duras críticas à “escola de dedilhado cujos adeptos, em decorrência da ignorância ou falta de compreensão, prescrevem uma sucessão de dedilhados, inteiramente determinados por critérios externos” (SCHENKER, 1984 [1910], p.69 *apud* COOK, 2007, p.94). Essa afirmação é representativa da relevância que o teórico conferia ao conhecimento de conteúdo e/ou da estrutura para questões pragmáticas da performance musical.

Tanto *Die Kunst des Vortrags* quanto *Ein Beitrag zur Ornamantik* (“Uma contribuição ao estudo da ornamentação”) atestam a preocupação de Schenker com a performance historicamente informada (COOK, 2007, p.90). Em diferentes estudos, Schenker incentiva o *performer* a consultar manuscritos autógrafos (SCHENKER, 2005 [1924], 2014b [1926]). Podemos observar nessa valorização de evidências históricas uma similaridade com ideias defendidas mais recentemente pelo Movimento da Performance Autêntica. No caso de Schenker, o incentivo à consulta dos originais pode ter servido ao propósito de reconhecer e “limpar” os acréscimos editoriais do período romântico.

Além de trazer um estudo sobre a ornamentação, *Ein Beitrag zur Ornamantik* deixa claro o ponto de vista de Schenker sobre expressividade musical: “Bach via em cada ornamento uma expressividade única e especial, quase como se fosse um organismo individual vivo que nunca poderia ser confundido com outro [...]. Ele considera cada ornamento não meramente um embelezamento, mas também uma expressão real e autossuficiente”⁸ (SCHENKER, 1976 [1903], p.51 *apud* COOK, 2007, p.92). Segundo Cook (2007, p.92), essa afirmativa é reveladora da “insistência hanslickiana” de que a “expressividade é uma propriedade objetiva da música”. O desenvolvimento de uma “concepção objetiva” da expressividade aparece, portanto, como outra característica atrelada à proposta de performance de Schenker.⁹

De fato, a performance assume uma ampla dimensão na obra de Schenker, tanto na proposição da teoria como nos estudos analíticos, como bem explica Burkhart (1983, p.96, tradução nossa):

8 Original: “Bach sees in each embellishment a special and unique expressiveness, almost as if it were a living individual organism that could never be mistaken for another [...]. He regards every embellishment not merely as decoration but also as actual and self-contained expression” (SCHENKER, 1976 [1903], p.51 *apud* COOK, 2007, p.92).

9 Uma investigação acerca das razões deste posicionamento será analisada com maior profundidade no próximo tópico, voltado à abordagem de alguns dos estudos analíticos contidos em *Der Tonwille* (1921-1923/2004) e *Das Meisterwerke in der Musik* (“*The Masterwork in Music*”, publicado entre os anos de 1926-1930).

Enquanto a vida e a obra de Schenker envolveram a performance de muitas maneiras, desde aproximadamente 1920 ele passou a enxergá-la cada vez mais [...] em termos da teoria em multiníveis, uma ideia dominante em seu trabalho teórico do período. Em seus escritos ele abordou a questão da performance de duas [...] maneiras diferentes, dependendo se estava escrevendo um trabalho analítico ou teórico. Nos trabalhos analíticos, que são ensaios sobre peças individuais, ele frequentemente ofereceu uma análise própria com observações – geralmente bastante extensas – sobre como uma peça em questão deveria ser executada; nas obras teóricas ele estava, principalmente, apresentando uma teoria, não explicando a estrutura de uma obra particular, embora ele, bastante naturalmente, não discutisse detalhes de performance aqui, mas geralmente comentasse sobre performance em geral. Todos estes escritos atestam o forte sentimento de que sua teoria tem grande relevância para a performance.¹⁰

2. *Der Tonwille e Das Meisterwerke in der Musik*: relação entre análise e performance

Algumas características específicas dos estudos analíticos de Schenker evidenciam detalhes de seu comprometimento com a performance musical. A própria possibilidade de visualização, em um único gráfico, das linhas musicais estruturais de longo termo, em contraste com as linhas representativas dos movimentos de médios termos e dos movimentos ornamentais, revela de imediato caminhos dinâmicos para interpretações texturais e timbrísticas durante a elaboração de uma performance.

Soma-se a essa visão sinóptica da partitura uma visão hierárquica tanto entre as notas como entre estas e as diferentes camadas estruturais (MORGAN, 2014, p.18, 30). Tal hierarquia é retratada a partir da simbologia criada pelo teórico, que ressignifica caracteres comumente utilizados nas partituras para traçar uma relação hegemônica entre notas, vozes e acordes estruturais e ornamentais, lastreada em conhecidas práticas contrapontísticas, harmônicas e interpretativas. A apreensão simultânea do todo e das partes, decorrente da apresentação gráfica, é o que favorece o surgimento de *insights* interpretativos que muitas vezes não são percebidos de imediato ao se acessar uma obra musical, seja para tocá-la, seja para ouvi-la.

De maneira geral, as abordagens analíticas schenkerianas se caracterizam pelo emprego de procedimentos sistemáticos e rigorosos que procuram retratar diferentes técnicas de prolongamento e tipos de progressões lineares. Há uma diversidade de técnicas de prolongamento melódico descritas por Schenker em suas abordagens analíticas, como ascensão inicial, desdobramento, permuta, transferência de registro, acoplamento, superposição, aproximação superior, nota de cobertura, substituição, interrupção, ligação

10 Original: "While Schenker's life and work as a whole involved performance in many ways, from about 1920 on he came to see it more and more (though far from exclusively!) in terms of the theory of levels, the dominant idea in his theoretical work of that period. In his writings he now approached the subject of performance in two somewhat different ways, depending on whether he was writing an analytic or a theoretical work. In the analytic works, which are essays on individual pieces, he frequently followed the analysis proper with remarks – often quite extensive ones – on how the piece in question should be performed; in the theoretic works he was primarily presenting a theory, not explicating the structure of a particular piece. Therefore, he quite naturally did not discuss details of performance here, but often did comment on performance in general. All these writings testify to his strong feeling that his theory has great relevance to performance" (BURKHART, 1983, p.96).

e paralelismo (MORGAN, 2014, p.22-29; FRAGA, 2009, p.34-52; GERLING; BARROS, 2020). O rigor do seu pensamento também é revelado por meio da organização e do detalhamento de seus gráficos, que procuram retratar diferentes camadas estruturais (planos frontal, intermediário e de fundo) de maneira hierárquica: “cada camada analítica contém o conteúdo da anterior, e dessa maneira, cada camada subsequente aumenta em detalhe”¹¹ (MORGAN, 2014, p.29, tradução nossa).

A origem da rigorosa proposta analítica schenkeriana pode ser compreendida em relação ao contexto positivista que marcou a produção científica de diversas áreas do conhecimento. A teoria schenkeriana tem sua origem num período no qual a explanação mecânica e o método científico ocuparam o centro das preocupações de diversos intelectuais de inícios do século XX (MORGAN, 2014, p.222). Desta maneira, é possível compreender, parcialmente, algumas das razões que favoreceram a disseminação desta teoria, criada com propósito de revelar as “leis” que regem o sistema tonal. Neste sentido, esta teoria teria vindo ao encontro daqueles que ansiavam por uma visão “racional” da música, gerada por “operações precisamente definidas e aparentemente objetivas” (KERMAN, 1987, p.95).

Este contexto historicamente circunscrito tem sido alvo de duras críticas, sob argumentações a nós contemporâneas. Por considerarmos que seja merecedora de um estudo mais aprofundado, na qualidade de recurso analítico musical passível de estabelecer uma interlocução com as práticas atuais, propomos aqui um acesso à proposta da segunda fase de desenvolvimento da teoria schenkeriana, nos termos que estabeleceremos mais adiante.

Estabelecida entre 1921 e 1925, a segunda fase de desenvolvimento da teoria schenkeriana é a que corresponde ao período mais prolífero da produção do teórico e nela encontram-se inseridos o periódico *Der Tonwille* (1921-1924) e *Das Meisterwerke in der Musik*, escrito em três volumes entre 1925 e 1930¹² (MORGAN, 2014, p.XVI). Ao longo das últimas décadas, vários foram os teóricos que retrataram em detalhes aspectos da teoria de Schenker (FORTE; GILBERT, 1982; COOK, 2007; CADWALLADER; GAGNÉ, 2011; MORGAN, 2014), além, é claro, dos estudiosos influenciados por esse teórico (HOOD, 2014; SWINKIN, 2016). Entretanto, poucos são os autores que se debruçaram sobre os estudos prescritivos para a performance musical desenvolvidos por Schenker (COOK, 2013, p.71).

11 Original: “[...] each analytical layer contains the contents of the previous one, so that each subsequent layer increases in detail [...]” (MORGAN, 2014, p.29).

12 Em relação às obras mencionadas, Cook (2007, p.27) observa que Schenker não empregou as concepções de *Urfonie* e *Ursatz* com o mesmo rigor e consistência do ocorrido em *Der freie Satz* (“*Free Composition*”), publicado em 1935. Segundo Cook, ambas as obras se caracterizam pelo emprego de procedimentos analíticos que tendem a ser mais “indutivos, flexíveis e mesmo improvisatórios” (COOK, 2007, p.27).

2.1 Estudos analíticos prescritivos para a performance musical

Na segunda fase de desenvolvimento de sua teoria, Schenker defende uma visão não apenas orgânica, mas também científica da música (MORGAN, 2014, p.36). O interesse por uma abordagem científica pode ser reconhecido no subtítulo de *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of Immutable Law of Music* ("Panfletos em testemunho da lei imutável da Música"). Na visão de Morgan (2014, p.136), esse subtítulo é revelador de dois princípios fundamentais para Schenker: "que a música é controlada por leis e que estas leis são eternas". Essas leis seriam demonstradas por meio da análise da estrutura das chamadas obras-primas, o que revelaria tanto o que elas têm em comum quanto o que as diferencia e as destaca das demais obras. E as obras-primas escolhidas por Schenker foram compostas por J. S. Bach, Beethoven, Brahms e Mendelssohn, além de Chopin e Schubert.

Na visão de Schenker, somente a observação de um grupo restrito de obras-primas tonais poderia revelar uma "verdade absoluta" e "eterna" sobre a música (COOK, 2007, p.7). A partir de composições canônicas, a maioria de compositores alemães, Schenker procurou formular sua teoria sobre o funcionamento de obras tonais. Segundo Cook (2007, p.11), a valorização da cultura alemã em fins do século XIX permite compreender o "ato de apropriação" dessa cultura por Schenker.

Um primeiro aspecto recorrente na maioria das análises de Schenker em *Der Tonwille* é a similaridade organizacional entre os diferentes estudos. Eles, em geral, são antecidos por longas considerações analíticas ou por críticas aos músicos e teóricos da época, para depois trazer questões relacionadas à performance musical – dessa maneira, podemos notar uma clara separação entre o discurso sobre análise da estrutura e da performance musical. Tal aspecto pode ser interpretado, inicialmente, com base do projeto de reforma musical de Schenker, que visava impactar os escritos sobre música. Neste sentido, as considerações analíticas também representaram o desejo de Schenker de rebater posicionamentos sustentados por teóricos de sua época. Este interesse permite compreender, parcialmente, que as considerações puramente analíticas estejam aparentemente desvinculadas das ideias sobre performance musical.

A ordem de apresentação destas postulações e o teor das críticas sugere uma relação hierárquica entre teórico/analista e *performers*. Nos inícios dos tópicos dedicados a críticas aos *performers*, o teórico ressentia-se da falta de conhecimento do conteúdo (SCHENKER, 2004 [1922], p.85; 2005 [1924], p.55; 2005 [1924], p.148), considerado uma condição imprescindível para uma "correta interpretação musical". Sobre este aspecto, Schenker afirmou: "Performers não familiarizados com o conteúdo da sonata **como representado aqui**, inevitavelmente se desviarão em todos os aspectos: tempo, caráter musical [*Tongebung*], maneira de executar, liberdade e assim por diante (SCHENKER, 2004 [1922], p.55, grifo nosso). Em sua crítica aos regentes da época, Schenker ressentiu-se pela ausência de coesão das performances de Mozart, limitadas a um virtuosismo distanciado de uma compreensão da estrutura ou do conteúdo (SCHENKER, 2014b [1926], p.60). A hegemonia da figura do teórico frente ao *performer* é clara: *performers* não familiarizados com sua proposta analítica incorreriam em erro, comprometendo suas performances.¹³O

performer deveria, portanto, assimilar o conteúdo revelado pelo teórico/analista.

No que concerne ao “conhecimento de conteúdo”, expressão bastante recorrente nos estudos analíticos de Schenker, ele defendeu a construção e a assimilação da síntese, ou seja, a busca por uma compreensão do funcionamento das partes em relação ao todo. Logo no início de seu estudo da *Sarabanda da Suíte n. 3*, de J. S. Bach, o teórico destaca a importância do desenvolvimento de uma audição estrutural a partir de uma consciência dos eventos atuantes nas diferentes camadas estruturais. Estes eventos deveriam ser compreendidos em relação à totalidade em que ocorriam. Percebemos aqui uma relação entre o pensamento de Schenker e a Psicologia da Gestalt, cujas ideias influenciaram as teorias de músicos alemães nas décadas de 1920 e 1930¹⁴ (KERMAN, 1987). Uma possível influência destas ideias pode ser notada no início de seu estudo da peça em questão. Ele afirmou:

O olho pode seguir e contemplar as linhas de uma pintura e estrutura arquitetônica em todas as suas direções, respirações e relacionamentos; somente se o ouvido puder escutar o plano de fundo da *Ursatz*, e o movimento contínuo musical do plano frontal tão profundamente quanto extensivamente! Então os 24 compassos desta sarabanda poderiam ser percebidos como uma estrutura gigante, cujos muitos eventos amplos e marcantes parecem ter uma existência particular, autônoma, em que todos têm um profundo e rigoroso relacionamento com o todo.¹⁵ (SCHENKER, 2014b [1926], p.55, tradução nossa).

A parte do conhecimento de conteúdo que se dirige às prescrições à performance também revela seu interesse por um estilo de “performance estruturalmente informada”, conforme tratado por Cook (1999a, p.249). Neste sentido, a relação entre análise e performance na ótica de Schenker foi considerada uma via de mão única, cujas decisões de performance deveriam se basear numa rigorosa e detalhada concepção analítica. A compreensão do “conteúdo” era tida como a base e o caminho para a construção de uma performance musical. Uma correta interpretação musical deveria estar diretamente relacionada a uma assimilação deste conteúdo pelo *performer*: “toda performance dever vir de dentro de uma obra; a obra precisa respirar com seus próprios pulmões – a partir das progressões lineares, notas vizinhas, notas cromáticas, modulações... Sobre

13 Paralelamente, Schenker se referiu aos instrumentistas como donos de certos saberes intrínsecos que nenhuma teoria substitui. No mencionado *Die Kunst des Vortrags*, observou que, sendo o piano um instrumento “imitador”, o pianista deveria observar outros instrumentistas, especialmente os de cordas friccionadas, para aprender como frasear, respirar, sustentar e articular as frases musicais (SCHENKER, 2000, p.7).

14 Kerman observa que os escritos de Schenker dos anos 1920 mostram “fortes tendências tematicistas”. A teoria tematicista entende que a forma de uma peça depende da “afinidade fundamental do material relativo ao tema e ao motivo” (KERMAN, 1987, p.98). Para o tematicismo, a coerência orgânica pode ser revelada por meio da observação das configurações de temas e motivos (KERMAN, 1987, p.100). Contudo, o musicólogo ressalta diferenças entre os teóricos tematicistas e a concepção do todo para Schenker. Kerman (1987, p.103) afirma: “Enquanto para os tematicistas a unidade de uma composição musical depende do modo como suas partes (sobretudo motivos e temas) se relacionam entre si, para Heinrich Schenker isso dependia do modo como as partes se integravam no todo. Quer essa teoria mereça ou não ser qualificada de ‘orgânica’ [...]”. A busca por compreensão das partes de uma obra musical a partir da observação dos temas e motivos representa uma possível influência da Psicologia da Gestalt. No caso de Schenker, esta compreensão se deu, sobretudo, a partir da observação das vozes condutoras.

15 Original: “The eye can follow and encompass the lines of a painting or architectural structure in all their directions, breadth and relationships; if only the ear could hear the background of the *Ursatz* and the continuous musical motions of the foreground as profoundly and as extensively! The the twenty-four bars of this sarabande would be perceived as gigantic structure, whose many broad and striking events, while seeming to have a private, autonomous existence, all bear a profound and exacting relation to the whole” (SCHENKER, 2014b [1926], p.55).

isto, naturalmente, não poderia haver diferentes interpretações”¹⁶ (SCHENKER *apud* ROTHSTEIN, 1984, p.10, tradução nossa). No interior desse conteúdo, o conhecimento da estrutura seria essencial, uma “performance correta” deveria resultar do conhecimento profundo da estrutura pelo performer (SCHENKER, 2005 [1924], p.31). Por considerar sua teoria e proposta de síntese uma verdade absoluta, afirmou sumariamente: “Uma vez que o conteúdo de uma peça é completamente compreendido, uma performance não apresentará problemas”¹⁷ (SCHENKER, 2014a [1925], p.37, tradução nossa).

A partir de seus vários estudos de caso em *Der Tonwille* e *Das Meisterwerke in der Musik*, podemos notar semelhanças no que diz respeito às preocupações analíticas. No geral, suas abordagens caracterizam-se por trazerem considerações sobre a forma musical. Esta, aliás, tem sido assunto para teóricos desde o século XVIII, culminando em diferentes correntes de pensamento, como as perspectivas conformacionais, gerativas e dialéticas (SCHMALFELDT, 2011, p.4). No caso de Schenker, sua concepção de forma aproximou-se sobretudo de uma perspectiva gerativa, mas em alguns estudos manteve uma visão conformacional. O sentido conformacional pode ser reconhecido, por exemplo, em sua abordagem analítica da *Sonata em Fá menor, Op. 57*, de Beethoven, na qual o teórico propõe um esquema da forma sonata do primeiro movimento (SCHENKER, 2005 [1924], p.41).

A perspectiva gerativa vincula-se às suas considerações sobre a *Ursatz* e a *Urlinie*, que aparecem na porção inicial de vários estudos analíticos. Para Schenker, a *Urlinie* é um fenômeno fundamental que contém as “sementes” de todas as forças que atuam numa composição tonal, obedecendo às leis da repetição e sendo comparável ao período de vida humana que tem um início e um fim. Schenker admitiu alguns entraves ao reconhecimento desta estrutura: “Enquanto motivos e melodias se agitam diante de nossos ouvidos em repetições que são facilmente perceptíveis, a *Urlinie* gera repetições de um tipo mais sublime e oculto em seu útero primitivo”¹⁸ (SCHENKER, 2004 [1921], p.21-22, tradução nossa). Essa comparação entre a *Urlinie* e o período de vida humana reflete a influência do organicismo em seu pensamento.

A comparação entre os diversos estudos que compõem *Der Tonwille* e *Das Meisterwerke in der Musik* permite notar uma diferenciação nos gráficos com vozes condutoras. O gráfico em multicamadas, como o conhecemos a partir de *Free Composition* (1935), não foi uma constante na obra de Schenker. Eles raramente aparecem em *Der Tonwille*, ocorrendo apenas a partir de *Der Tonwille 5* (SCHENKER, 2004 [1923], p.202). E, segundo Morgan, o primeiro gráfico em multiníveis aplicado à totalidade de uma obra musical aparece somente no estudo analítico da *Sonata Op. 57 em Fá menor para piano*, de Beethoven, em *Der Tonwille 7* (MORGAN, 2014, p.141). Tal aspecto pode ser compreendido com base em Cook (2007), que chama a atenção para o emprego de

16 Original: “All performance comes from within, not from without... Performance must come from within the work; the work must breathe from its own lungs – from the linear progressions, neighboring tones, chromatic tones, modulations... About these, naturally, there cannot exist different interpretations” (SCHENKER *apud* ROTHSTEIN, 1984, p.10).

17 Original: “Once the content of the piece is completely understood, performance poses no problems” (SCHENKER, 2014a [1925], p.37).

18 Original: “While motives and melodies bustle about our ears in repetitions that are easily perceptible, the *Urlinie* begets repetitions of a concealed, most sublime sort in its primal womb [...]” (SCHENKER, 2004 [1921], p.21-22).

procedimentos menos rigorosos nas análises de *Der Tonwille* quando comparadas com estudos posteriores de Schenker.¹⁹

Ainda no que concerne ao rigor de sua proposta analítica, podemos notar os esforços de Schenker em retratar minuciosamente o movimento das linhas. O significado do *voice-leading* (vozes condutoras) é apresentado como um conhecimento que deveria ser dominado pelos músicos. Esse conhecimento se constitui como a base de uma série de prescrições voltadas aos *performers*. No entanto, durante a construção de uma performance, ele deve necessariamente se somar a outros conhecimentos estruturais, como a abordagem motivica, a concepção da forma (em diferentes perspectivas) e a expressividade.

2.2 Vinculação entre estrutura e expressividade

Para Schenker a expressividade musical de um *performer* deveria advir de uma compreensão profunda dos eventos estruturais.²⁰ O desenvolvimento de uma concepção de performance deveria repelir critérios subjetivos, ou seja, a expressividade deveria representar uma consequência do “palpável”, do verificável, a fim de aproximar-se do pensamento científico da época. Destacando a influência do pensamento científico nos estudos musicais, Kerman (1987, p.97, tradução nossa) observou: “Para Schenker, a música nunca está envolvida em metáforas de ‘sentimento’ ou ‘expressão’, mas tem a ver unicamente com as relações internas dos elementos musicais. Música é estrutura. O discurso musical deve ser puramente musical”.²¹

Como exemplos, podemos citar algumas das decisões relativas à dinâmica. Schenker **procurou demonstrar como a percepção da relação entre direcionamento da linha, eventos harmônicos e métrica poderia favorecer a seleção de estratégias de dinâmica**. Diante da limitação da notação musical em relação às indicações de sutilezas de dinâmica, Schenker propôs um esquema representativo de tais sutilezas (Fig. 1c). No exemplo a seguir, Schenker (2004 [1922], p.87) recomenda um decrescendo a partir do primeiro tempo do compasso 1, que por sua vez deveria ser precedido por outro decrescendo, partindo do *upbeat* precedente. Nas Fig. 1b e 1c do exemplo, podemos inferir uma ênfase de dinâmica no acorde de Fá menor (compasso 1) em decorrência de sua posição estrutural (acorde formado sobre a tônica). De acordo com o gráfico do plano médio (*middleground*), a nota Si inicia uma progressão linear de terça, localizando-se no tempo forte (compasso 1). Tais aspectos corroboraram a ênfase de dinâmica em relação

19 Não se quer aqui defender a ideia da falta de rigor analítico nesta obra, que é anterior ao livro *Free Composition* (1935), mas sim reconhecer que obras anteriores a esse livro (*Der Tonwille 7*, por exemplo) oferecem um método de análise em vias de se consolidar, em processo de formulação.

20 Schenker também ressaltou outros conhecimentos com potencial de colaborar para esta questão. No mencionado *Die Kunst des Vortrags*, observou que, sendo o piano um instrumento “imitador”, o pianista deveria observar outros instrumentistas, especialmente os de cordas friccionadas, para aprender como frasear, respirar, sustentar e articular as frases musicais (SCHENKER, 2000, p.7).

21 Original: “Music as expounded by Schenker is never concerned with metaphors of ‘feeling’ or ‘expression’ but only with the internal relationship of musical elements. Music is structure. Musical discourse must be purely musical” (KERMAN, 1985, p.97).

à nota Sol. A ênfase dada à nota Dó (compasso 4) pode ser compreendida em relação à sua posição estrutural (faz parte do acorde formado sobre a tônica de Lá^b Maior). A comparação entre o plano médio e a Fig. 1c permite compreender a influência da análise estrutural de Schenker em suas decisões de dinâmica.

The figure consists of three parts. The top part (Fig. 1a) is the original musical score for the Minuetto, Op. 2 n. 1, III, in F major, 3/4 time, marked 'Allegretto'. It shows the first eight measures with dynamic markings like 'p' and 'f'. The middle part (Fig. 1b) is Schenker's intermediate level analysis, showing the underlying harmonic structure with labels like 'F moll I' and 'A dur | VI | I'. The bottom part (Fig. 1c) is a dynamic contour graph showing the dynamic levels for each measure: bar 1 (a^b), bar 2 (b^b), bar 3 (a^b), bar 4 (g), bar 5 (c), bar 6 (d^b), bar 7 (c), and bar 8 (b^b | c). Arrows indicate the overall dynamic trend, showing a decrease from bar 1 to bar 4, followed by a slight increase and then a decrease again.

Fig. 1 – Beethoven, *Sonata* Op. 2 n. 1, para piano, III: Minueto (compassos 1-8) – Estratégia de modelagem de dinâmica em estudo de Schenker. Fig. 1a: Excerto dos compassos iniciais; Fig. 1b: Excerto do plano intermediário do Minueto; Figura 1c: Gráfico representativo das nuances de dinâmica.

Fontes: Fig 1a – Beethoven (1975 [1795]); Fig. 1b e 1c – Schenker (2004 [1922], p.79-87).

O tratamento de desafios relacionados à dinâmica também foi discutido por Schenker a partir da **observação da inter-relação entre forma e eventos harmônicos**. Isto ocorreu em sua análise das *Variações e fuga sobre um tema de Händel*, Op. 24, de Brahms (Fig. 2). Schenker observou a ausência de indicações de dinâmica na *Aria*, que corresponde ao Tema de Händel e apresentou um esquema representativo de dinâmica, a partir da influência de sua concepção de forma (tripartida de canção) e da presença de uma cadência autêntica perfeita (compasso 8). A comparação entre seu esquema e o excerto da partitura permite notar a **indicação de dinâmica decrescendo para trecho recessivo** em decorrência desta cadência. A consciência da resolução com notas ornamentais (quarto tempo dos compassos 1 e 2) também aparece como fator que contribuiu para a seleção de estratégias de dinâmica, conforme indicado pelo esquema da Fig. 2b. Nele, o reconhecimento das seções B (compassos 5-6) e seção A' (compassos 7-8) também serviram como recurso à seleção de estratégia de dinâmica.

Fig. 2 – Brahms, *Variações e fuga sobre um tema de Händel*, Op. 24, para piano: Ária (compassos 1-8) – Estratégia de modelagem da dinâmica em estudo de Schenker.

Fig. 2a: Excerto dos compassos iniciais; Fig. 2b: Esquema ilustrativo das sutilezas de dinâmica.

Fontes: Fig. 2a – Brahms (1927 [1862]); Fig. 2b – Schenker (2005 [1924], p.107).

Outros casos relacionados ao emprego da dinâmica também foram tratados com base na observação da inter-relação entre figuração melódica e eventos harmônicos. É recorrente nas narrativas prescritivas de Schenker a discussão sobre a **relação entre dinâmica e eventos harmônicos envolvendo o emprego de apojeturas**. A observação sobre o emprego de apojeturas na terceira variação do Op. 24, de Brahms (Fig. 3) serviu como recurso à seleção de estratégia de dinâmica. Schenker (2005 [1924], p.108, tradução nossa) observou: “Em decorrência do efeito de suspensão, grande peso deveria ser dado à primeira colcheia no decorrer dos primeiros tempos [...]”²²

Fig. 3 – Brahms, *Variações e fuga sobre um tema de Händel*, Op. 24, para piano: Variação 3 (compassos 1-8) – Emprego de apojeturas.

Fonte: Brahms (1927 [1862]).

²² Original: “Because of the suspension effect, greater weight should be given to the first eighth note of each beat through, even though it is always unaccompanied, than to the chord that follows in the second eighth!” (SCHENKER, 2005 [1924], p. 108).

A leitura do estudo sobre as *Variações e fuga sobre um tema de Händel Op. 24*, de Brahms, também permite reconhecer outro tipo de questão pragmática de Schenker: o tratamento temporal. Como observado na Fig. 3, o trecho final da terceira variação é coincidente como uma cadência autêntica imperfeita na tonalidade de Sib maior (compasso 8). Se no estudo anterior a observação de trechos recessivos serviu de base ao tratamento da dinâmica, Schenker procura demonstrar como o **reconhecimento de trecho recessivo pode servir como recurso à modelagem do tempo**. Desse modo, Schenker (2005 [1924], p.108) destaca a presença do acorde formado sobre o quinto grau no segundo tempo (compasso 8) e prescreve um breve *allargando* antes da entrada do acorde formado sobre a tônica.

O tratamento temporal também é abordado em sua análise do Primeiro Movimento da *Sonata em Fá menor para piano, Op. 2 n. 1*, de Beethoven (Fig. 4). Em seu estudo, Schenker proporciona uma **estratégia à modelagem do tempo com base na sua percepção da inter-relação entre movimento da linha e evento harmônico**. O teórico propôs um *allargando* a partir do terceiro tempo do compasso 7 em decorrência do desvio da linha (compassos 7 e 8), da cadência suspensiva e da fermata (compasso 8). A observação do sentido ascendente da linha corroborou com a escolha interpretativa em favor de uma aceleração entre os compassos 5 a 6 (SCHENKER, 2004 [1922], p.86).

Fig. 4 – Beethoven, *Sonata Op. 2 n. 1*, para piano, I (compassos 1-8) – Fatores temporais e gráfico do plano intermediário.
Fig. 4a: Excerto do Primeiro Movimento; Fig. 4b: Excerto de gráfico do plano intermediário.

Fonte: Schenker (2004 [1922], p.72).

O emprego da pedalização apresenta-se como outra questão pragmática em parte dos estudos prescritivos de Schenker. A possibilidade de **emprego do conhecimento harmônico no tratamento de questões pragmáticas relacionadas à pedalização** foi

tratada em seu estudo sobre o primeiro movimento da *Sonata para piano em Fá menor* Op. 57 n. 1, de Beethoven. Nele, Schenker (2005 [1924], p.57) prescreveu pedalização a partir de seu conhecimento sobre o evento harmônico, especificamente o emprego de acordes de sétima diminuta entre os compassos 47 e 50. Em vez de uma única pedalização no trecho mencionado, Schenker (2005 [1924], p.45) propôs uma troca de pedal a cada novo acorde de sétima diminuta: “O trecho rápido dos compassos 47-50, que projeta o submotivo Fab-Mib [...], uma série de cinco acordes de sétima diminuta Fab-Sol que são conectados pelo Solb a fim de evitar uma segunda aumentada (Sol-Fab)”.²³ Na figura 5, reproduzimos um excerto da sonata mencionada.



Fig. 5 – Beethoven, Sonata Op. 57 n. 23, para piano, I (compassos 47-50) – Pedalização dos acordes de sétima diminuta.
Fonte: Beethoven (1975 [1804-1806]).

A mesma estratégia de pedalização é proposta aos compassos 186 a 189. Com base em sua interpretação harmônica, Schenker (2005 [1924], p.59) sugeriu: “A partir do compasso 186, o pedal deveria novamente ser dividido (no lugar de um único pedal) em conformidade com os acordes de sétima diminuta, como nos compassos 47-50”²⁴. Na figura 6, reproduzimos excerto do trecho em questão.

23 Original: “The run in bars 47-50 projects the submotive fb-eb [...] it is a series of five diminished-seventh chords fb-g that are connected by gb for the sake of avoiding an augmented second (g-fb)” (SCHENKER, 2005 [1924], p.45).

24 Original: “In bars 186ff the pedal should again be divided (in place of a single pedal) in conformity with the diminished-seventh chords, as in bars 47-50” (SCHENKER, 2005 [1924], p.59).



Fig. 6 – Beethoven, *Sonata* Op. 57 n. 23, para piano, I (compassos 185-189) – Pedalização dos acordes de sétima diminuta.
 Fonte: Beethoven (1975 [1804-1806]).

Além de extrair estratégia de pedalização com base no conhecimento de eventos harmônicos, Schenker apresenta sua **proposta de projeção sonora** para o trecho compreendido entre os compassos 46 e 50. Em seu gráfico do plano frontal (*foreground*), o teórico destacou a presença do submotivo Fab-Mib em diferentes trechos do primeiro movimento da *Sonata em Fá Menor* para piano Op. 57, de Beethoven. Em sua narrativa direcionada aos *performers*, o teórico prescreve o **destaque sonoro destes motivos**, reconhecidos em menor e em maior proporção: “As primeiras e últimas colcheias do trecho rápido entre os compassos 47-50 (Fab e Mib) devem ser conectadas por um >; a diminuição rítmica (Fab-Mib) no compasso 50 requer o mesmo tratamento”²⁵(SCHENKER, 2005 [1924], p.57). Aqui, ele procura “justificar” sua proposta de projeção sonora em um achado analítico relacionado à projeção motívica.

Contudo, tal aspecto não foi apresentado como uma regra nas abordagens de Schenker. **A ideia de que nem todo conteúdo revelado pela estrutura deveria implicar uma ênfase de determinado achado já transparece em algumas narrativas deste teórico.** Como exemplo, podemos citar sua narrativa que trata da projeção sonora do compasso 21 do primeiro movimento da *Sonata* Op. 57 n. 23, de Beethoven. Schenker (2005 [1924], p.61) observou: “A nota da *Urlinie*, no tempo forte do compasso 21 [Dó], é entregue sem a intervenção do *performer*; a condução de vozes e a métrica a suportam para que o nosso ouvido tenha certeza de sua existência, mesmo que ela permaneça obscura”.²⁶ Em seu gráfico do plano frontal, Schenker (2005 [1924], p.43) destacou o **motivo da Urlinie** Do-Ré-Do (compassos 3-4), que também aparece no compasso 21. Na figura 7, reproduzimos excerto do trecho discutido por ele.

25 Original: “The first and last eighths of the run in bars 47-50 (fb and Eb) must be tied together by >; the rhythmic diminution (Fb-Eb) in bar 50 requires the same treatment” (SCHENKER, 2005 [1924], p.57).

26 Original: “The *Urlinie* tone on the downbeat of bar 21 is delivered without the performer’s doing: the voice-leading and meter support it, so that our ear can be sure of it even if it falls in the shadows” (SCHENKER, 2005 [1924], p.61).



Fig. 7 – Beethoven, *Sonata* Op. 57 n. 23, para piano, I (comp. 17-24) – Projeção sonora.
Fonte: Beethoven (1975 [1804-1806]).

A realização do estudo apresentado sobre Schenker não teve como propósito uma abordagem minuciosa acerca do tratamento conferido por ele às suas prescrições para a performance. Antes, nosso intuito foi verificar de maneira geral algumas das características e preocupações que acompanharam suas narrativas analíticas e prescritivas. De fato, sua narrativa revela o tom imperativo de suas prescrições. Por outro lado, pudemos notar possibilidades válidas ainda hoje de emprego do conhecimento da estrutura para a seleção de estratégias relacionadas à modelagem de diferentes aspectos, tais como a dinâmica, o tempo, o fraseado e a pedalização.

Neste sentido, constatamos a abrangência e a permeabilidade da “filosofia de performance” da primeira fase schenkeriana, não apenas junto à literatura analítica da segunda fase, como servido de base para boa parte dos trabalhos pedagógicos neoschenkerianos escritos por seus revisores, como veremos.

3. A influência schenkeriana em abordagens da relação entre a análise e a performance, nas propostas de Charles Burkhart, Steve Larson, Carl Schachter e David Beach

Em seu livro *Beyond the Score*, Nicholas Cook (2013, p.34) discute o impacto da teoria schenkeriana nos estudos da subárea Análise e Performance Musical e trata também da disseminação das ideias de Schenker na literatura analítica americana. A origem dessa disseminação na década de 1950 pode ser relacionada a diferentes fatores, dentre os quais destacamos as anteriormente citadas vinculações do rigor do método de Schenker com configurações do método científico, assim respondendo a anseios de intelectuais da época, e com o contexto neopositivista do pós-guerra. Kerman (1987, p.108, tradução nossa) acrescenta:

A análise schenkeriana não é fácil – requer muito trabalho e exercício constante de julgamento musical –, mas é eminentemente exequível. Mostra-nos como nos ajustarmos à tarefa e como localizar com precisão todas as notas numa composição sobre (ou em) os interstícios entre os gráficos desta ou daquela camada hierárquica. Os famosos gráficos de Schenker, usando principalmente a notação musical, evitam necessidade de muita prosa na análise [...]. O tematicismo e a análise schenkeriana, como eu disse, foram bem calculados para florescer na atmosfera positivista da década de 50.²⁷

O teórico William Rothstein propôs uma interpretação dos possíveis fatores que favoreceram a divulgação das ideias de Schenker no contexto acadêmico estadunidense e o expressivo interesse das editoras americanas por publicações com conteúdo schenkeriano na década de 1980. Segundo Rothstein (1990, p.194), a publicação dos livros de harmonia de Aldwell e Schachter em 1978 impulsionou essa retomada. No decorrer dos próximos anos, o contexto vivenciado na cidade de Nova York foi um ambiente propício e receptivo às ideias de Schenker, em função da grande circulação de ideias derivadas de diferentes escolas de pensamento estrangeiras, como o trotskismo e o freudianismo. Neste sentido, Rothstein (1990, p.199) destaca dois centros acadêmicos dessa cidade como fortes propagadores dessas ideias, o Mannes College e o New York City University (CUNY). Contudo, conforme consta no relato de Rothstein (1990, p.194), suas ideias não ficaram limitadas a esses centros acadêmicos, tendo se propagado para centros localizados em outros estados americanos.

O autor menciona um terceiro aspecto favorável ao processo de “americanização de Heinrich Schenker”. Voltando-se ao processo editorial de *Free Composition* (1935), Rothstein (1990, p.196) observou a omissão de um apêndice dessa publicação pelos editores a fim de preservar a imagem de Schenker em relação a algumas de suas posturas políticas, uma vez que o teórico vinha sendo bastante criticado por sua concepção musical absolutista e pelo nacionalismo exacerbado, quanto à linha de pensamento segundo a qual a verdade de uma obra musical só poderia ser revelada a partir das obras-primas de tradição predominantemente alemã.

A tentativa de suavizar os posicionamentos defendidos por Schenker também foi concretizada em publicações de teóricos influenciados por sua teoria. Como exemplo, Rothstein destaca a boa recepção do livro *Structural Hearing*, do teórico americano Felix Salzer, publicado em 1962. Esse livro faz uso de princípios da ferramenta schenkeriana no estudo de repertório não tonal, empregando-os de maneira não ortodoxa. Na opinião de Rothstein (1990, p.198-200), a organização, a compreensibilidade e a flexibilidade de pensamento foram fatores que favoreceram a recepção da teoria de Schenker através da publicação de Salzer. O aproveitamento da teoria schenkeriana a partir de um **discurso mais flexível** foi também uma tendência no trabalho de Carl Schachter e Charles Burkhart.

27 Original: “Schenkerian analysis is not easy – it requires a lot of work and the constant exercise of musical judgment-but it is eminently doable. It shows you how to get on with the job and how to pinpoint every note in a composition either on or in the interstices between the graphs of this or that hierarchical layer. Schenker’s famous graphs, using mainly musical notation, preclude the necessity for much prose in the analysis [...]. Both, thematicism and Schenkerian analysis, as I have said, were well calculated to flourish in the positivistic atmosphere of the 1950s” (KERMAN, 1987, p.108).

A partir desse breve contexto, que permite compreender parcialmente aspectos que podem ter favorecido a propagação das ideias de Schenker, daremos continuidade à nossa abordagem focando a performance, uma vez que a influência de Schenker não ocorreu somente em relação ao aproveitamento de sua teoria analítica, mas foi concretizada a partir de sua concepção de performance musical.

Dentre os estudos que nos serviram de base, temos alguns dos desenvolvidos por Charles Burkhart (1983, 1994), Steve Larson (1983), Carl Schachter (1991, 1994, 2000) e David Beach (1987, 1998). Todos são teóricos americanos com experiência em performance. Sobre tais autores, Cook (2013, p.35) observou: "Hoje, a pedagogia schenkeriana da performance é em essência a obra dos schenkerianos do pós-guerra, desde Charles Burkhart e Edward Laufer até Carl Schachter e William Rothstein".²⁸ Embora Cook não mencione os nomes de Steve Larson e David Beach,²⁹ o compromisso destes autores com a pedagogia schenkeriana poderá ser notado a seguir.

Um primeiro aspecto reconhecido nos estudos trata da **similaridade organizacional**. Semelhantemente a Schenker, Larson (1983), Schachter (1991) e Burkhart (1994) propuseram estudos caracterizados pela separação entre as considerações analíticas da estrutura e aquelas sobre performance musical. Assim, reconhecemos a adesão desses autores a um estilo de organização marcado pela apresentação de longas considerações estruturais, seguidas de prescrições aos *performers*, apresentadas em fins dos estudos.

Podemos afirmar que o aproveitamento da teoria schenkeriana ocorreu de maneira não ortodoxa. É o caso de algumas das abordagens de Burkhart (1994), Beach (1987) e Schachter (2000), que se caracterizaram pelo emprego de pressupostos defendidos por Schenker, desvinculados da apresentação de gráficos em multiníveis aplicados à totalidade de uma obra musical. Entretanto, a influência da **ideologia organicista** permanece mediante o interesse pela compreensão da inter-relação entre as diferentes partes no todo, ainda que este todo tenha se limitado a menores dimensões da totalidade de uma obra musical. A busca pela compreensão orgânica de uma obra musical por meio da percepção do funcionamento das partes foi considerada característica da ideologia organicista presente nas abordagens de Schenker (BEARD; GLOAG, 2005, p.124).

Paralelamente ao emprego não ortodoxo, há na nossa amostragem um aspecto relacionado ao interesse pela extensão de pressupostos defendidos por Schenker no estudo de parâmetros, como ritmo, flexibilizações do tempo métrico, dinâmica e articulação.

28 Original: "[...] today's Schenkerian performance pedagogy is in essence the work of post-war Schenkerians from Charles Burkhart and Edward Laufer to Carl Schachter and William Rothstein" (COOK, 2013, p.35).

29 No caso de Beach, seu interesse pela divulgação da teoria schenkeriana é evidenciada no livro que organizou em 1983, *Aspects of Schenkerian Theory*, assim como pelo seu estudo *Schenker's Theories: A Pedagogical View* (BEACH, 1983, p.16).

3.1 A proposta neoschenkeriana de Steve Larson: vinculação entre a identificação de hipercompassos e o estabelecimento de agrupamentos

Como primeiro exemplo, podemos mencionar o estudo de Larson (1983), que procurou estender a ideia de multiníveis estruturais ao estudo do ritmo. Larson buscou demonstrar uma compreensão mais profunda dos aspectos rítmicos e métricos a partir de sua proposta gráfica de redução duracional, baseada na *Invenção* a duas vozes n. 1 em Dó maior, de J. S. Bach (Fig. 8).

Fig. 8 – J. S. Bach, *Invenção* a duas vozes, n. 1, em Dó maior (compassos 1 e 2) – Gráfico de redução duracional, distribuído entre as diferentes camadas estruturais.

Fonte: Larson (1983, p.32).

Apesar do alto teor prescritivo deste estudo, encontramos em seu discurso a ideia em favor do potencial do conhecimento estrutural para a tomada de decisões pelo *performer*, como as questões atreladas ao estabelecimento de agrupamentos e fraseado (LARSON, 1983, p.44), sendo estabelecida uma complementaridade metodológica entre as análises da métrica e de vozes condutoras. Em relação o exemplo sobre essa *Invenção* de Bach (Fig. 9), o teórico menciona o “caráter anacrústico” (LARSON, 1983, p.40) dos

compassos 1 a 2, tratado a partir do reconhecimento de uma ascensão inicial³⁰ e de um **hipercompasso**³¹ (compassos 3 a 6):

Fig. 9 – J. S. Bach, *Invenção* a duas vozes, n. 1, em Dó maior – Esquemas representativos da *Urlinie* e hipercompassos. Fig. 9a: Representação da *Urlinie*; Fig. 9b: Representação gráfica em favor da ideia de hipercompassos.

Fonte: Larson (1983, p.19).

30 Em seu livro, Fraga (2009, p.34) define a ascensão inicial como um “movimento ascendente por grau conjunto ou arpejo de tríade (ou ainda uma combinação de ambos) que parte de uma nota da tríade de tônica em direção à primeira nota” da linha fundamental.

31 O conceito de hipercompasso foi tratado por Edward Cone no livro *Musical Form and Musical Performance* (1968). É compreendido como o agrupamento de vários compassos, contados como se fossem uma unidade métrica (CONE, 1968, p.80-82).

3.2 A proposta neoschenkeriana de Charles Burkhart: vinculação entre métrica e os desafios de articulação e dinâmica

Em Burkhart (1994), verificamos os esforços não apenas para demonstrar a interlocução entre as vozes condutoras e o *mid-bar downbeat*,³² mas o potencial deste conhecimento para as questões de modelagem sonora (dinâmica, tempo e articulação). Como Larson (1983), Burkhart também considerou a insuficiência de uma abordagem focada num único parâmetro quando o propósito é proporcionar contribuições ao *performer*. Na figura a seguir, apresentamos um esquema representativo de ambos os aspectos com base na *Invenção* a duas vozes em Lá menor, n. 13, de J. S. Bach. Na Fig. 10a, é ilustrada a relação entre o *mid-bar downbeat* e o aparecimento de suspensões. A Fig. 10b mostra a relação entre o tempo métrico forte e o ponto de chegada da *Urlinie*, bem como a presença de um hipercompasso.

a) mm. 8b-15. See successive downbeats at N.B.

32 O artigo de Burkhart (1994) inicia com uma breve explanação acerca do *mid-bar downbeat*, que nada mais é do que o deslocamento do tempo forte de sua posição métrica normal. Sobre esse fenômeno, observou: "All musicians will recall confronting passages in which the downbeat seems to fall in the middle of the bar – passages in which the player (or listener) feels '1 2 3 4' when the score is actually saying 3 4 | 1 2. I will call this phenomenon mid-bar downbeat. It can occur only in duple meters, of course – most readily in those with four pulses to the bar" (BURKHART, 1994, p.3). "Todos os músicos se lembrarão de passagens em que o tempo forte parece cair no meio do compasso – passagens em que o músico (ou ouvinte) sente '1 2 3 4' quando a partitura está realmente dizendo 3 4 | 1 2. Eu chamarei este fenômeno de tempo forte no meio do compasso. Pode ocorrer apenas em métricas duplas, é claro – mais especificamente naquelas com quatro pulsos no compasso" (BURKHART, 1994, p.3).

Fig. 10 – J. S. Bach, *Invenção* a duas vozes, n. 13, em Lá menor – Esquemas representativos do *mid-bar downbeat* e sua relação com as vozes condutoras. Fig. 10a (com 2 sistemas): Relação entre suspensões e tempo métrico forte; Fig. 10b: Relação entre ponto de chegada da *Urlinie* e tempo métrico forte.

Fonte: Burkhart (1994, p.17).

A modelagem da dinâmica com base no conhecimento de eventos estruturais harmônicos e da síntese estrutural é outra preocupação de Burkhart, assim como consta em muitos estudos analíticos de Schenker. Um exemplo conhecido dessa relação é que trechos caracterizados pela resolução de dissonâncias sugerem a ênfase em notas e acordes dissonantes em relação às suas resoluções. Tal procedimento é nítido em Burkhart (1983, p.103), em sua abordagem do *Improviso* em Fá# Maior Op. 36, de Chopin. Nela, o teórico extrai recursos para a modelagem da dinâmica a partir do reconhecimento de notas dissonantes que integram o motivo formado sobre o intervalo de 2ª menor. Em outras palavras, o teórico demonstra como o senso de hierarquia entre notas ornamentais e estruturais pode colaborar para a modelagem de dinâmica. Sua sugestão interpretativa é clara: “[...] os motivos de duas notas podem ser realizados por meio de uma suave ênfase [...] à primeira nota de cada um deles [...]. Cada primeira nota é uma apojetura em tempo fraco, e sua dissonância seguida pela resolução deve ser o mais clara possível”³³ (BURKHART, 1983, p.104). No esquema a seguir (Fig. 11), o autor procura ilustrar o emprego motivico em diferentes trechos da obra em estudo.

33 Original: “[...] the two notes’ motives can be achieved by giving a very slight emphasis [...] to the first note of each one [...]. Each first note is a weak-beat appoggiatura and its dissonance followed by resolution should be as clear as possible” (BURKHART, 1983, p.104).



Fig. 11 – Chopin, *Improviso* Op. 36 (comp. 1-2, 59-62) – Emprego motivico.

Fonte: Burkhart (1983, p.103).

Em relação a **articulação e fraseado**,³⁴ autores como Burkhart (1994), Schachter (1994), Beach (1987) e Larson (1983) apresentam os agrupamentos de eventos e fraseados formados a partir do exame da métrica e de sua interlocução com as vozes condutoras (LARSON, 1983, p.39; BURKHART, 1994, p.11; SCHACHTER, 1994, p.39). Neles, a análise rigorosa é empregada com o propósito de revelar a presença de uma métrica obscurecida ou latente. Em Burkhart (1994), a identificação do **mid-bar downbeat** foi apresentada como uma possibilidade de colaborar com a fluidez de um fraseado pelo *performer*. Segundo o teórico, o reconhecimento deste procedimento, bastante presente na música de J. S. Bach, poderia conscientizar o *performer* acerca dos deslocamentos métricos em meios do compasso, favorecendo a identificação de inícios e finais de frases musicais. A figura 12 é um excerto da *Allemande* da *Suíte francesa* n. 6, de J. S. Bach. A partir dela, o teórico ilustrou o emprego da elisão,³⁵ cujo conhecimento serviu-lhe de recurso para fazer prescrições à dinâmica, ao tempo e à articulação.

34 Com base em estudos de Berry (1989, p.3) e Chew (2001), podemos definir a articulação como um aspecto implícito no fraseado, que por sua vez se refere ao agrupamento de eventos. Segundo Chew (2001), ambos são elementos que contribuem para a diversidade orgânica, considerados aspectos de responsabilidade do intérprete. O autor menciona diferentes tipos de articulação, por exemplo, o *pizzicato* e o *legato*.

35 Refere-se ao tipo de deslocamento da métrica ou *mid-bar downbeat* caracterizado pela sobreposição de frases musicais (BURKHART, 1994, p.5).

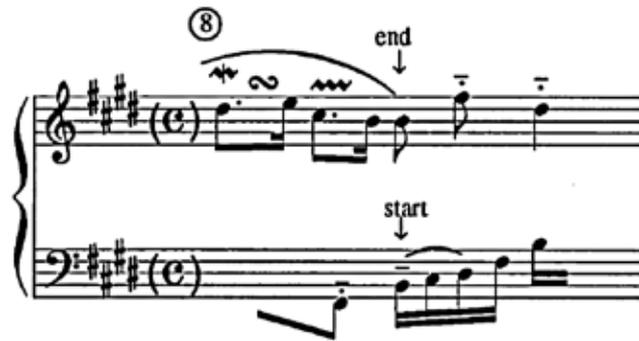


Fig. 12 – J. S. Bach, *Suite francesa*, n. 6 – Elisão em trecho da *Allemande*.
 Fonte: Burkhart (1994, p.24).

Neste mesmo estudo, Burkhart interpretou a métrica em relação ao processo de condução de vozes a partir do *Pequeno prelúdio* n. 8, de J. S. Bach. Na Fig. 13b, o teórico faz prescrições (dinâmica e articulação) com base na inter-relação entre diferentes aspectos da estruturação musical: acordes estruturais, vozes condutoras e métrica implícita. No exemplo a seguir, o teórico prescreve ênfase dinâmica e toque mais robusto ao acorde estrutural (Fá maior), coincidente com um tempo métrico forte ou com o *mid-bar downbeat* (3º tempo do compasso 8):



Fig. 13 – J. S. Bach, *Pequeno prelúdio*, n. 8 – Fig. 13a (2 sistemas): Interpretação métrica;
 Fig. 13b: Esquema representativo de prescrição à performance.

Fonte: Burkhart (1994, p.11, 26).

3.3 A proposta neoschenkeriana de Carl Schachter: vinculações entre métrica e o estabelecimento da articulação, e entre vozes condutoras, métrica e agógica

O interesse por uma abordagem mais abrangente sob o ponto de vista estrutural pode ser notado em algumas das propostas de Carl Schachter (1991, 1994, 2000), teórico que também buscou estender princípios da teoria schenkeriana à investigação do ritmo (MORGAN, 2014; COOK, 2013). Seu estudo sobre o *Prelúdio* n. 5 Op. 28, de Chopin, traz gráficos representativos da interlocução entre vozes condutoras e métrica. No caso de sua interpretação da métrica e do ritmo, vale observar aqui a influência da proposta de Cone (1968), uma vez que Schachter interpretou os compassos 1 a 4 (Fig. 14b) como um **upbeat estendido**,³⁶ que assume a função de preparar a chegada de um **downbeat estrutural** (compasso 5, 1º tempo) ou ponto de chegada na tônica (SCHACHTER, 1994, p.32). Esta reinterpretação da métrica, que procura fornecer subsídios para a articulação de eventos estruturais da performance, é apresentada no exemplo a seguir.

The figure consists of two parts, (a) and (b), illustrating conductor's voices and rhythmic subdivisions for Chopin's Prelúdio n. 5, Op. 28.

Part (a) shows the original notation with conductor's voices (A1, A2) and harmonic structure (V, I, III#-4, V, I, (1^6), V, I). The measures are numbered 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33. The harmonic structure is labeled as V, I, III#-4, V, I, (1^6), V, I. The conductor's voices are labeled as A1 and A2. The harmonic structure is labeled as V, I, III#-4, V, I, (1^6), V, I.

Part (b) shows two alternative rhythmic subdivisions for the first four measures, labeled 'less good' and 'better'. The 'less good' subdivision is 3 4 4 4 4 4 1. The 'better' subdivision is 2 4 4 4 4 4 2.

Fig. 14 – Chopin, *Prelúdio* n. 5, Op. 28 – Esquemas de vozes condutoras e proposta de subdivisão rítmica.
 Fig. 14a: Gráfico de vozes condutoras; Fig. 14b: Alternativas interpretativas à subdivisão rítmica.

Fonte: Schachter (1994, p.34).

36 Em seu estudo sobre a *Sonata* Op. 31 n. 3, de Beethoven, Cone (1968, p.24) define o "upbeat estendido" como uma espécie de preparação para uma progressão básica de uma peça. Ele se encontra presente em certas composições iniciadas em tonalidades diferentes ou distanciadas da tônica.

O conhecimento harmônico e de vozes condutoras também tem sido empregado como estratégia às flexibilizações do tempo métrico da performance. Um exemplo conhecido é a introdução de um *allargando* em trechos cadenciais em fins de uma seção ou na transição entre diferentes seções. Schachter (2000) ilustrou este aspecto em seu estudo da *Canção sem palavras* n. 1 Op. 19, de Mendelssohn. Com base na percepção da relação entre prolongamento de acorde (Si maior, compassos 11 a 15) e uma cadência frustrada (compassos 12 e 13), o teórico/*performer* sugere um breve *allargando* do acorde de sétima diminuta (compasso 13, 1º tempo), por considerar que este acorde tem o papel de prolongar a harmonia de Si Maior, iniciada no compasso 11. Na visão do autor, um breve alargamento deste acorde poderia intensificar o efeito surpresa da cadência frustrada do compasso 13. O autor ainda sugere um breve *allargando* no compasso 10, em virtude de este compasso estar no final de um espaço prolongacional, coincidente com a harmonia de Mi maior (compassos 1 a 10). Nos exemplos a seguir (Fig. 15), incluímos o excerto do trecho em questão e o gráfico de Schachter, baseado na notação schenkeriana.

Felix Mendelssohn Bartholdy, op. 19b

Andante con moto cresc.

1. *p*

dim.

3 8 11 12 13 15

E: I III V I II⁶ (V) V I

= B: V I

Fig. 15 – Mendelssohn, *Canção sem palavras* n. 1, Op. 19 – Excerto e plano subjacente.

Fig. 15a: Partitura (compassos 1-15). Fig. 15b: Gráfico de vozes condutoras.

Fontes: Fig. 15a – Mendelssohn (1877 [1829-1845]); Fig. 15b – Schachter (2000, p.95).

Em relação à modelagem do fraseado, o estudo de Schachter (1994) também enfatiza a importância do conhecimento acerca da inter-relação entre vozes condutoras e o processo de agrupamento de eventos. Sua proposta prescritiva para os *performers* é apresentada na forma de um esquema representativo da agógica ou de flutuações temporais, o que ocorre ao final de seu estudo. No exemplo da Fig. 16, também baseado no *Prelúdio* n. 5 Op. 28, de Chopin, as setas que apontam para a direita são indicativas de acelerações no tempo métrico, e as setas apontadas para a esquerda sugerem o *allargando* temporal. Uma comparação deste esquema com o anterior permitirá ao leitor notar a sugestão de um *allargando* pouco antes da entrada do acorde estrutural (Ré maior, compasso 5), ou seja, trecho cadencial que antecipa a entrada de uma métrica forte no compasso 5.



Fig. 16 – Chopin, *Prelúdio* n. 5, Op. 28. Esquema representativo das nuances de agógicas.

Fonte: Schachter (1994, p.43)

3.4 A proposta neoschenkeriana de David Beach (1964): vinculação entre a identificação de hipermétrica e o estabelecimento de agrupamentos

Um último exemplo de elaboração analítica focada na percepção da inter-relação entre vozes condutoras e métrica aparece no estudo de David Beach (1987) sobre o primeiro movimento da *Sonata* para piano em Lá menor (K. 310), de Mozart. Beach (1987, p.6) reafirma a importância de o *performer* desenvolver uma **visão abrangente da estrutura**. Neste sentido, defende tanto a visão em favor da observação da inter-relação entre diferentes elementos da estruturação quanto uma visão em larga escala de eventos harmônicos, melódicos e métricos (BEACH, 1987, p.178). Em seu estudo, ele argumenta a favor de uma hipermétrica, presente entre os compassos 23 a 49 da *Sonata* em questão.

No esquema a seguir (Fig. 17), o autor apresenta uma abordagem interpretativa do plano médio e ilustrativa da ideia de quatro hipermétricas coincidentes com acordes estruturais. Diferentes visões hierárquicas estão presentes em um único esquema.

The image displays a musical score for piano, spanning measures 23 to 46. The score is presented in two systems of staves (treble and bass clefs). The measures are numbered at the beginning of each system: 23, 25, 28, 32, 35, 39, 43, and 46. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are several dynamic markings, such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The score is annotated with large, curved brackets that group measures into four distinct hypermetrical units, each corresponding to a structural chord. The first unit starts at measure 23, the second at 25, the third at 28, and the fourth at 32. The notation is dense, with many notes beamed together, particularly in the right hand.

Fig. 17 – Mozart, *Sonata para piano em Lá menor*, K310, I – Gráfico do plano médio e hiperométricas.

Fig. 17a: Partitura (compassos 23-49); Fig. 17b: Gráfico de vozes condutoras.

Fonte: Fig. 17a – Mozart (1878 [1778]); Fig. 17b – Beach (1987, p.165).

4. Considerações finais

A partir dos estudos supracitados, acreditamos que certas considerações sobre as preocupações analíticas dos autores merecem atenção.

A primeira diz respeito ao interesse de teóricos neoschenkerianos pelo estudo de parâmetros que vão além da altura. Isso não deve denotar uma falta de interesse de Schenker por outros parâmetros musicais, mas, como bem observa Morgan (2014, p.204), “a capacidade de Schenker de explicar as características da superfície como derivações de uma fonte mais fundamental depende de seu foco na altura”.³⁷ Frente a esse contexto, teóricos neoschenkerianos (LARSON, 1983, p.31; SCHACHTER, 1991, p.620; BEACH, 1987, p.178; BURKHART, 1994) voltaram-se a questões pragmáticas sobre performance musical, ou seja, aquelas relacionadas à modelagem de parâmetros como dinâmica, tempo e articulação a partir de uma análise estrutural. Assim, os autores mencionados estenderam a “análise rigorosa” para que atingissem as questões mencionadas, tendo se provado capazes de propiciar *insights* interpretativos.

Tais estudos também reforçam a ideia da limitação da notação musical no que tange às indicações voltadas à execução. Cabe ao *performer* a tarefa de decidir a respeito das sutilezas de realização relacionadas a diversos parâmetros (dinâmica, tempo, articulação e fraseado). A noção em favor da incompletude da notação musical fica explícita no título de um dos estudos de Schachter: *Playing What the Composer Didn't Write: Analysis and Rhythmic Aspects of Performance* (“Executando o que o compositor não escreveu: análise e aspectos rítmicos da performance”). Nele, Schachter (2000, p.53) procurou mostrar a relevância da noção de prolongamento (melódico) para a modelagem temporal – especificamente, a consciência sobre os pontos de partida e chegada de certos tipos de movimentos lineares.

37 Original: “Schenker’s ability to explain surface features as derivations from a more fundamental source depends upon his focus upon pitch [...]” (MORGAN, 2014, p.204).

Quanto à forma de apresentação, Beach (1987, 1998) e Burkhart (1994) se caracterizaram por trazer longas considerações sobre a estruturação, seguidas de prescrições aos *performers*, ou seja, pela nítida separação entre o discurso analítico e aquele sobre performance musical. Tanto em Burkhart (1994) como em Beach (1987, p.157) e em Larson (1983, p.31), a relação entre análise e performance continua tendendo fortemente à via de mão única, sendo atribuída à performance a responsabilidade de reproduzir o achado analítico revelado pelo teórico. Este ideal pode ser percebido, por exemplo, no estudo de Beach (1987, p.157), que reconheceu no procedimento analítico a possibilidade de favorecer uma performance convincente e uma “precisa projeção de uma rede complexa dos relacionamentos contidos em sua estrutura”. Larson (1983, p.31), por sua vez, atribuiu ao *performer* a tarefa de **comunicar uma mensagem analítica da estrutura** por meio da internalização do conteúdo de seus gráficos analíticos de durações reducionistas³⁸³⁷ (LARSON, 1983, p.45). O conteúdo imperativo dessas narrativas espelha o tom imperativo e o caráter prescritivo presente em muitas das narrativas analíticas de Schenker (2005 [1924], p.62, 2005 [1924], p.112), em expressões como “prepare”, “toque”, “ataque” (BURKHART, 1994), “precisa” e “não precisa” (BEACH, 1987, p.166; LARSON, 1983, p.31).

Contudo, este caráter hegemônico deve ser interpretado com cautela. A observação de Rothstein (1990, p.198) sobre a suavização de estudos com conteúdo schenkeriano, tratada ao longo deste artigo, pode ser aplicada em parte dos estudos aqui mencionados. Como exemplo, podemos citar o estudo de Schachter (2000, p.48), que reconheceu a existência de alternativas interpretativas, igualmente válidas, diferentes de sua concepção analítica. A mesma ideia pode ser reconhecida em Burkhart (1983, p.112), que atentou para a **diversidade interpretativa** que pode ser gerada por uma mesma obra musical ou “particulares meios de execução” de aspectos diversos (dinâmica, articulação e cor).

Atualmente, essa concepção flexível pode ser tida como fonte de significações musicais diversas (COOK, 2013), estudadas como uma confluência e um resultado de vários tipos e modos de conhecimentos (LABOISSIÈRE, 2007; RINK, 2004). O distanciamento temporal nos permite desvincular a proposta analítica de Schenker do posicionamento político adotado por ele na sociedade em que estava inserido e selecionar os aspectos afeitos a construções interpretativas e expressivas de obras que respondam aos estímulos por ele propostos. Várias dentre as estratégias adotadas por Schenker e por teóricos neoschenkerianos são moldáveis a outras estratégias, mais subjetivas, e a outros repertórios, menos tonais, e podem ainda hoje fundamentar decisões de *performers*, sem que isso signifique uma prescrição.

38 Cook (2013) associa este ideal de performance musical à abordagem *page-to-stage* (da página para o palco).

Referências bibliográficas

- BEACH, David (ed.). *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- BEACH, David (ed.). The First Movement of Mozart's Piano Sonata in A Minor, K. 310: Some Thoughts on Structure And Performance. *Journal of Musicological Research*, v.7, n. 2-3, p. 157-186, 1987. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/01411898708574583>. Acesso em: 31 mar. 2018.
- BEACH, David (ed.). An Analysis of Schubert's "Der Neugierige": a Tribute to Greta Kraus. *Canadian University Review*, v. 1, n. 19, p. 69-80, 1998. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/1014606>. Acesso em: 19 fev. 2018.
- BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: the Key Concepts*. New York: Routledge, 2005.
- BEETHOVEN, Ludwig. *Sonata Op. 2 n. 1*. Piano. New York: Dover Publications, 1975 [1795]. p.3-19. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1,_Op.2_No.1_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1,_Op.2_No.1_(Beethoven,_Ludwig_van)). Acesso em: 8 set. 2020.
- BEETHOVEN, Ludwig. *Sonata Op. 57 n. 23*. Piano. New York: Dover Publications, 1975 [1804-1806]. p.415-443. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.23%2C_Op.57_\(Beethoven%2C_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.23%2C_Op.57_(Beethoven%2C_Ludwig_van)). Acesso em: 8 set. 2020.
- BERRY, Wallace. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- BRAHMS, Johannes. *Variações e fuga sobre um tema de Händel Op. 24*. Piano. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927 [1862]. p.1-22. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Variations_and_Fugue_on_a_Theme_by_Handel,_Op.24_\(Brahms,_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Variations_and_Fugue_on_a_Theme_by_Handel,_Op.24_(Brahms,_Johannes)). Acesso em: 8 set. 2020.
- BURKHART, Charles. Schenker's Theory of Levels and Musical Performance. In: BEACH, David (ed.). *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven: Yale University Press, 1983. p. 95-112.
- BURKHART, Charles. Mid-bar Donwbeat in Bach's Keyboard Music. *Journal of Music Theory Pedagogy*, v. 8, p. 3-26, 1994.
- CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, Clayton. *Analysis of Tonal Music: a Schenkerian Approach*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.

CHEW, Geoffrey. Articulation and Phrasing. *Grove Music Online*, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40952>. Acesso em: 8 out. 2020.

CONE, Edward. *Musical Form and Performance*. New York: W. W. Norton, 1968.

COOK, Nicholas. Analysing Performance and Performing Analysis. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, 1999a. p. 239-261.

COOK, Nicholas. Words about Music, or Analysis versus Performance. In: COOK, Nicholas; JOHNSON, Peter; ZENDER, Hans (ed.). *Theory onto Practice: Composition, Performance and the Listening Experience*. Leuven: Leuven University Press, 1999b. p. 9-52.

COOK, Nicholas. *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-Siècle Vienna*. New York: Oxford University Press, 2007.

COOK, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.

DUNSBY, Jonathan. Execução e Análise Musical. *Opus 1*, Porto Alegre, v. 1, p. 6-23, 1989. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/view/2/6>. Acesso em: 22 jul. 2020.

FORTE, Allen; GILBERT, Steven E. Melodic Diminutions. In: FORTE, Allen; GILBERT, Steven E. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton, 1982. p. 8-82.

FRAGA, Orlando. *Progressão linear: uma breve introdução à teoria de Schenker*. Curitiba: DeArtes, UFPR, 2009.

GERLING, Cristina Capparelli; BARROS, Guilherme Sauerbronn de. *Glossário de termos schenkerianos*. Salvador: Tema, 2020.

HOOD, Alison. *Interpreting Chopin: Analysis and Performance*. New York: Routledge, 2014.

KERMAN, Joseph. Analysis, Theory, and New Music. In: KERMAN, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985. p. 60-112.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical: a dimensão recriadora da "comunicação" poética*. São Paulo: Annablume, 2007.

LARSON, Steve. On Analysis and Performance: the Contribution of Durational Reduction to the Performance of J. S. Bach's *Two-part Invention in C major*. *Theory Only*, v. 7, n. 1, p. 31-45, 1983.

MENDELSSOHN, Felix. *Canções sem Palavras Op. 19 n. 1*. Piano. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877 [1829-1845]. p. 1-3. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Lieder_ohne_Worte_\(Mendelssohn%2C_Felix\)](https://imslp.org/wiki/Lieder_ohne_Worte_(Mendelssohn%2C_Felix)). Acesso em: 10 set. 2020.

MORGAN, Robert P. *Becoming Heinrich Schenker: Music Theory and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Sonata K. 310/300*. Piano. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878 [1778]. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.8_in_A_minor,_K.310/300d_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.8_in_A_minor,_K.310/300d_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)). Acesso em: 4 mar. 2021.

RINK, John. The State of Play in Performance Studies. In: DAVIDSON, Jane W (ed.). *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener*. Burlington: Ashgate Publishing, 2004. p. 37-51.

ROTHSTEIN, William. Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas. *19th-Century Music*, v. 8, n. 1, p. 3-28, 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/746247>. Acesso em: 15 ago. 2018.

ROTHSTEIN, William. The Americanization of Heinrich Schenker. In: SIEGEL, Hedi (ed.). *Schenker Studies*. New York: Cambridge University Press, 1990. p. 193-203.

SCHACHTER, Carl. 20th-Century Analysis and Mozart Performance. *Early Music*, v. 19, n. 4, p. 620-626, 1991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3127925>. Acesso em: 5 fev. 2018.

SCHACHTER, Carl. Chopin's *Prelude in D Major*, Op. 28, No. 5: Analysis and Performance. *Journal of Music Theory Pedagogy*, n. 8, p. 27-45, 1994.

SCHACHTER, Carl. Playing What the Composer Didn't Write: Analysis and Rhythmic Aspects of Performance. In: BRUBAKER, Bruce; GOTTLIED, Jane. *Pianist, Scholar, Connoisseur: Essays in Honor of Jacob Lateiner*. New York: Pendragon Press, 2000. p. 47-68.

SCHACHTER, Carl. Elephants, Crocodiles, and Beethoven: Schenker's Politics and the

Pedagogy of Schenkerian Analysis. *Theory and Practice*, v. 26, p. 1-20, 2001. Disponível em: <https://jstor.org/stable/41054326>. Acesso em: 14 jan. 2018.

SCHENKER, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*. Trad. Ernst Oster. New York: Longman, 1979 [1935].

SCHENKER, Heinrich. *The Art of Performance*. Editado por Heribert Esser. Trad. Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press, 2000.

SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: Pamphlets/Quartely Publication in Witness of the Immutable Laws of Music, Offered to a New Generation of Youth*. Editado por William Drabkin. Trad. Ian Bent et al. New York: Oxford University Press, 2004 [1921-1923]. v. 1, n. 1-5.

SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: Pamphlets/Quartely Publication in Witness of the Immutable Laws of Music, Offered to a New Generation of Youth*. Editado por William Drabkin. Trad. Ian Bent et al. New York: Oxford University Press, 2005 [1923-1924]. v. 2, n. 6-10.

SCHENKER, Heinrich. *The Masterwork in Music*. Editado por William Drabkin. Trad. Ian Bent et al. New York: Dover Publications, 2014a [1925]. V. 1.

SCHENKER, Heinrich. *The Masterwork in Music*. Editado por William Drabkin. Trad. Ian Bent et al. New York: Dover Publications, 2014b [1926]. V. 2.

SCHMALFELDT, Janet. *In the Process of Becoming: Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

SWINKIN, Jeffrey. *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance*. New York: University of Rochester Press, 2016.

Razões e meios para o envolvimento com a proposta de Heinrich Schenker

*Reasons and means for involvement with
Heinrich Schenker's proposal*

Adriana Lopes Moreira¹
Universidade de São Paulo
adrianalopes@usp.br

Maria Lúcia Pascoal²
Universidade Estadual de Campinas
mlpascoal@gmail.com

Submetido em 12/05/2021
Aprovado em 07/07/2021

Resumo

A expansão da percepção de obras musicais que emerge do contato de músicos com a proposta schenkeriana é valorizada neste artigo. Para tanto, as autoras compartilham com o leitor suas experiências docentes junto ao ensino dessa prática analítica, em interlocução com processos harmônicos, contrapontísticos e texturais.

Palavras-chave: Heinrich Schenker. Motivo musical. Contraponto musical. Harmonia musical. Gráfico musical em multiníveis.

Abstract

The expansion of the perception of musical works that emerges from the contact of musicians with the Schenkerian proposal is valued in this article. Therefore, the authors share with the reader their experience with the teaching of this analytical practice, in dialogue with harmonic, contrapuntal and textural processes..

Keywords: Heinrich Schenker. Musical motif. Musical counterpoint. Musical harmony. Musical multilevel graphic.

1 Adriana Lopes da Cunha Moreira é Doutora em Música (UNICAMP, 2008), pianista, professora livre-docente no Departamento de Música (CMU) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP, 2004-) e professora efetiva no Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP (2010-). É coordenadora da Graduação do CMU (2017-21), coordenadora do Grupo de Pesquisa TRAMA: Teoria e Análise Musical, voltado à aplicação de conceitos teóricos emergentes para a prática analítica de obras musicais (USP, CNPq, 2015-), e co-coordenadora dos Encontros Internacionais de Teoria e Análise Musical, EITAM (2009, 2011, 2013, 2017, 2019). Foi editora-chefe de publicações da ANPPOM (2011-15), que englobam a Revista OPUS (Qualis-CAPES A1), série Pesquisa em Música no Brasil e coordenação científica dos congressos anuais.

2 Maria Lúcia Pascoal é Doutora em Música (UNICAMP), professora e pesquisadora na área de Teoria e Análise no Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, nos cursos de Graduação e Pós-Graduação. Seu trabalho de Análise Musical desenvolve principalmente o estudo da música brasileira dos séculos XX e XXI. Colabora nas principais publicações especializadas em música no Brasil e participa de encontros e congressos nacionais e internacionais, entre os quais o Orpheus Music Theory Seminar em Ghent (Bélgica) e Seminário Internacional Jorge Peixinho "Mémoires" (Portugal). É autora de *Estrutura Tonal: Harmonia* (Cia. Editora Paulista). Foi editora da revista OPUS da ANPPOM e é membro fundador da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical TeMA, da qual é vice-presidente no biênio 2021-2023.

Quais têm sido os caminhos percorridos por uma proposta de análise musical inovadora, com base em uma teoria que sintetiza a estrutura harmônico-melódica contrapontisticamente e a apresenta em gráficos que refletem a audição como protagonista dessa análise?

Em 1952, Milton Babbitt (In: PELES et al., 2012, p. 19) definiu a proposta schenkeriana como “um corpo de procedimentos analíticos que refletem a percepção de uma obra musical como uma totalidade dinâmica”³. Quase sessenta anos depois, ao avaliar o contexto atual dos países de língua inglesa, o teórico cognitivo estadunidense David Temperley (2011, p. 146) a descreve como “a abordagem dominante para a análise da música tonal nos países de língua inglesa, [...] uma força poderosa e pervasiva [...], o próximo passo padrão na análise tonal após os fundamentos do núcleo de graduação; [...] ou de pós-graduação”.⁴

O trabalho teórico de Heinrich Schenker (1868-1935), desenvolvido em Viena (Áustria), desde as primeiras décadas do século passado, chega aos EUA na época da Segunda Guerra Mundial, principalmente através de seus ex-alunos Oswald Jonas (1897-1978), Ernst Oster (1908-1977) e Felix Salzer (1904-1986), que para lá emigraram. O teórico e estudioso de Schenker, William Rothstein, apresenta a polêmica travada então, no ensaio ao qual denominou “A Americanização de Heinrich Schenker”. Os três ex-alunos iniciaram publicações a partir dos textos de Schenker. Rothstein (1986, p. 9) observa como “a expansão do império schenkeriano se acelerou desde a publicação de *Free Composition*”⁵ e, ao lado de novos adeptos, formaram-se então alguns fortes opositores⁶.

É nesse contexto que surge, em 1952, a publicação de Felix Salzer, *Structural Hearing*, com o subtítulo *Coerência tonal na música*. O livro apresenta, em gráficos e exemplos da literatura musical, tópicos como Gramática e significado do acorde, Música como direção do movimento, Harmonia e contraponto, Prolongamento do acorde, Tonalidade e implicações de estrutura e prolongamento. Rothstein (1986, p. 11) testemunha a clareza e a forma didática do livro de Salzer para estudantes ainda não familiarizados com as análises de Schenker⁷. Como Diretor do Mannes College (New York), Leopold Mannes (In: Salzer, 1962 [1952], viii), afirma no Prefácio do livro, que “o trabalho pioneiro de Schenker foi modificado, expandido

3 “But what Schenker has contributed is a body of analytical procedures which reflect the perception of a musical work as a dynamic totality, not as a succession of moments or a juxtaposition of ‘formal’ areas related or contrasted merely by the fact of thematic or harmonic similarity or dissimilarity” (BABBITT, 1952. In: PELES et al., 2012, p. 19).

4 “More than seventy years after Schenker’s death, Schenkerian theory remains the dominant approach to the analysis of tonal music in the English-speaking world. Schenkerian analyses seem as plentiful as ever in music theory journals and conference presentations. Recent bibliographical works, translations of Schenker’s writings, and extensions of the theory to non-canonical repertoires testify to the theory’s continuing vitality. In music theory pedagogy, Schenker remains a powerful and pervasive force. [...] Schenkerian analysis remains the standard next step in tonal analysis after the rudiments of the undergraduate core; [...] or upper-level undergraduate courses” (TEMPERLEY, 2011, p. 146).

5 *Free composition* foi publicado postumamente pela Universal Edition em 1935 e revisado por Oswald Jonas em 1956.

6 “[...] The expansion of the Schenkerian empire has accelerated since the publication of *Free Composition*, and among the newly sympathetic have been some notable former opponents” (ROTHSTEIN, 1986, p. 9).

7 “I am convinced that the great impact that ‘Structural Hearing’ had, years ago, was considerable part to its tone, its rhetoric. [...] The organization and comprehensiveness of the book make the student feel that he is in competent hands; while the reassuring tone [...] eases the student’s mind as he enters an unfamiliar world” (ROTHSTEIN, 1986, p. 11).

e completado, em certo sentido, pela primeira vez, de tal forma que sua aplicação possibilita o entendimento da música tonal de vários estilos e períodos”⁸.

A trajetória de Schenker chegou ao Brasil no início da década de 1960, segundo consta no artigo “The Reception and Dissemination of European Music Theories in Brazil”, quando o musicólogo George Wasserman esteve nos Cursos de Verão de Teresópolis (RJ), patrocinados pela Pró-Arte⁹. No final daquela década, a pianista, compositora e professora Ester Scliar passou a trabalhar o contorno melódico por graus conjuntos nos Seminários de Música Pró-Arte, no Rio de Janeiro. O artigo conclui que “talvez, conceitos de Schenker de estrutura e coerência na música tonal tenham sido inicialmente transmitidos no Brasil através de Salzer” (ALMADA et al., 2018).

A proposta schenkeriana encontrou seu espaço nas universidades brasileiras desde o surgimento dos cursos de pós-graduação em Música na década de 1970, tendo se acentuada na década de 1980. Creditamos esse fato ao retorno de musicólogos brasileiros que estudaram nos Estados Unidos – como Cristina Capparelli Gerling, Ilza Nogueira e Jamary de Oliveira (cf. ALMADA et al., 2018) – bem como ao reconhecimento de sua abrangência, seja pela identidade com as práticas da performance e da história da composição, seja pela relevância que conquistou junto à área de Música desde a década de 1950. Nas aulas de Análise Musical ministradas por duas pianistas e analistas musicais brasileiras¹⁰, Professoras Maria Lúcia Pascoal e Adriana Lopes Moreira¹¹, a bibliografia tem estado baseada em edições de neo-schenkerianos – desde Felix Salzer (1962 [1952]), até Schmalfeldt (2011), passando por Forte e Gilbert (1982), Neumeyer e Tepping (1992), Meeùs (1993), Moreira (2002), Huff (2010), Fraga (2011) e Cadwallader e Gagné (2011 [1998]), tendo incorporado recentemente o livro publicado por Cristina Gerling e Guilherme Sauerbronn de Barros (2020) e a tese de Renata Coutinho de Barros Correia (2021)¹². Naturalmente, publicações originais de Schenker **são abordadas, bem como artigos** com perspectivas específicas, como é o caso de Burkhart (1978), Beach (1983, 1989), Baker (1983), Forte (1984, 1988, 1992), Rothstein (1986), Straus (1987), Agawu (1989), Schmalfeldt (1991), Rink (1993), Dunsby (1999), Straus (2003),

8 “Schenker’s pioneer work has been modified, expanded and completed, in a sense, for the first time so that its application to tonal music of all styles and periods can be understood” (MANNES. In: SALZER, 1962 [1952], viii).

9 A atividade dos Cursos de Verão da Pró-Arte em Teresópolis se deu entre 1950 e 1989.

10 “Embora há vinte anos atrás se pudesse falar com segurança de ‘compositores-teóricos’, estamos menos inclinados a considerar essa conjunção particular como certa no clima intelectual de hoje [1989]”. “Whereas twenty years ago one could speak confidently of ‘composer-theorists’, one is less inclined to take that particular conjunction for granted in today’s intellectual climate” (AGAWU, 1989, p. 275).

11 Respectivamente, junto a cursos de Graduação e Pós-Graduação oferecidos pelos Departamentos de Música, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, desde 1981) e da Universidade de São Paulo (USP, desde 2004).

12 Essas publicações trazem explicações bem claras a respeito das funções dos diversos recursos envolvidos na elaboração do gráfico schenkeriano em multiníveis. Dentre as citadas, o *Glossário de termos schenkerianos* (GERLING; BARROS, 2020) destaca-se pelo cuidadoso e experiente acesso tanto aos originais de Schenker como a textos referenciais de neo-schenkerianos, externando tanto as reafirmações quanto os contrastes estabelecidos entre eles e trazendo entre os exemplos musicais análises elaboradas pelos próprios autores.

Outro destaque pode ser conferido à publicação de Cadwallader e Gagné (2011), tanto pelo texto que alia didatismo com uma descrição aprofundada e precisa de cada recurso schenkeriano, como pelo caderno de atividades que acompanha o texto escrito, que traz partituras desafiadoramente escolhidas para a prática analítica.

Dodson e Jonas (2003), Rifkin (2004), Drabkin (2006), Barros e Gerling (2007, 2009), Koslovsky (2010), Temperley (2011) e Barros (2018)¹³.

Nessas aulas, procuramos apresentar a proposta schenkeriana nas diversas dimensões que ampliam a percepção dos músicos para os diferentes enfoques da obra musical analisada. Ao trazerem à tona diferentes níveis de profundidade, estes enfoques provocam no músico analista uma sensação de percepção tridimensional da obra.

Partimos da premissa de que o interesse voltado ao trabalho teórico-analítico de Schenker é, em alguns aspectos, comparável ao interesse que se tem pela obra de grandes compositores¹⁴ (DRABKIN, 2006, p. 812):

Aquilo que é chamado de “teoria schenkeriana” constitui-se de um conjunto complexo de princípios reguladores que inicialmente pretendiam explicar a música tonal dos séculos XVIII e XIX; é, ao mesmo tempo, uma síntese de muitas tradições, abrangendo o contraponto de Fux, o ensino do baixo contínuo de Carl Philipp Emanuel Bach e a teoria harmônica do final do século XIX. [...] um sistema analítico de imenso poder empírico [...]”¹⁵ (DRABKIN, 2006, p. 812).

Contudo, sempre que o tema *análise schenkeriana* entra na pauta de discussões, surgem os que ainda hoje insistem no foco em uma suposta redução da linguagem do objeto para a metalinguagem, da obra para o discurso sobre a obra. Ao desconsiderarem a totalidade da apresentação gráfica em multiníveis, reduzindo-a apenas ao momento de apresentação da *Ursatz*, são perdidas as interlocuções desta reflexão musical multifacetada com práticas de percepção, intuição analítica, composição e performance. Já a afirmativa de que a notação em um gráfico schenkeriano em multiníveis não representa a duração “é, obviamente, normativamente correta, mas poderia facilmente desviar a atenção das ricas possibilidades abertas por este gráfico”, observa o musicólogo ganense Kofi Agawu (1989, p. 290).

Em boa medida, o discurso crítico desabonador é calcado em uma descontextualização das considerações *políticas e sociológicas* historicamente circunscritas à época desse pianista, teórico e analista musical judeu austríaco, falecido em 1935, no rescaldo da Primeira Guerra Mundial. No artigo *Recent Schenker: The Poetic Power of Intelligent Calculation*, o pianista e musicólogo britânico Jonathan Dunsby (1999, p. 264) já chamava a atenção para a crítica europeia à retomada estadunidense da proposta schenkeriana ter estado sempre apoiada nos “maneirismos verbais do original”. A respeito desses maneirismos, continua vigente a consideração de Agawu (1989, p. 283): evidentemente, “não são mais axiomáticos no clima intelectual de hoje”.

13 Observe-se que a proposta schenkeriana manteve-se sendo estudada ininterruptamente, por musicólogos de expressão, desde meados do século XX até os dias atuais.

14 “Indeed, the interest shown in his life’s work is, in some respects, comparable to that of some of the twentieth century’s leading composers, and in this respect his reputation as a theorist is unequaled” (DRABKIN, 2006, p. 812).

15 “That which is called ‘Schenkerian theory’ is a complex set of regulatory principles that were initially intended to explain the tonal music of the eighteenth and nineteenth centuries; it is at the same time a synthesis of many traditions, embracing Fuxian counterpoint, the thorough-bass teaching of Carl Philipp Emanuel Bach and late nineteenth-century harmonic theory. [...] an analytical system of immense empirical power. [...]” (DRABKIN, 2006, p. 812).

Schenker atuou também como crítico musical. Contudo, restringiu-se ao campo *artístico*, tendo em vista a consciência de sua circunscrição a este domínio. Para a formação teórica de músicos comprometidos com a performance e a composição em profundidade, posicionou-se favorável ao estudo de obras musicais vivas do passado, em detrimento de replicarem treinamentos alheios ao repertório musical:

o cerne da crítica de Schenker aos teóricos de seu tempo é justamente a ausência de gênio¹⁶ – e de improvisação¹⁷ – na obra desses autores. Não apenas as análises realizadas a partir das teorias correntes, mas as obras compostas segundo os tratados de composição convencionais são, na visão de Schenker, estruturas mortas, cadáveres desprovidos da chama vital que somente a verdadeira arte do gênio possui.

Schenker [...] [coloca] como o mais elevado propósito musical de seu tempo constatar e revelar a perfeição – a organicidade – das obras primas dos grandes mestres do passado. Sua busca pela conexão das obras primas entre si e de todas elas com o absoluto da arte – absoluto formal que é a própria ideia – transparece nas palavras finais do artigo sobre a organicidade na fuga: “Com olhos e ouvidos voltados para as profundezas, liguemos eternidade a eternidades!”. (GERLING; BARROS, 2009, p. 106, 108-109)

Desde o momento em que Schenker passou a desfrutar de alguma proeminência no cenário musicológico, sua proposta foi acolhida com entusiasmo por uns e rechaçada por outros. Oswald Jonas (In: DODSON; JONAS, 2003, p. 124, 127) sugere que esta polarização seja fruto, sobretudo, de certa propensão à abstração na proposta schenkeriana. Trata-se de uma abstração completamente dependente da experiência prática do analista, que reflita a experiência prática do próprio Schenker, impressa nas entrelinhas de sua proposta. Talvez a necessidade dessa resposta instintiva seja mais responsável pela negação da proposta schenkeriana do que propriamente a retórica politicamente carregada das décadas de 1920 e 1930¹⁸.

Nesse sentido, “valorizar o julgamento e responsabilidades individuais, para afirmar os valores humanos contra os mecânicos, esta é a fonte do tom moralizante e às vezes messiânico que, se não for entendido no contexto, pode ser uma das características

16 “Conforme ensinou Kant, o gênio é a faculdade através da qual a natureza fornece as regras à arte” (GERLING; BARROS, 2009, p. 101).

17 O conceito schenkeriano de improvisação refere-se à “habilidade de um artista em gerar uma abundância de ideias musicais no interior de uma harmonia enxuta. [...] a forma deriva da construção, acumulação e regeneração de grupos dentro de uma tonalidade unificadora (e, portanto, do impulso de improvisação)”; “[...] the ability of an artist to generate an abundance of musical ideas within an economy of harmony. [...] form derives from the construction, accumulation, and regeneration of groups within a unifying tonality (and thus from the improvisatory impulse)” (KOLOVSKY, 2010, p. 60-61, 66). “[...] o todo deve ser criado pela improvisação, se não quiser ser um mero conjunto de partes individuais e motivos de acordo com um conjunto de regras”. “[...] *the whole must be created by improvisation*, if it is not to be a mere assemblage of individual parts and motives in accordance with a set of rules” (SCHENKER 1996 [1926], p. 23 apud KOLOVSKY, 2010, p. 76).

18 “[...] the stigma that was imposed upon it”; “[...] rather is, in the end, the result of practical experience spanning many years, in which pure musical instinct played no less a part than strictly rational thought processes” (JONAS, 1964. In: DODSON; JONAS, 2003, p. 124, 127).

mais alienantes da escrita de Schenker”¹⁹ (COOK, 2007, p. 128). Embora aparente algum mecanicismo, a proposta schenkeriana atinge seu objetivo apenas quando conduz o analista a uma vivência de resgate intuitivo do seu conhecimento musical. Assim sendo, os diferentes níveis schenkerianos correspondem a diferentes níveis de consciência musical acerca da obra analisada.

Não podemos deixar de registrar nossa divergência quanto a posicionamentos contrários à análise por vozes condutoras de obras pós-tonais. No artigo de 1999, Jonathan Dunsby (1999, p. 266) destaca dois autores que se estabelecem nesse sentido. Leslie Blasius (1996) acredita ser prematura a abordagem de Katz, Salzer, Travis, Baker e Straus sobre vozes condutoras pós-tonais e destaca a natureza diferenciada das análises desses autores em relação à proposta original de Schenker. Robert Snarrenberg (1997) concorda com isso e acredita que o pensamento de Schenker não resiste à descontextualização, ou seja, está intrinsecamente ligado ao seu próprio cânone, tempo e lugar.

Naturalmente, estamos cientes de que a proposta original de Schenker é voltada ao repertório tonal cujas bases qualitativas respondem ao seu ideário. Contudo, em um sentido didático, percebemos haver uma resposta qualitativa considerável por parte dos músicos que se mobilizam para interagir com a *realização de reflexões e análises motivadas pela proposta teórico-musical de Schenker*, sobretudo quando estas se estendem a repertórios para além daqueles presentes nas publicações originais. Um acolhimento dos repertórios de preferência dos estudantes – invariavelmente incluindo obras pré-tonais, pós-tonais e da vertente popular e jazz – favorece uma interlocução da proposta schenkeriana com suas vivências musicais pregressas, redundando em reflexões em um nível musical ao mesmo tempo identitário e aprofundado²⁰.

1. Ensinando a identificação motívica através do contraste entre o motivo schenkeriano e o motivo schoenbergiano

Cadwallader e Gagné apresentam a proposta schenkeriana a partir de um enfoque em sua singularidade, “por sua habilidade em diferenciar o que é único em uma composição do que é comum a várias peças do repertório tonal”²¹ (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011 [1998], p. 12). Focando inicialmente aspectos exclusivos de cada obra, o livro se inicia pela exposição da análise motívica da *Sonata* para piano op. 2, n. 1, I, de Beethoven, a partir da análise publicada pelo jovem Schenker no primeiro volume de *Der Tonwille* (SCHENKER, 2004 [1921-1923]), antes que a teoria da *Ursatz* atingisse sua forma final.

19 “[...] to assert human values against the mechanical, and this is the source of the moralizing and sometimes messianic tone which, if one does not understand it in context, can be one of the most alienating features of Schenker’s writing” (COOK, 2007, p. 128).

20 Para que se abra a possibilidade de uma ampliação na perspectiva do estudante frente a uma obra musical consolidada, basta que ele se envolva na análise individual de uma obra musical curta, produzindo um gráfico em multiníveis completo. Uma expansão desse processo para novas análises ou para o estabelecimento de um diálogo com a própria performance ou composição dependerá da identidade e do interesse e cada um.

21 “Schenker’s approach is remarkable in its ability to inform us about what is unique about a composition, as well as what that composition shares with other pieces in the tonal repertoire” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011 [1998], p. 12).

Em nossas aulas, costumamos contrastar as considerações de Schenker sobre motivo, conforme expostas por Cadwallader e Gagné (2011 [1998]), com as da conhecida publicação de Schoenberg (2015 [1967]), *Fundamentos da composição musical*, para que os alunos possam conhecer particularidades do motivo schenkeriano.

Ambos os autores se referem ao motivo como um elemento “germinal” da obra musical, remetendo à ideia evolucionista então vigente. Já a noção de “coerência” é relacionada por ambos a estratégias de construção musical. No entanto, para Schoenberg (2015 [1967], p. 35-36), a coerência decorre do fato de um motivo incluir elementos de todas as figuras musicais subseqüentes e estar presente em todas elas – ou seja, pode ser identificado através de sua capacidade de produzir variações, desde as mais próximas até as mais remotas. Schoenberg considera que as *variações em desenvolvimento* na música tonal desempenham um papel de *realizadoras das implicações do motivo inicial (Grundgestalt)*, atingindo a consumação da ideia musical (*Gedanke*) (BOSS, 1992, p. 130). Em Schenker, a noção de coerência vem imbuída do sentido de “conexão” e encontra uma ressonância especial em sua visão estrutural (DRABKIN, 2006, p. 829). O agrupamento escolhido para ocupar a posição de motivo precisa ser um *padrão* que se repete em momentos de articulação estrutural da peça (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011 [1998], p. 4), revelando conexões e relações que não são de apreensão imediata. Esse motivo é “sempre o mesmo, mas nunca [está] da mesma maneira”²² (SCHENKER, 2004 [1921-1923], p. 4).

Na Figura 1, os motivos destacados por Schoenberg (2015 [1967], p. 89) estão circulado com a cor lavanda (comp. 1) e o motivo considerado por Schenker (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011 [1998], p. 5-6) está demarcado com um retângulo na cor verde (comp. 7-8).



Fig. 1 – Contraste entre os conceitos de motivo para Schoenberg (comp. 1-2) e para Schenker (comp. 7-8).

Beethoven, Sonata para piano Op. 2, n. 1, I, comp. 1-10.

Fonte: Cadwallader e Gagné (2011, p. 5-6, ex. 1.1 e 1.2).

²² “This redeemer will strengthen the immutability and eternal validity of the solutions hitherto achieved – *semper idem sed non eodem modo*, newly promulgated – and will moreover bring them to universal validity, though only to the extent of man’s capacity to accept them” (SCHENKER, 2004 [1921-1923], p. 4).

Qual é a razão dessa diferença? Schoenberg depreende a unidade de uma composição musical da relação lógica e coerente entre suas partes (sobretudo motivos e temas); Schenker considera os significados e as formas de articulação das partes em relação ao todo. Schoenberg identifica as três ideias musicais formadoras do primeiro tema, que se somarão às ideias musicais do segundo tema, tendo sido ambas amplamente variadas com o intuito da manutenção de uma identidade no nível de superfície do primeiro movimento, mesmo quando variações mais longínquas são exploradas pelo compositor. Este elemento de superfície molda-se às ambientações harmônicas, rítmicas, texturais, timbrísticas, articulares e dinâmicas da obra musical. Schenker, por outro lado, observa nos primeiros compassos desta Sonata uma “energia propulsora”, que tem como ponto focal a nota Dó²³ (comp. 7, Fig. 1) suportada pelo acorde arpejado de Fá menor e seguida por um movimento descendente de sexta, que ademais virá a estabelecer um contraste entre a nota Mi (comp. 1-8) e a nota Mib (comp. 9 e seguintes). Na Transição, na Retransição e na Recapitulação, essa sexta estabelece uma ampla conexão (Fig. 2); na Transição e na Exposição do Tema 2, o contraste maior-menor é explorado. Para Schenker, todo esse complexo conceitual assume um significado motivico devido à sua proeminência ao longo do movimento²⁴.

Fig. 2 – Análise de Schenker publicada no volume 1 de *Der Tonwille*, antes do desenvolvimento do gráfico com multiníveis. Beethoven, *Sonata* para piano Op. 2, n. 1, I.

Fonte: Schenker (2004 [1921-1923], p. 73).

23 Tendo como referência o Dó central como Dó4.

24 Sim, a Figura 2 traz um exemplo de um jovem teórico analisando a obra de um jovem compositor, ambos deixando à mostra, de maneira ainda embrionária, condutas que futuramente vieram a incorporar estratégias sofisticadas e determinantes para as suas respectivas áreas de atuação. Contudo, didaticamente falando, exemplos dessa natureza tendem a constituir-se como portas de entrada a práticas da composição, da musicologia e da performance. “Há que considerar ainda a ênfase de Schenker no repertório dos séculos XVIII e XIX, base da formação musical do instrumentista erudito. [...], a análise schenkeriana equivale à crítica romântica e tem na interpretação musical (*performance*) seu modo de apresentação (*expositio*)” (BARROS; GERLING, 2009, p. 70).

Em seus primeiros escritos, *Ein Beitrag Zur Ornamentik* (1908) e *Harmonielehre* (1906), Schenker associa seu conceito de motivo ao seu conceito de improvisação:

Ele [o motivo] compreende duas partes básicas. A primeira é semelhante à interpretação de Salzer: uma série de ideias curtas e interconectadas formam o tecido musical. Cada motivo inspira naturalmente o seguinte. E essas ideias formam grupos maiores, a que Schenker denomina *Gruppenbildung* ("construção por grupos"). Conectada com a *Gruppenbildung* está a segunda parte do impulso improvisatório: isto é, a habilidade de um artista em gerar uma abundância de ideias musicais no interior de uma harmonia enxuta. A harmonia necessita do contexto musical e o conteúdo é agrupado com base na condução harmônica – ambos vivem em uma relação simbiótica.

[...] O impulso improvisatório, portanto, fornece um organicismo motivico baseado em um fluxo dinâmico de ideias musicais, ao invés de estar vinculado ao desenvolvimento de uma única célula motivica²⁵ (KOLOVSKY, 2010, p. 60-61).

No todo de sua obra, Schenker reconheceu e descreveu algumas repetições de motivos na superfície²⁶, mas seu foco recaiu sobre repetições em níveis mais profundos, onde o motivo fica obscurecido por sua elaboração:

Essa repetição "oculta", para usar um dos termos de Schenker, é definida não por sua articulação rítmica, mas por seu conteúdo de alturas, ordenado em relação ao enunciado original, podendo estar com as mesmas alturas ou ser transposto. [...] Schenker, é claro, não é o único teórico a observar a repetição motivica em níveis mais profundos. Encontramos essa ideia expressa ocasionalmente nos escritos de Réti e pelo menos implícita nos de Schoenberg. Mas [...] a ideia de Schenker é muito mais específica, uma vez que, em sua teoria, a seleção de sons em vários níveis, incluindo sons de um motivo, está ligada às regras do contraponto. Ou seja, a escolha não é arbitrária²⁷ (BEACH, 1989, p. 6).

25 "It falls into two basic parts. The first is similar to the way Salzer interpreted it: a series of short, interconnected ideas weave to the thread of the music. Each motive naturally inspires the next. These ideas then form larger groups, what Schenker refers to as *Gruppenbildung* ('group construction'). Connected with *Gruppenbildung* is the second part to the improvisatory impulse: that is, the ability of an artist to generate an abundance of musical ideas within an economy of harmony. The harmony necessitates the musical content, and the content is grouped based on the needs of the harmony – them live in a symbiotic relationship. [...] The improvisatory impulse thus delivers a motivic organicism based on a dynamic flow of musical ideas rather than the outgrowth of a single motivic cell" (KOLOVSKY, 2010, p. 60-61).

26 Comentários sobre motivos de superfície aparecem "com muito mais destaque nas análises de Schenker de composições individuais do que em seus escritos especificamente teóricos". "Although the existence of motivic parallelism in Schenker is made possible by his concept of structural levels, the idea is not itself a systematic construct. [...] indeed, the idea figures much more prominently in Schenker's analyses of individual compositions than in his specifically theoretical writings" (BURKHART, 1978, p. 146-147).

27 "Such a 'hidden' repetition, to use one of Schenker's terms, is defined not by its rhythmic articulation but by its ordered pitch content in relation to the original statement, which may be at the same level or transposed. [...] Schenker, of course, is not the only theorist to observe motivic repetition at deeper levels. We find that idea expressed occasionally in the writings of Réti and at least implied in those of Schoenberg. But [...] Schenker's idea is far more specific, since in his theory the selection of pitches at various levels, including pitches of a motive, is tied to the rules of counterpoint. That is, the choice is not at all arbitrary" (BEACH, 1989, p. 6).

Um fragmento da interpretação de 1978 do pianista e musicólogo estadunidense Charles Burkhart, acerca do mesmo primeiro movimento da *Sonata* para piano op. 2, n. 1, de Beethoven (Fig. 3), foi apresentada à luz de seus estudos sobre a bibliografia completa de Schenker. Nesse fragmento, são projetadas as três primeiras notas do motivo schenkeriano subjacentes à superfície dos 41 compassos iniciais. Observe-se como, através dessas linhas “ocultas” projetacionais, o motivo vai generalizando para os demais níveis estruturais em um processo dinâmico de conexão do geral com o particular.

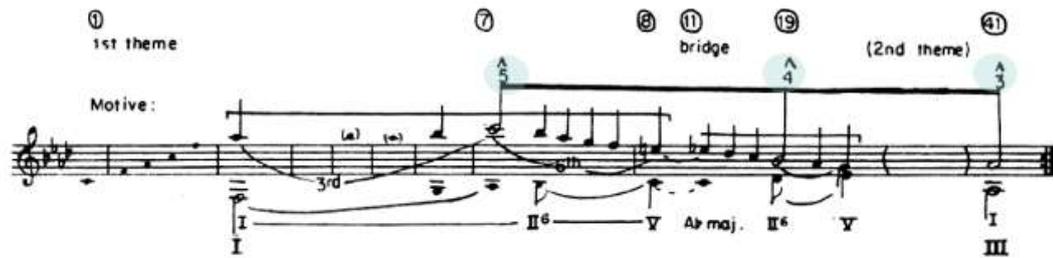


Fig. 3 – Presença mais abrangente do motivo. Beethoven, *Sonata* para piano Op. 2, n. 1, I.

Fonte: Burkhart (1978, p. 160).

Ao estabelecer uma distinção entre as ideias de motivo e variações (Schoenberg) e repetições “ocultas” (Schenker), Burkhart (1978, p. 149, 155) considera uma distinção de grau, em que a primeira preserva uma identidade rítmica, estando tanto o padrão quanto a repetição inteiramente na superfície. Embora essas repetições pudessem assumir a forma de transformações rítmicas simples na superfície, ficando menos evidentes pela ação dessas transformações, “Schenker estava muito mais interessado naquelas que envolviam elementos subjacentes, ou seja, em que o motivo era expresso em *diferentes* níveis estruturais”²⁸ (BURKHART, 1978, p. 146). A Figura 4 traz mais um exemplo de Burkhart, novamente com foco nas repetições “ocultas” de Schenker:



Example 1a (after Jonas)

Fig. 4 – Repetições motivicas “ocultas”. Mozart, *Sonata* para piano K. 545, I.

Fonte: Burkhart (1978, p. 148).

²⁸ “While these repetitions could take the form of simple rhythmic transformations on surface, Schenker was much more interested in those that involved subsurface elements, that is, in which the motive was expressed on different structural levels” (BURKHART, 1978, p. 146).

Assim, o ponto de partida de Schenker se configura como “uma teoria da estrutura tonal que explica tanto a melodia quanto a harmonia e a interação entre ambas” (BURKHART, 1978, p. 146). Uma extensão desse raciocínio inicial de Schenker pode ser verificada em análises de obras pós-tonais. O teórico musical Joseph Straus “sugere um ‘modelo associativo’ pelo qual as notas separadas no tempo podem ser relacionadas por meios contextuais (por exemplo, registro, timbre, dinâmica e assim por diante)”²⁹ (BEACH, 1989, p. 4).

Para a formação de sua proposta associativa (Fig. 5), inicialmente Straus (1987, p. 4-8) confirmou que uma formação correlata a um motivo pode ocupar contextualmente uma função correlata a uma consonância, permitindo projeções em pequena escala. Contudo, ao tentar completar os diferentes significados de um gráfico em multiníveis, Straus chegou a um dilema: essas “consonâncias” não podem ser hierarquizadas, portanto não podem atingir profundidades mais amplas nos termos prolongacionais schenkerianos. Por outro lado, Straus observou que “afirmações significativas” podem ser obtidas no nível do plano intermediário se as associações de longo alcance forem associativas, ao invés de prolongacionais. A sistematização da Teoria de Conjuntos³⁰ emprestou a essas formações “uma integração motívica em todos os níveis estruturais”³¹:

A música pós-tonal pode imitar a aparência de extensões prolongacionais sem usar uma voz condutora verdadeiramente prolongacional. Nessas situações, é fundamental não se deixar seduzir pela referência tonal para aplicar aspectos anacrônicos da teoria tonal. [...] Isso é explicado de forma mais significativa em termos das associações contextuais de cada peça³² (STRAUS, 1987, p. 15).

29 “Straus [...] suggests an ‘associational model’ by which notes separated in time may be related by any number of contextual means (for example, register, timbre, dynamics, and so forth)” (BEACH, 1989, p. 4).

30 “[...] a teoria dos conjuntos de classes de alturas. Eu a uso aqui por sua precisão na identificação e comparação de harmonias. Ela fornece informações inequívocas sobre o intervalo que compõe qualquer sonoridade e coloca essa informação dentro de um quadro sistemático”. “[...] pitch-class set theory. I use it here because of its precision in identifying and comparing harmonies. It provides unambiguous in-formation about the intervallic make-up of any sonority and places that information within a systematic framework” (STRAUS, 1987, p. 20).

31 “[...] 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 Lehrdahl (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” (GERLING; BARROS, 2020, p. 2).

32 “Post-tonal music may mimic the appearance of prolongational spans without using truly prolongational voice leading. In such situations, it is crucial not to be seduced by the tonal reference in to applying anachronistic aspects of tonal theory. [...] it is more meaningfully explained in terms of the contextual associations of this particular piece” (STRAUS, 1987, p. 15).

The figure displays musical notation for three sections of a piano piece by Joseph Strauss. The first section, 'Piano', shows a melodic line with circled notes and a bass line. The second section, 'Lebhaft', includes a '10' measure marker and a 'p' dynamic marking. The third section, 'Mäßige', features circled notes and a 'p' dynamic marking. Below the score are two diagrams: a linear diagram showing three points (1, 2, 3) with intervals I_1 and T_1 , and a circular diagram showing three points (1, 2, 3) with intervals I_6 and T_6 .

Fig. 5 – Conjuntos formados a partir do pressuposto associativo de Joseph Straus.Schoenberg, *Piano piece*, op. 11, n. 1.

Fonte: Straus (2003, p. 5; 2016, p. 57).

2. Música tonal como um jogo de padrões harmônicos? O acorde gramatical e o significado harmônico do acorde

Ao longo de toda a publicação, Salzer (1962 [1952], p. 10-14, 47, 86) enfatiza uma diferenciação fortemente valorizada por Schenker, entre a *gramática do acorde* – um meio puramente descritivo de registro e rotulação de cada acorde e sua relação com os diferentes centros tonais, importante apenas como um pré-requisito e não como um fim em si mesmo – e o *significado do acorde* – o propósito específico e arquitetônico de um acorde no interior de

uma ideia musical e dependente da finalidade e da direção do movimento. Cadwallader e Gagné (2011 [1998], p. 41-42) reservam o termo *acorde* para a primeira situação e o termo *harmonia* para a segunda.

O significado de um acorde com a mesma denominação gramatical depende de seu posicionamento no interior desse movimento³³. Cadwallader e Gagné (2011 [1998], p. 41-42) optam por explorar a forma mais elaborada do movimento tonal essencial I-V através das classes harmônicas T-Int-D-T³⁴. No enfoque harmônico das análises de obras musicais, são observados os movimentos contrapontísticos de prolongamento e expansão junto às classes harmônicas subjacentes. Nesse contexto, um acorde de quinto grau (V), por exemplo, reveste-se de diferentes sentidos, sendo um deles o significado de dominante. Na Figura 6, o V do compasso 4 articula a frase com 4 compassos, mas no movimento em larga escala, o IV₆ (comp. 5-7) mostra que o V do comp. 4 é um ponto focal intermediário entre o I-V, uma dominante divisória “que divide o espaço (*Tonraum*) governado pela tônica, expandindo-a” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011 [1998], p. 56). O V com significado de dominante cadencial é atingido no compasso 8.

Fig. 6 – Diferentes significados do acorde de quinto grau. Beethoven, *Sonata para piano*, op. 26, I, comp. 1-8, redução por acordes de Cadwallader e Gagné.

Fonte: Cadwallader e Gagné (2011, p. 55, ex. 3.14).

Essa diferenciação é *essencial* ao aprendizado do estudante que entende a harmonia como sendo um jogo de padrões, esquecendo-se de percebê-la como resultante dos movimentos horizontais, que por sua vez elaboram um fluxo de condução – de maneira única para cada obra musical.

33 Ao longo do livro *Structural hearing*, Salzer (1962 [1952]) volta-se às seguintes designações de acordes: acorde de passagem (P); acorde-bordadura (em inglês, N de *neighbor*); acorde-bordadura incompleto (IN); acorde-bordadura de passagem (em inglês, NP de *neighbor-passing chord*); dominante divisória (D) que causa uma interrupção (||); acorde contrapontístico-estrutural (em inglês, CS); acorde ornamental (Em, *embellishing chord*); acorde de ênfase melódica.

34 No contexto T-Int-D-T, a abreviação “Int” se refere à classe harmônica intermediária (*Int class*), ou seja, às diversas harmonias intermediárias que podem ocupar o espaço harmônico entre a região das harmonias que compõem a classe harmônica tônica (*T class*) inicial e a região das que compõem a classe harmônica dominante (*D class*). As harmonias intermediárias ornamentam/elaboram, expandem ou prolongam a região da classe tônica inicial. No livro *Analysis of tonal music: a schenkerian approach*, Cadwallader e Gagné (2011 [1998]) focam, além dessas três classes harmônicas, os conceitos: tônica aparente, dominante divisória, expansão, elaboração, desdobramento, notação gráfica (ligaduras pontilhadas, chaves, linhas, setas, barras cruzadas etc.), padrões intervalares, interrupção de período, linha fundamental (*Urlinie*), arpejamento do baixo (*Bassbrechung*), representação da estrutura mais fundamental (*Ursatz*), movimento ascendente inicial, movimento para e a partir de uma voz interna, dentre outros recursos. Ao final, após contrastar conceitos sobre estrutura e forma, são apresentadas análises de obras musicais a uma, duas e três partes, Rondós, Sonatas e planos tonais em larga escala.

A compreensão de Schenker, de que as obras tonais se constituem enquanto desdobramentos do acorde de tônica, que contém os elementos essenciais do movimento harmônico, leva à distinção de harmonias mais e menos essenciais ao contexto da obra que está sendo analisada:

Da mesma forma, as notas de uma melodia podem ser descritas como essenciais ou como transitórias. Além disso, a noção de essencial *versus* passagem, de harmônico *versus* não harmônico, se aplica não apenas à superfície da música, mas também informa os níveis mais profundos: uma harmonia pode ser essencial em um nível, mas transicional em outro, uma nota de passagem em um nível pode ser o início de uma “progressão linear” importante em outro³⁵ (DRABKIN, 2006, p. 816).

3. Ensinando contraponto através da identificação do significado do movimento das vozes condutoras em obras musicais

No livro *The Schenker Project*, o musicólogo e crítico musical Nicholas Cook (2007, p. 103-104, 118-121, grifos nossos) contextualiza os primeiros estágios do projeto de Schenker no âmbito da crítica contemporânea artística vienense. Partindo do pressuposto de que alguns padrões de pensamento teórico “são tecidos na estrutura da experiência cotidiana”, Cook constata uma identificação “do progresso com a eliminação do ornamento” no ambiente artístico de Viena à época de Schenker – com reflexos na arquitetura, nas artes visuais e na crítica musical. Nesse ambiente, o detalhe remetia “à força potencialmente contracultural”³⁶.

O “modernismo ético” vigente em Viena rechaçava a frivolidade da ornamentação arquitetônica e, embora esse “modernismo como uma atitude de espírito não se traduza de maneira muito direta em preferências estéticas”, esse conceito permeou o projeto schenkeriano inicial. Schenker, no entanto, estabelece uma distinção entre os ornamentos e valoriza aqueles que estabelecem uma relação dialética com o todo, considerando sempre que o que não é essencial em um nível pode se tornar essencial em outro nível (COOK, 2007, p. 128-134)³⁷.

Nesse modernismo no qual o conservadorismo de Schenker esteve imerso, o acessório subordina-se ao principal, o primeiro plano reverbera o plano de fundo, as janelas periféricas posicionam-se em relação à sua função junto ao cômodo arquitetônico que atende (COOK, 2007, p. 128-134), o traçado essencial das artes visuais traduz-se enquanto voz condutora musical.

35 “Similarly, the notes of a melody can be described as either essential or transitional. Moreover, the notion of essential versus passing, of harmonic versus non-harmonic, applies not only to the surface of the music but informs the deeper levels, too: a harmony might be essential at one level but transitional at another, a passing note at one level might be the start of an important ‘linear progression’ at another” (DRABKIN, 2006, p. 816).

36 “[...] are woven into the fabric of everyday experience”; “the identification of lack of ornamentation with progress”; “as a potentially countercultural force” (COOK, 2007, p. 118, 104).

37 “This ethical or moral modernism is an equally integral dimension of the Schenker project”; “modernism as an attitude of mind does not translate in any very direct way into aesthetic preferences” (COOK, 2007, p. 128).

Subjacentemente a uma linha melódica tonal, por mais angulosa que esta possa ser, é sempre possível encontrar movimentos por graus conjuntos em que cada nota estabelece uma relação única com as demais, gerando a maior continuidade melódica possível.

Schenker usou o termo fluxo melódico (*flissender Gesang*) para descrever este equilíbrio e estabilidade, e o termo *Urlinien* para se referir a estas linhas subjacentes (cf. CADWALLADER; GAGNÉ, 2011 [1998], p. 17, 34). Variadas são as técnicas de elaboração melódica, estendendo-se das ornamentações aos prolongamentos e às melodias polifônicas, por exemplo (cf. GERLING; BARROS, 2020). Nas abordagens schenkerianas, “os termos ‘contraponto estrito’ e ‘contraponto livre’ deveriam ser substituídos por ‘contraponto elementar’ e ‘contraponto elaborado’”. Desse modo ficaria evidente a unidade e a continuidade do processo composicional” (SALZER; SCHACHTER, 1969, p. xix *apud* BARROS; GERLING, 2009, p. 93). “Tomando emprestados os termos de Schenker de ‘Weg mit dem Phrasierungsbogen’, unidade não precisa implicar uniformidade, mas pode englobar diferença”³⁸ (COOK, 2007, p. 135).

O estabelecimento de duas linhas melódicas, uma em região mais grave, outra em região mais aguda, coloca em interlocução as forças geradoras de ambos os fluxos melódicos e dessas forças concorrentes são estabelecidas relações de direcionamento, bem como a formação de uma força motriz que conduz o movimento musical. Vistas sob o enfoque tonal, as linhas melódicas podem ser entendidas como sendo elaborações do caminho traçado pelas vozes condutoras e pelas forças propulsoras das diversas consequências da condução harmônica tonal. Uma maneira de se escutar e entender princípios fundamentais polifônicos das estruturas musicais é através da identificação das *estratégias contrapontísticas imanes* à formação de obras musicais.

Schenker estimula uma distinção entre ornamentos mais próximos das vozes condutoras daqueles menos autônomos e mais próximos da superfície (COOK, 2007, p. 129-131). Da segunda espécie contrapontística emergem as primeiras nuances do aprofundamento em multiníveis formador da proposta schenkeriana³⁹. O exemplo na Figura 7 traz uma distinção entre dois diferentes tipos de notas de passagem, a mais estrutural corresponde à nota Si que dá suporte a um acorde de passagem, a mais local corresponde ao Fá da voz superior. Sendo assim, as duas notas com função aparentemente igual ocupam níveis estruturais diferentes.

38 “To borrow Schenker’s terms from ‘Weg mit dem Phrasierungsbogen’, unity need not entail uniformity, but can encompass difference” (COOK, 2007, p. 135).

39 Da primeira espécie, Cadwallader e Gagné (2011 [1998], p. 23-34) destacam o senso de movimento em direção a um ponto focal, decorrente da alternância entre dissonâncias e consonâncias, com os saltos sendo associados à produção de tensão e os graus conjuntos descendentes à dispersão de tensão (Fig. 4). Na segunda espécie o interesse recai sobre o tempo fraco, provendo naturalmente o movimento rítmico da linha melódica e conectando tanto dois diferentes registros ou vozes, como as sucessivas consonâncias que ocupam os tempos fortes. Essas conexões podem ser notas de passagem (P), dissonantes ou consonantes, que conduzem adiante a progressão melódica. O ritmo mais rápido da terceira espécie permite a ornamentação de uma única nota, prolongando-a e retendo o movimento da linha melódica, ao invés de conectar duas notas diferentes. A quarta espécie produz a suspensão e o fato de a nota de resolução estar no tempo fraco do compasso denota que o significado harmônico de uma nota não coincide necessariamente com sua posição métrica, denotando que os princípios de ritmo, metro, contraponto e harmonia agem paralelamente, esporadicamente encontrando uma confluência.

The image displays two musical examples, labeled 'Primeira espécie' and 'Segunda espécie'. Each example consists of two parts: (a) the original musical notation and (b) a Schenkerian voice-leading diagram. The diagrams use Roman numerals (I, V⁶, VI, V⁷, V) and numbers (5, 6, 10) to represent harmonic structure and voice movement. The 'Segunda espécie' diagram includes a 'P' (pedal point) and a 'III' (third) to indicate specific voice-leading techniques.

Fig. 7 – Ensino das duas primeiras espécies de contraponto com base na proposta schenkeriana: da obra musical à escuta das vozes e destas às diretrizes do contraponto.

Fonte: Cadwallader e Gagné (2011, p. 25 e 28, ex. 2.8 e 2.10).

A identificação das linhas de condução é inestimável ao performer, tanto para o traçado de um direcionamento da execução como para a memorização da obra. E essa estratégia não precisa se restringir ao repertório tonal, tampouco às obras dos vinte e dois compositores analisadas por Schenker:

Em *Harmony*, há obras de Johann Sebastian e Carl Philipp Emanuel Bach, Beethoven, Berlioz, Brahms, Bruckner, Chopin, Handel, Hassler, Haydn, Liszt, Mendelssohn, Mozart, Scarlatti, Schubert, Schumann, Richard Strauss, Sweelinck e Wagner. O primeiro volume de *Counterpoint* deixa Berlioz, Hassler, Scarlatti e Sweelinck e adiciona Graun, Wolf, Smetana e Couperin. Essa lista muda notavelmente, no entanto, em *Free composition*. Schenker adiciona exemplos únicos de Clementi, Crüger, Des Prez e Paganini, bem como vários exemplos de Johann Strauss, tanto o primeiro como o segundo. No entanto, ele omite os modernistas do século XIX de seu novo cânone: Berlioz, Bruckner, Liszt, Smetana, Richard Strauss e Wagner⁴⁰. (BLASIUS, 1996, p. 99)

No livro *Structural Hearing*, Felix Salzer (1962 [1952]) interpreta a técnica de análise por vozes condutoras desenvolvida anteriormente por Schenker e amplia o repertório ao incluir

40 “Como os dois últimos compositores listados acima assumem um papel significativo em *Harmony e Counterpoint I*, sua ausência de *Free Composition* é particularmente notável. Pode-se [...] simplesmente ler um subtexto político neste movimento [...]. Pode-se falar também de Schenker, ao confundir a tecnologia das novas ciências musicais com esse modernismo, reafirmou a autoridade do cânone como ato de resistência a essas ciências”. *Harmony* cites works of Johann Sebastian and Carl Philipp Emanuel Bach, Beethoven, Berlioz, Brahms, Bruckner, Chopin, Handel, Hassler, Haydn, Liszt, Mendelssohn, Mozart, Scarlatti, Schubert, Schumann, Richard Strauss, Sweelinck, and Wagner. The first volume of *Counterpoint* drops Berlioz, Hassler, Scarlatti, and Sweelinck and adds Graun, Wolf, Smetana, and Couperin. This roster changes tellingly, though, in *Free Composition*. Schenker adds single examples of Clementi, Crüger, Des Prez, and Paganini as well as multiple examples of the elder and younger Johann Strauss. Yet he omits the nineteenth-century modernists altogether from his new canon: Berlioz, Bruckner, Liszt, Smetana, Richard Strauss, and Wagner. As the last two composers listed above take on a significant role in *Harmony* and *Counterpoint I*, their absence from *Free Composition* is particularly striking. One might, again, most simply read a political subtext into this move [...], one might also speak of Schenker, as he conflates the technology of the new musical sciences with this modernism, reasserting the authority of the canon as an act of resistance against these sciences” (BLASIUS, 1996, p. 99).

obras do Renascimento e do século XX. As ideias dos prolongamentos apresentam os elementos que elaboram a direção determinada pela estrutura e da apresentação em gráficos por multiníveis são mantidas, mas os gráficos de Salzer (Fig. 8) não são tão rigorosos como os de Schenker⁴¹. Certamente, foi prioritária a acomodação das ideias presentes em obras cuja concepção não está completamente atrelada aos valores tonais.

The image displays a musical score with Schenkerian analysis. It is organized into four rows, each labeled 'Q' followed by 'cont'd'. The first row is marked 'Exp.' and the third 'Roc'. Each row shows two staves of music with various annotations. Below the staves, Schenkerian prolongation lines (I, V, CS, etc.) are drawn, along with Salzer's graphemes (I, V, CS, N, E, etc.) and other analytical markings like 'Div' and '3m'. The analysis shows the relationship between the surface notation and the underlying tonal structure.

41 No artigo de 1987, Straus oferece uma opção (associativa) que considera alternativa à de Salzer (prolongacional). No entanto, neste momento atual em que a complementaridade de recursos tem se apresentado como estratégia analítica predominante, não as consideramos excludentes e entendemos que se possam optar pela que melhor responder aos anseios da obra sob análise.

The image shows two parts of a musical score analysis. Part (b) displays a complex Schenkerian notation with various markings such as 'Exp.', 'Dev.', and 'Rec.' above the staff, and symbols like 'I', 'CS', 'V', 'H', 'N', 'P' below it. Part (c) shows a simplified notation with three sections labeled 'A', 'B', and 'A'' above the staff, and symbols 'I', 'CS', 'N', 'P' below it.

Fig. 8 – Abertura da proposta prolongacional schenkeriana para repertórios não tonais, desde meados do século XX. Bartók, *Concerto para piano* n. 3, I, na análise de Felix Salzer.

Fonte: Salzer (1962 [1952], p. 258-262, ex. 480).

Ao prescindir do conceito harmônico tonal organicista de Schenker, não contemplando os domínios de uma *Ursatz*, a audição estrutural de obras pré e pós-tonais proposta por Salzer “ofereceu uma crítica radical à estética e, de fato, aos fundamentos acústicos da teoria de Schenker”⁴² (DUNSBY, 1999, p. 264). Após a abertura promovida por Salzer, o grupo de comentadores de Schenker se expandiu, passando a abranger “schenkerianos ortodoxos e não ortodoxos, neo-schenkerianos, construcionistas estritos, pós-schenkerianos e muitos outros”⁴³ (AGAWU, 1989, p. 276).

Em nossa experiência percebemos que tanto a análise formal como a análise estrutural schenkeriana são intimamente vinculadas à construção de uma performance, não havendo nessa relação, atualmente, um caráter prescritivo. Sobre a relação entre forma e estrutura, Schenker (*apud* CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 208-210) considerava que as formas emergiam do nível estrutural, tornando-se aparentes no nível externo final e que “a progressão indivisível da linha fundamental gera a *ruptura* indivisível”⁴⁴ (SCHENKER, 1979 *apud* CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 208). Contudo, uma análise mais abrangente pode considerar que as interações entre estrutura, design e prolongamentos harmônicos produzem padrões formais, e que essas interações podem não ser coincidentes – por exemplo, formas organizadas a duas e três partes podem se desenvolver no interior de uma estrutura em uma parte.

42 “Salzer’s (Salzer 1962), in contrast, offered a radical critique of the acoustic foundations of Schenkerian theory” (DUNSBY, 1999, p. 264).

43 “Among the growing fold one finds orthodox and unorthodox Schenkerians, neo-Schenkerians, strict constructionists, post-Schenkerians and a host of others. One sure way to identify them is by their notational stripes.” (AGAWU, 1989, p. 276).

44 “The undivided progression of the fundamental line generates undivided *ruption*” (SCHENKER, 1979 *apud* CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 208).

No livro *In the process of becoming*, a experiente pianista, esteta e analista musical Janet Schmalfeldt (2011) reúne artigos que vêm sendo publicados por ela desde 1985. Apoiada por uma compreensão aprofundada de ideias e conceitos formulados por Adorno e Dahlhaus acerca da obra de Beethoven, retoma o repertório tonal e toma a liberdade de inserir no gráfico schenkeriano um elemento gráfico (\Rightarrow) que reflete o conceito filosófico de *devoir* musical, em que, p.ex., uma passagem inicialmente interpretada como Introdução vai sendo impregnada de outros elementos ao longo da escuta da obra musical e, constantemente lembrada e contrastada com estes, sendo reinterpretada como Tema Principal. Com isso, Schmalfeldt expressa graficamente aspectos musicais que ocorrem ao longo do tempo da escuta da obra, bem como aspectos da escuta interna, da imagética auditiva e da reflexão informada que ocorrem em paralelo a esta. Para embasar qualitativamente a sua proposta, Schmalfeldt discute a respeito de aspectos da teoria da forma, com ênfase na formação de sentenças em obras do Classicismo e do Romantismo. Como resultado, o gráfico em multiníveis de Schmalfeldt reflete uma interlocução entre estrutura, forma e *devoir* (Fig. 9).

The figure displays a multi-level Schenkerian analysis of the first movement of Beethoven's Sonata for piano op. 31, n. 2, I. It consists of three main systems of musical notation with extensive annotations:

- System 1 (Top):** Labeled "INTRO. \Rightarrow MAIN THEME (MT) ANTECEDENT". It shows a "miniature sentence" (1-4) and a "CONSEQUENT (sequential; tremendously expanded)". Annotations include "2: intro. 7", "1: mt", "2: continuation", "1: model", "1: seq.", and "1: fragmentation". Roman numerals I, II, III, IV, V are used to denote harmonic levels.
- System 2 (Middle):** Labeled "MT \Rightarrow TRANSITION". It is described as "sentential (but modulatory)". Annotations include "8: (cadenza)", "8: presentation", "4: CBI", "13: continuation", and "4: (2: frag. as model)". Roman numerals III and V are present.
- System 3 (Bottom):** A smaller graph labeled "MT TRANS. ST-group (DEV.) RECAP." with annotations "3", "2", "3", "2", "1" above the notes.

Fig. 9 – Interlocução entre estrutura, forma e *devoir* filosófico no gráfico em multiníveis de Schmalfeldt (2011). Beethoven, *Sonata para piano* op. 31, n. 2, I, níveis externo e intermediário dos comp. 1-63 e nível fundamental do movimento completo.

Fonte: Schmalfeldt (2011, p. 39, 40 e 44, ex. 2.1 e 2.3).

Voltando-se a abordagens que colocam em diálogo as configurações horizontais em larga escala e os componentes mais locais, bem como considerando sua contribuição ao estabelecimento da forma e da estrutura musicais, Allen Forte (1988) combina estratégias da fase inicial de Schenker com a abordagem por conjuntos para a análise de obras compostas no final do século XIX e início do século XX (Fig. 10).

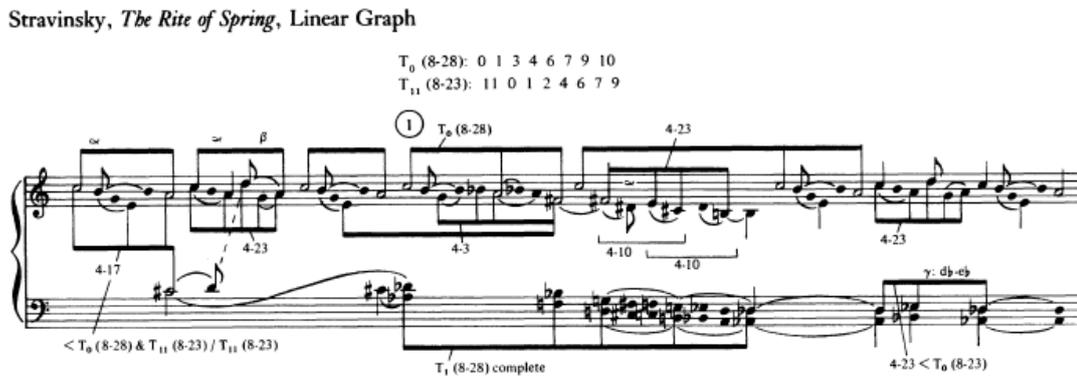


Fig. 10 – Gráfico linear de Allen Forte. Stravinsky, *A Sagração da Primavera: Introdução*.

Fonte: Forte (1988, p. 321, ex. 1).

Desde que o repertório e a rigidez gráfica foram abertos por analistas neo-schenkerianos⁴⁵, como é o caso de Salzer (1962 [a952]), Forte (1988) e Schmalfeldt (1985 e seguintes), recursos schenkerianos passaram ser usados mais livremente, tanto em análises conceitualmente mais próximas a Schenker, como em análises que requereram adequações. Tomamos como exemplos a análise da Canção op. 2, no. 4, *Warm die Lüfte*, de Alban Berg (Fig. 11), apresentada por David Huff (2010) para conclusão do Mestrado realizado junto à University of North Texas (UNT), nos Estados Unidos; e a análise da canção *Disclosure* (1921), de Charles Ives (Fig. 12), apresentada pelo estudante de composição Gabriel Duarte da Silva junto à disciplina Estudos Especiais IV, ministrada por Eliane Tokeshi no curso de Graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP), Brasil, em 2019.

A análise de Huff (Fig. 11) é baseada no que o autor denomina *acorde estrutural primário* (P), um *conjunto* formado a partir de intervalos de quinta sobre a nota Si. A dualidade entre 3m-3M reflete a dualidade inerente à canção. *Harmonias secundárias* (S) e transposições (T) do acorde estrutural primário estabelecem um prolongamento (HUFF, 2010, p. 56-69). Colocando lado a lado a análise apresentada na Figura 11 e a partitura, pode-se ouvir claramente a estrutura por quintas originária dos desdobramentos do acorde primário, os prolongamentos levados a cabo pelas harmonias secundárias, breves aparições de trítonos (nos comp. 7-9) e uma voz condutora cromática ascendente na linha melódica. Assim, um gráfico em multiníveis pode sensibilizar o ouvinte para uma escuta ampliada.

⁴⁵ No livro *A Guide to Musical Analysis*, Nicholas Cook (1987, p. 27) registra o termo *neo-Schenkerism*, ao comentar a respeito de seu uso corrente na década de 1980.

Fig. 11 – Abertura da proposta schenkeriana para repertórios não tonais.
 Berg, *Warm die Lüfte*, na análise dos níveis estrutural e intermediários, por David Huff, UNT.

Fonte: Huff (2010, p. 63).

Em sua primeira experiência junto à proposta neo-schenkeriana, Gabriel Duarte incorpora ao gráfico por multiníveis cifras próprias de sua experiência prática junto ao repertório jazzístico do século XX, possibilitando a visualização de um contraste entre ambas as propostas (Fig. 12). Essa estratégia imbuíu-lhe de uma conscientização qualitativa sobre toda a gama de movimentos texturais intrínseca à obra, ausente em sua abordagem anterior por acordes cifrados. A abertura da disciplina para obras pós-tonais aproximou a prática schenkeriana da estética composicional do próprio estudante, do que decorreu a escolha da obra de Charles Ives. Nesse sentido, as descontextualizações do original de Schenker, decorrentes da necessidade de adequação de suas ideias ao repertório pós-tonal e à pluralidade de vivências dos estudantes, redundaram em um foco nos elementos gráficos capazes de mostrar os movimentos lineares mais essenciais da obra (Fig. 12), revestindo a sucessão harmônica de um significado linear, de estratégias composicionais subjacentes e de elementos estruturais de longo alcance anteriormente pouco evidentes à percepção do estudante.

Fig. 12 – Abertura da proposta schenkeriana para repertórios não tonais. Ives, *Disclosure*, análise do nível externo por Gabriel Duarte da Silva, USP.

Fonte: Gráfico gentilmente cedido por seu autor, Gabriel Duarte da Silva.

4. O ensino da *percepção estendida*⁴⁶ através dos gráficos em multínieis

Os aspectos da música aos quais Schenker se dedicou – performance, teoria, análise, estudo de manuscritos e preparação de edições – “eram inter-relacionados e, portanto,

46 Nossa proposta não é voltada a métodos da psicologia musical experimental, como descreve Temperley (2011), por exemplo.

estabeleciam interlocuções em um formato integrado” (DRABKIN, 2006, p. 815). Os gráficos schenkerianos em multiníveis trazem em si um discurso sobre música através de uma notação musical que ao mesmo tempo requer a formação de uma imagem auditiva daquilo que se lê e desencadeia um acúmulo de performances interiores:

Um gráfico de Schenker é uma forma de escrita. Ele incorpora o discurso sobre uma peça de música. [...] Ao forçar seus praticantes a um mergulho no “interior” do organismo musical e aceitar os vestígios do ambiente em seus produtos finais (ou seja, os gráficos), a análise schenkeriana define uma relação de profunda ambivalência entre o objeto musical e a análise desse objeto. [...] Este cruzamento de fronteiras, ancorado como que por sua intenção comunicativa inequívoca, abre ricas possibilidades teóricas [...]⁴⁷ (AGAWU, 1989, p. 285).

O movimento imagético importante na análise schenkeriana “não é aquele entre estratos sucessivos e superfície, mas entre o agregado de estratos (tomados como uma entidade única) e a superfície” (BLASIUS, 1996, p. 116). Cada etapa da distância entre a composição e sua estrutura encontra expressão nos gráficos em multiníveis, constituídos pelos níveis externo (*foreground*), intermediário (*middleground*) e fundamental (*background*) – e não apenas pelo nível fundamental que traz a *Ursatz*. O plano intermediário pode ser subdividido em várias camadas concebidas hierarquicamente. “No interior deste *processo de audição estrutural*, cada altura e cada progressão revelam seus significados como desdobramentos orgânicos⁴⁸ da progressão básica” (SALZER, 1962 [1952], p. 207, grifo das autoras).

Os gráficos em multiníveis procuram considerar *coletivamente as ações interativas* das dimensões melodia, linha do baixo, estrutura harmônica e movimentos lineares (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011 [1998], p. 106-107). O nível intermediário é o que traz as características motívicas e os movimentos harmônicos e contrapontísticos. Cada um desses níveis pode ser apresentado em um ou mais sistemas, a depender da obra que está sendo analisada, de maneira que o padrão de (a) até (c) frequentemente se estende até (e) ou (f).

Assim como ocorre com uma partitura anotada, uma análise gráfica “é um *indicador confiável* de intenções” (DUNSBY, 1999, p. 267). Se a opção do performer for a interação com um gráfico em multiníveis, as mudanças na textura, a escolha dos tipos de timbre para a performance, a opção por uma métrica elástica que acomode as inflexões rítmicas,

47 “A Schenker graph is a form of writing. It embodies discourse about a piece of music. [...] By forcing its practitioners to get ‘inside’ the musical organism, and to accept the traces of that environment on their final products (i.e. the graphs), Schenkerian analysis defines a profoundly ambivalent relation between musical object and the analysis of that object. [...] This crossing of boundaries, anchored as it were by its unequivocal communicative intent, opens up rich theoretical possibilities; it is, however, a potential source of confusion as well” (AGAWU, 1989, p. 285).

Observem que, por não estar em discussão nesse momento do nosso artigo, ocultamos a última frase da citação direta, que se refere às confusões em torno da análise schenkeriana. Agawu (1989, p. 281) encontrou a declaração que “confundiui gerações de alunos de Schenker”: “Os exemplos musicais que acompanham este volume não são apenas ajudas práticas; eles têm o mesmo poder e convicção que o aspecto visual da própria composição impressa (o primeiro plano). Ou seja, a representação gráfica faz parte da própria composição, não sendo apenas um meio educacional” (SCHENKER, 1979, p. xxiii apud AGAWU, 1989, p. 281).

48 “Esse processo de derivar o subsequente do anterior foi frequentemente caracterizado por Schenker como ‘orgânico’ (*organisch*)”. “This process of deriving the subsequent from the prior was frequently characterized by Schenker as ‘organic’ (*organisch*)” (BURKHART, 1978, p. 172).

o movimento adiante do caráter formativo da repetição motivico-temática, o movimento dinâmico e a escuta expandida das tonicizações de áreas tonais secundárias *articulam-se* com os três ou mais níveis estruturais – ora condizendo e valorizando, ora obscurecendo e discordando destes. Sendo assim, o acesso atualizado aos gráficos em multiníveis perdem seu aparente caráter prescritivo original.

Schenker foi um pianista atuante e utilizava o piano para ensinar e elaborar suas análises. Um primeiro contato com a proposta schenkeriana pode se dar através de reduções rítmicas ao teclado (Fig. 13), formando uma redução figural – ou “contínuo imaginário” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 56-66), como gostamos de chamá-la:

Uma redução rítmica [redução por acordes] é uma estrutura metalinguística duracionalmente equivalente à obra ou passagem e que incorpora a linguagem do objeto analisado. Todos estamos familiarizados com as reduções rítmicas de tratados de contraponto, manuais de composição e livros teóricos. [...] Czerny a chama de “harmonia fundamental”; outros podem se referir a ela como um “resumo harmônico”. [...] A redução rítmica parece, de fato, ocupar o espaço entre dois níveis estruturais, o plano intermediário e o plano externo, com excursões ocasionais para cima ou para baixo, dependendo da peça. Sua força pode muito bem residir nesta flexibilidade⁴⁹ (AGAWU, 1989, p. 286-287).



Fig. 13 – Contínuo imaginário na redução rítmicas apresentadas por Czerny (1848, p. 92-93 apud AGAWU, 1989, p. 287), sobre o *Estudo* op. 10, n. 1, de Chopin.

Fonte: Agawu (1989, p. 287).

49 “A rhythmic reduction is a metalinguistic structure which is durationally equivalent to the work or passage that embodies its object language. We are all familiar with rhythmic reductions from counterpoint treatises, composition manuals and theory text books. [...] Czerny calls it the ‘ground-harmony’; others might refer to it as a ‘harmonic summary’. [...] The rhythmic reduction would seem, in fact, to occupy the space between two nominally discrete levels of structure, the middleground and the foreground, with occasional excursions upwards or downwards depending on the piece. Its strength may well lie in this flexibility” (AGAWU, 1989, p. 286-287).

Tudo o que acrescenta à notação musical a partir do momento da efetivação do contínuo imaginário é feito “de dentro e não de fora” (AGAWU, 1989, p. 285). “Schenker geralmente encerrava seus ensaios analíticos com observações sobre como a obra em questão deveria ser executada. [...] Para Schenker, o objetivo final do estudo [...] é alcançado apenas em sua aplicação à tarefa maior de dar vida à música”⁵⁰ (BURKHART, 1978, p. 173):

Dessa relação física – corporal e auditiva – com o instrumento e com a própria música emergiam seus insights teóricos. Suas análises, portanto, não tratam apenas da estrutura musical de um ponto de vista composicional, mas resgatam a dimensão instrumental da própria composição musical. Para Schenker, a criação musical está indissoluvelmente ligada à realização instrumental através do conceito de “improvisação”. Os assuntos que Schenker aborda em *A Arte da Performance* auxiliam a compreender essa dupla dimensão de seu pensamento, compositiva e interpretativa, assim como sua concepção de uma arte em constante fluxo, que se renova a cada interpretação (BARROS; GERLING, 2007, p. 142).

A ênfase de Schenker na manutenção da escuta junto à tonalidade principal [*tonality*] ao longo de toda a obra faz com que as tonalidades de passagem [*keys*] produzam uma expansão perceptiva auditiva. Uma expansão da escuta ocorre se, após a apreensão auditiva da tonalidade principal, cada nova alteração em determinada passagem ou seção de uma composição for entendida tanto em sua tradicional função local como na qualidade de expansão da tonalidade inicial. Essa experiência sensibiliza o ouvinte para a percepção da tonalidade como uma entidade elástica e resiliente, que se molda ao contexto composicional.

A análise concebida por Schenker (Fig. 14)⁵¹ ilustra a possibilidade de escuta da tonalidade do *Estudo* op. 10, n. 8, em Fá maior, de Chopin seja expandida pela ocorrência da seção em Ré menor – evidenciada pela indicação III# (comp. 40) associada à dominante de Ré menor. Sendo assim, ao se buscar a percepção da obra como um todo, a expansão provocada pela cromatização da passagem entre os compassos 40 e 55 passa a ser mais identitária do que uma interpretação com enfoque em uma modulação para Ré menor. Sendo assim, esta análise constitui um bom exemplo de percepção do conceito de monotonalidade.

50 “Schenker usually ended his analytic essays with remarks on how the work in question should be played. [...] For him, the ultimate goal of the study [...] is reached only in its application to the greater task of bringing the music to life” (BURKHART, 1978, p. 173).

51 O nível externo deve ser consultado no original. Não foi incluído aqui por sua extensão.

F. CHOPIN ETUDE IN F MAJOR, OP. 10, NO. 8 Hintergrund und Mittelgrund

Ursatz

1. Schicht

2. Schicht

(Ausfaltung)

Takter

3. Schicht

(Coda = 8-1)

Fig. 14 – Análise de Heinrich Schenker, sobre o *Estudo* op. 10, n. 8, de Chopin.

Fonte: Schenker (2012 [1969], p. 47).

Os gráficos em multiníveis guardam um parentesco com a composição, o ensino da composição (AGAWU, 1989, p. 290) e a prática da recomposição:

[...] o que o mestre compositor pretendeu realizar em som (e conseguiu) é o que o não compositor interpreta a partir dos sons. Schenker expressa essa relação complementar referindo-se ao compositor como criativo (*nachschaffend*) e ao não-compositor como re-criativo (*nachschaffend*). [...] Um objetivo da atividade de Schenker foi ajudar compositores e não compositores a desenvolver essa faculdade interpretativa⁵² (SNARRENBURG, 1997, p. 142).

A proximidade entre recomposição e análise emerge da interpretação. A metalinguagem gráfica possibilita que se fale de música através de um sistema simbólico musical, dispensando uma recorrência à linguagem verbal ou escrita. E esta apreciação qualitativa aparentemente silenciosa torna disponível uma imagem mental de performances interiores dinâmicas entre si.

52 “[...] what the master composer intended to realize in tone (and succeeded) is what the noncomposer interprets from the tones. Schenker expresses this complementary relationship by referring to the composer as creative (*schaffend*) and the noncomposer as re-creative (*nachschaffend*). [...] The goal of Schenker’s activity was to help composers and noncomposers alike develop that interpretive faculty” (SNARRENBURG, 1997, p. 142).

5. Considerações finais

Pelo bem e pelo mal, apenas a leitura de textos de análise não é suficiente para que um músico compreenda a que exatamente se refere uma proposta analítica. Uma prévia e intensa experiência musical, somada à prática analítica deliberada, são imprescindíveis à compreensão do contexto analítico musical.

Um aprofundado envolvimento com a proposta schenkeriana permite a percepção do significado criativo, vívido e particular de cada obra musical, subjacente aos planos estruturais dos gráficos em multiníveis, por mais áridos que possam parecer para alguns a uma primeira vista.

Embora Schenker tivesse mantido o forte vínculo com um repertório marcadamente tonal e tivesse resgatado práticas analíticas progressas, sua forma de abordagem refletiu – até mesmo por essas razões – o ideário modernista:

Ele [Schenker] gostaria de voltar no tempo, mas com sua teoria reinventou os clássicos sob o signo do modernismo. Ele era um antimodernista entusiasta, é claro, mas por trás disso – e talvez apesar dele mesmo – acabou sendo um modernista relutante⁵³ (COOK, 2007, p. 139).

O distanciamento no tempo, aliado à incorporação de vivências diferenciadas, nos permite hoje dialogar com percepções que abriram perspectivas analíticas e conseguiram superar as polêmicas discussões surgidas desde o aparecimento da teoria de Schenker nas primeiras décadas do século XX. Assim é possível afirmar que a experiência teórico-analítica neo-schenkeriana incorpora variados repertórios, desenvolve uma direção didática coerente, através de tópicos, como: uma forma diferente do estudo do contraponto, através dos movimentos das vozes condutoras; a diferença entre a percepção do acorde como gramática e como significado harmônico; a comparação do contraste entre os motivos schenkeriano e schoenbergiano; a percepção estendida, possibilitando sempre a incorporação do todo da peça que é analisada.

Um projeto que mudou tanto a análise musical se apresenta aberto a novos aspectos do original, contribuições históricas, que uma teoria revolucionária recebe e passa a viver. O que não muda, porém, é a análise ser sempre uma interpretação, um ato artístico, independente de como será ou não aplicada.

53 “[...] he would have liked to turn the clock back, but through his theory he reinvented the classics under the sign of modernism. He was an enthusiastic antimodernist, to be sure, but underneath that—and perhaps despite himself – he was a reluctant modernist” (COOK, 2007, p. 139).

Referências bibliográficas

- AGAWU, Kofi. Notation in Theory and Practice. *Music Analysis*, v. 8, n. 3, p. 275-301, 1989.
- ALMADA, Carlos; BARROS, Guilherme; GERLING, Cristina Caparelli; NOGUEIRA, Ilza; SOUZA, Rodolfo Coelho de. The Reception and the Dissemination of European Theories in Brazil: Riemann, Schenker and Schoenberg. *Zeitschrift der Gesellschaft für MusikTheorie*, v. 15, n. 2, p. 129-154, 2018.
- BAKER, James. Schenkerian Analysis and Post-Tonal Music. In: BEACH, David (Ed.). *Aspects of Schenkerian Theory*. New Heaven and London: Yale University Press, 1983. p. 153-186.
- BEACH, David. Schenkerian Theory. *Music Theory Spectrum*, v. 11, n. 1, p. 3-14, 1989.
- _____. (Ed.). *Aspects of Schenkerian Theory*. New Heaven and London: Yale University Press, 1983.
- BLASIUS, Leslie. *Schenker's Argument and the Claims of Music Theory*. Cambridge Studies in Music Theory and Analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- BOSS, Jack. Schoenberg's Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music. *Music Theory Spectrum*, v. 14, n. 2, p. 125-49, 1992.
- BURKHART, Charles. Schenker's Motivic Parallelisms. *Journal of Music Theory*, v. 22, n. 2, p. 145-175, 1978.
- CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, David. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. 3. ed. Oxford: Oxford U. Press, 2011 [1998].
- _____. *Student Workbook to Accompany Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 2012 [2007].
- COOK, Nicholas. *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- _____. *A Guide to Musical Analysis*. NY: George Braziller, 1987.
- CORREIA Renata Coutinho de Barros. *Análise e Performance Musical: perspectivas de pesquisa, influências mútuas e abordagem crítica*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2021.

DODSON, Alan. JONAS, Oswald. Heinrich Schenker and Great Performers. *Theory and Practice*, Music Theory Society, v. 28, p. 123-135, 2003.

DRABKIN, William. Heinrich Schenker. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 812-843.

DUNSBY, Jonathan. Recent Schenker: The Poetic Power of Intelligent Calculation (Or, The Emperor's Second Set of New Clothes). *Music Analysis*, v. 18, n. 2, p. 263-273, 1999.

FORTE, Allen. Concepts of Linearity in Schoenberg's Atonal Music: A Study of the Opus 15 Song Cycle. *Journal of Music Theory*, v. 36, n. 2, p. 285-382, 1992.

_____. New Approaches to the Linear Analysis of Music. *Journal of the American Musicological Society*, v. 41, n. 2, p. 315-348, 1988.

_____. Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas. *19th-Century Music*, v. 8, n. 1, p. 3-28, 1984.

FORTE, Allen; GILBERT; Steven. *Introduction to Schenkerian Analysis*. NY: W. W. Norton, 1982.

FRAGA, Orlando. *Progressão linear: uma breve introdução à teoria de Schenker*. Londrina: Eduel, 2011.

GERLING, Cristina Capparelli; BARROS, Guilherme. *Glossário de termos schenkerianos*. Salvador: Tema, 2020.

HUFF, David. *Prolongation in Post-Tonal Music: A Survey of Analytical Techniques and Theoretical Concepts with an Analysis of Alban Berg's Op. 2, No. 4, Warm Die Lüfte*. Thesis (Master of Music, Music Theory). Univ. North Texas, 2010.

KOSLOVSKY, John. Tracing the Improvisatory Impulse in Early Schenker Theory. *Intégral*, v. 24, p. 57-79, 2010.

MEEÛS, Nicholas. *Heinrich Schenker: Une introduction*. Liège, Mardaga, 1993. Traduzido por Luciane Beduschi, sob o título *Análise schenkeriana*. Disponível em: <http://nicolas.meeus.free.fr/Cours/trad/Introducao.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2021.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: análise musical*. Dissertação (Mestrado). 2 v. 411 p. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2002.

NEUMEYER, David; TEPPING, Susan. *A Guide to Schenkerian Analysis*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1992.

PELES, Stephen; DEMBSKI, Stephen; MEAD, Andrew; STRAUS, Joseph N. (Ed.). *The Collected Essays of Milton Babbitt*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

RIFKIN, Deborah. A Theory of Motives for Prokofiev's Music. *Music Theory Spectrum*, v. 26, n. 2, p. 265-290, 2004.

RINK, John. Schenker and Improvisation. *Journal of Music Theory*, v. 37, n. 1, p. 1-54, 1993.

ROTHSTEIN, William. The Americanization of Heinrich Schenker. *In Theory Only*, v. 9, n. 1, p. 5-17, 1986.

SALZER, Felix. *Structural Hearing*. New York: Dover, 1962 [1952].

BARROS, Guilherme. A *Humoresque* op. 20 de Schumann e a *Urlinie* de Schenker. *Revista Música*, PPGMUS-ECA-USP, v. 18, n. 1, p. 1-17, 2018.

BARROS, Guilherme; GERLING, Cristina Capparelli. Análise schenkeriana: interpretação e crítica. In: BUDASZ, Rogério (Org.). *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. Goiânia: ANPPOM, 2009. p. 87-121.

_____. Análise schenkeriana e performance. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 141-160, dez. 2007.

SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: Pamphlets/Quartely Publication in Witness of the Immutable Laws of Music, Offered to a New Generation of Youth*. v.1. NY: Oxford University Press, 2004 [1921-1923].

_____. *Five graphic music analysis*. NY: Dover, 1969.

SCHMALFELDT, Janet. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. Oxford Studies in Music Theory. Oxford: Oxford University Press, 2011.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 3ed. SP: Edusp, 2015 [1967].

SNARRENBURG, Robert. *Schenker's Interpretative Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

STRAUS, Joseph. *Composing out in atonal music*. Orpheus Institute, Ghent, Belgium: International Easter Academy of Music Theory, April, 2003.

_____. The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music. *Journal of Music Theory*, v. 31 n. 1, p. 1-21, 1987.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post tonal theory*. 4. ed. NY: W. W. Norton, 2016.

TEMPERLEY, David. Composition, Perception, and schenkerian Theory. *Music Theory Spectrum*, v. 33, n. 2, p. 146-168, 2011.

Una nueva concepción del sistema tonal (la concepción global de la música)

*Pedro Purroy Chicot¹
Conservatorio Superior de Música de Aragón (ES)
pedropurroy@gmail.com*

Decía Einstein en el Prefacio al libro de Planck, *Where is Science going?* (1932) referido a los hallazgos de Planck y a los suyos propios:

“El descubrimiento de estas leyes elementales...viene ayudado por un sentimiento del orden que se oculta detrás de las apariencias”

Lo que queremos mostrar aquí, es que ese orden que se oculta detrás de las apariencias y esas leyes elementales también existen para la música, pero en un lugar que se encuentra a mayor profundidad del que las teorías conocidas han podido alcanzar hasta ahora, tanto respecto de las obras musicales como del propio Sistema musical.

De hecho, seguramente Schenker ya tuvo un sentimiento semejante. En su caso, el orden y las leyes elementales, tenían que ver con un mundo nuevo de relaciones al que él consiguió acceder- algunas de las cuales, por su capacidad explicativa tomaban la forma de leyes elementales- muy distintas de aquellas que el resto de los teóricos habían observado y registrado en la superficie de las obras musicales. Solo traspasando esa superficie podía llegarse a ellas. Schenker fue el único que consiguió hacerlo. En ese orden hasta él oculto, encontraban su explicación los hechos registrados directamente en la superficie de la música, relativos al comportamiento ahí de los elementos musicales, poniendo en evidencia que el registro de un hecho no podía ser a la vez su explicación, como se había creído hasta entonces. Se necesitaban nuevos conceptos, tan nuevos que solo podían obtenerse en ese nivel de observación más profundo, conceptos que recogían un comportamiento de los elementos tan distinto al observado en la superficie de la música, que este sí podía explicar el correspondiente a los hechos registrados en esa superficie. Por ello y por ocultar los otros, en palabras de Einstein, estos hechos tomaban la forma de apariencias. (Tendremos ocasión aquí de profundizar en todo ello)

Pero si Schenker pudo llevar su mirada más adentro de aquella superficie, podía ser factible la posibilidad de experimentar un nuevo sentimiento, que sería ahora el de la existencia de otro tipo todavía distinto de orden que, de nuevo en palabras de Einstein, siguiera todavía oculto en un lugar aún más profundo, que supusiera el descubrimiento de otras leyes todavía más elementales, de aquellas a las que puede remitirse los hallazgos del propio Schenker. Lo que podemos decir ya desde aquí, es que ese lugar más profundo también existe, pero hay que subrayar enseguida, que el acceso a él hubiera sido imposible sin el paso previo que dio Schenker.

Este texto tiene entonces un doble objetivo: primero, mostrar cómo es ese otro tipo de orden, y cuales son las leyes que teniendo que ver con él pueden calificarse ya como todavía más elementales, y el segundo, reivindicar con ello la teoría de Schenker, mostrando cómo ese paso previo que él había dado al traspasar la superficie que había sido el límite

1 Catedrático de “Análisis musical” en el Conservatorio Superior de Música de Aragón, en el que ha desempeñado el cargo de Director desde el 2001 al 2013. Dedicado plenamente a la enseñanza y a la investigación musical, ha impartido cursos y conferencias en distintas Universidades y en los Conservatorios Superiores de Música más importantes, participando en diferentes Congresos internacionales, no sólo dedicados a la música sino también a la filosofía y a la epistemología, divulgando no sólo sus hallazgos teóricos en el campo de la música, sino en el del pensamiento. Es el traductor al castellano de dos libros de referencia para la teoría schenkeriana: *Structural Hearing* de Felix Salzer y *Introduction to schenkerian Analysis* de Allen Forte y Steven Gilbert. Es miembro fundador y presidente de ATAM (Associació de Teoria i Anàlisi Musical) ubicada en Catalunya, y que en la actualidad pertenece a la Red Europea de Sociedades Musicales.

para el resto de los teóricos, además del extraordinario salto epistémico y epistemológico que supuso para la comprensión de la música, estaba abriendo la puerta para llegar todavía más adentro, y acceder a un lugar donde los elementos llevaban a cabo todavía otro tipo de relaciones, y consecuentemente a una nueva visión teórica.

Porque efectivamente, ese recorrido que lleva desde la superficie a ese lugar más profundo, puede sintetizarse y diferenciarse ya en términos de relaciones, pues si Schenker desde el lugar al que consiguió acceder pudo trascender las *relaciones locales* que eran las propias de las teorías tradicionales, consecuencia de la supeditación absoluta al tiempo del resto de los teóricos (enlaces de acordes, progresiones tonales, cadencias, modulaciones, bordaduras, suspensiones, apoyaturas, etc...), desvelando la existencia de otro tipo de relación muy distinto, *la relación no-local* - que ejemplifica directamente su *Ursatz* (la línea fundamental y la arpegiación del bajo)- en ese lugar todavía más profundo, existe aun otro tipo de relación muy diferente, que llamaremos ya desde aquí *relación global*, un tipo de relación que trasciende no solo el tiempo, lo que ciertamente ya hacía aquellas relaciones no-locales, sino también el espacio en las que estas se representaban, integrándolos a ambos; un tipo de relación, que como podrá comprobarse, es tan perfecta y claramente definible como pudieron ser los otros.

Pero seguramente, lo más sorprendente e inesperado, es que el acceso a ese lugar más profundo de las obras musicales, permitía acceder a su vez a otro espacio que tampoco podía imaginarse que existiera, *el propio interior* del llamado "*Sistema tonal*". Un Sistema del que hasta ahora solo hemos conocido su exterior: *un conjunto definido de elementos -sonidos- resultado de una modificación tan precisa de la quinta natural (temperamento igual), que le permitía cerrarse sobre sí mismo*, y que por ello representábamos en la forma de un círculo, cerramiento del que según se ha dicho, ese conjunto de elementos (Sistema) obtenía su eficacia, tanto para servir de base constructiva como luego explicativa de la música de ese periodo tan específico de la historia identificado a su vez con el nombre general de "Tonalidad".

Pero efectivamente, lo que no sabíamos es que las razones de esa eficacia constructiva y explicativa realmente se encontraban en su interior, pues el Sistema, a la manera ahora de un *objeto con sustantividad propia*, demostraba ciertamente tener también un interior, y en él una Estructura totalmente desconocida y sorprendente, derivada de propiedades fundamentales (leyes elementales en la cita de Einstein) asimismo insospechadas.²

2 No hay que olvidar que el concepto de "Sistema", como una entidad con sustantividad propia, es fundamental en la historia del pensamiento.

Desde la mitad del S. XX representa con su nombre, un nuevo paradigma para el conocimiento y pensamiento científicos, sustituyendo desde entonces al *pensamiento analítico* que había dominado hasta el primer tercio del Siglo (filosofía analítica: Círculo de Viena, Positivismo, Positivismo lógico, Atomismo lógico), incluso al *pensamiento holístico*, dando origen entonces al llamado "*pensamiento sistémico*", pero también al conocido como "pensamiento complejo" ("*Teoría General de Sistemas*", L. V. Bertalanffy, y "*Pensamiento Complejo*", Edgar Morin).

EL concepto de "Sistema" aparecerá entonces fundamentalmente ligado al concepto de "Totalidad", y a partir de él a otros también nuevos, como "interrelación", "organización", "complejidad", "globalidad" o "estructura interna". Este va a ser el contexto en el que se definirá también aquí el sentido del concepto de "Sistema", con el que en principio hemos nombrado ese conjunto específico y especial de elementos musicales que se llegó a cerrar sobre sí mismo. Efectivamente, "nombrado" pero no definido, por cuanto en este momento "Sistema", es todavía aquí un concepto en busca de un significado.

Y es que en ese desconocido e insospechado interior del Sistema, tiene su origen no sólo aquel orden interno que demostraban también poseer las obras musicales en un lugar profundo no alcanzado todavía por ninguna teoría, sino asimismo todos los *conceptos fundamentales* que constituyen la base de todas las teorías tonales conocidas, las regularidades que de manera general los teóricos habían obtenido directamente de la superficie de la música y que habían convertido en los *principios explicativos* propios de esas teorías: "quintas", "tritonos", "semitonos diatónicos", "semitonos cromáticos", "tonalidades mayores y menores", "fundamentales", "acordes", etc.... Un origen común para todos ellos, significaba una explicación común también para todos ellos. Siendo así, esos conceptos invertían totalmente su estatus epistemológico, pues de servir de *principios explicativos pasaban a ser aquello*, que a partir de otros principios que los preexisten, *podía ser explicado*. Si "Sistema tonal" o "Tonalidad", son también los nombres bajo los que se han aglutinado todos esos conceptos, esa inversión de su estatus conlleva naturalmente una concepción absolutamente nueva de tal Sistema o de la Tonalidad a la que remite, y si ese Sistema ha sido la base para las teorías tonales, ciertamente tiene que suponer también la posibilidad de una nueva visión teórica para la música, seguramente un nuevo paradigma.

Lo que hay que subrayar, es que el único modo de acceder al interior del Sistema era a través del acceso previo a ese interior más profundo de las obras musicales. Desde el exterior del Sistema, desde su forma externa, desde la forma circular en la que lo representábamos, la única que conocíamos, había sido imposible ni siquiera imaginar la existencia de algo así.

Sin embargo, una vez alcanzado el interior del Sistema, se aprende a acceder directamente desde su exterior, y esto es lo que vamos a hacer, sumergirnos primero directamente en él, para desde allí, conectar luego con el interior más profundo de una obra musical, invirtiendo así la dirección que pudo llevarnos allí. Con ello, además de presentar aquí una visión teórica de la música completamente nueva, consecuencia natural de una concepción asimismo totalmente nueva del Sistema, queremos demostrar su capacidad como herramienta analítica. Así, el texto se propone como un doble viaje, primero al interior del Sistema, para descubrir en él, el mundo insospechado de relaciones que lo pueblan, y que lo dotan de esa Estructura interna asimismo insospechada, en la que como hemos dicho, tienen su origen, y así su explicación, no solo todos aquellos conceptos fundamentales que son la base de todas las teorías conocidas, sino también todos los hechos registrados tanto en la superficie de las obras musicales, como en ese lugar más adentro en el que nos situó Schenker. Mostrar esto último, será el objetivo de la segunda parte, lo que haremos a través de un segundo viaje, ahora al interior de una de esas obras musicales. Partiremos también desde su parte más externa, o mejor, desde el lugar ya algo más profundo en el que nos situó Schenker, con lo que demostraremos además que haber llegado allí, era el primer paso para conseguir llegar todavía más adentro.

En lo relativo a nuestra propuesta, debemos señalar que existe ya una diferencia importante, y es que este viaje al interior del Sistema, supone la inversión en la dirección en la que se lleva a cabo nuestra investigación, pues el Sistema y todos esos conceptos fundamentales de los que recibe su nombre específico: "Sistema tonal", que van a cambiar su estatus epistemológico, no van a ser aquí para nosotros el punto de partida para el análisis, como indefectiblemente ha sido hasta ahora, sino al contrario, su objetivo.

VIAJE AL INTERIOR DEL SISTEMA

Naturalmente, el viaje deberá ser relativamente corto, considerando no solo el espacio limitado del que disponemos, sino también las importantes dimensiones que realmente tiene ese interior, y que además hay una segunda parte. Pero creemos, que los lugares de ese interior que visitaremos, serán suficientes para hacer una valoración de esta visión teórica que de este modo presentamos aquí y que hemos cualificado como nueva.

Como hemos dicho, una vez alcanzado ese interior a través del interior de las obras musicales se aprende a acceder a él directamente desde su exterior, donde hemos estado situados hasta ahora. Un exterior que efectivamente podemos representar en una de las formas en las que habitualmente lo hacemos, eligiendo 12 de sus elementos relacionados por quintas, y situándolos o bien en la forma de un círculo, o bien en la de una serie de 11 quintas. Elegimos esta última, y por ejemplo estos 12 elementos.

la \flat mi \flat si \flat fa do sol re la mi si fa# do#

Mirándolos desde el exterior como hemos hecho hasta ahora, solo vemos ahí quintas desplazándose linealmente en el tiempo una tras otra, pero ni tritonos, ni semitonos diatónicos, ni tonalidades, ni acordes, pero como veremos, todos están ahí en su interior y perfectamente ya formados. Y es que, la puerta de entrada estuvo siempre allí en su superficie, la que presenta esos 12 elementos que por sí mismos podían representarlo. En el caso de su representación como serie, se trataba solo de superar la temporalidad que somete nuestra forma de pensar, y concebirlas no como una pura sucesión temporal, como solo ha podido hacerse hasta ahora, sino como una totalidad.

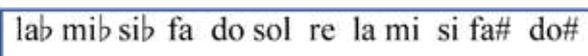
No así

la \flat mi \flat si \flat fa do sol re la mi si fa# do#



Sino así

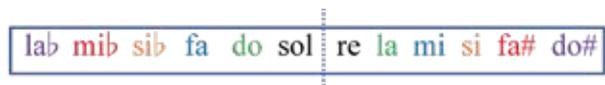
la \flat mi \flat si \flat fa do sol re la mi si fa# do#



Naturalmente arriba la flecha indica nuestra concepción como serie temporal y local, y el rectángulo abajo que los enmarca quiere representar ya su nueva concepción como *totalidad*, un concepto que irá aquí adquiriendo también su significado conforme avancemos. En principio, supone concebirlas más como espacio que como tiempo, captarlos entonces simultáneamente todos a la vez, en una única mirada. Si lo hacemos, liberados ya del yugo de la temporalidad, descubriremos un tipo de regularidad distinto, por cuanto los puntos de referencia ya no son ahora el principio y el final de la serie, sino el lugar en el que se neutralizan, el centro. Ese tipo distinto de regularidad que va a tener como referencia el centro, es producto de una ley de composición interna que demuestra tener esa colección de elementos, y que puede enunciarse así:

“Cualquier elemento, está ahí en la misma relación (medida en intervalos) con los dos que se encuentran en el centro, que la que tiene su opuesto, el que se encuentra al otro lado a la misma distancia de ese centro, y así en general, cada elemento tiene la misma relación con cualquier otro que la que tienen sus opuestos”.

Para facilitar la comprobación del cumplimiento de la ley, indicamos ese lugar de referencia que ahora es el centro, con una línea de puntos, y señalamos cada par de opuestos con un color distinto.



Las parejas de opuestos específicamente relacionados por la ley son entonces de fuera hacia adentro: **lab-do#**, **mib-fa#**, **sib-si**, **fa-mi**, **do-la** y **sol-re**

Comprobemos ahora la existencia de ese nuevo tipo de regularidad. Tomemos un elemento cualquiera, por ejemplo el **lab**. Comprobamos, que efectivamente, tiene las mismas relaciones medidas en intervalos con el **sol** y el **re** (la pareja de elementos que se encuentran en el centro), que las que tiene su opuesto, el **do#**: un tritono y un semitono diatónico. Así, para el **lab**: **lab-re**, un tritono y **lab-sol**, un semitono diatónico, y para el **do#** lo mismo: **sol-do#**, un tritono, y **re-do#**, un semitono diatónico.

Es fácil de comprobar que se cumple en todos los casos. Y también se cumple, como establece la ley, entre dos elementos cualesquiera; por ejemplo, el **fa** y el **si** tienen la misma relación que existe entre sus opuestos el **mi** y el **sib**, un tritono. Nada de esto es obvio, no podíamos imaginar que por ejemplo entre los elementos 1, 6, 7, y 12 numerados como sucesión, existiera algún tipo de relación. Y sin embargo existe, como existe entre los elementos 3, 4, 9 y 10, y además es del mismo tipo, y como veremos muy poderoso.

Podemos ver que se trata ciertamente de un tipo realmente distinto de regularidad, en el hecho de que ya no remite únicamente al ámbito de lo **no-local**- las nuevas relaciones entre los elementos se producen ya en la distancia (en la concepción como sucesión, las quintas que la caracterizan son puramente **locales**)- sino también y fundamentalmente al ámbito de lo **global**, porque obliga a que todos los elementos cumplan con la condición que impone esa ley. Significa que si uno no la cumple, no puede cumplirla ninguno de los demás; para ello, cada uno depende del resto pero también de la **totalidad** que todos constituyen. **El orden global**, lo demuestra por ejemplo el hecho, de que si eliminamos un elemento, pongamos ahí el de la izquierda, el **lab**, ninguno de los restantes podría cumplir la condición que impone la ley. El primer efecto sería la desaparición del punto de referencia, el centro, desapareciendo entonces la relación entre los opuestos y así el **orden interno** que los liga necesariamente a todos como totalidad. Sin embargo, si en el caso de la concepción como serie, ese mismo elemento faltara, no afectaría en absoluto a la **relación local** que la caracteriza, pues todos los demás seguirían estando localmente en la misma relación de quinta que tenían antes de la desaparición de ese elemento. Por tanto, desde esa concepción como serie, esos 12 elementos, y así el Sistema que representan, *no constituyen una totalidad*.

*TOTALIDAD, podemos adelantarlo ya, significa dependencia mutua: entre cada elemento y todos los demás, pero también entre cada uno y la totalidad que juntos constituyen, un concepto fuera del alcance de las teorías conocidas, que se irá clarificando conforme avancemos, pero que como vemos exige ya situarnos en un nivel teórico y epistemológico cuya referencia no sea ya la **relación local**, sino un tipo muy distinto, la **relación global**. Para el Sistema, supone la existencia de un orden interno que corresponde a un tipo de regularidad muy diferente respecto de cualquiera de los observados directamente desde su exterior, el que en este caso le proporciona esa ley de composición interna.*

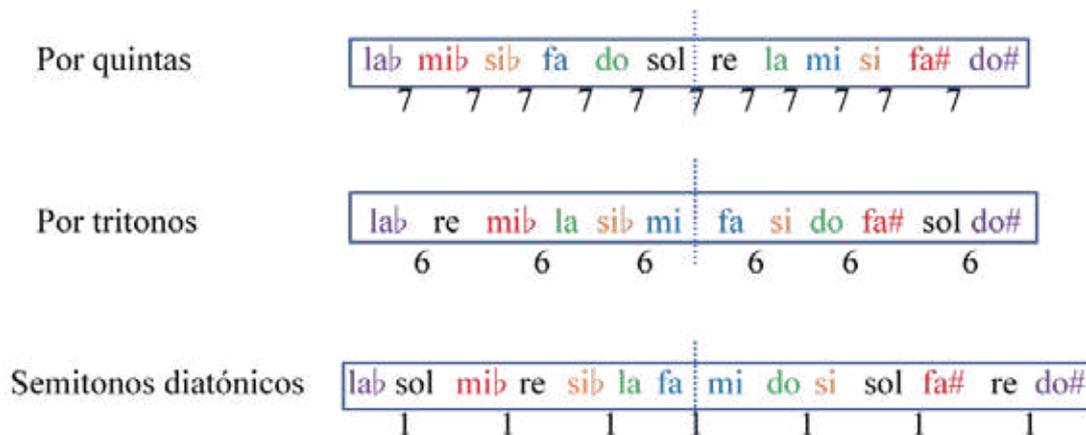
Dada la naturaleza del orden específico, que esa ley proporciona a los elementos y a las relaciones entre ellos, y así al Sistema que representan, un orden que tiene el centro como referencia, a partir del cual cada elemento está ligado de manera especial con su opuesto, como si fueran uno reflejo del otro, el nombre más adecuado para esa ley es "**reflexividad**", una ley que el Sistema, al cumplirla, adquiere como una de sus propiedades fundamentales, que como veremos enseguida no va a ser la única.

Porque el hecho de haber descubierto un tipo distinto de regularidad que atañe a esos 12 elementos como colección, no es más que la puerta de entrada al interior del Sistema. Penetremos por ella. Para ello, imaginemos que alguien nos pide por ejemplo ahora, que ordenemos esos 12 elementos, por *tritonos*, y por *semitonos diatónicos*, que junto a las *quintas*, constituyen tres de los considerados conceptos fundamentales que se encuentran en la base sobre las que se sustentan todas las teorías musicales conocidas; por ejemplo, han sido indispensables para identificar y diferenciar las tonalidades, incluso para explicarlas desde esa diferencia. Los ordenamos. Para cada uno de ellos, como para las quintas, solo hay una posibilidad. La siguiente

Por tritonos	lab re mi♭ la si♭ mi fa si do fa# sol do# 6 (1) 6 (1) 6 (1) 6 (1) 6 (1) 6
Semitonos diatónicos	lab sol mi♭ re si♭ la fa mi do si sol fa# re do# 1 (4) 1 (4) 1 (4) 1 (4) 1 (4) 1 (4) 1

Para poder relacionarse tanto por tritonos como por semitonos diatónicos, los elementos han cambiado la ubicación que presentaban en su representación por quintas, se han reordenado. Las cifras fuera de los paréntesis, indican el lugar en el que en cada reordenación se encuentra cada uno de los intervalos que representan a esos conceptos fundamentales, y además el número de semitonos diatónicos que hay entre ellos, 6 para los tritonos, y 1 para los semitonos diatónicos. Por otro lado, las cifras entre paréntesis, indican la distancia local a la que se encuentran los tritonos y los semitonos diatónicos en cada reordenación, la misma en cada caso, un semitono diatónico (1) para los tritonos, y una tercera mayor (4) para los semitonos diatónicos, lo que ciertamente lleva a concluir las representaciones como ordenadas.

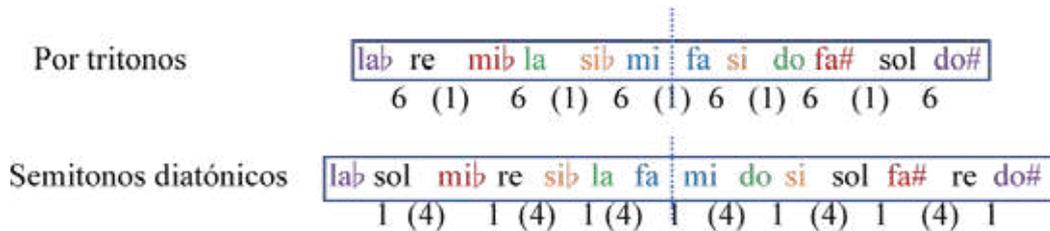
Preguntémonos ahora, ¿hay algo que compartan esas 2 representaciones, más allá de los 12 elementos que tienen en común? En efecto, lo hay. Si no lo vemos directamente, es porque nuestra concepción de esas representaciones, vuelve a ser inadecuada como fue la de las quintas. Porque si concebimos cada una de ellas como totalidad, como ya hicimos con la representación por quintas, descubrimos algo totalmente inesperado e insospechado: que también esas otras dos representaciones poseen una ley de composición interna y que *esa ley es absolutamente la misma que la que descubrimos en la representación por quintas. Pero hay más, y más inesperado si cabe: la Reflexividad produce en ambas reordenaciones exactamente las mismas relaciones entre los elementos que producía en la representación de quintas, las mismas parejas reflexivas.* Para verlo más claramente, ponemos de nuevo las dos reordenaciones, pero ahora del mismo modo que hicimos con las quintas concebidas como totalidad, organizadas desde su centro por la reflexividad, y dando el mismo color a las parejas producidas, y para compararlas a todas incluimos en el gráfico la representación por quintas.



Y efectivamente, podemos ver que si para formar cada uno de esas relaciones, los elementos han tenido que cambiar los lugares que ocupaban en sus respectivas representaciones, lo han hecho *con una condición ineludible: que se mantengan siempre las mismas parejas reflexivas, lo que significa que el cambio no es individual sino que tiene que ser global, quiere decir que cada elemento cambia en función del cambio de todos los demás, y eso es lo que permite que en todos los casos se mantenga el orden interno que ha producido la Reflexividad, el que los tres comparten y en el que podemos concluir que todos se originan.* La condición de dependencia mutua, no alcanza solo a los 12 elementos, sino también a las tres representaciones. La formación de las quintas, los tritonos o los semitonos, depende de que sea posible la formación de todos juntos, si por ejemplo no pudieran formarse tritonos, no podría formarse ninguno de los otros, pues todos están unidos por la reflexividad, ninguna reordenación puede prescindir de ella. Es más, si no hay reflexividad, no hay intervalos fundamentales. Comprobamos entonces, que el Sistema tiene otra propiedad, y es que puede adoptar diferentes formas externas en las que representarse, la que le proporcionan esos conceptos fundamentales, y a la vez mantener incambiable su forma interna, la que produce la Reflexividad. Realmente, como veremos enseguida, se trata de otra propiedad

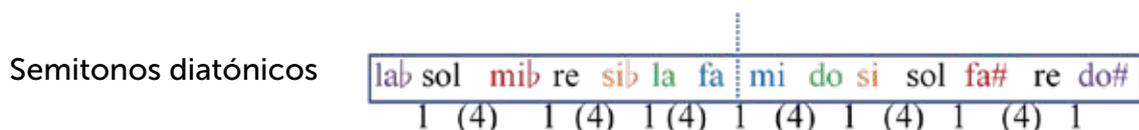
fundamental que junto a la Reflexividad posee el Sistema, y de las que obtiene su eficacia constructiva y explicativa.

Pero si queremos alguna prueba más de la intervención esencial de la reflexividad en la generación de estos conceptos fundamentales la podíamos haber obtenido ya, considerando directamente las relaciones locales que se han producido en cada reordenación, las que indican las cifras. Las indicamos de nuevo



Como podemos ver, en ese orden externo local, que presenta diferenciadamente cada representación, también diferenciadamente, cada 6, cada 4, y cada 1, tiene su reflejo exacto en el lado opuesto. Pero es que efectivamente, todas esas cifras en sí mismas ya informan de que el modo de concebir el orden que identifica en sí cada reordenación solo puede ser desde el centro. Si no, fijémonos en las que indican las relaciones locales en cualquiera de las reordenaciones, por ejemplo, la de los tritonos, en su caso, los 6 de cada tritono, y el 1, que como hemos señalado es la distancia que en la reordenación hay entre cada dos de ellos. Vemos, que la reordenación pensada como serie temporal, tendría una pauta que se debería repetir en el tiempo, la que forman el 6 y el 1. Partiendo del primer 6-1 a la izquierda que establece la pauta, si nos movemos en el tiempo, es decir hacia la derecha, todo funciona bien hasta llegar al final, porque ahí está el 6 pero no su 1, se rompe la pauta. Es la prueba de que el orden que identifica esta representación no es temporal. Pero en cambio, todo realmente se reordena si concebimos la representación desde el centro, donde hay un 1, pues a partir de él, como vimos, cada 6 y cualquiera de los otros 1 tiene su réplica exacta en el lado opuesto. Lo mismo ocurre en la representación por semitonos diatónicos, donde la pauta sería 1- 4.

Pero todavía, si en lo referente a la intervención esencial de Reflexividad en la generación de estas relaciones, queremos una prueba más, la tenemos observando por ejemplo la representación por semitonos diatónicos. Vemos, que para formar todos los semitonos diatónicos, son necesarios 14 elementos, lo que requiere que dos elementos de los 12 tienen que duplicarse. Y eso solo es posible si la duplicación no destruye el orden interno producido por la Reflexividad, como hemos visto que sucede, lo que naturalmente obliga a que los dos elementos replicados formen una pareja reflexiva, es decir la duplicación debe corresponder necesariamente a una de las parejas producidas por la reflexividad, como ciertamente ocurre. Observemos la representación

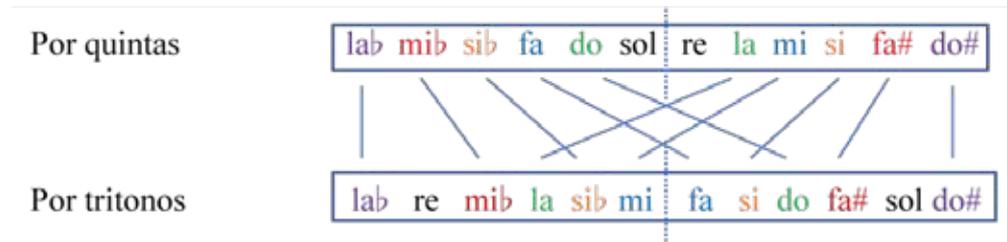


Vemos que efectivamente eso es lo que ha sucedido, los elementos duplicados, son el sol y el re, una de las parejas formadas por la reflexividad (la que había ubicado justo en el centro de la representación por quintas) y la reordenación efectivamente los ha situado de modo que puedan conservar su relación como pareja reflexiva, aunque hayan tenido que duplicarse. Si mantenemos la concepción de la representación como serie temporal, en ningún caso entenderemos porqué el sol y el re están duplicados y ocupan los lugares 2, 4, 11 y 13 que son los que les correspondería concebida la representación como serie. No hay nada que relacione a esos números, pero efectivamente todo cambia, cuando entendemos, que su réplica y su situación responden al orden interno que ha producido la Reflexividad en la reordenación. Orden interno, porque es independiente del orden externo que cada uno de esos conceptos fundamentales presentan en cada reordenación. Mientras el orden externo es distinto en las tres representaciones, y dependiente de la forma que adopta cada uno de esos conceptos fundamentales, el interno, otro tipo de orden, es absolutamente compartido por las tres representaciones, y así independiente de la forma externa que adopta cada una. Además, el privilegio que demuestran justamente esos dos elementos, al ser los únicos que necesariamente deben estar dos veces para conformar todos los semitonos diatónicos, es consistente con otro privilegio que la Reflexividad ha otorgado a esa pareja, que es ser la única quinta cuyos elementos son pareja reflexiva. Todas las demás quintas, necesitan dos parejas reflexivas para formarse, lo que nos permite entender a la vez, que es por ese privilegio, que encontramos a esa pareja, ocupando el lugar asimismo de mayor privilegio en esa representación por quintas, el lugar de referencia, su centro. Por otro lado, ese privilegio que les ha otorgado la reflexividad, lo vuelven a demostrar aquí, porque el resultado de su duplicación, supone ahora, que van a ser también los dos únicos elementos que van a tener un semitono diatónico por ambos lados, el resto solo tiene uno. Así, mientras el sol se relaciona con el **lab** y el **fa#**: **lab-sol** y **sol-fa#**, su pareja, el re, se relacionará con los elementos reflejos del **lab** y el **fa#**, que son el **mib** y el **do#**: **mib-re** y **re-do#**. Mientras el resto de los elementos solo pueden participar en la formación de 1 semitono, estos dos juntos pueden hacerlo en 4 de los 7 que se pueden formar. Todo lo cual, naturalmente deberá tener consecuencias a la hora de utilizar estos elementos y sus relaciones en la construcción de una obra musical. Lo veremos.

Así, esas tres representaciones que corresponden a tres de los conceptos fundamentales que se encuentran en la base de todas las teorías conocidas no solo comparten el mismo número de elementos, que es lo único que podríamos decir hasta ahora, sino algo muy distinto, el mismo orden interno en el que puede decirse que los tres tienen su origen, un origen común que desconocíamos y que ahora puede explicar su presencia en la superficie de la música, decir porqué estaban juntos allí, que es muy distinto de lo que podíamos hacer hasta ahora, que era simplemente constatar que estaban juntos allí, describirlos, darles un nombre. Describir y explicar son acciones de rango epistémico y epistemológico muy diferente. Solo accediendo al origen de algo se accede a su explicación. Lo demás son descripciones de hechos, o apariencias en palabras de Einstein.

Como una prueba más de la acción de la reflexividad podemos visualizar ahora el extraordinario orden en el que se llevan a cabo los reordenamientos en un gráfico, comprobando

además cómo los cambios se producen de manera *global*. Por ejemplo, el que transforma las quintas en los tritonos:



Tenemos ahí ahora la visión directa de la acción de la reflexividad en las líneas que señalan los cambios de lugar de los elementos, y que muestran el orden absoluto en el que se lleva a cabo el proceso de transformación, remitiéndonos entonces de nuevo a un orden que ciertamente debe ser cualificado como global. Significa por ejemplo, que si para formar el primer tritono por la izquierda, el *lab* debe mantenerse en su mismo lugar, entonces su pareja reflexiva, el *do#*, deberá *necesariamente* hacer lo mismo, mantenerse también en el suyo para formar su propio tritono. Y si entonces para ello, el *re* debe pasar del lugar 6º por la derecha en el que se encuentra en las quintas, ahora al lugar 2º por la izquierda para formar el tritono *lab-re*, entonces su pareja, el *sol*, también *necesariamente* deberá hacer reflexivamente lo mismo, es decir, pasar del 6º lugar por la izquierda al 2º por la derecha para formar su propio tritono *sol-do#*, y así deberá ocurrir con todos, obligando a que lo que haga cada uno dependa *globalmente* de lo que hagan los demás.

El orden del proceso de transformación es ciertamente extraordinario. Lo impone la reflexividad, y lo posibilita otra propiedad fundamental que trataremos enseguida. Antes de presentarla, debemos darnos cuenta de que podemos ya llevar a cabo conclusiones de ámbito teórico que estaban fuera de nuestro alcance. Por ejemplo, para todas las teorías conocidas, los tritonos fueron y siguen siendo una especie de "quintas extrañas", que de pronto aparecieron en la superficie de la música, desde donde tuvieron que ser necesariamente descritas, pero nunca pudieron ser explicadas. Se trató de explicar las quintas, diferenciadas entonces como "justas", a partir de los armónicos, pero entonces el tritono aparecía realmente como un contraejemplo que cuestionaba tal explicación. La explicación de la quinta, ¡sólo podía ser válida a costa de asumir que el tritono no la tuviera!, a costa de cerrar los ojos ante el cuestionamiento que en realidad ello suponía para esa explicación. Sin embargo, ahora hemos visto que *ambos sí que tienen un origen común y por tanto ahora sí una única explicación común*, en definitiva, una explicación, una explicación que no es puramente física sino fundamentalmente organizativa, estructural. Coexisten inseparablemente en el interior del Sistema, participando del mismo orden interno, donde unas, las quintas justas, pueden ser literalmente el origen de los otros, los tritonos, y viceversa, porque el proceso de reordenamiento que transforma unos en otros es totalmente reversible.

Esa reversibilidad que se da entonces entre todos los conceptos fundamentales, demuestra efectivamente su coexistencia en el interior del Sistema. Significa que cualquiera puede ser el origen y el resultado de todos los demás. Origen común y coexistencia, que como anticipábamos, se debe en particular a otra propiedad fundamental que posee el Sistema y que permite algo extraordinario: *permite que algo* (en nuestro caso el Sistema) *pueda cambiar*

su forma externa (en nuestro caso materializándose en cada uno de esos conceptos fundamentales) *manteniendo absolutamente invariante su forma interna* (la que en nuestro caso ha producido la reflexividad). Esa propiedad fundamental deriva de un principio que el Sistema tuvo que cumplir cuando llevó a cabo su cerramiento, y tiene un nombre y se llama *Simetría*.

SIMETRÍA

Y es que la **“simetría”** ha demostrado y está demostrando ser uno de los principios más esenciales para la ciencia. Ha dado lugar a una de las teorías matemáticas más insospechadas y fructíferas que se conocen: la “Teoría de Grupos”. Fundamental en distintos campos del conocimiento, sobretodo en la Física, donde el cumplimiento de ese principio puede llevarse a cabo de diferentes formas. Fue esencial, por ejemplo, para la teoría de la Relatividad, y lo está siendo para el campo de la Física cuántica. Sus dos teorías básicas, la Electrodinámica y la Cromodinámica cuánticas, se fundamentan en ese principio. El autor del hallazgo del principio fue uno de los matemáticos más extraordinarios que han existido, Evariste Galois (1811-1832).³

Un matemático o un físico definirían el principio del siguiente modo:

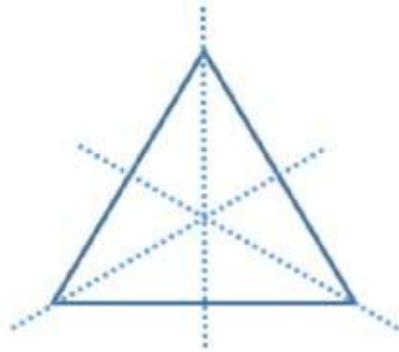
Una simetría, no es un concepto estático sino dinámico, es una acción llevada a cabo sobre un objeto o un sistema, de manera que produce un cambio importante en él, pero a la vez lo mantiene totalmente invariante. Puede decirse entonces que el objeto o el sistema cambia y a la vez no cambia (cómo hemos empezado a ver que sucede con los 12 elementos que representan al Sistema y así con el Sistema). La acción y el resultado de la simetría, se denomina más específicamente *“Transformación simétrica”* (como la que transforma las quintas en su contrario, los tritonos, y viceversa). La *simetría* nombra a la vez, el *principio* a cumplir, la *acción* que conlleva su cumplimiento (descrita también como como *“transformación”*), y la *propiedad* que adquiere aquello que lo cumple.⁴

Aparte del principio en sí, ciertamente lo extraordinario de él, es que puede cumplirse de distintas formas, *desvelando la Estructura de muy diversos objetos de diferente grado de complejidad, un grado del que dependerá que la Estructura que nos desvele la simetría sea externa o interna, esté a la vista o fuera de su alcance*: una figura geométrica, una ecuación matemática, una ecuación física, una molécula, una partícula cuántica, una fuerza de la naturaleza, el propio Universo, o como empezamos a ver el *Sistema tonal*, y por derivación la propia música. Su materialización es distinta pero conceptualmente el principio es siempre

³ Una importante cantidad de libros han sido escritos para destacar la extraordinaria importancia constructiva y explicativa que tiene en la ciencia este principio. El libro que puede considerarse como referencia es “Symmetry” (1952) cuyo autor es uno de los matemáticos mas reconocidos de la historia, Herman Weyl. Otros ejemplos: “Fearfull Symmetry” (A. Zee, 1986). “Laws And Symmetry” (Bas C. Van Fraassen, 1989). “The Force Of Symmetry” (Vincent Icke, 1995). “Symmetry And The Beautiful Universe” (Leon Lederman and Christopher T. Hill, 2004). “The Ecuation Than Couldnt Be Solved” (Mario Livio, 2005). “Why Beauty Is Truth. A History of Symmetry” (Ian Stewart, 2007).

⁴ Como vemos “reflexividad” y “simetría” no son conceptos sinónimos, como usualmente se consideran en el lenguaje ordinario, sino que tienen diferentes significados y es desde esa diferencia que como vemos aquí van a poder relacionarse. En el campo de la música, el uso que a veces se ha hecho del concepto de “simetría”, ha sido a partir de ese lenguaje ordinario, por ejemplo, cuando es referido a diferentes técnicas contrapuntísticas, como la “inversión” o la “retrogradación”, o incluso referida a la repetición de un número de compases, o en algunos análisis que últimamente se han hecho teniendo como referencia su nombre, y así, en todos los casos, efectivamente confundido con el de “reflexividad”.

el mismo. Un ejemplo simple de objeto geométrico simétrico, cuya estructura es externa: el triángulo equilátero



Tiene 6 simetrías (transformaciones simétricas) que dejan totalmente invariante su posición en el espacio: 3 rotaciones, 120° , 240° , 360° sobre sí mismo, y 3 reflexiones sobre sus mediatrices

Cada transformación, que por ejemplo reordena sus vértices, y todos los puntos que constituyen sus lados, permutándolos en el espacio que ocupa, modifica esa posición, pero A LA VEZ, el triángulo mantiene absolutamente invariante esa posición como tal en ese mismo espacio. Así, la simetría, hace coexistir el cambio y su contrario, la invariancia. De las simetrías específicas que conlleva esa coexistencia, el triángulo obtiene su cualidad como "equilátero". *No es simétrico por ser equilátero, como podría pensarse, sino que es equilátero por esas particulares simetrías.* Como todo principio, el de simetría, preexiste a la conformación del objeto o el Sistema que lo cumple. Por ello, y esto es importante subrayarlo, *la forma particular que adopta un objeto (aquí el triángulo) depende de la forma particular en que cumple con la simetría.*

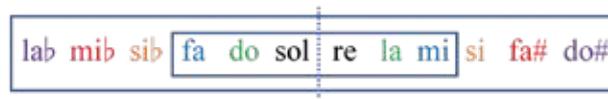
Así, es la forma particular en que el Sistema cumple con la simetría, la que le otorga su propia forma, su Estructura, interna en su caso, que es a la vez de la que en ese interior, obtienen su propia forma particular todos los considerados *conceptos fundamentales* que se aglutinan y se integran bajo su nombre: "Sistema tonal". Todas las representaciones en las que vemos materializarse esos conceptos, conforman la Estructura interna del Sistema, incluso cada una puede representarla, pero NO SON la Estructura, la Estructura (y así el Sistema) está hecha del entretrejimiento conjunto, y por tanto complejo, de todas ellas. Un grado de complejidad, muy distinto entonces del que presenta el triángulo, que supone entre otras cosas que su Estructura, a diferencia de la del triángulo, esté en su interior, por eso no habíamos podido verla desde fuera.

De esa complejidad, el Sistema obtiene su eficacia, y lo demuestra particularmente el hecho, de que también en ella tiene su origen otro de los conceptos fundamentales de los que el Sistema toma su nombre específico: "Sistema tonal", las propias "tonalidades".

EL ORIGEN ESTRUCTURAL DE LAS TONALIDADES MAYORES Y MENORES

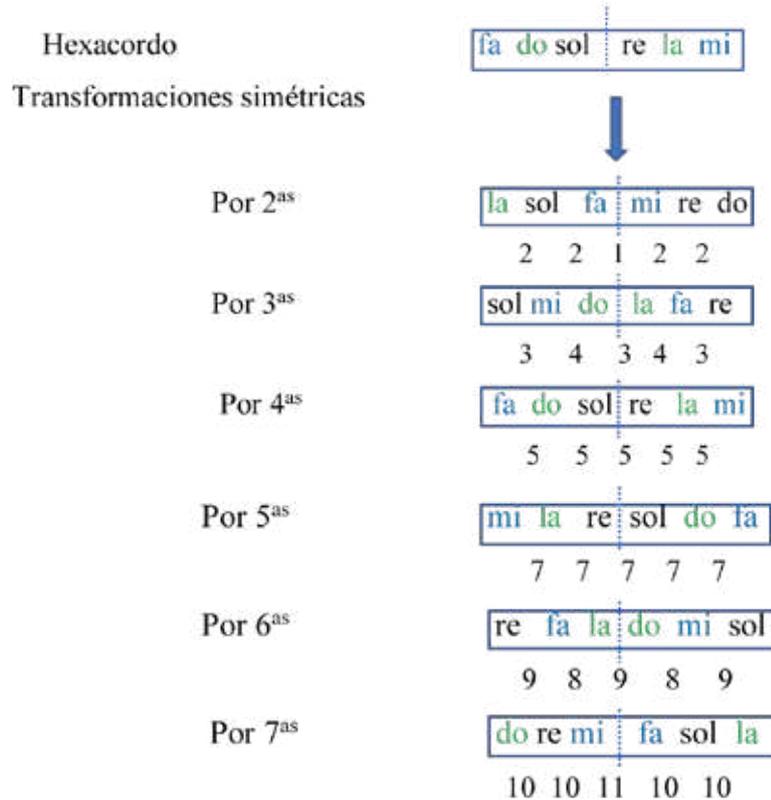
El Sistema como tal, tiene otra importante propiedad derivada de sus dos fundamentales: puede dividirse en fragmentos con la condición de que estos hereden esas dos propiedades fundamentales, la reflexividad y la simetría. El origen de las tonalidades mayores y menores se encuentra en esta propiedad. Veámoslo. Imaginemos que alguien nos pregunta ahora cuántas tonalidades mayores se pueden formar con esos 12 elementos. Vamos a ver, que no sólo el número, sino su propia constitución, lo establecen la reflexividad y la simetría.

Existe un fragmento de 6 elementos en el interior del Sistema con propiedades realmente especiales. Lo indicamos en la representación por quintas.



Ese fragmento especial, enmarcado con el rectángulo interior- que ya vemos situado en un lugar asimismo especial, el centro de esa totalidad - nos pone ya en contacto directo con las tonalidades tal como han sido descritas por las teorías conocidas, pues esos 6 elementos son los que tienen en común dos tonalidades mayores que se encuentran en relación de quinta, en este caso Fa mayor y Do mayor. Y es especial, no sólo por su ubicación, sino porque efectivamente hereda las dos propiedades fundamentales de la totalidad de la que es fragmento (del Sistema), que como vamos a ver lo dotan de una extraordinaria capacidad generativa y organizativa, por ejemplo, efectivamente para producir las tonalidades que pueden formarse con esos 12 elementos. Por ello le damos un nombre específico: HEXACORDO. Por supuesto, puede entenderse ya que el significado que tiene aquí el término no tiene mucho que ver con el que pudieron darle los teóricos antiguos. La única coincidencia es el nombre que simplemente hace referencia al número de elementos que posee el fragmento.

Y es que como hemos dicho, el fragmento además de reflexivo, lo que ya demuestra el hecho de estar situado en el centro de una totalidad que es reflexiva, también es simétrico. Para verlo, reordenemos por ejemplo esos 6 elementos distribuyéndolos localmente de todas las formas regulares posibles, en términos tonales a partir de todos los intervalos posibles además de las quintas, por 2^{as}, 3^{as}, 4^{as}, 5^{as}, 6^{as}, y 7^{as}. Para cada una sólo existe una posibilidad. El resultado es absolutamente insospechado: Sus elementos se reordenan con una condición que conocemos y que impone la simetría: mantener invariante el orden interno que esos 6 elementos demuestran poseer en su representación por quintas, es decir, todas las reordenaciones son transformaciones simétricas de esa representación. Reordenémoslas, pensando todas del mismo modo, en sentido descendente (daría lo mismo en el otro sentido). Por ello podemos pensar también en ese mismo sentido, el hexacordo que hemos obtenido de la representación por quintas, y que tomamos como origen de las transformaciones, es decir por cuartas descendentes



las parejas relacionadas por la reflexividad efectivamente demuestran también aquí ser inseparables (su visualización la siguen facilitando los colores) lo mismo que su constitución reflexiva (lo que indican ya los números que señalan las relaciones locales). Pero los 6 elementos parecen cumplir con otra condición para formar parte del fragmento: que todos ocupen los 6 lugares que el fragmento posee para ser ocupados, pero sólo una vez. Así, cada lugar está ocupado realmente por todos los elementos a la vez. Porque realmente todas las representaciones coexisten en el interior del fragmento, lo que demuestra también aquí el hecho de que no haya ninguna que tenga privilegio sobre las demás, pues también aquí cualquiera puede servir de origen para ser transformada en cualquiera de las otras. Lo que permite la simetría, es sacarlas una a una al exterior para que así podamos verlas separadas. Pero una vez situadas todas ahí y consideradas juntas, que es como están en su interior, se nos permite ser testigos directos del extraordinario orden de ese interior, visualizarlo. Lo podemos ver, a partir de la forma específica que adoptan juntas todas sus representaciones, una forma de unidad que recuerda la que los matemáticos del S. XVIII descubrieron también como propiedad de los números y que llamaron "cuadrado latino". Ponemos juntas las 6 representaciones para verlo

la	sol	fa	mi	re	do
sol	mi	do	la	fa	re
fa	do	sol	re	la	mi
mi	la	re	sol	do	fa
re	fa	la	do	mi	sol
do	re	mi	fa	sol	la

Cuadrado Hexacordo

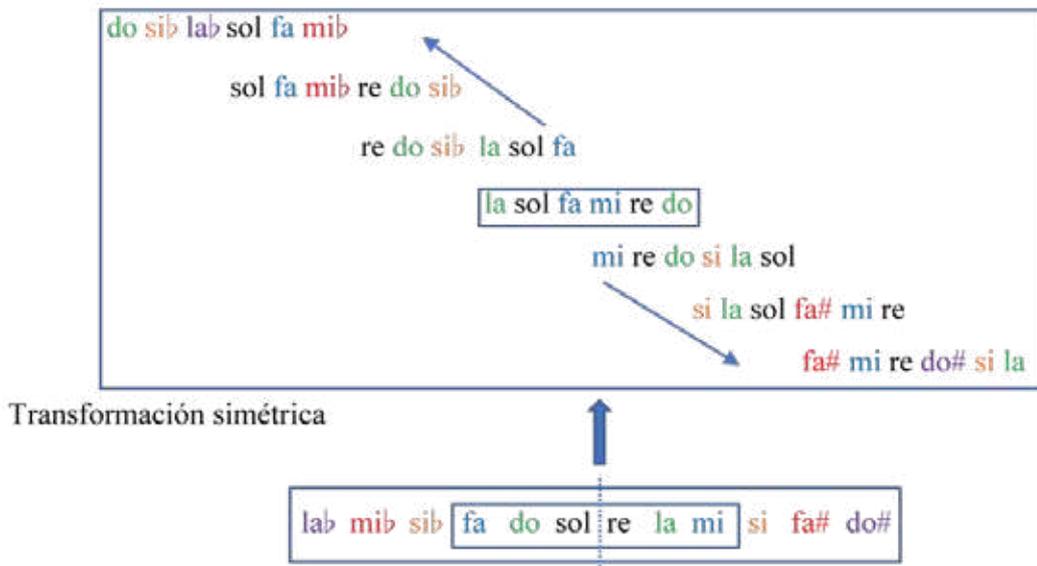
1	2	6	3	5	4
2	3	1	4	6	5
3	4	2	5	1	6
4	5	3	6	2	1
5	6	4	1	3	2
6	1	5	3	4	3

Cuadrado Latino. Euler

A la izquierda nuestro cuadrado, y a la derecha uno de los construidos por Leonhard Euler (1707-1783), uno de los matemáticos más reconocidos de la historia. Como en el caso de los números, también en nuestro cuadrado, cada elemento está en cada línea y cada columna, y sólo una vez. Pero su orden interno es muy diferente, más extraordinario, lo que ya anuncia que las capacidades generativas y organizativas de este fragmento de 6 elementos también van a serlo. Por ejemplo, podemos ver ahí, que las líneas se reproducen de manera exacta en las columnas: la línea superior, la de las segundas, se reproduce exactamente de arriba a abajo en la columna de la izquierda; la línea siguiente, la de las terceras, del mismo modo en la columna siguiente, y así sucesivamente. Como si el cuadrado pudiera girarse en el espacio sin modificar nunca su forma externa. Podemos fijarnos ahora en el orden preciso y asimismo sorprendente que para situarse siguen las parejas reflexivas. Por ejemplo, podemos seguir la pareja **fa-mi** desde la representación por segundas. Ahí la simetría la ha situado en su centro; en la siguiente, la de las terceras, se abre para ocupar los lugares contiguos invirtiendo la posición de sus elementos; y en la siguiente, la de las cuartas, se sitúa en los únicos lugares que faltan para ocupar, los extremos, volviendo a invertir la posición, mientras las otras parejas se reordenan perfectamente con ella cada vez. Pero vemos lo que ocurre ahora. Para que los elementos puedan ocupar todos los lugares posibles, las parejas sólo tienen que mantenerse en los mismos lugares que han ocupado en las tres primeras transformaciones, y simplemente intercambiar sus elementos. Así, las quintas son el resultado directo del intercambio de los elementos de cada pareja tal como la simetría las situó en las cuartas, las sextas lo mismo con respecto a las terceras, y las séptimas lo mismo respecto a las segundas. A partir de este orden extraordinario, asistimos entonces al origen de lo que describimos como "inversiones", pues estas no son más que el resultado del cumplimiento de las condiciones que impone la simetría en este objeto simétrico para sus elementos: *ocupar todos los lugares posibles, manteniendo su orden interno, el que proporciona la reflexividad, y al que contribuye entonces la propia simetría*. El fragmento adquiere por todo ello una coherencia y una consistencia internas extraordinarias, de las que van a derivar de manera lógica su efectividad tanto generativa como organizativa.

Porque el hexacordo tiene otra extraordinaria propiedad derivada de las fundamentales: puede replicarse en el espacio bidimensional, y *proporcionar así una nueva forma externa al Sistema*. Para comprobarlo elijamos una de sus representaciones, por ejemplo, la representación por segundas, **la-sol-fa-mi-re-do**, cuya constitución interna en cifras (intervalos)

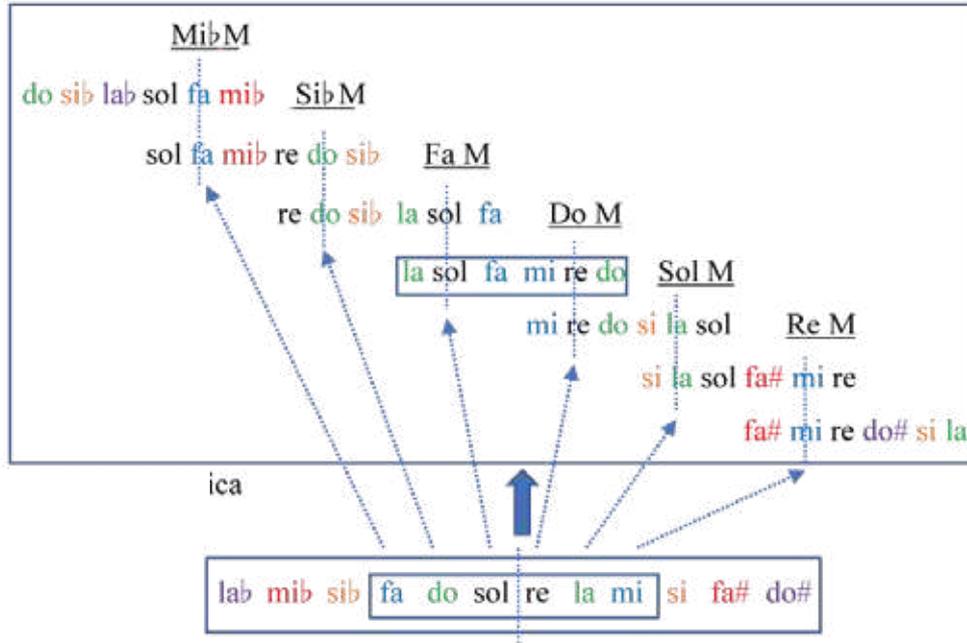
es: 2-2-1-2-2. Replicamos el hexacordo reflexivamente en los dos sentidos, desde sus dos mitades, hacia arriba desde su mitad izquierda y hacia abajo desde su mitad derecha, repitiendo el proceso 3 veces. Así:



El rectángulo superior del gráfico muestra a través de las flechas cómo el hexacordo se replica produciendo 6 hexacordos más (3 por encima y 3 por debajo) desplegando así sus elementos por el espacio bidimensional, y lo hace produciendo a la vez, de forma natural, en cada nueva réplica, y de manera perfectamente ordenada, cada uno de los otros 6 elementos que constituyen con él la totalidad que forman los 12 de la que es fragmento.

Debajo del rectángulo, el gráfico indica que efectivamente ese despliegue es una nueva transformación simétrica de nuestros 12 elementos, llevada a cabo sobre la representación por quintas (podría ser sobre cualquier otra representación), una nueva forma externa que adquiere el Sistema (su Estructura), pues como puede comprobarse, y eso es lo extraordinario, aunque a través de la réplica del hexacordo la transformación ha triplicado sus elementos, ocurre, que donde la simetría ha situado uno de ellos en el despliegue, en el lugar opuesto (reflexivo) indefectiblemente habrá situado su pareja reflexiva, y lo mismo sucede con los otros 6 elementos de los 12 que podemos decir que de manera automática produce la transformación: donde ha producido uno de ellos, en el lugar opuesto indefectiblemente se encuentra su pareja reflexiva. Y respecto a las relaciones, cualquier relación sea local o no-local, medida en intervalos, tendrá su reflejo exacto en el lado opuesto. Es fácil de comprobar. Como vamos a ver, *en esas relaciones nuevas y precisas de esta particular forma externa que la simetría permite adoptar al Sistema, tiene su origen las tonalidades mayores.*

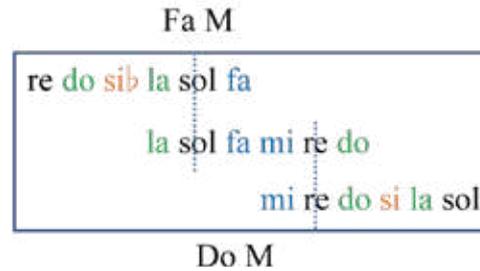
Porque el hexacordo tiene aún otra capacidad: puede utilizar sus propios elementos ahora para unir ordenadamente de dos en dos los hexacordos que él mismo ha generado. *Cada unión corresponderá ya exactamente no solo a los elementos sino también a las relaciones que efectivamente van a caracterizar diferenciadamente cada una de las tonalidades mayores.* Lo empezamos a indicar todo en el siguiente gráfico:



Las flechas punteadas, indican el lugar preciso en el que la transformación ha situado ordenadamente en el despliegue, los 6 elementos del hexacordo que ha generado el resto de los hexacordos. Además de conformar con ellos el hexacordo central, los ha situado justo en el centro de cada dos de los hexacordos que ha producido sus sucesivas réplicas, efectivamente uniéndolos y organizándolos en dos partes iguales que se reflejan la una a la otra (lo que indica en cada caso la línea vertical de puntos).

Sobre cada línea aparece el nombre de la tonalidad mayor que se forma en cada unión. Son 6 tonalidades mayores las que se pueden formar, ni más ni menos. Ni más ni menos, porque entendemos que su número depende totalmente del número de los elementos que constituyen el hexacordo pues en este extraordinario orden son los responsables de producir, no sólo la forma externa que adquiere esta representación (a través de su representación por segundas), sino de las 6 uniones de los hexacordos que la constituyen (a través de su representación simétrica por quintas). Una consecuencia importante de ello, es que, en el interior del Sistema, las tonalidades mayores nacen juntas, literalmente unidas unas a otras, pues cada hexacordo es compartido por dos de ellas, cuando hasta ahora siempre fueron descritas desde su total separación. *Ciertamente descritas y no explicadas porque su explicación exigía remitirlas a un origen común, como el que estamos desvelando ahora.* Además, el hecho de que se encuentren allí unidas es esencial para la lógica del mecanismo que les va permitir convertirse en música. Y para nosotros entenderlo. Aunque tratarlo en profundidad nos retrasaría demasiado nuestro objetivo, que es el de recorrer lo más ampliamente posible el interior del Sistema al encuentro del origen de los considerados conceptos fundamentales, dada su importancia, veámoslo, aunque sea brevemente.

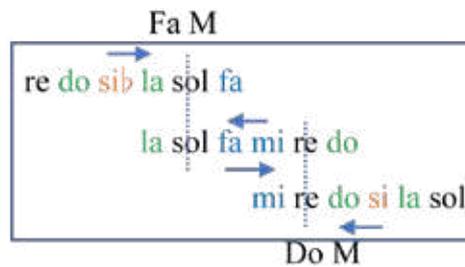
Tomemos para ello el centro de la representación en el que la simetría ha situado los hexacordos que corresponden a las tonalidades de Fa mayor y Do mayor, que como vemos, efectivamente comparten nuestro hexacordo de referencia (serviría cualquier grupo de tres hexacordos).



Vemos primero que la transformación, de manera natural, ha producido ahí dos nuevos elementos en los dos nuevos hexacordos, el **sib** y el **si** que naturalmente son pareja reflexiva, y que son precisamente aquellos a partir de los cuales se podrán diferenciar las dos tonalidades. Estos dos elementos, situados justo a ambos lados del hexacordo central, van a poder entonces relacionarse con los dos que éste tiene también justo en su centro, **fa-mi**, a su vez el centro de esos tres hexacordos, ligados también como pareja reflexiva, para formar ordenadamente los dos tritonos que por sí mismos pueden ciertamente representar de manera diferenciada a las dos tonalidades Fa mayor y Do mayor: **sib-mi** y **fa-si**. Todo parece seguir un orden absoluto. Porque esa pareja **fa-mi**, que ocupa un lugar predominante, en el centro de este fragmento de tres hexacordos, y que demuestra aquí ser realmente esencial, a la vez podrá relacionarse con la otra pareja, la formada por el **la** y el **do**, situada justamente a ambos lados del hexacordo central, precisamente para formar ahora las terceras mayores, **la-fa** y **mi-do** (que vemos reflejándose una a la otra en ese hexacordo) que lo mismo que los anteriores pueden representar diferenciadamente a las dos tonalidades, y en los que como se dirá, resolverán aquellos tritonos. Podemos decir, que de ese modo las 4 relaciones en las que directamente participa la pareja **fa-mi**, situada en el centro de esta mini-estructura, quedan a su vez totalmente ligadas, relacionadas por ella. Esa relación de relaciones será fundamental para su materialización en música, y ciertamente para la diferenciación de esas tonalidades que en principio coexisten ahí ligadas por el hexacordo que comparten. Pues en un orden absoluto, el tritono **sib-mi** se unirá efectivamente a la tercera **fa-la** (relación que efectivamente se describirá como resolución de uno en el otro), y entonces, siguiendo el orden que establece la reflexividad, reflexivamente, el tritono **fa-si** hará lo mismo con la tercera **mi-do**, reflejos de las anteriores, un orden absoluto que ciertamente liga asimismo totalmente a todas esas relaciones, para permitirles a la vez que luego puedan diferenciarse y definir así la pertenencia de ese hexacordo central a una o a otra de las dos tonalidades. Y es que como vamos a ver en esa diferenciación también participa la reflexividad.

En efecto, sabemos que si ambas tonalidades comparten ese semitono situado en el centro del hexacordo que tienen en común, aquí **fa-mi**, es para diferenciarse a partir del sentido que tomará la dirección de esos dos elementos cuando se representen como relación en el tiempo, como música, lo que a su vez, es decir *globalmente*, estará en función del sentido que tomen sus otros semitonos. Y así, mientras en Fa mayor el **mi** asciende al **fa** (en grados tonales como 7-1) y a la vez, su otro semitono, lo hace descendentemente del **sib** al **la** (como 4-3), en Do mayor ocurrirá todo lo contrario, el sentido de la relación entre el **fa** y el **mi** se invierte reflexivamente, el **fa** desciende al **mi** (como 4-3), mientras su otro semitono el formado entre el **si** y el **do**, reflejo de aquel semitono **sib-la**, también invertirá su sentido,

y el **si** ascenderá al **do** (ahora como 7-1). Indicamos en el gráfico por medio de flechas, este extraordinario orden que impone también la reflexividad a estas relaciones fundamentales para que el hexacordo central pueda definirse en una u otra tonalidad.

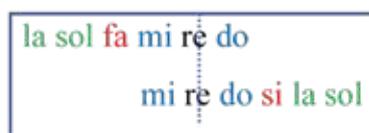


Este orden absoluto en el que se llevan a cabo las relaciones, nos sirve de nuevo ya para comprobar, por ejemplo, que todos esos acontecimientos que fueron registrados en la superficie de la música y que pudieron incluso ofrecerse como reglas de comportamiento, no eran su explicación, sino su descripción, descripciones de hechos (apariencias), porque como estamos viendo, en ese orden interno del Sistema, obtienen realmente la lógica de su comportamiento, y ahora sí su explicación.

Porque ciertamente podemos decir que estamos ante el origen del mecanismo de la tonalidad. Hemos empezado a ver la importancia que tiene para ello el hecho de que las tonalidades estuvieran unidas unas a otras en el interior del Sistema y no separadas como han sido descritas desde las teorías conocidas. Empezamos a entender que la lógica que justifica su separación se encuentra en la lógica de su unión, la explica esta lógica. Pero profundicemos algo más ahora en la lógica de su separación, es decir veamos qué sucede a la constitución de cada tonalidad cuando se apropia del hexacordo que comparte con la otra.

Parece que existe una condición para la separación: que incluso al separarse, la unión de los dos hexacordos que puede constituir una tonalidad mayor siga siendo reflexiva y simétrica, como lo era la unión de las dos tonalidades antes de la separación, y como lo es el propio hexacordo. Dicho de otro modo, asistimos a otra nueva propiedad del hexacordo: su unión con el otro hexacordo con el que forma una tonalidad mayor, sigue siendo reflexiva y simétrica, sigue heredando las propiedades fundamentales de la totalidad de la que esa entidad formada por la unión de dos hexacordos es un fragmento, es decir, del Sistema, constituyendo por tanto y por sí misma una totalidad.

Comprobémoslo. Tomemos por ejemplo los dos hexacordos que corresponden a una de esas dos tonalidades que acabamos de ver ligadas una a la otra, la de Do mayor:



Si podemos declarar esa unión como reflexiva, es porque comprobamos que esos 7 elementos poseen su propia ley de composición interna, y que ciertamente es la misma que tienen los 12 de la que estos son un fragmento, es decir el Sistema. También en este caso, *cada elemento tiene la misma relación con el que la simetría ha situado en el centro, aquí el re, que la que tiene su opuesto, y en general cada uno tiene la misma relación con cualquier otro que la que tienen sus opuestos, y también cada relación sea local o no-local tiene su reflejo exacto en el lado opuesto.* Es fácil de comprobar. Así, esta entidad formada por dos hexacordos tiene por tanto una constitución reflexiva que le es propia, y por eso, y por formar parte de una Estructura, podemos darle la categoría de "subestructura". En efecto, la simetría ha producido particularmente en cada subestructura tres parejas reflexivas, que se organizan alrededor del elemento central que sitúa en ellas la transformación, en este caso el re (las hemos indicado con el mismo color): **mi-do**, **fa-si**, **la-sol**. Vemos de nuevo aquí la acción organizativa de la reflexividad, pues es la que produce directamente, las dos relaciones que pueden representar a esta tonalidad, señalándolas expresa y diferenciadamente al ligar reflexivamente sus elementos: el tritono y la tercera mayor (aquí **fa-si** y **mi-do**), pero vemos también la acción de la simetría, pues es la que en aquel despliegue bidimensional, los ha ubicado aquí en el lugar preciso para que ahí puedan relacionarse directamente y formar así localmente por puro intercambio de sus elementos los dos semitonos diatónicos que asimismo van a representarla, **fa-mi** y **si-do** situándolos justo en el centro de cada uno de los hexacordos, reflejándose uno a otro para que la reflexividad alcance también aquí, ahora de manera particular como ya señalamos antes, al sentido básico de su dirección cuando se representen como música en el tiempo: el **fa** moviéndose al **mi** y el **si** en dirección opuesta (reflexivamente) moviéndose al **do**. No podemos extendernos más.

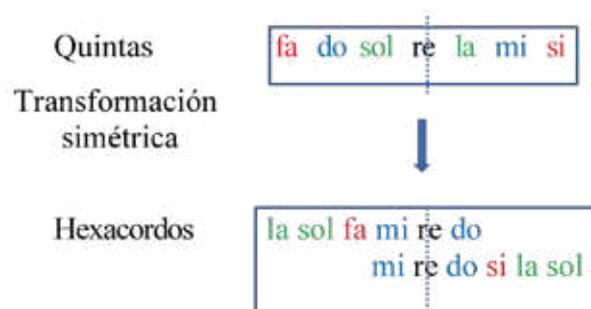
Diremos entonces asimismo como una regla, entendida como explicación, que "el tritono resuelve en la tercera mayor". Pero nos damos cuenta que eso sólo era describir un hecho, porque es ahora cuando podemos explicarlo, al poder remitir esas relaciones y su comportamiento a un origen común. Ciertamente, desde este pequeño contexto, podemos decir ya que nos encontramos en el origen mismo de la tonalidad, y ante su propio mecanismo, pues estamos asistiendo *al nacimiento común, **inseparablemente juntos**, de los tres intervalos básicos que por sí mismos la representan, aquí a la tonalidad mayor: los dos semitonos diatónicos, el tritono y la tercera mayor, así como a las relaciones fundamentales que su ubicación precisa permite llevar a cabo entre ellos cuando los veamos representarse como música.* Entendemos porqué en el interior de esos fragmentos no pueden existir unos sin los otros. *La ausencia en ellos de un orden interno que proporciona globalmente la ubicación precisa de sus elementos, y que obtienen del propio orden interno del Sistema, haría imposible el nacimiento común de esas relaciones, haría imposible la totalidad que juntos conforman, tanto en la forma de la unión de dos tonalidades como en la forma particular de cada una de ellas, y así haría imposible "la tonalidad", su lógica, y entonces también su eficacia, que se encuentra en esa lógica.* Si antes vimos, a esos conceptos fundamentales, originándose separadamente aunque coexistiendo en el interior del Sistema, ahora los hemos visto naciendo inseparablemente juntos en el interior de dos de sus fragmentos, que demuestran

ser especiales al heredar sus propiedades fundamentales, el que forman los tres hexacordos en el que se encuentran unidas las dos tonalidades, y el que forman cada dos de ellos para constituirse ya diferenciadamente en una tonalidad mayor.

Sin embargo, existe ahí una pareja de la que no hemos hablado y que parece quedar fuera de esas relaciones fundamentales básicas- el tritono, la tercera mayor, y los semitonos diatónicos - que conforman esa totalidad de 7 elementos, para constituirse como tonalidad mayor, la formada por el **sol** y el **la**. Una pareja que, sin embargo, la simetría ha tratado ahí realmente de un modo especial, la ha duplicado. La vemos enmarcando la subestructura que forman los dos hexacordos, en la que sus dos elementos además de relacionarse en la distancia, como es propio de las parejas, lo hacen también localmente como relación, como segunda mayor, y dos veces, al reflejarse consigo misma. Más abajo, comprobaremos la extraordinaria importancia que tiene también esa relación no sólo en la constitución de lo que hemos llamado "tonalidad mayor", sino también en la "tonalidad menor", pero también entenderemos la lógica de la presencia de ese re que la simetría ha situado justo en el centro de la representación y que la reflexividad también ha tratado de un modo especial, pues es el único que es reflejo de sí mismo.

Pero efectivamente, *si la condición para que la unión de dos hexacordos dé como resultado la tonalidad mayor, es que herede la reflexividad del Sistema, también lo es que herede su simetría*, lo que hace definitiva su categorización como subestructura. Como vamos a ver, de ello depende el origen mismo de los acordes.

Que la unión de esos dos hexacordos es simétrica puede demostrarlo ya directamente el hecho de que puede ser considerada como el resultado de una transformación simétrica llevada a cabo sobre la que también podemos considerar la representación más básica de sus 7 elementos, su representación por quintas. Lo vemos

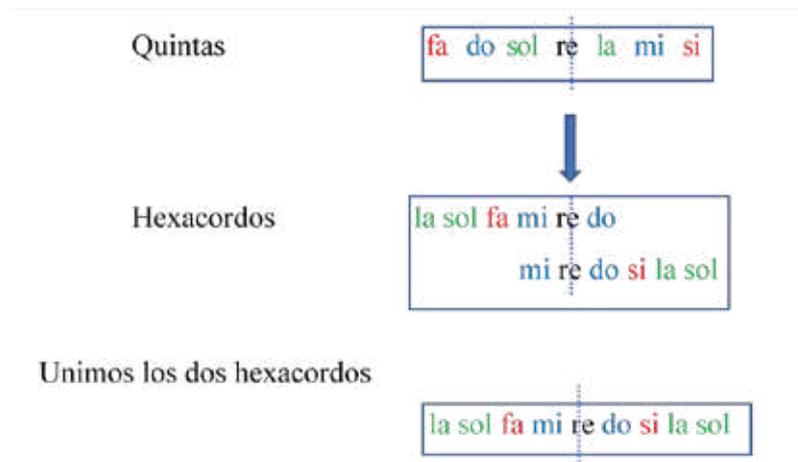


Comprobamos, que la representación por hexacordos, es ciertamente el resultado de una reordenación simétrica de la representación por quintas (o naturalmente ésta de aquella). Sus elementos han cambiado de lugar pero manteniendo su orden interno.

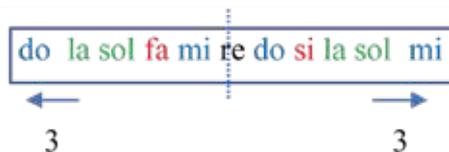
Pero este fragmento especial de elementos que forman parte de la Estructura que hereda sus propiedades fundamentales, y que por ello podemos calificar de Subestructura, tiene ciertamente un número mayor de simetrías. Como hemos anticipado, en una de ellas se originan los acordes.

EL ORIGEN ESTRUCTURAL DE LOS "ACORDES"

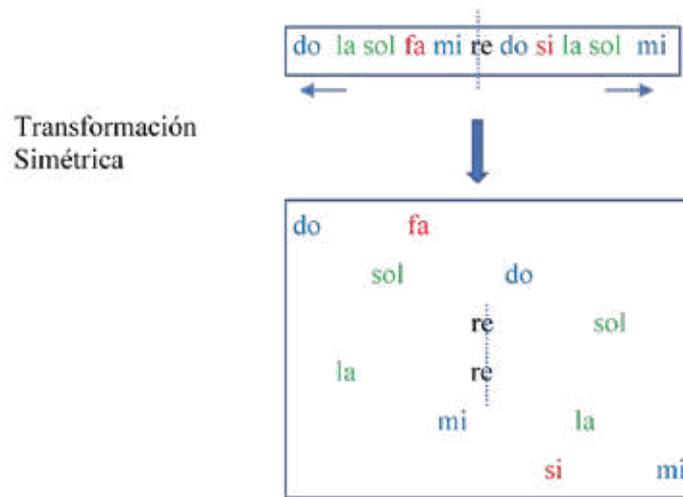
Demostraremos que ciertamente el origen de los acordes no es puramente físico como se ha tratado sin éxito alguno de explicar, sino fundamentalmente Estructural, como el de las propias tonalidades mayores (Recordamos que la física- los armónicos- que no pueden explicar el tritono, tampoco pudieron explicar el acorde menor. Incluso para superar el problema se pensó en unos "armónicos inferiores" que lo justificaran pero que realmente no existían. Luego simplemente se obvió el problema). De hecho, como vamos a ver los acordes son una de las formas externas que pueden adoptar esos 7 elementos. La extraeremos de su interior paso a paso. Partiremos de su representación por quintas



Expandimos ahora la representación sacando al exterior la pareja **mi-do**, intercambiando la disposición de sus elementos:

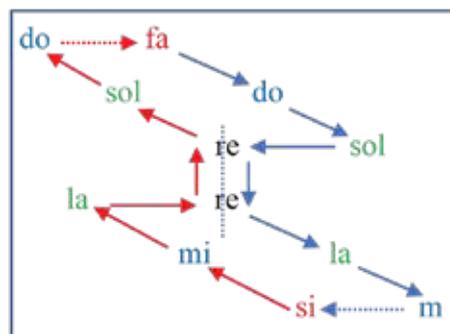


Ninguna de estas acciones afecta al orden interno de esos 7 elementos, ni por supuesto entonces al externo, pues como vemos respecto a este, la expansión ha producido el mismo intervalo en los extremos, una tercera menor (lo indica el 3). Despleguemos ahora por el espacio bidimensional esa representación, pero como siempre de manera que en la transformación siempre se conserve su orden interno. Así:

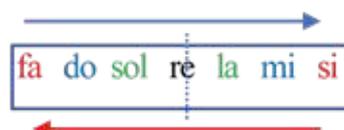


Se trata entonces efectivamente de una nueva transformación simétrica, un nuevo reordenamiento ahora de nuevo en el espacio bidimensional. Se han producido en él 6 líneas con dos elementos en cada una, siempre con la condición de mantener la relación reflexiva de cada pareja, y por tanto su posición, lo que garantiza a su vez la reflexividad de las relaciones producidas, el orden global. Por ejemplo, si la transformación ha situado un **do** en la línea superior a la izquierda, necesariamente su pareja, el **mi**, tendrá que estar situado en el lado opuesto (reflexivo), en la línea inferior a la derecha, tal como se encuentran en la representación unidimensional, y así con todos los demás.

Pero incluso podemos descubrir el orden específico y perfecto que la transformación ha seguido para situar los elementos de ese modo particular. Lo indicamos

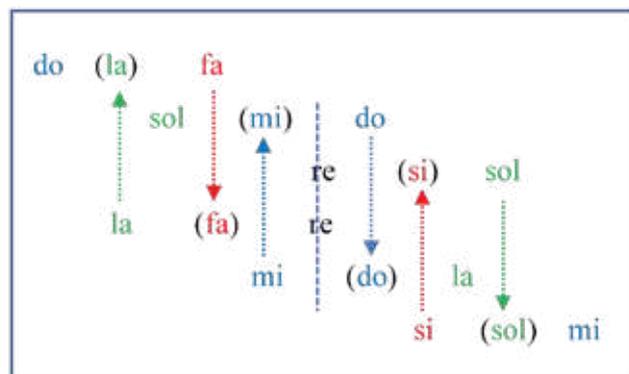


En efecto, podemos decir que esas líneas con sus dos elementos, y la propia distancia que existe entre ellas, se originan a partir de la unión de los dos sentidos opuestos en que podemos leer la representación por quintas de esos 7 elementos, es decir, por quintas y por cuartas (las quintas las indican las flechas azules y las cuartas las rojas). Así



Vemos que, de ese modo, la simetría, de manera natural, no sólo ha situado una quinta en cada línea, sino que también ha situado las líneas en relación de quinta. Esas quintas que la simetría ha formado en cada línea son ya el comienzo del proceso de la formación de los acordes, y las quintas que relacionan localmente las líneas supondrán, como ha sido descrito por las teorías conocidas, la relación más estrecha que puede haber entre esos acordes. Se puede decir que el transcurso por quintas (indicado por las flechas azules) ha originado a la derecha de cada línea lo que describiríamos como las *fundamentales* de los acordes, y el transcurso por cuartas (indicado por las flechas rojas) a la izquierda de cada línea, lo que van a ser las *quintas* de esas fundamentales, y así de los acordes que de ese modo están formándose. Por tanto, lo que podemos concluir ya, es que las *fundamentales no son el origen de los acordes, como se había dicho ("explicado")*, sino que como vemos nacen inseparablemente unidas a las quintas, ambas tienen un origen común, pero también como vamos a ver lo tienen las terceras.

Para comprobarlo, sólo tenemos que dar un paso más en nuestro proceso de transformación simétrica. *No olvidemos que todo esto se encuentra en el interior de esos 7 elementos*. Lo que hacen las transformaciones simétricas es sacarlo todo al exterior, ponerlo directamente ante nuestra mirada. En efecto, las terceras se forman a partir de la inclusión asimismo totalmente ordenada de esos mismos elementos entre las quintas. Veámoslo

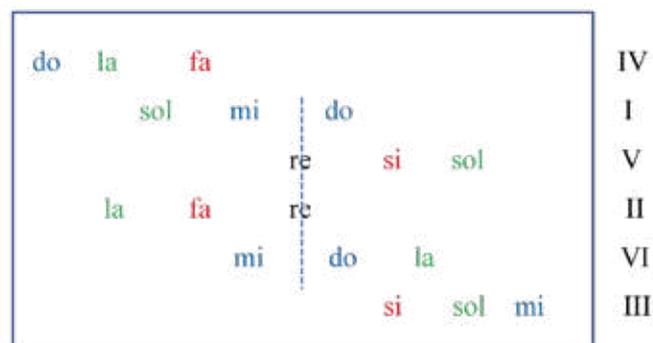


De nuevo, somos testigos del orden absoluto en el que se originan los acordes. Los vemos ya formados en cada línea producto de las inclusiones absolutamente ordenadas de los elementos que ya conformaban las quintas. Las flechas indican la perfecta organización de esas inclusiones (los elementos resultado de la inclusión que forman las terceras, lo ponemos entre paréntesis). En ningún caso, esta nueva transformación destruye el orden interno de esta subestructura, solo cambia su orden externo, su forma externa, una posibilidad que ofrece la simetría, y que en este caso produce los acordes. Ese orden interno, es el mismo que esos 7 elementos demostraban poseer en sus representaciones por quintas y por hexacordos. Podemos decir que en ese proceso esos acordes se constituyen asimismo en una totalidad.

Constituirse en una totalidad, significa como siempre, que el proceso de inclusión en el que se originan es global, cada inclusión depende de todas las demás. Como indican por ejemplo las flechas rojas, significa, que la inclusión del **fa**- proveniente de la quinta **do-fa**- entre la quinta **la-re**, para formar el acorde **la-fa-re**, obliga y así posibilita, a que el **si**, reflejo

de aquel **fa-** proveniente de la quinta **si-mi** (reflejo de **do-fa**)- se sitúe entre la quinta **re-sol** (reflejo de **la-re**), para formar el acorde **re-si-sol**, reflejo del anterior. Y así todas las demás inclusiones. La visualización del orden en el que todo se lleva a cabo, lo facilita el color de las flechas verde, rojo y azul, que corresponde al color de los elementos de la pareja que se incluye.

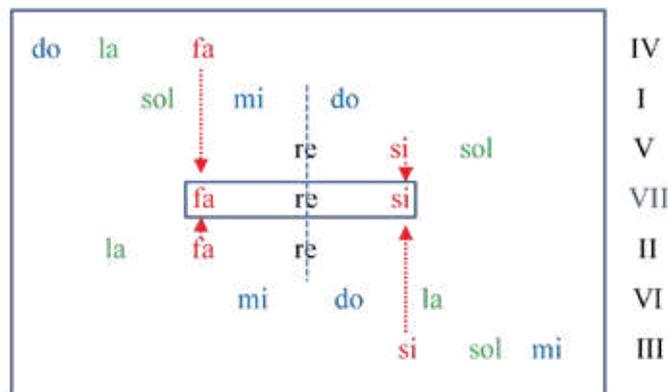
Comprobamos efectivamente que el origen de los acordes, como el de las quintas o los tritonos, no es puramente físico, no se encuentra en algo externo a ellos, sino, que una vez que el Sistema llevó a cabo su cerramiento, cumpliendo en ese momento con los principios de los que obtuvo sus propiedades fundamentales, se convierte totalmente en Estructural, entendiéndose por ello que su origen se encuentra en el orden interno del Sistema que caracteriza su Estructura. *En ese orden, nacen inseparablemente juntas las fundamentales, las quintas y las terceras, todas a la vez*, del mismo modo que vimos nacer juntos los semitonos diatónicos, los tritonos y las terceras mayores, para formar la propia tonalidad mayor de cuyo interior vemos ahora emerger a los acordes. Si quitáramos, cambiáramos o añadiéramos un elemento de esa totalidad que forman estos 7 elementos, los elementos que quedarán perderían su cualidad como *totalidad*, y al desaparecer esa cualidad desaparecerían los acordes, todos a la vez. Por eso entendemos que debía ser 7 el número de elementos que conformaban lo que describimos como tonalidades. Vemos el resultado



Pero estudiemos algo más lo sucedido, merece la pena, y entre otras cosas veamos de forma más concreta por qué tenían que ser 7 los elementos. Por un lado, vemos que es la simetría la que de forma natural ha producido dos tipos distintos de terceras que ha situado localmente. Por otro, que lo ha hecho, de forma que se conserve absolutamente el orden interno, es decir, que cada una, sea tercera mayor o menor, tenga su reflejo exacto en el lado opuesto, *de ahí que se formen acordes que distinguimos como "mayores" y "menores"*. Por tanto, todo depende de la ubicación en la que la simetría, fiel al orden interno, sitúa a cada tercera. Por ejemplo, la tercera mayor **la-fa**, que la simetría ha situado a la derecha del acorde **do-la-fa**, formado ahí en la parte superior, que por la ubicación de esa tercera llamamos Fa mayor, tiene su reflejo exacto en la tercera mayor **si-sol** formada por los elementos que son pareja reflexiva de los anteriores, y que la simetría ha situado lógicamente ahora en la parte izquierda del acorde **si-sol-mi**, situado en la parte inferior, reflejo del anterior, que por eso lo calificamos como menor, Mi menor. Y lo mismo con todos los demás. Así, cada acorde

mayor necesariamente tiene su reflejo en uno menor y viceversa. Esto explica *porqué existe el mismo número de acordes mayores y menores*. Por tanto *su número no es el resultado simple y casual de añadir dos terceras sobre cada uno de esos 7 elementos*, que es como ha sido explicada su formación, *sino el resultado de una transformación simétrica y por tanto global, de esos 7 elementos, y así de su orden interno; un orden interno que no es simple sino complejo, entendiéndose por ello que todos esos acordes están entretejidos conjuntamente en el interior de esta subestructura, lo que es una forma más de decir que esos 7 elementos constituyen una totalidad, o que derivan de un orden en efecto absolutamente global*.

Pero cómo vemos, son 6 los acordes formados ahí, falta uno de ellos, el que es distinto a todos, el formado por dos terceras menores, el "acorde del tritono". Saquémoslo a la luz porque también está allí ya formado. Es fácil descubrirlo en el interior de esa totalidad, pues por ser especial se encuentra también en un lugar especial, su centro. Veamos cómo se forma. Lo indicamos en el gráfico

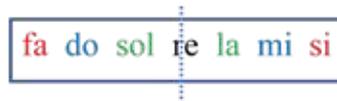


Para ello, la simetría únicamente tiene que situar ahí en el centro los dos elementos que forman el tritono y que para eso la reflexividad los ha hecho pareja reflexiva, el **fa** y el **si**. Allí, se podrán relacionar directamente con el re, como si los estuviera ahí esperando para juntos formar efectivamente el acorde **fa-re-si**. Y efectivamente, entre otras cosas, podemos entender ahora, incluso la necesidad de que el número de elementos que forman esa colección sea impar, 7 elementos, pues sólo eso permite que uno de ellos sea reflejo de sí mismo, como así es, el re. Si no fuera así, particularmente sería imposible formar este acorde, pues dado que dos de los elementos que van a formarlo son ya pareja reflexiva, el **fa** y el **si**, tan sólo se necesitaba uno más, uno que no tuviera entonces relación reflexiva con ningún otro, sino consigo mismo. Entendemos también, porqué está formado por dos terceras menores, pues al estar en el centro, ahí una es necesariamente la réplica reflexiva de la otra. Por supuesto, de esos mismos hechos depende la conformación de todos los demás acordes, pues como hemos visto, todos juntos constituyen una totalidad, lo que entraña la dependencia de todo con todo. Como si todo, en efecto, hubiera sido calculado previamente ¡pero en el propio interior de ese fragmento de 7 elementos que hemos llamado "tonalidad mayor"! que sin duda demuestra por todo ello realmente ser especial. Hasta ahora, podíamos decir que lo era- lo habíamos registrado y por ello visto así en la superficie de la música- pero no sabíamos porqué podía serlo.

Comprobamos que a partir de ese extraordinario orden en el que se reordenan estos 7 elementos para relacionarse en la forma que hemos descrito como acordes, podemos entender ciertamente muchas situaciones que sólo hemos podido describir pero no explicar, como podemos hacer ahora. Por ejemplo, veamos otra de ellas. ¿Por qué en la superficie de la música hemos visto reunirse esos 7 elementos en la forma que describimos como Do mayor, y no de otro modo?. ¿Por qué si por ejemplo, esos dos elementos que dan origen a ese nombre, el do y el mi, ocupan lugares que realmente no demuestran poseer privilegio alguno en la representación por quintas concebida como serie temporal, la representación que se puede considerar más genuina?.



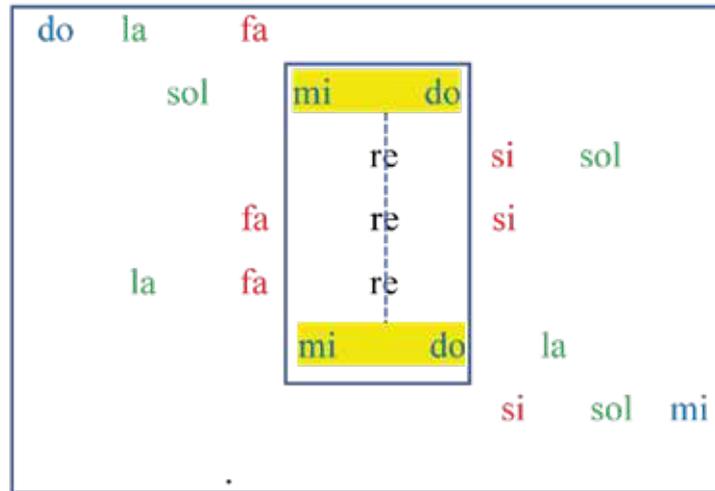
En efecto, concebida como serie (lo que indica la flecha), el do ocupa el lugar 2º y el mi el 6º. Lugares ciertamente ahí irrelevantes. Sin embargo, otra cosa es, si los concebimos como totalidad. Es decir, como siempre, así:



Una vez superada y trascendida la temporalidad, los lugares que ocupan esos elementos ya no son simplemente el 2º y el 6º, sino dos de los lugares de una totalidad, que la reflexividad relaciona de manera especial, lo que significa que también lo hace con los elementos que los ocupan. Pero ¿por qué esos lugares y por tanto los elementos que los ocupan acaban siendo ahí la referencia para todos los demás?

Ya hemos visto que realmente no existen lugares fijos para los elementos en el interior del Sistema, ni en el Sistema ni en los fragmentos como éste que heredan sus propiedades fundamentales. *Los elementos pueden cambiar los lugares que ocupan **con tal de que el cambio sea global para todos ellos**, y se mantenga entonces el orden interno.* Sin embargo, a pesar de que constituir una totalidad significa necesariamente dependencia mutua y así global entre todos los elementos y sus relaciones, vamos a ver que la reflexividad y la simetría ciertamente pueden privilegiar ciertos elementos y ciertas relaciones en las diferentes formas externas que proporcionan a una colección de elementos que como estos 7 se constituyen como totalidad. De esto depende su eficacia. Porque efectivamente, lo que comprobamos en esta última forma externa que ha producido la simetría, es que *la pareja formada entre el do y el mi es la única tercera de todas las que se puede formar con esos 7 elementos, cuyos dos elementos son pareja reflexiva*, y esta circunstancia que indudablemente privilegia a esa tercera, naturalmente debe ser fundamental en un mundo de terceras como es el de los acordes, es decir, debe tener también ahí su privilegio. Y lo tiene. Y ahora podemos entender porqué lo tiene. Y tiene también que ver directamente con el hecho de que el número de terceras menores sea par (4), e impar el de las mayores (3). Algo que hemos podido describir pero que tampoco hemos podido explicar. Ni nos lo habíamos planteado. Sin embargo, ahora podemos entender cuál es la utilidad real de esa diferencia. Al ser un número par, las

terceras menores pueden reflejarse por parejas, pero no pueden hacerlo las terceras mayores, al ser su número impar. Y eso hace que haya una tercera mayor que deberá reflejarse a sí misma, lo cual la va a hacer especial. Y esa tercera que es única es también la única cuyos elementos son pareja reflexiva, en efecto de nuevo la formada entre el **mi** y el **do**. Pero ¿cuál es realmente la importancia, digamos práctica, de ser reflejo de sí misma?. Para responderlo veamos todo esto de forma mucho más precisa en nuestra representación. Pongámosla de nuevo, ahora con la inclusión del acorde del tritono



Vemos a esa tercera **mi-do** (encerrada en el rectángulo, y marcada en amarillo) efectivamente reflejándose a sí misma en el centro de la representación, y ubicada a ambos lados del re, donde justo la ha situado la simetría. Porque la situación para ella es ciertamente muy distinta de la que existe para las otras terceras mayores, **si-sol** y **la-fa**, pues si estas que se reflejan la una a la otra ya necesitan dos parejas distintas para formarse **si-fa** y **la-sol**, todavía necesitan aún otra pareja más para formar sus acordes, o bien la propia **do-mi**, o bien la que forma el re consigo mismo. En cambio, la tercera **mi-do** únicamente necesita otro elemento para formar un acorde, y al reflejarse a sí misma, dos; y como vemos en el gráfico, estos dos elementos se los ofrece específicamente la otra pareja, la formada por el **sol** y el **la**. En efecto, ¡como si todo hubiera sido pensado de antemano!. Y esto es extraordinario, porque ese privilegio que demuestra esa tercera, se transmite a los dos acordes que se van a formar en esa unión, los acordes **sol-mi-do** y su reflejo **mi-do-la**, es decir los acordes de Do mayor y La menor, el **la** ofreciéndose como fundamental del acorde de La y reflexivamente el **sol** como quinta de acorde de Do. Y ese privilegio es importante, porque puede explicar ahora el hecho de que entre los antiguos modos, esos 7 elementos se asociaran asimismo privilegiadamente a dos de ellos, al Jónico y al Eólico, que representados por esos dos acordes iban a acabar representando a la propia Tonalidad, como modo mayor y modo menor respectivamente. Las teorías tonales, ya los habían ubicado juntos, reunidos bajo el

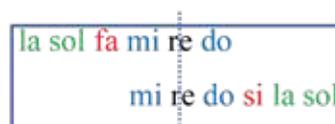
mismo nombre, "tonalidades relativas". Lo que no sabíamos, es que la razón de poderlos ubicar juntos, es que nacían literalmente juntos, tenían un origen común, y entonces una explicación común, en definitiva una explicación; un origen común que como hemos visto deriva del privilegio que la reflexividad y la simetría otorgan diferenciadamente a algunos de los elementos de la subestructura de la que forman parte. *Entendemos que el privilegio que las teorías otorgaron a esos elementos y a esas relaciones, al observar su comportamiento en la superficie de la música, corresponde exactamente al privilegio que esas propiedades fundamentales les otorgan en el interior del Sistema.* En el primer caso, somos nosotros los que les otorgamos esos privilegios, en el segundo, es la estructura del Sistema la que lo hace. En el primer caso, estamos ante una descripción de hechos, en el segundo estamos ante la razón por la que entendemos que esos hechos descritos tienen que ser como son y que entonces no podían ser de otro modo, es decir estamos ante su explicación.

El ideal del investigador, es saber no sólo cómo son las cosas, y poder describirlas (que es lo que hemos hecho desde nuestras observaciones sobre la superficie más externa de la música) sino saber porqué son así y no pueden ser de otro modo, es decir poder explicarlas (que es lo que empezamos a poder hacer ahora).⁵

Por supuesto existen muchas otras situaciones descritas por las teorías que podríamos explicar ya solo desde esta representación, pero por limitaciones lógicas de espacio nos encontramos prácticamente al final de nuestro recorrido. Sin embargo, aun para terminar, podemos aproximarnos aunque sea brevemente, desde esa misma representación, incluso a la lógica interna del Sistema por la que el modo Eólico adquiere específicamente su categoría de "tonalidad menor"

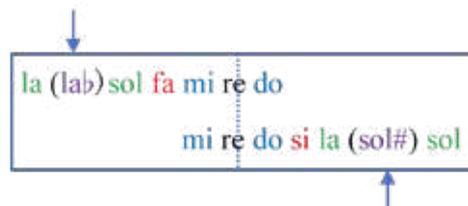
Nos va a permitir además ser ahora testigos de otra propiedad más del Sistema: la de permitir en él- y por derivación en estos fragmentos que al heredar sus propiedades fundamentales demuestran ser especiales - la inclusión de nuevos elementos que su cerramiento permitió que también fomaran parte de él, aquellos que aunque habían igualado sus sonidos continuaban siendo distintos, y que por ello se les dio un nombre especial: "enarmónicos", por ejemplo el sol# y ella_b.

En efecto, esa Subestructura, en la que coexisten el Jónico y el Eólico, a partir del privilegio compartido que la reflexividad y la simetría otorgan a sus acordes de tónica, permite la inclusión en ella de esos dos elementos enarmónicos que no solo no afecta al orden interno de esta Subestructura, sino que van a reforzar esa coexistencia, ofreciendo efectivamente el modo específico en que el Sistema permite la representación de esos 7 elementos ya como La menor, y poder seguir representándolos en Do mayor. Vamos a verlo aunque tenga que ser también brevemente. Veamos primero porqué la inclusión de esos elementos es posible. Veámoslo desde su representación por hexacordos



⁵ Considérese, que el lugar de privilegio en el que la simetría ha situado la relación de esa tercera mi-do con el re, mi-re-do, en el centro de la representación, corresponde al privilegio que Schenker le dio en su Ursatz, como línea fundamental, y así a su origen. No nos podemos extender aquí.

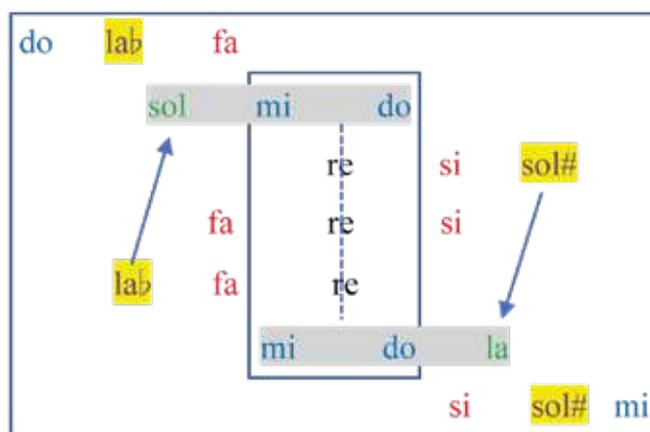
Lo que se nos permite comprobar de nuevo es la importancia que tiene el hecho de que la reflexividad haya ahí relacionado específicamente el **la** y el **sol** (ya anticipamos esta importancia cuando estudiamos esa subestructura). Por ejemplo, ya hemos visto que en el mundo de las terceras (de los acordes) tienen la función esencial de conformar los propios acordes de tónica de La menor y Do mayor. Pero descubrimos ahora algo más de esa pareja de elementos, cuando los vemos ahora en el mundo de las segundas que caracterizan esos dos hexacordos- otra de las formas externas en las que la simetría permite representar estos 7 elementos. Comprobamos, que ciertamente, la reflexividad los ha tratado de una manera especial, pues es ahí la única segunda cuyos elementos son pareja reflexiva, lo que supone que sea también ahí la única pareja que se refleje a sí misma. Por eso la simetría puede situarlos enmarcando esa Subestructura por ambos lados, contribuyendo así a la forma específica de los dos hexacordos. Y es esta circunstancia que privilegia esa segunda, la que permite ahora la inclusión en ella de esos dos elementos enarmónicos, el **la \flat** y el **sol \sharp** , porque su inclusión no afecta en absoluto el orden interno de la Subestructura. Por ejemplo así:



En efecto, en esa doble inclusión, los dos nuevos elementos se comportan como una pareja reflexiva más (de ahí que los hayamos indicado con el mismo color), por ello pueden dividir esas dos segundas mayores reflejo una de la otra, en dos semitonos, uno diatónico y el otro cromático, que seguirán reflejándose mutuamente, el diatónico con el diatónico y el cromático con el cromático, lo que ciertamente mantiene el orden interno de la Subestructura. Se trata de una forma de transformación simétrica más que hace posible la simetría del Sistema.

Pero el orden interno de la Subestructura, no sólo permite incluirlos sino sustituirlos reflexiva y globalmente.

Hagámoslo ya directamente sobre la representación por acordes, y veamos lo que ocurre.



Vemos que la sustitución del **la** por el **lab**, en la línea superior y en la tercera línea por abajo, obliga a que en los lugares opuestos, línea inferior y tercera línea por arriba, cambiemos correspondientemente el **sol** por el **sol#** (marcados todos en amarillo). Solo así se mantiene absolutamente el orden interno de la representación. En términos tonales, el cambio de **la** por **lab** supone un cambio en el Jónico, que representará Do mayor, y el del **sol** por el **sol#** un cambio en el Eólico, que ahora de manera efectiva se convertirá en La menor. Así mientras el **lab**, produce en términos tonales la subdominante menor en el Jónico, **do-lab-fa**, el **sol#** en el lugar reflejo convierte el acorde **si-sol-mi** que la simetría ha situado en la parte inferior, ya en términos tonales, en la dominante mayor del Eólico **si-sol#-mi**, convirtiéndolo efectivamente en La menor. Pero se han producido más cambios en el interior de esta subestructura. Por ejemplo, en los tres acordes del centro, los dos situados en la parte superior de esos tres, formarían, leído de izquierda a derecha, el acorde **fa-re-si-sol#**, en términos tonales, el acorde de 7ª disminuida de La menor, y los otros dos, que los reflejarían absolutamente, los situados en la parte inferior, formarían el acorde **lab-fa-re-si**, un acorde de 7ª disminuida, que sería ahora el resultado de la sensibilización del 6º hacia el 5º del Jónico (ahora Do mayor), **lab-sol**, correspondiendo entonces a la sensibilización del 7º al 1º en el Eólico (ahora La menor), **sol#-la**. Una evidencia más del nacimiento común de las "tonalidades relativas" en el interior de una única subestructura. Las flechas en direcciones opuestas, vuelven a mostrarnos que la reflexividad no sólo alcanza a los elementos y a las relaciones sino al modo en que estas se van a representar como movimiento en el tiempo, la de la derecha llevando precisamente el nuevo elemento, el **sol#** al viejo elemento **la**, la llamada fundamental del acorde de La menor **mi-do-la** (relación #7-1), y la de la izquierda, reflexivamente, el otro elemento nuevo, el **lab**, al otro elemento viejo, el **sol**, la 5ª del acorde **sol-mi-do** de Do mayor (relación b6-5), el reflejo del de La menor. Comprobamos la correspondencia total de dos hechos en los que participa esa pareja que forman el **la** y el **sol**. Primero, contribuyen a formar diferenciadamente los acordes de tónica que serán la referencia para las tonalidades que coexisten en la Subestructura de la que forman parte, y al mismo tiempo su relación especial permite la inclusión o sustitución de los elementos que precisamente contribuyen esencialmente a la formación de esas tonalidades que tendrán como referencia esas tónicas.

Por tanto, también es en el orden interno del Sistema en el que tiene su origen la tonalidad menor. Vemos ahí efectivamente cómo las llamadas "tonalidades relativas", nacen inseparablemente juntas compartiendo el mismo origen, el mismo orden interno, complementándose reflexivamente, coexistiendo en principio para ofrecer luego desde esa coexistencia, la posibilidad de decidir por uno u otro cuando vayan a representarse como música.

Respecto al origen común de la *tonalidad mayor* y la *tonalidad menor*, y de su coexistencia en el interior del Sistema, debemos decir que existen otras diferentes y extraordinarias simetrías del Sistema que la demuestran de manera particular, y que por razones de espacio no podemos mostrar aquí. Emergen directamente del interior de la Estructura como hemos visto que lo hacen las tonalidades mayores. Realmente en este viaje sólo hemos podido acceder a una parte de su extraordinario orden interno, una parte del interior del Sistema que realmente es mucho más extenso. Ni siquiera hemos podido profundizar en los lugares visitados. Pero aún así creemos que todo lo experimentado aquí, puede ser suficiente para comprender que lo importante de este breve viaje, no sólo es haber visitado el interior del

Sistema, sino fundamentalmente ya como teóricos y analistas, empezar a comprobar *que ese mundo insospechado de relaciones que ya aquí hemos podido ver que lo pueblan, pueden explicar situaciones que han sido observadas y registradas en la superficie de las obras musicales que hasta ahora, desde nuestras perspectivas teóricas tan sólo habían podido ser descritas*. En efecto, lo que se ha dado por explicaciones, realmente eran descripciones de hechos. Sin darnos cuenta estábamos confundiendo *describir* con *explicar*, sin pensar que son dos acciones que tienen que ver con niveles teóricos y epistemológicos totalmente diferentes, que requieren niveles distintos de observación. Pero esa confusión no atañe únicamente a aquello de carácter más general, que hemos ido encontrando en nuestro viaje, como pueden ser los conceptos fundamentales, entre los que pueden incluirse esas llamadas "tonalidades relativas", incluso algunos de los comportamientos básicos de los elementos que constituyen esos conceptos fundamentales (como el tritono resolviendo en la tercera mayor), sino también a *aquellos acontecimientos musicales que desde el análisis precisamente basado en esos conceptos y en esos comportamientos básicos, pueden ser registrados y descritos de manera particular en una obra musical específica*.

Y demostrar esto último, va a ser el objetivo de esta segunda parte.

SEGUNDA PARTE

UN VIAJE AL INTERIOR MÁS PROFUNDO DE UNA OBRA MUSICAL

Ya dijimos desde el principio, que acceder al interior del Sistema fue solo posible a partir del acceso al interior de las obras musicales. De otro modo, ciertamente hubiera sido imposible. Desde cualquier otro lugar, ni siquiera desde aquel al que Schenker pudo acceder, no hubiéramos podido ni imaginar la posibilidad de su existencia. Alcanzado ese interior más profundo, desde donde somos proyectados al interior del propio Sistema, de lo primero que se es consciente, es de que las situaciones particulares registradas en la superficie de cada obra musical, e incluso las referidas a ese nivel algo más profundo en el que nos situó Schenker, *son ciertamente también descripciones de hechos, pero no explicaciones* (apariencias como decía Einstein). Comprobamos ahí, que como en el caso del Sistema, también en la música que se había sustentado en él, la explicación se encuentra en un nivel todavía más profundo. A esa profundidad, puede observarse cómo efectivamente la Estructura interna del Sistema se materializa en la forma de la Estructura interna específica y particular de cada obra musical, y esto es fundamentalmente posible debido al gran número de formas externas que aquella puede adoptar, una capacidad extraordinaria que posee, de la que aquí hemos tenido ya suficientes pruebas, y de la que vamos a tener algunas más. De ese modo, el orden interno del Sistema, puede transferirse a la obra musical, para que aparezcan en ella *conectados globalmente*- y entonces sí explicados- todos esos hechos que han sido registrados y descritos de manera particular desde la superficie de una obra musical concreta. Es obvio

que la palabra clave es ahí "globalmente". Y eso significa, que si Schenker se dio cuenta de aquella desconexión y ya consiguió de alguna manera conectarlos, como vamos a ver, no lo consiguió del todo, pues esa relación global quedaba allí todavía fuera de su alcance, aunque como volvemos a subrayar, el paso que dio fue decisivo para lograrlo.

Necesitamos entonces una obra analizada por Schenker.

Hemos elegido seguramente una de las que han sido más utilizadas para ejemplificar esa visión absolutamente distinta de Schenker sobre la música, el Primer Preludio del Clave Bien Temperado, una de las grandes obras de Bach. Además, es perfecta para nuestro objetivo, pues Bach elige para construir su Preludio, 12 elementos relacionados por quintas, 12 elementos que por sí mismos pueden representar el Sistema, que son exactamente los mismos que nosotros elegimos para introducirnos en su interior.

lab mib sib fa do sol re la mi si fa# do#

Ya vimos una parte de lo que había en el interior de esos 12 elementos, en su Estructura interna, ahora tenemos que ver que en ese interior, en esa Estructura, también estaba el Preludio. Eso significa, que ciertamente en algún lugar profundo de la obra, su interior está directamente conectado con el del propio Sistema. Tenemos que ver cómo eso es posible, y entonces, cómo el orden interno de la Estructura del Sistema y la propia globalidad que la identifica se transfiere a la obra, a sus relaciones, lo que en términos de explicación, significa poder comprobar efectivamente cómo los propios hechos desvelados por Schenker cambian también ahí su estatus epistemológico, pues de ser considerados explicaciones respecto de los registrados directamente en la superficie de la música, al ser ellos mismos ahora explicados, se convierten también en descripciones, apariencias en palabras de Einstein, aunque naturalmente de una categoría epistemológica muy diferente de la de aquellas que estas últimas habían convertido asimismo en apariencias, y que eran directamente visibles desde la superficie más externa de la música.

Si hemos dicho que el Preludio ya estaba en el interior de esos 12 elementos, solo había que saber extraerlo de ahí, y eso podía hacerse realizando para ello las elecciones apropiadas. Y Bach demuestra saber hacerlo.

Podríamos incluso pensar, que tratándose del Primer Preludio de su gran obra el "Clave Bien Temperado", un homenaje al Sistema mediante el que Bach quería demostrar sus capacidades constructivas, era lógica la elección de justamente 12 elementos que por sí mismos ya desde su primera obra podían representarlo, pues iba a ser perfecto para empezar ya a demostrar desde ese Primer Preludio esas capacidades. Pero lo que no sabíamos, es que, aunque la información sobre cuáles eran esas verdaderas capacidades y de donde las obtenía el Sistema estaba en la superficie de la obra, no podía extraerse directamente de ella, ahí estaba únicamente el resultado, pero no el origen de esas capacidades. Para acceder a él, ciertamente había que llegar incluso a un lugar todavía más profundo del que llegó Schenker.

Por razones de espacio, vamos a fijarnos básicamente en los 19 primeros compases. Hay suficiente información allí, para conseguir llegar más adentro de lo que llegó Schenker, y encontrarnos ya ahí con el interior del Sistema y con el de la propia obra. Ponemos el gráfico del propio Schenker. Cualquiera puede acceder a la partitura de la obra.

J. S. BACH PRELUDE No. 1 IN C MAJOR

Umsatz

I

I. Schicht

(Kopp. abw.)

Takte: 3 10 10

Ursprüngl. Tafel

(Dehnung)

(Oberdezimen)

(Kopp. abw.)

(Oberdezimen)

(Quartzug)

(Koppelung i' d.)

(Quintzug)

Mtg. I

Vdg. I

Elegimos esos 19 compases, porque además de haber suficiente información en ellos para acceder más adentro de lo que ya llegó Schenker, desde el lugar en el que él nos sitúa, podemos hacer ya afirmaciones de un calado teórico mucho más profundo que el de cualquiera de las que habían podido hacerse hasta él, incluso después de él; por ejemplo, que juntos, todos esos compases constituyen una *unidad*. Y la afirmación es más profunda, porque ciertamente se trata de una "unidad" con un significado absolutamente nuevo, pues como él nos desvela, y no sabíamos, hay algo ahí que integra todos los acontecimientos que suceden en esos compases; un hecho que se diferencia claramente del resto, al unir y efectivamente unificar todos los demás: *la prolongación de la primera nota de la línea fundamental, el mi-* una línea fundamental que como Schenker nos desvelará en su gráfico, la forman el mi, el re y el do- una prolongación descrita como "cambio de registro", que es la que Schenker nos descubre en el nivel medio de su gráfico. Pero lo que nos interesa ahora, es lo que en particular sucede en ese transcurso, que son esos distintos acontecimientos que además del cambio de registro, Schenker pone diferenciadamente ante nuestra mirada en la parte inferior del gráfico, que son los diferenciados por Bach en su Preludio, y que son ya los que fundamentalmente contribuyen a dar su forma a la superficie del Preludio, su forma más externa. Los señalamos: Primero, los cuatro primeros compases, distinguidos claramente del resto, y que Bach sitúa justo antes de que se inicie realmente el movimiento que va a llevar a cabo el cambio de registro, lo que efectivamente va a suceder a partir del

c.5. Luego, además del cambio de registro, Schenker señala las décimas que justo desde ese momento, lo acompañan nota a nota, pero también los saltos consonantes en los c. 5 y 6 que tienen como referencia el la y el sol, acontecimientos que podemos considerar efectivamente como singulares, puesto que Bach de forma clara y de manera diferenciada sitúa ahí sobre la voz superior que conduce el cambio de registro, rompiendo excepcionalmente la regularidad en la que se han movido y se van a mover luego las voces. ¿Por qué hace eso? ¿por qué dos elementos, y además el la y el sol? ¿una simple ocurrencia? (esta pregunta en sí misma sería impensable, no solo de responder sino incluso de hacer, desde cualquiera de las teorías conocidas, incluida la de Schenker. Intentaremos responderla); luego, más adelante, compases 13 y 15, una nueva irregularidad, situando ahora de nuevo por encima de la voz superior que conduce el cambio de registro, otros dos acontecimientos también claramente diferenciados, que tienen como referencia ahora a los elementos re y do, señalados ahí por sus sensibles respectivas, el do# y el si, una irregularidad que coincide ahí con otros hechos asimismo claramente diferenciados en su gráfico, y que señalan las flechas: los que ahora conforman el movimiento cromático, si-si^b -la-la^b-sol, que en ese mismo momento se produce en el interior de la voz que lleva a cabo el cambio de registro, ahora moviéndose por la parte interna de las voces, y que tiene que ver con la intervención ahí, de dos acordes también diferenciados del resto, dos acordes de 7^a disminuida, que tonalmente se remitirán a Re menor y a Do mayor, acordes en los que en los mismos términos tonales, se diría que resuelven.

Es evidente, que Schenker se había dado cuenta, de que si lo único que conectaba los acontecimientos musicales registrados en la superficie de la música por los teóricos tradicionales era la temporalidad en la que aparecían, dejando por tanto su conexión en manos de sus relaciones puramente locales, eso era muy poco para que una obra musical adquiriese a partir de ello su categoría como tal. Tenía que haber algo más, algo diferente de la pura temporalidad, otra cosa, y además tenía que ser de naturaleza propiamente musical, algo distinto que vinculara (uniera) todos aquellos acontecimientos en otra dimensión, y lo encontró. Como sabemos, y nos muestra su gráfico, consiguió ver que algunos de los elementos se relacionaban diferenciadamente en la distancia, de manera ya no local sino no-local, más en el espacio que en el tiempo, conformando así un acontecimiento muy diferenciado de los demás que podían integrar a los otros elementos y a los demás acontecimientos en los que ellos participaban, de modo que ciertamente podía conectarlos en otra dimensión que ya no era la pura temporalidad. Por eso, y de manera general, a aquellos elementos y al acontecimiento que conformaban, lo ubicó en el nivel de participación jerárquicamente más elevado, y por ello lo llamó "estructura fundamental", y los otros, conectados a ella, justificados o desde su perspectiva incluso explicados por ella, los situó en diferentes niveles jerárquicamente más bajos que llamó de "prolongación", porque su función era mantener (prolongar) por un tiempo el control organizativo y constructivo de los que pertenecían a los niveles más elevados, aunque estos no estuvieran materialmente presentes, y hasta que ese control pasara a otro elemento perteneciente a ese nivel jerárquico más elevado que constituía la *línea fundamental*. Pero tenemos que decir ya, que ahí la conexión no era total. Las prolongaciones, realmente quedaban así separadas unas de las otras. En efecto, la descripción

de cualquier prolongación era totalmente independiente de la de todas las demás. Una vez descrita una prolongación, por ejemplo la de un elemento de la línea fundamental, la forma que adquiriera ya no contaba para la descripción de las otras que se llevaban a cabo sobre los otros elementos, pues para ellas la forma podría ser cualquiera. No importaba cómo fueran las prolongaciones, con tal de que pudieran describirse, darles un nombre dentro de la teoría, *algo que ciertamente podía hacerse de manera totalmente independiente unas de otras*. Se abría pues, la posibilidad para pensar que pudiera existir algo, totalmente desconocido, que ahora por ejemplo *no solo conectase **individualmente** un elemento cualquiera a uno de los pertenecientes a la línea fundamental, en la forma de una prolongación, sino ahora **colectivamente** a las propias prolongaciones de todos esos elementos entre sí*, incluso ese algo, podría permitir responder a la pregunta sobre la razón por la que la prolongación de cualquier elemento estructural particular (como ese cambio de registro del mi), o de alguno perteneciente a un nivel de prolongación elevado, adoptaba su forma concreta (como el movimiento cromático en el interior del cambio de registro). Supondría, entender la razón, por la que una prolongación era como podía describirse que era, es decir, se nos permitiría no solo describirla sino también explicarla, lo que exigía poder hacer lo mismo con todas las demás, tratarla desde su dependencia respecto a ellas, y no solo ya desde su independencia. Significaba, que la posible relación de conocimiento que queríamos establecer con la obra musical, a través de hacerlo con las prolongaciones, no terminaba necesariamente en el momento en que conseguíamos darles individualmente a cada una un nombre, como podría creerse. Había todavía más posibilidades para hacer más profunda esa relación. Pero efectivamente veamos todo eso en el Preludio.

Empecemos preguntándonos ¿Hay algo que no conozcamos todavía, que conecte por ejemplo los 4 primeros compases, diferenciados por Bach y así por el propio Schenker en su gráfico, con el cambio de registro del primer elemento estructural, el mi, cuyo inicio realmente se produce en el c.5, incluso con las décimas que lo acompañan paso a paso, desde ese compás, más allá de la pura temporalidad?. Esos tres acontecimientos: los 4 primeros compases, el cambio de registro y las décimas, pueden ser descritos independientemente unos de otros. Los 4 primeros compases podrían ser distintos, y de serlo no vemos qué vínculo se rompería con respecto al cambio de registro, pues si fueran diferentes, eso no tendría porqué afectar al cambio de registro, pues perfectamente podría ser el mismo, y lo mismo respecto a las décimas, podían estar o no acompañando al cambio de registro, dado que el hecho de que no estuvieran tampoco afectaría necesariamente a la presencia de este último. Entonces ¿hay algo ahí que liga a todos ellos, es decir globalmente? o por ejemplo, ¿qué vincula efectivamente ese *movimiento cromático* que se produce en el interior del cambio de registro, señalado específicamente con la flechas en su gráfico, prolongándolo, con el propio cambio de registro, es decir, por qué esa prolongación en el interior del cambio de registro y justamente allí?. Lo hemos dicho ya en distintas ocasiones a lo largo de este texto, una cosa es describir el hecho, decir que está ahí e incluso darle un nombre, y otra explicar las razones del hecho, de su estar ahí. Schenker nos da su descripción, pero no su explicación. Pero es precisamente por eso, por lo que su teoría nos permite dar ese nuevo salto epistémico y epistemológico, pues lo que fue una explicación en su teoría, al ser explicado en otro plano epistémico y epistemológico, se convierte en descripción. Su descripción es ciertamente

una explicación que convierte en descripciones las explicaciones ofrecidas por la teoría tradicional, pero su teoría no puede responder sobre las preguntas que tienen ahora como objeto sus propias explicaciones, pues las respuestas a las preguntas que pueden realizarse sobre ellas, no pueden responderse en el mismo nivel desde el que se hacen las preguntas, en el nivel de esas explicaciones, pues ciertamente requieren otro nivel de observación en el que puedan ser respondidas, y así ellas mismas explicadas, que es lo que ciertamente ahora las convertirá también a ellas en descripciones (apariencias en palabras de Einstein). Podemos verlo, por ejemplo, respecto de las razones de ese movimiento cromático. A la pregunta sobre su presencia allí justo en ese momento, habría dos respuestas posibles. Una, la que efectivamente podría dar la teoría tradicional. Diría que a ese movimiento lo *explica* la intervención de dos acordes especiales que ahí utiliza Bach, dos acordes de 7ª disminuida asociados a sus propios acordes de tónica, aquí Re menor y Do mayor, pues según esta teoría ese movimiento sería simplemente la consecuencia del puro enlace de esos acordes. La otra, busca ya la explicación en la conexión de diferentes acontecimientos que naturalmente primero hay que diferenciar, y la da Schenker. Nos diría, que a ese movimiento cromático, lo *explica* un acontecimiento, desconocido hasta él, que se está llevando a cabo en un nivel de participación jerárquicamente superior, que en este caso es la prolongación de la primera nota estructural, el mi. En concreto, la presencia de ese movimiento cromático lo hace posible el hecho de que justamente allí, la prolongación que paso a paso, nota a nota, lleva al mi al registro inferior, ha llegado a los elementos si, la y sol, y es eso lo que permite justamente allí llevar a cabo una prolongación de esa prolongación, al hacer posible incluir entre ellos el si \flat y el la \flat . La primera consecuencia es de orden epistemológico, pues a partir de la presencia de ese acontecimiento de nivel jerárquico superior, que justifica la presencia de esos elementos, se invierte la relación entre lo que explica y lo explicado, pues ahora, no serían los acordes los que explicarían la presencia de esos elementos, como establecería la teoría tradicional, sino estos la de aquellos. Sin la presencia ahí de esos elementos, justificada a su vez por la del cambio de registro, no puede haber ahí ningún acorde del que esos elementos necesariamente formen parte. Pero nada de esto explica la prolongación como tal, como prolongación de otra prolongación, solo dice que está ahí, solo la describe, pues también podría no estar y no afectaría en nada al cambio de registro, dejando por tanto abierta la posibilidad de una nueva pregunta, efectivamente ¿por qué esa prolongación y justamente allí?. Dicho de otro modo ¿existe alguna relación que desconozcamos entre el cambio de registro y la inclusión en él del movimiento cromático, que haga lógico, o incluso necesario, el uso por parte de Bach justamente ahí esos acordes de 7ª disminuida y sus respectivas resoluciones, más allá de la pura constatación de que se está produciendo ese hecho, de su descripción, la del cromatismo en el interior del cambio de registro, incluso la de los acordes implicados en ese movimiento?. Así, además de ponernos ante otro nivel de explicación, vemos de nuevo, que lo que hace Schenker, es ponernos ante la posibilidad de dar un paso más en nuestro intento de establecer esa relación de conocimiento lo más profunda posible con el Preludio, y con el propio Bach, y efectivamente situarnos así incluso aun en otro nivel de explicación, un nivel en el que poder *explicar ahora su propia explicación*, lo que a su vez deberá situarnos en un plano epistemológico también totalmente nuevo. Nos permite así, hacernos preguntas sobre acontecimientos que podemos decir ya que contribuyen a la

unidad del Preludio, y que solo Schenker ha sido capaz de desvelarnos, pero para considerar ahora que esa *unidad*, que como señalamos, desde su visión teórica, ya era distinta de cualquier otra concebida desde cualquier otra teoría, todavía se produce en un lugar más profundo, o en otra dimensión relacional, aquella que hemos asociado a la globalidad- en la que se integraría el nivel de lo explicado (aquí por ejemplo, el correspondiente al movimiento cromático) con el de su explicación (aquí, el correspondiente a la llegada del cambio de registro a los elementos que lo hacen posible, si, la y sol)- lo que supone que se trata de un tipo de unidad todavía más diferente, la que en la primera parte de nuestro trabajo, hemos diferenciado con un nombre específico, *totalidad*.

Lo que ya hemos sabido desde allí, es que los elementos como tales, como componentes del Sistema, se relacionan en esa dimensión global, constituyéndose ellos sí como una totalidad. Bach lo "sabe", su mente creativa lo sabe, de ahí la elección de esos 12 elementos para su primera obra. Bach, de alguna manera, *por supuesto no-consciente*, ha conseguido conectar con el interior del Sistema, le sirve para ello su mente creativa, y entonces, también "sabe" desde ella, que ese interior tiene propiedades realmente especiales que le permiten transferir al Preludio esa cualidad especial que al Sistema lo diferencia como tal, su totalidad (si es así, nosotros estaríamos conectando no solo con el lugar más profundo del Preludio, desde donde su superficie adquiere su forma específica, sino de alguna manera con la propia mente de Bach). Efectivamente solo tenía que elegir un fragmento del Sistema que pudiera representarlo como tal, 12 de sus elementos relacionados por quintas, acceder a su interior y realizar en él las elecciones adecuadas, extraerlas de su Estructura para transferir al Preludio su orden interno.

Así, lo que vamos a hacer, es comprobar cómo efectivamente todos esos acontecimientos destacados por Schenker en su gráfico, primero por Bach en su Preludio, están todos efectivamente conectados en otro ámbito relacional, el propio de la globalidad, que es el propio de la Estructura del Sistema.

Decía Einstein:

"Es un sentimiento maravilloso descubrir las características unificadoras de fenómenos que parecen totalmente desconectados en la experiencia directa de los sentidos"

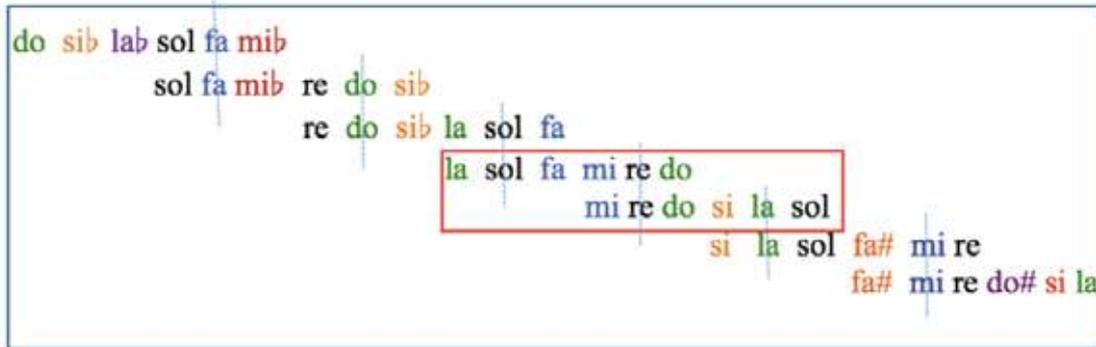
Algo parecido nos señalaba William Laurence Bragg (premio novel de Física, 1915) "The Atom" en The history of Science" (Londres, 1948):

"La "filosofía natural"... no consiste en el descubrimiento de hechos, sino en descubrir nuevas formas de pensar acerca de ellos. La prueba a la que sometemos estas ideas es esta: ¿nos permiten ensamblar unos hechos con otros?"

Conectar fenómenos desconectados, incluso no habiendo sido conscientes durante mucho tiempo de esa desconexión, o ensamblar hechos descubriendo nuevas formas de pensar acerca de ellos, eso es lo que vamos a tratar hacer. Lo hemos hecho con el Sistema, vamos a tratar de hacerlo ahora con una obra musical

Someteremos pues nuestras ideas a la prueba de Bragg, para comprobar si nos permiten

ensamblar unos hechos con otros. Deberemos ser muy sintéticos. Pongamos la Estructura interna de esos 12 elementos en su forma de hexacordos que ya conocemos.



Vamos a ver cómo efectivamente Bach obtiene de ella, de su orden interno, todos esos acontecimientos que Schenker pone directamente ante nuestra mirada. Paso a paso, Bach va a representar en su Preludio esta Estructura, o lo que es lo mismo, como hemos dicho, va a extraerlo de ella. Veamos primero dónde empieza, es decir, de dónde Bach obtiene de ella los 4 primeros compases. Para eso solo tiene que tomar un fragmento particular, el marcado por el triángulo interior. Y es particular, porque es la subestructura que corresponde a lo que llamamos Do mayor, formada por el hexacordo central y el que la simetría ha situado justo por debajo. Una subestructura como sabemos dotada de su propio orden interno. Recordemos, que esa misma subestructura, nos sirvió para descubrir que los acordes se originaban en ese orden interno. Pero ¿qué hay en el Preludio, o en concreto ahora en esos 4 primeros compases que nos lleve a afirmar que también su origen se encuentra en esa subestructura?. Fijémonos en el gráfico de Schenker, en el nivel más cercano a la superficie, donde reduce a su forma vertical, todos los acordes que en el Preludio, según lo que podría ser su propia descripción, realmente se presentan en la forma de una *melodía polifónica* o *melodía compuesta*, o arpegiados, en términos puramente tonales. En esa reducción, Schenker diferencia claramente esos 4 primeros compases, indicando en la parte inferior de su gráfico que los 4 acordes que los forman constituyen una progresión armónica cuya función, según su indicación, es la prolongación del I, el acorde de la tónica. Y todo, antes de que se inicie la prolongación de la primera nota estructural, el mi, por cambio de registro, justamente en el c.5. Un teórico tradicional, diría simplemente que la función de esa progresión es la de establecer desde el principio la tonalidad principal, y que esa era la intención de Bach. Pero quizás tenga otras intenciones. Porque hay algo más que en esa reducción Schenker pone ante nuestra mirada, y que puede llamar nuestra atención, algo que él en cambio no considera, ni por supuesto consideraría ningún teórico tradicional ("la información sobre la explicación de los hechos investigados se encuentra siempre en los detalles" le decía Holmes a Watson). Y es que esos 4 compases están formados exactamente por 5 voces, y que además casualmente tienen todas algo en común, la misma forma, la que nosotros describiríamos como "bordadura"; o quizás, en efecto, no sea todo eso tan casual. Ciertamente, es un hecho que podíamos no darle importancia alguna, pero ciertamente puede tenerla. Schenker no se la dio. Para él fue algo que realmente pasó totalmente desapercibido. No hay nada en su gráfico que haga

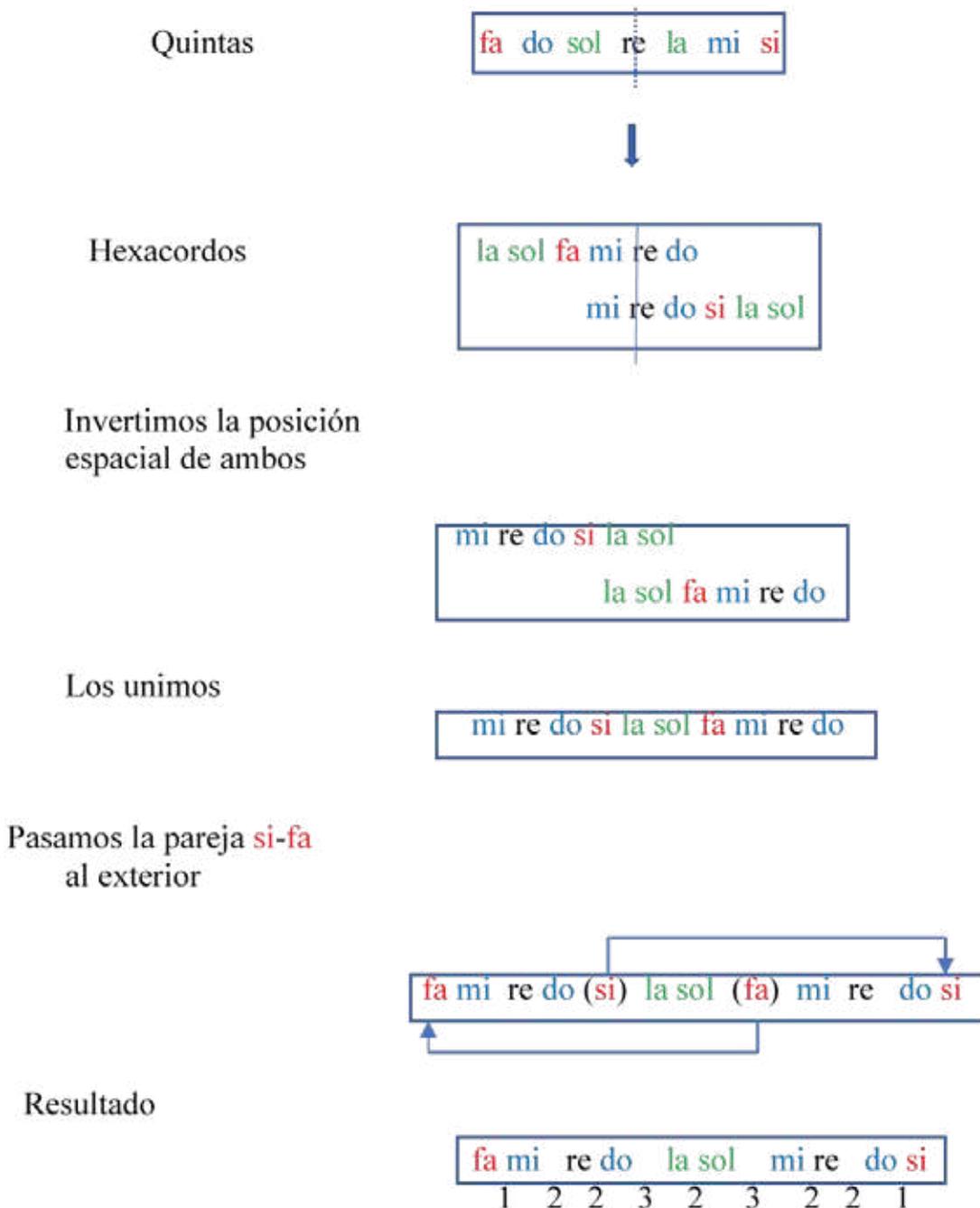
pensar otra cosa. Al contrario, la prueba de que no se fijó en ese hecho, es que la única indicación sobre esas voces figura en la parte inferior de su gráfico, donde señala únicamente la relación que se produce en una de ellas, la voz superior, la que se forma entre el 3º y el 4º, aquí el mi y el fa, y que indica como 3-4-3, pero no hay referencia alguna sobre las otras. De hecho, ni siquiera considera que lo que se ha producido allí, según su propia teoría, es una primera prolongación del mi, a través de ese fa, efectivamente una bordadura, por cuanto en la parte media de su gráfico, expresa claramente que el cambio de registro ya empieza en el primer mi. Sin embargo, el transcurso que lleva el mi al registro inferior en el c.19, realmente empieza en el quinto compás, justo después de esos 4 primeros.

Pero, sin embargo, el efecto que puede tener para nosotros llevar nuestra atención sobre el número de voces, 5, y el hecho de que todas presenten la misma forma, incluso puede ser doble. Puede primero llevarnos a pensar, que seguramente nada ahí es fruto de la casualidad, y que por alguna razón que en este momento desconocemos, Bach quería vincular las 5 voces. Porque si la única referencia para nuestra atención es la progresión tonal, lo que estamos dando por hecho, aunque no seamos conscientes de ello, es que esa forma especial que adquieren las 5 voces es solo el resultado casual del enlace de esos 4 acordes. Pero efectivamente pensar que no hay nada casual y que por alguna razón Bach quería vincularlas a todas, no es el único efecto, porque incluso podíamos pensar que *si existe ese vínculo que las relaciona necesaria y globalmente a las 5, ese vínculo no es la bordadura, sino que la bordadura es únicamente el resultado del vínculo*, es decir, que esa bordadura común que las relaciona a todas, tan solo es la información de la existencia de un vínculo que ya no son ellas, sino algo distinto, que no se encuentra ahí directamente a la vista, que de alguna manera está en esas bordaduras pero que efectivamente no son ellas, seguramente una especie de orden que como diría Einstein también aquí estaría oculto detrás de las apariencias que serían aquí las propias bordaduras, una especie de orden que de manera ciertamente global, hace depender cada una de esas voces de todas las demás, una dimensión global que trasciende la propia progresión en las que podríamos justificarlas. Trascenderla, significaría ya que la progresión sería el resultado de esa globalidad y no al contrario (ya vimos que los propios acordes tenían su origen en la globalidad que caracteriza la estructura interna del Sistema y en particular a cada una de las subestructuras, que como la formada por estos 7 elementos, forman parte de ella. Globalidad que entonces pertenece a los elementos, y en todo caso, solo a partir de ellos, indirectamente a los acordes y a la progresión que como este caso algunos constituyen). Por otro lado, ese orden oculto, permitiría, que además de experimentar ese sentimiento de globalidad que para nosotros puede derivar directamente de la apreciación de esa única forma de representarse, pudiéramos explicar de dónde proviene, de dónde esas cinco voces obtienen esa globalidad. Podemos decir, que como vamos a ver, en esa dimensión, la unidad que el propio Schenker percibió en esos 4 compases, no solo se confirma, sino que ciertamente manifiesta ser de un grado muy superior, que es el de aquel que hemos llamado "totalidad".

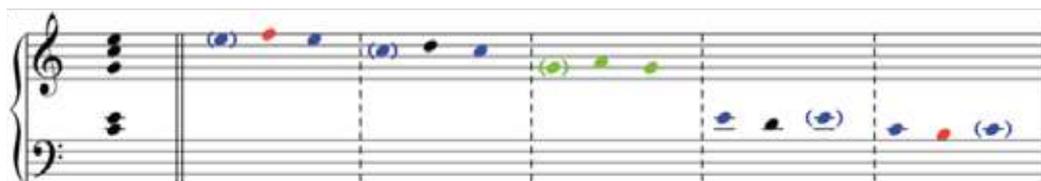
(Cuando Einstein se refiere a ese sentimiento que tiene que ver con la existencia de un orden que se oculta detrás de las apariencias, lo que le faltó decir, es que la mayor parte de las veces, si no siempre, ese sentimiento es provocado por algo que hasta ese momento había quedado fuera de nuestra atención, pasando totalmente desapercibido, como aquí

esas 5 bordaduras, los detalles que diría Holmes.)

Vamos a comprobar, que efectivamente esas 5 voces están globalmente relacionadas, y obtienen su globalidad de esa subestructura de 7 elementos que Bach ha seleccionado de la Estructura. Lo único que Bach tiene que hacer, es aprovechar su simetría, transformarla, y darle la forma externa específica que le proporcione esas 5 voces. Eso lo puede hacer su mente creativa, la que ha contactado con la Estructura interna de los 12 elementos elegidos para su Preludio. Imaginemos cómo sería el proceso de transformación, quizás en su propia mente. Podemos partir de la forma clásica en la que representaríamos esos 7 elementos, relacionándolos localmente por quintas y llevar a cabo sucesivas transformaciones.



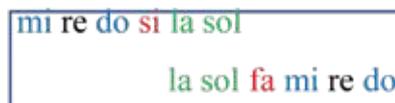
Como vemos, esta representación es ciertamente el resultado de una serie de transformaciones simétricas, pues ninguno de los cambios afecta al orden interno (en cada momento se mantienen las mismas parejas y la misma constitución reflexiva, que podemos ver directamente a partir de las cifras que en la última transformación indican las relaciones locales que ha producido). La transformación final ha producido exactamente 5 relaciones claramente diferenciadas, **fa-mi**, **re-do**, **la-sol**, **mi-re** y **do-si** que son justamente las que Bach utiliza para sus 5 voces. Como se ve en el gráfico de Schenker, Bach es absolutamente fiel a su disposición en la representación, situando la de la izquierda la que forman ahí el **fa** y el **mi**, como voz superior; naturalmente en la parte musicalmente opuesta, en la más baja, estará su reflejo, el otro semitono, **do-si**, y las otras siguiendo el orden que establece la transformación: en el centro la voz de las cinco que configura la relación entre el **sol** y el **la**, y reflejándose a partir de ella, las otras **re-do**, la segunda por arriba y **mi-re**, la segunda por abajo, y así todas materializadas en forma de bordadura: en el centro, **sol-la-sol**, (la única segunda mayor formada por elementos que son pareja reflexiva) actuando de espejo para las demás, arriba **mi-fa-mi**, reflejándose abajo **do-si-do**, luego en las voces intermedias reflejándose también entre ellas, **do-re-do** y **mi-re-mi**. Las indicamos de manera diferenciada en un pentagrama.



Naturalmente para percibir su orden global debemos concebirlas todas a la vez, captarlas todas en una misma mirada, como hacemos cuando concebimos esos 7 elementos en cualquiera de sus representaciones como subestructura. Pero también podemos fijarnos en los detalles; lo que nos facilita este gráfico. Por ejemplo, vemos de nuevo ahí, el uso privilegiado de esa relación entre el **do** y el **mi**, al ser la única que está ahí con sus elementos reflejándose dos veces, un privilegio que, como sabemos, corresponde al que la reflexividad le otorga en esta subestructura, pues ya vimos cuando asistimos al origen de los acordes, que es ahí la única tercera formada por dos elementos que son pareja reflexiva. La primera consecuencia de ello, y de la simetría, es que, como también vimos en aquel otro contexto, ambos elementos pueden relacionarse directamente, por un lado con el **re**, con el elemento que es reflejo de sí mismo, y por otro diferenciadamente con la pareja que forman el **si** y el **fa**, para de manera particular producir aquí todas esas relaciones de segundas mayores y menores, que manifiestan tener así un origen común en un orden común, un orden interno que se materializa aquí de forma particular en el orden externo que presentan ahí esas 5 voces. Si nos fijamos bien, podemos ver dónde han quedado los hexacordos en esta transformación, también absolutamente diferenciados y así ordenados. Vemos, que los elementos y las relaciones entre ellos que conforman las tres voces superiores, pertenecen al hexacordo **la-sol-fa-mi-re-do**, y correspondientemente la de las tres inferiores, al hexacordo complementario, **mi-re-do-si-la-sol**, considerando que ambos están unidos por la relación entre el **sol** y el **la**,

que por eso figura ahora ahí en el centro, sirviendo como referencia organizativa para las demás. Incluso podemos entender la lógica de que sean 5 las voces, un número impar, simplemente porque una de las relaciones en el interior de esta subestructura, la formada por el **sol** y el **la**, es reflejo de sí misma, la única segunda que lo es, y que justamente por eso se encuentra en el centro. Las otras, como hemos visto, surgen de las relaciones que la pareja especial formada por la tercera **do-mi**, tiene, por un lado con el re, y por el otro con la pareja formada por el **fa** y el **si** (el tritono). La lógica de ese orden sigue pareciendo extraordinaria.

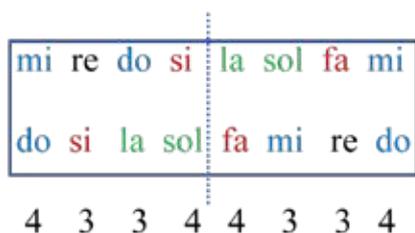
Así, esas 5 voces no son independientes, no son el resultado casual del enlace de 4 acordes, sino que todas están relacionadas globalmente, como un todo, porque de ese modo están vinculadas a una subestructura que forma parte de una Estructura que conforman los 12 elementos elegidos por Bach, vinculadas así a la propia Estructura. Como hemos dicho, los acordes que se forman ahí son el resultado de este orden, y no al revés, son el resultado de mantenerlo (no podemos detenernos aquí en los detalles de su formación, aunque ya lo vimos de manera general en nuestro viaje al interior del Sistema). Ahora, lo que Bach va a hacer a partir de ahí, es hacer crecer la Estructura, y mostrarnos que ciertamente esa subestructura forma parte de ella, que en ella tiene su origen, como vamos a ver que lo tienen el resto de esos acontecimientos destacados por Bach en el Preludio y por Schenker en su gráfico. Porque Bach, "se da cuenta", su mente se da cuenta, que también el cambio de registro que va a llevarse a cabo sobre el mi, puede obtenerlo de esa misma subestructura. Pero no solo el cambio de registro, sino también, y a la vez, la progresión por décimas que va a acompañarlo paso a paso, pues ambos son el resultado de otra transformación que su simetría le permite a esta subestructura. Para llevarla a cabo y obtenerlos de ella, podemos partir de la representación por hexacordos:



O incluso, lo podemos hacer de la última transformación de la que obtuvo las 5 voces. Ya sabemos que las transformaciones son reversibles, que cualquiera puede ser el resultado y el origen para las demás



Porque ciertamente, la simetría de la subestructura, permite también representar sus elementos y sus relaciones bidimensionalmente, en la forma de dos líneas paralelas. Se trata de una de las muchas transformaciones que quedaron por mostrar en ese viaje relativamente corto que realizamos al interior del Sistema, y que también forman parte de él. Lo vemos aquí. No podemos entretenernos en el proceso que conduce a ella, ponemos directamente la transformación:

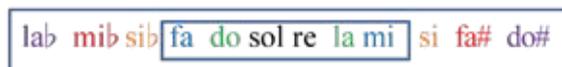


Vemos ahí en la línea de arriba el cambio de registro de **mi** a **mi** y acompañándola por abajo la otra línea por terceras o décimas, que va de **do** a **do**. Es fácil de comprobar, que efectivamente se trata de una transformación simétrica, pues se mantiene absolutamente el orden interno de la subestructura. Cada elemento, conserva su pareja en el lugar opuesto, que aquí se encontrará no solo a la misma distancia del centro sino además en la otra línea, en forma de diagonal. Puede verificarse también directamente, la constitución reflexiva de la transformación, considerando las décimas que localmente se han formado, lo que indican las cifras, que como siempre corresponden al número de semitonos que contienen, aunque las contamos ahí como terceras, mayores y menores. En efecto, cada 4 y cada 3 tiene su reflejo en el lado opuesto. (Considérese algo muy importante: que como en el caso de aquellas 5 voces, esto de nuevo no sería posible, si la tercera mayor formada entre el **do** y el **mi** no fuera reflejo de sí misma, no fuera una relación privilegiada en el interior de esa subestructura - sería la segunda consecuencia de la que se beneficiaría el Preludio- pues es únicamente por ello que la simetría ha podido situarla enmarcando por ambos lados la representación. Es entonces, cuando además ciertamente demuestra su utilidad, por ejemplo, para servir como punto de partida y de llegada cuando esa subestructura se represente como música, como movimiento en el tiempo, transfiriendo así a la obra musical en la que se materialice su orden interno, al que contribuye de manera especial esa tercera. En este caso, ofreciéndose como origen- y así explicación- de un acontecimiento fundamental que nos desvela Schenker, la prolongación de la primera nota estructural, que él describió como cambio de registro, y que puede además materializarse acompañada paso a paso por sus décimas). Por otro lado, la línea punteada vertical que hemos situado en el centro, además de seguir indicando como siempre la constitución reflexiva de la transformación, nos ayuda a ver dónde han quedado aquí los hexacordos en la transformación, y comprobamos, que lo han hecho también ordenadamente, puesto que las terceras que se encuentran a la izquierda de la línea, corresponden a los elementos de uno de los hexacordos, el formado por **mi-re-do-si-la-sol**, para lo cual, la simetría lo ha dividido en dos tetracordos, situándolos en la forma de esas dos líneas paralelas, **mi-re-do-si** arriba y **do-si-la-sol** abajo, y correspondientemente lo mismo con el hexacordo situado en la derecha, el hexacordo central, **la-sol-fa-mi-re-do**. Por otro lado, tenemos que subrayar, que esa nueva prueba del privilegio que vemos que tiene esa tercera formada entre el **do** y el **mi**, en esta subestructura, permite comprender que de él deriva el que las teorías otorgaron a esa relación, cuando pudieron registrarla en la superficie de la música, y a partir de ella le dieron el nombre a esa colección de 7 elementos, y la llamaron Do mayor. Así, y debemos señalarlo una vez más, una cosa, es decir que esa tercera mayor tiene un privilegio respecto a las demás dentro de esa colección de 7 elementos, que es lo que habíamos hecho hasta ahora dándole a esa colección de elementos el nombre de Do

mayor, y otra muy diferente, decir de donde lo obtiene. Lo primero es describir un hecho, lo segundo, algo efectivamente muy diferente, explicarlo.

De esta forma, vemos que ya hay tres importantes acontecimientos, que no son independientes uno de otro, sino que aún siendo todos distintos están absolutamente conectados, compartiendo todos algo que es común, que no son los elementos, sino otra cosa que los engloba a todos, y que no conocíamos, el mismo origen, el mismo orden interno, vinculados todos por él. Según palabras de Bragg, ciertamente nuestras ideas nos permiten ensamblar ahora hechos que desde otras ideas realmente no lo estaban, no podían estarlo, y esas ideas tienen que ver ciertamente con otro modo de pensarlos, que, según Bragg, es el objetivo de lo que él llama "filosofía natural", la ciencia. Y esto es trascendente, pues en el fondo y en lo que se refiere a nosotros se trata de un modo distinto de pensar no solo el Preludio y no solo la propia música, sino el propio Pensamiento, porque se trata de *otro modo de pensar*, incluso el propio significado de "otro modo de pensar".

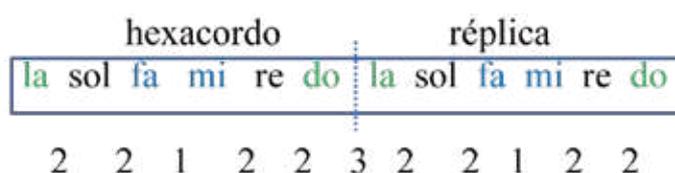
Pero veamos qué ocurre con los acordes de 7ª disminuida que producen otro acontecimiento destacado, el movimiento cromático en el interior del cambio de registro. ¿Tienen todos también el mismo origen, que es la misma Estructura? ¿Bach los ha obtenido de ella?. En efecto. Para comprobarlo, podemos partir de aquel hexacordo que se encontraba privilegiadamente en el centro de la representación por quintas, y también en el de la representación por hexacordos que obtuvimos desde él, y que allí sirvió para poner ante nuestra mirada directamente todas las tonalidades mayores que podían formarse con esos 12 elementos, un hexacordo que forma parte de la subestructura de Do mayor. Veremos cómo va a demostrar esa capacidad constructiva y organizativa que demostró en el interior del Sistema, pero ahora desde el interior más profundo de una obra musical. Y podemos partir de él porque como vamos a ver todos esos acontecimientos en los que están implicados esos acordes, también puede generarse directamente de él. Lo hacemos desde la representación por quintas:



Vemos de nuevo el hexacordo en su centro, naturalmente aquí en su forma de quintas. Lo extraemos y lo ponemos en su forma por segundas, que como ya vimos que era una de las representaciones que permite su simetría.

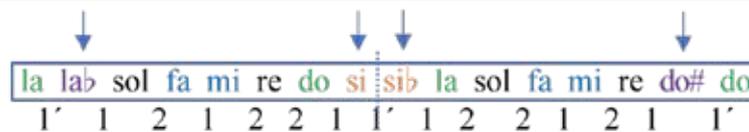


Su simetría lo dota de otra propiedad más, que también quedó fuera de nuestro recorrido por el interior del Sistema, que es la de unirse a su propia réplica, y conseguir otra transformación simétrica de sí mismo.



Todo sigue siendo admirable. Vemos ahora, que ciertamente, el resultado es una transformación simétrica del propio hexacordo, pues en ella ¡se mantienen absolutamente sus parejas reflexivas, así como la constitución reflexiva que podemos ver directamente en las cifras que indican las relaciones locales!. A partir de la tercera menor (3), que en la unión se ha formado en el centro, cada 2 y cada 1 siguen teniendo su réplica en el lado opuesto, como la tenían en el hexacordo. Por supuesto también las relaciones no-locales se reflejan unas a otras: donde hay una tercera menor en el lado opuesto habrá una tercera menor, lo mismo con todas las demás relaciones.

Por otro lado, comprobamos, que el resultado de la transformación hace que esta representación ciertamente esté perfectamente preparada, entre otras cosas, para incluir reflexivamente en ella dos parejas reflexivas tomadas de la Estructura, por un lado la que forman el **si** y el **si \flat** , justamente en el interior de esa tercera menor que se ha formado en el centro, entre el **do** y el **la**, y otro, la que forman el **la \flat** y el **do \sharp** en el interior de las segundas mayores que reflexivamente enmarcan esta representación por ambos lados, **la-sol** y **re-do**. Todo parece tan complejamente ordenado, el encaje es tan perfecto, que se tiene la impresión de que alguien hubiera planificado de antemano todo esto. Pero lo extraordinario, es que todo ha surgido de manera natural en el interior del Sistema.

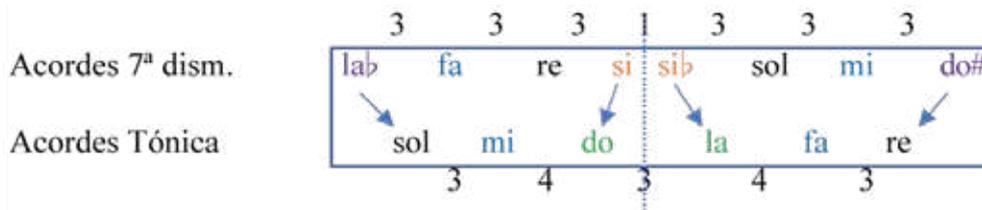


Las inclusiones que señalan las flechas, no modifican en absoluto la constitución reflexiva (se ve en la propia disposición que adquieren las flechas, y lo indican las cifras, con las que hemos distinguido también los semitonos diatónicos de los cromáticos, señalando estos últimos con 1'), y por supuesto se mantienen todas las parejas reflexivas, es decir su orden interno. Como vamos a ver, estas transformaciones, que tienen como origen el hexacordo, producen directamente los dos acordes de 7ª disminuida, además de los acordes de tónica a los que irían referidos, Re menor y Do mayor. No los vemos, pero se encuentran ahí todos unidos, ya preparados para ser extraídos, justo en el fragmento que va del **la \flat** al **do \sharp** , enmarcado por esta pareja.

Extraigámoslos de ahí. Veremos que están absolutamente ordenados todos con todos. Solo tenemos que descubrirlos,

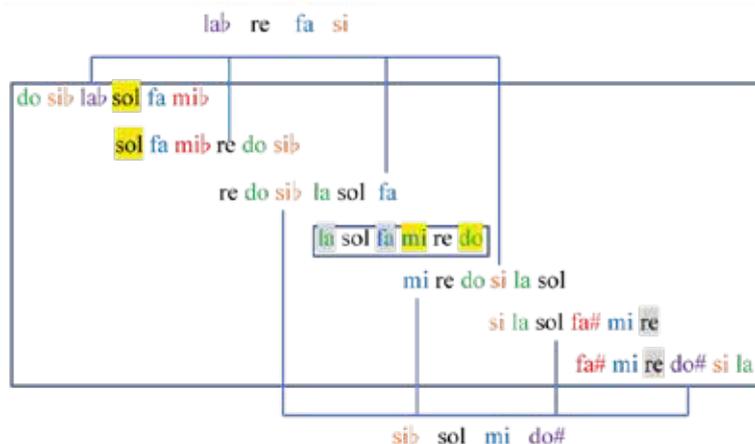


para ello solo tenemos que separarlos de forma ordenada. Así:



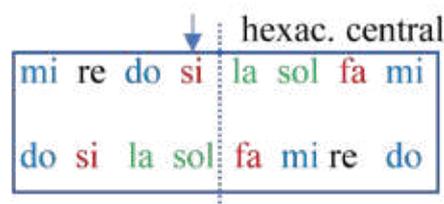
Los vemos diferenciados ahora en dos líneas, arriba los acordes de 7ª disminuida situados también diferenciadamente cada uno a ambos lados del centro, y debajo lo mismo respecto a los correspondientes de tónica, y de ese modo, asimismo absolutamente ordenados unos con respecto a los otros, lo que significa que no participan ahí de manera individual, separada e independientemente unos de otros, los asociados a Re menor por un lado y los asociados a Do mayor por otro, que es la forma de entenderlos hasta ahora por todas las teorías conocidas incluida la del propio Schenker, sino *globalmente*, lo que puede empezar ya a *explicar porqué Bach los utiliza aquí a todos ellos juntos* (las flechas indican la reflexividad en la que también se llevan a cabo las llamadas resoluciones de las "sensibles" y de las "séptimas"). Por otra parte, descubrimos, que los fragmentos que conforman los acordes de 7ª disminuida por un lado y los de tónica por otro, son también cada uno reflexivo (de nuevo lo indican las cifras) pero también simétrico. Por ejemplo, vemos *que los 6 elementos que conforman los acordes de tónica, son una representación del propio hexacordo que nos sirvió para llegar hasta aquí, es decir, una transformación simétrica de ese hexacordo, en este caso se trata de su representación por terceras, sol-mi-do-la-fa-re*, formada por la unión de los dos acordes de tónica, o mejor al revés, son los dos acordes de tónica los que se forman complementándose uno a otro, a partir de ese fragmento especial que vuelve a demostrar ser el hexacordo.

Podemos ir ahora a la representación de la Estructura por hexacordos y comprobar de otro modo cómo estos acordes, estaban ya allí ordenando la propia Estructura, abarcando amplios espacios de ella, o incluso podríamos decir que ofreciéndose para proporcionarle su extraordinario consistencia, demostrando que constituyen fragmentos fundamentales en el interior de esta Estructura



Efectivamente, vemos que los acordes de 7ª disminuida que aparecen allí señalados por las líneas, y los de tónica, señalados por los colores amarillo y gris respectivamente para diferenciar los elementos que los constituyen, como acabamos de ver, también aquí se completan todos, están todos entrelazados: los acordes de 7ª disminuida por un lado, y los de tónica por el otro, pues cada acorde de 7ª disminuida está formado por los elementos que son la pareja reflexiva de los elementos que constituyen el otro, y lo mismo los de tónica, pero complementándose también entre todos ellos de esa manera en la que ciertamente aparecen ahí entrelazados unos con otros. Vemos que además de poder asociarlos a una subestructura (tonalidad) en particular, también los podemos encontrar integrando en ellos prácticamente toda la Estructura, lo que vuelve a atestiguar su extraordinaria y compleja constitución, y así del Sistema que representa. De esa complejidad, entendida como la propiedad de aquello cuyos componentes están entrelazados conjuntamente, como estos acordes, la Estructura y así el Sistema, como vemos obtiene su eficacia para ser convertido en música. Eficacia significa aquí la capacidad que demuestra para proporcionarle, aquí al Preludio, su orden interno.

Pero podemos ser todavía más precisos en cuanto al uso que va a hacer Bach de esos acordes en su Preludio, por ejemplo, podíamos preguntarnos ¿por qué se sirve de ellos justo en ese momento del Preludio? Y la respuesta, nos conecta de nuevo con el cambio de registro y la progresión por décimas que lo acompaña, conectando de nuevo de ese modo diferentes hechos en ese nivel relacional desconocido hasta ahora por nosotros, el *global*. Y la razón, es que justo en el c.11, una vez que el cambio de registro ha llegado a la décima que forman el **sol** y el **si**, acabando así de materializar uno de los hexacordos de la subestructura de Do mayor, el cambio de registro se adentra en el otro hexacordo, el hexacordo central, para materializarlo. Lo señalamos en la representación

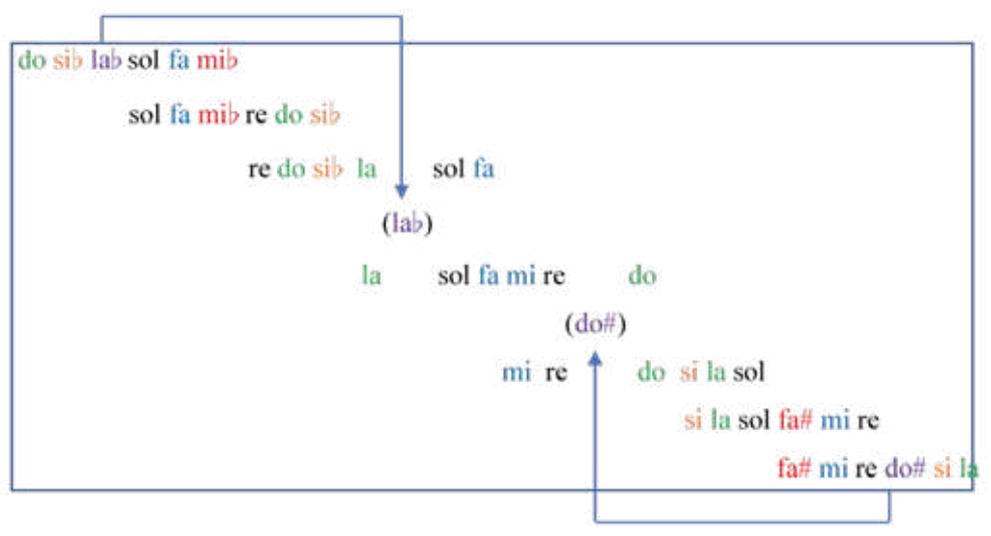


Entendemos la extraordinaria importancia que tiene el hecho de que la simetría haya situado ahí los hexacordos de forma claramente ordenada. Ahora en efecto, llegado a la décima **sol-si** (c.11), que indica la flecha, el cambio de registro va a introducirse en esa parte derecha, claramente diferenciada por la simetría, la que corresponde al hexacordo de la subestructura de Do que es a la vez al hexacordo central de la Estructura.

Y es ahí justamente, cuando Bach, antes del paso del **si** al **la**, de la voz que conduce el cambio de registro, va a hacer algo distinto: incluir el primer elemento que empieza así a conformar el movimiento cromático, el **sib** (c.12, voz interior). Y esto es únicamente posible, porque como vamos a comprobar, ese hexacordo, al estar en el centro de la Estructura está preparado para albergar directamente en él todos esos acontecimientos, sin necesidad de replicarse.

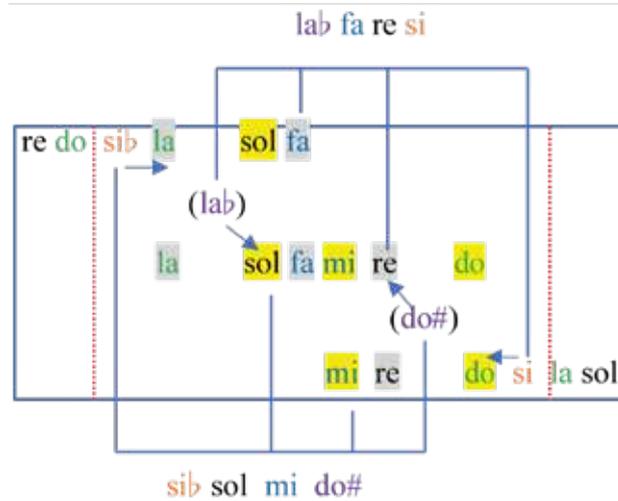
Podemos decir que es otra propiedad de la Estructura que nos desvela el propio Preludio, y es que como vamos a comprobar, la Estructura del Sistema, puede incluir el todo (aquí esos 4 acontecimientos, acordes de 7ª disminuida y de tónica, que hemos visto pueden abarcarla) en la parte (el hexacordo central). Vemos las múltiples posibilidades constructivas que proporciona ese hexacordo. Ya lo vimos con la propia Estructura, ahora lo vemos con el Preludio.

Desde la Estructura por hexacordos podemos ver cómo la simetría permite la inclusión de elementos que figuran en una parte de una de sus representaciones, en otra parte de ella, para producir ahí nuevas relaciones, por ejemplo la pareja que forman el **lab** y el **do#**, entre el **la** y el **sol**, y el **re** y el **do**, que precisamente se encuentran a ambos lados de ese hexacordo realmente especial que la simetría ha situado en el centro, y del que por ello Bach se va a servir asimismo de manera especial



Antes, realizamos esas inclusiones directamente sobre la unión del hexacordo con su propia réplica, para extraer los acordes de 7ª disminuida y los correspondientes de tónica, ahora vemos la lógica de esas inclusiones desde la propia Estructura. Comprobamos, que efectivamente, como señalan las flechas, la simetría de la Estructura permite llevar a cabo inclusiones de elementos, en el interior de relaciones que se encuentran en otro lugar de la Estructura, sin que ello modifique en absoluto el orden interno, lo que hace posible que los elementos puedan participar en diferentes relaciones, como aquí demuestran esos dos, el **lab** y el **do#**, que en principio tenían otra función en la Estructura, que era la de participar en la formación de dos de las subestructuras en las que puede dividirse y que corresponden a las tonalidades mayores que se pueden formar con esos 12 elementos. (Vemos algo importante: Respecto a las relaciones en las que participan esos elementos, Bach puede elegir cualquiera de las opciones que le ofrece la complejidad de la Estructura, por supuesto, siempre en función de la opción que elegirá para el resto de los elementos y de las relaciones posibles que puedan llevar a cabo entre ellos y que asimismo les ofrezca la Estructura). Evidentemente, el hexacordo central estaba especialmente preparado para ello, pudiendo entonces albergar en él globalmente esas otras relaciones en las que van a participar esos 2 elementos, relaciones que, en este caso, tienen que ver con esos acordes en los que esos elementos participan, y

que ahora entendemos que es por esa capacidad del hexacordo, que Bach los va a utilizar justamente cuando el cambio de registro junto a sus décimas, van a materializarlo en el Preludio. Pero lo podemos ver todo mejor si sacamos fuera de la Estructura los tres hexacordos que se encuentran en el centro.



Las líneas, los colores y las flechas, permiten visualizar el extraordinario orden en el que todo está ocurriendo. Las líneas azules indican de nuevo el lugar en el que las inclusiones han formado ahora justamente ahí los dos acordes de 7ª disminuida, y de nuevo, diferenciados ahora ahí por los colores amarillo y gris los acordes de tónica correspondientes, complementándose también reflexivamente, el acorde de Re menor en gris y el de Do mayor en amarillo, y todos con todos, y como vemos ahí integrados también todos con todos, y así entrelazados también aquí unos con otros. Lo que ahora cambia, respecto a la forma que adquiere el hexacordo cuando se une a su propia réplica, de la que extrajimos directamente los acordes, es que la pareja que forman el **si** y el **sib** que allí estaba en el centro, aquí la vemos situada justo a ambos lados del hexacordo, o lo que es lo mismo en el centro de los hexacordos que están por encima y por debajo, donde esos dos elementos ya presentan ahí una relación de semitono, el **sib** con el **la**, arriba, y el **si** con el **do**, abajo, reflejándose mutuamente, y así unidos ya al **la** y el **do** que enmarcan el propio hexacordo, y entonces unidos ya así al propio hexacordo. Es decir, lo que nos permite ver directamente esta representación, es el extraordinario orden del que emergen todas las relaciones que potencialmente estaban en el interior de esos acordes, y que no veíamos cuando los extrajimos directamente de esa particular transformación del hexacordo que es el resultado de la unión con su propia réplica, relaciones que son expresamente las que Bach va utilizar. Las vemos ahí diferenciadas. Como indican las flechas, arriba el movimiento cromático que producen el **sib** y el **lab**, **sib-la-lab-sol**, y debajo, reflexivamente el que corresponde a las relaciones de semitono que señalan la relación entre el **re** y el **do**, **si-do** y **do#-re**, y todo dentro del espacio que enmarcan ahora esa pareja especial que son el **si** y el **sib**, que hemos indicado con la líneas rojas de puntos. Es como si Bach, una vez que el cambio de registro con sus décimas ha materializado el otro hexacordo de Do, el inferior tal como aparecen los hexacordos en la Estructura, y la línea que conduce al cambio de registro ha llegado al **si**, después de haber materializado el tetracordo **mi-re-do-si** - que como hemos visto, y vemos ahí, corresponde al que ofrece

ese primer hexacordo para el cambio de registro- “saltase” directamente al **si_b** a su pareja reflexiva, donde está la otra línea roja para unirse localmente con él, tal como aparecen el Preludio. Y esto es posible, porque si la relación entre el **si** y el **si_b**, tratada especialmente por la reflexividad, al ser el único semitono cromático cuyos elementos son pareja reflexiva, tiene por ello la capacidad de materializarse localmente juntos en el centro de una representación, como hemos visto antes sobre la unión del hexacordo con su propia réplica, esos elementos al poderse reflejar también en la distancia, como demuestran aquí, también pueden “abrir” su relación, para albergar así en su interior otros acontecimientos que de ese modo puedan así relacionarse todos de manera global, y así con ellos mismos.

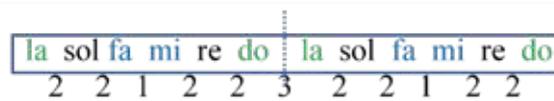
Ese último gráfico permite obtener mucha más información que de otro modo no disponíamos. No podemos entretenernos aquí, pero por ejemplo, podemos ver cómo los 4 elementos que conforman la parte interna del hexacordo central, sol-fa-mi-re, formada por dos parejas reflexivas que demuestran de nuevo ser muy especiales, aportan sus elementos tanto para formar los acordes de 7^a disminuida como los de tónica, mientras la simetría permite que los otros dos **la** y **do**, que forman la otra pareja, cambian ahora a la que forman el **la_b** y **do#**, uniéndose incluso a ellos, participando ahí en el centro de todas estas relaciones especiales con las que Bach está construyendo su Preludio, dotándolo así del orden global en el que todas ellas se originan, como lo hacen los elementos que participan en ellas.

Vemos que cada transformación simétrica, que proporciona a la Estructura una forma externa diferente, ofrece distintas posibilidades para obtener de ella diferenciadamente esas relaciones que pueden proporcionar a la obra su orden interno, su globalidad. Como acabamos de ver, en el caso de esos acordes, una de esas formas permitía extraerlos directamente, mientras la otra proporcionaba ya las relaciones precisas con la que de manera particular los elementos que conformaban esos acordes, podían contribuir a la transferencia al Preludio de su orden interno. Pero vamos a ver ahora, que una forma externa, como la que resulta por ejemplo de la unión de hexacordo con su propia réplica, ofrece la posibilidad de obtener de ella un número mayor de relaciones, mayor del que en este caso ha supuesto por ejemplo la extracción de ella directamente de esos acordes. Estas diferentes relaciones, obtenidas no solo de las diferentes formas externas que puede adoptar la Estructura, sino de una misma forma externa, seguirán haciendo posible que su orden interno, se distribuya por el Preludio, de manera que todas estén globalmente conectadas. Comprobémoslo.

Pero antes debemos señalar algo muy importante. Estamos en el interior del Preludio, y estamos no solo ratificando la existencia de la Estructura interna del Sistema, sino que estamos sabiendo mucho más de ella de lo que supimos en el viaje que realizamos a su interior, entonces directamente desde la superficie del Sistema. Ya dijimos entonces, que el viaje debía ser corto, había sido corto, y que la extensión de su interior, era mucho mayor de la visitada en nuestro viaje. Aquí tenemos la prueba, estamos descubriendo en él, en su Estructura, ese mundo mucho mayor de relaciones que la pueblan, y realmente la constituyen como tal Estructura, lo que por otro lado demuestra a la vez, lo que advertimos ya desde el principio, *que al interior del Sistema, solo podía accederse desde el interior de las obras musicales, como realmente estamos haciendo aquí.* Y eso es lo que vamos a seguir haciendo ahora

Pongamos de nuevo esa transformación del hexacordo resultado de la unión con su pro-

pia réplica y veamos qué más le puede estar ofreciendo a Bach, y entonces lo que Bach nos ofrece a nosotros respecto a la información sobre el Sistema, sobre su interior, y así sobre sus capacidades constructivas.



Ya vimos que esa tercera menor que se forma en el centro, permite incluir aquellos dos elementos en su interior, el **si** y el **sib**, que como dijimos ahí aparecerán juntos, relacionados así localmente, y de ese modo, manteniendo las relaciones locales de segunda propias de esta representación del hexacordo. Y ahora nos damos cuenta, de que incluso podemos entender porqué necesariamente tienen que ser dos los elementos incluidos en esa tercera menor, en este caso el **si** y el **sib**; con uno solo, se mantendría la regularidad de las segundas, pero lo que no se mantendría sería la constitución reflexiva que posee la unión del hexacordo con su propia réplica, pues la inclusión de uno solo de ellos en el interior de esa tercera menor, la destruiría, pues si bien, en efecto, mantendría la regularidad de las segundas, en cambio produciría dos segundas diferentes en el centro, lo que no haría posible esta nueva transformación, no sería posible mantener su orden interno. Entendemos que ambos elementos, se necesitan mutuamente. Y con ello, no sólo entendemos a la vez la lógica por la que la reflexividad particularmente los ha ligado necesariamente uno a otro, sino que empezamos entender su utilidad práctica. Ya hemos visto, que situados localmente o de manera no-local, hacen posible que el resto de los elementos con los que participan en cualquiera de las representaciones en las que figuran, puedan relacionarse de manera particular y hacerlo además globalmente. La ausencia de solo uno de los elementos, efectivamente destruiría el orden global que presentan esos acontecimientos en los que todos de ese modo participan, que es el orden global del Preludio. Pero veamos cuáles son las otras posibilidades que estaba ofreciendo esta representación, en la que ambos figuran juntos.



Y lo que descubrimos, es algo que no habíamos visto antes, y es que de este fragmento centrado en esa relación entre el **si** y el **sib**, que se originó a partir del hexacordo central, ciertamente Bach puede obtener otras relaciones. Por ejemplo, ahí hemos diferenciado por medio del rectángulo interior, un fragmento de esta transformación, el que se encuentra entre las dos relaciones **fa-mi**, una relación que sabemos que en la Estructura ocupa un lugar privilegiado, su centro (al ser a la vez el centro del hexacordo que la simetría ha situado allí). Y es que se trata del otro semitono, en este caso diatónico, que es el único cuyos elementos son pareja reflexiva y por tanto el único, que como vemos aquí, puede ser reflejo de sí mismo, y como ocurría con los elementos que constituyen el semitono cromático formando entre

el **si** y el **sib**, puede “abrirse” como aquí, incluso como relación, para albergar también otras relaciones, lo que permite a ambos semitonos, intercambiar entre ellos su acción. Porque como vemos, si en aquella representación que extrajimos del centro de la Estructura, el centro de ella lo ocupaba la relación entre el **fa** y el **mi**, y el espacio en el que se llevaban a cabo las relaciones que Bach iba a trasladar a su Preludio, estaba limitado por la relación entre el **si** y el **sib**, ahora reflexivamente ocurre lo contrario, esta relación está en el centro del espacio enmarcado ahora por la propia pareja que forman el **fa** y el **mi**, un espacio en él que ciertamente pueden llevarse a cabo otros acontecimientos, acontecimientos que por ello estarán absolutamente conectados a los anteriores. Indiquemos ya alguno en el gráfico de esta representación



Como indican las flechas, Bach puede obtener de ese espacio, no solo la prolongación por cambio de registro de la primera nota estructural, el **mi** (indicada por la flecha negra que va de **mi** a **mi**), sino también la primera prolongación que recibe ese **mi** del **fa**, en los 4 primeros compases, una bordadura (indicada ahí por las flechas rojas), una prolongación, que como ya señalamos, Schenker realmente no la indica en su gráfico, no la considera como tal. Como ya vimos, esa relación en su gráfico solo aparece indicada debajo de esos 4 primeros compases como 3-4-3, pero como ya señalamos, si nos fijamos en la parte media, donde nos descubre el cambio de registro, ahí la incluye en él, cuando realmente el cambio de registro se inicia justamente después en el c.5, lo que hace que esa relación entre el **fa** y el **mi**, sea, en términos schenkerianos, realmente una prolongación distinta. Y lo que nos desvela esta representación, es la razón por la que efectivamente hay dos prolongaciones, es decir nos permite no solo referirnos a esa primera prolongación del **mi** como bordadura, constatarla como tal, sino además explicarla, explicando a la vez la razón por las que ambas prolongaciones aparecen localmente juntas. Nos tenemos que remitir de nuevo al orden interno de la Estructura y a la globalidad que conecta los acontecimientos. Entendemos que esa primera prolongación del **mi**, ciertamente estaba obligada por la Estructura, en concreto por esa relación entre el **fa** y el **mi**, que al ser especial en ella, ser reflejo de sí misma, cuando se situase en la distancia, y se ofreciera así para transferir el orden de la Estructura al Preludio, no solo tenía que estar al final de uno de los acontecimientos fundamentales de los que el Preludio iba a obtener ese orden, el cambio de registro, ahí para concluirlo, sino *necesariamente* también al principio. Y eso solo podía ser justamente allí en la forma de una bordadura. Recordemos por otro lado, que la forma específica como bordadura que tiene esa relación entre el **fa** y el **mi**, **mi-fa-mi**, la obtiene específicamente del orden interno de la subestructura que utiliza Bach para los 4 primeros compases, que establece, primero, que ciertamente esa sea su forma, la que globalmente comparte con todas las demás voces, y segundo, que su ubicación sea la voz superior. Pero si entendemos la *necesidad* de esa bordadura inicial, a la que obliga el orden interno que se está así representando, lo mismo

ocurre, por ejemplo con el hecho de que una vez el cambio de registro ha cubierto su primera parte llegando al **si**, el elemento siguiente sea el **sib**, pues, como hemos visto, también Bach se ve obligado a ello por ese orden interno de la Estructura, solo así puede transferirlo al Preludio; decir entonces, que entre la tercera menor que se ha producido en la réplica del hexacordo en su centro, tiene que haber necesariamente dos elementos, efectivamente el **si** y el **sib**, es lo mismo que decir, que después del **si** que conduce el cambio de registro, Bach también necesariamente tenía que incluir un **sib**, solo así podía ser fiel al orden interno de la Estructura, y transferirlo al Preludio. Nos damos cuenta, que estamos en otro nivel de observación, y por tanto seguramente también en otro plano epistémico y epistemológico, pues por ejemplo ahora, se nos estaría permitiendo responder a una pregunta que ni siquiera podíamos imaginar la posibilidad de hacernos antes ¿por qué Bach introduce el **sib** en el c.12, justo después de que el cambio de registro ha llegado al **si**? incluso ¿por qué necesita hacerlo, si podría no haberlo hecho sin que el cambio de registro se viera afectado?. Y las preguntas tienen sentido porque ahora es posible la respuesta. Ya lo hemos dicho, simplemente porque Bach lo necesita para transferir a su Preludio el orden interno de una Estructura, en la que ese **sib** está ligado completamente al resto de los elementos de la Estructura y a las relaciones que de manera particular conforman el resto de los acontecimientos del Preludio, y para ello particularmente está ligado a ese **si**. Es la razón por la que ambos aparecen allí localmente relacionados, es decir, *es la explicación del hecho no solo su descripción*.

Pero fijémonos ahora de nuevo en nuestro último gráfico. Específicamente en lo que queda fuera de ese fragmento que se encuentra entre la réplica de la pareja **fa-mi**. Se trata "curiosamente" de dos relaciones que Bach también trata de manera especial: a la izquierda, la formada por el **la** y el **sol** que es la voz que excepcionalmente Bach, en los cs. 5 y 7, sitúa de forma destacada por encima de la voz superior que conduce el cambio de registro, según el gráfico, formando parte de dos prolongaciones, dos saltos consonantes, justo cuando va a empezar el cambio de registro, en el momento en el que el **mi** va a pasar al **re** (efectivamente esos 2 elementos, **la** y **sol** están relacionados, constituyen una voz, aunque al remitir cada uno de sus elementos a dos prolongaciones diferentes, dos saltos consonantes, aparecen realmente aislados; ya lo dijimos, las prolongaciones tienen el peligro de separar relaciones, aislando como aquí sus elementos. Porque ciertamente, esos dos elementos constituyen una voz importante, la que diferenciadamente ha estado en el centro de las 5 que conformaron los 4 primeros compases, y que aunque sigue ahí, por alguna razón que ahora entenderemos, Bach la subraya sacándola al exterior, justamente después, en el c.5); y es que a la derecha del fragmento, en el lugar reflejo, los elementos reflejo del **la** y el **sol**, el **re** y el **do**, son también justamente los que diferenciadamente sitúa por encima del cambio de registro en los cs.13 y 15, y que como aquellos constituyen también una voz. Lo que podemos indicar de este modo.



Existía pues algo más allá de la temporalidad en la que materializa el Preludio que conecta

absolutamente esos dos acontecimientos que fuera de esa temporalidad parecían totalmente desconectados, uno en los cs. 4 y 5 y el otro en los cs. 13 y 14. Pero es que además, los conecta al resto de los acontecimientos que hemos ido viendo. Si nos fijamos bien, y pensamos juntos los saltos consonantes, que sitúan el **la** y el **sol** por encima del cambio de registro cuando este está llevando a cabo el movimiento **mi-re-do**

la sol
mi re do

producen localmente un movimiento de quintas **mi-la-re-sol-do**, y por otro lado hacemos lo mismo con los elementos señalados por encima de la voz que lleva el cambio de registro, en esos c. 13 y 14, el **re** y el **do**, junto con los elementos a los que en ese momento ha llegado el cambio de registro, el **la**, **sol** y **fa**.

re do
la sol fa

Veremos que también producen un movimiento local de quintas, **la-re-sol-do-fa**, que complementa absolutamente el anterior. Las ponemos juntas

mi la re sol do
la re sol do fa

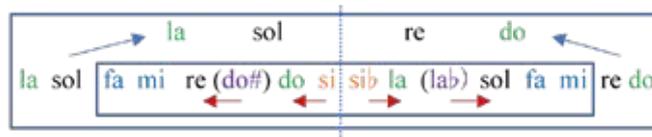
Y decimos que lo complementa porque si ahora las unimos

mi la re sol do fa

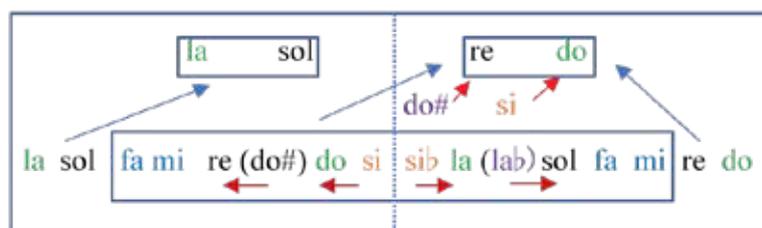
Descubrimos de nuevo la capacidad organizativa del hexacordo, por cuanto como vemos, esa representación de quintas corresponde de nuevo (como aquellos acordes de tónica de Re menor y Do mayor) exactamente a la del hexacordo, es el propio hexacordo. De modo, que esos dos acontecimientos diferenciados por Bach, y luego por Schenker en su gráfico, ciertamente aparecen conectados por algo muy distinto de la pura temporalidad en la que se materializa el Preludio, pero también muy distinto de las prolongaciones que se les pueden atribuir en ese nivel de observación en el que nos sitúa Schenker. Él las registra, las describe, pero no puede explicarlas, no puede decir qué liga necesariamente a esas prolongaciones, qué es lo que las conectaba en la distancia, para que Bach las pusiera ahí. Para ello se requería el acceso a otro nivel de observación más profundo, en el que su conexión estaba asimismo conectada con otros acontecimientos que como ellos habían sido registrados y descritos desde otro nivel de observación, que es en el que nos situó Schenker.

Pero de nuevo, podemos ser más precisos con respecto a lo que está aconteciendo. Para

ello, incluyamos de nuevo en nuestra última representación, esa pareja que va a contribuir a que se formen ahí los acordes de 7ª disminuida, el **lab** y el **do#**, que como sabemos caben precisamente en el interior de esas dos segundas, **la-sol** y **re-do**. Porque como podemos ver, además de estar en los extremos de la representación, las dos se encuentran en el interior del fragmento formado dentro del reflejo de la pareja **fa-mi** consigo misma, pues participan ahí también en el cambio de registro, y además invertidas, quiere decir, que mientras la relación entre el **re** y el **do**, que participa en la primera parte del cambio de registro, Bach la va a situar por encima de la materialización de su segunda parte, con la otra que forman el **la** y el **sol**, ocurre reflexivamente lo contrario, participa en la segunda parte del cambio de registro, y Bach la ha situado antes por encima de la materialización de la primera parte. Así, hagamos la inclusión de esos dos elementos el **lab** y el **do#** sobre esas relaciones en el interior del cambio de registro.



Esos dos elementos incluidos, indicados entre paréntesis, junto a los que forman la pareja formada por el **si** y el **sib** ya sabemos que producen todos esos semitonos, lo hemos visto en otro contexto, sobre otra representación. Los volvemos a ver ahí diferenciadamente como una síntesis perfecta de lo que está aconteciendo. Los indican aquí las flechas rojas. Con ellos, como sabemos, por un lado Bach va a señalar los elementos **re** y **do**, **do#-re** y **si-do**, y por otro, va a conformar el movimiento cromático en la segunda parte del descenso cuando llegue al **la** y el **sol**, reflejo de los anteriores, **sib-la** y **lab-sol**, como vemos allí. Lo que nos desvela esta representación, es que lo que hace Bach es situar los movimientos que señalan el **re** y el **do**, no en el interior de la primera parte del descenso, es decir, no en el interior del descenso que allí está materializando el otro hexacordo de la subestructura de Do mayor, que no es el central de la Estructura, sino sobre la segunda parte del cambio de registro en la que ahí sí se materializa ese hexacordo central, y donde como hemos visto también puede situar la relación entre el **re** y el **do**, y ahí ya con sus propias sensibles, lo que produce los acordes de 7ª disminuida, acciones que como hemos visto no solo permite sino que establece la simetría. Lo podemos señalar en nuestro gráfico



Si nos fijamos bien, esa relación entre el **re** y el **do**, que Bach nos ha ofrecido diferencia-

damente en la segunda parte del cambio de registro, y que en esta representación figura además enmarcándola por su parte derecha y justo fuera del fragmento del que Bach toma las dos prolongaciones de la primera nota estructural, el **mi**, corresponde precisamente a los otros dos elementos, el re y el **do**, que según nos desvela Schenker, son a los que ahora se va a dirigir el Preludio, es decir, los que junto al **mi** constituyen la *línea fundamental*, que como vemos en esta representación le ofrece directamente la Estructura, aparecen allí al final en su derecha justo después del **mi**, señalándole el camino. (Ya vimos que en esa subestructura, la tercera formada entre el mi y el do, es una relación privilegiada por la reflexividad y luego por la simetría, un privilegio que se traslada a la relación especial que ambos pueden establecer con el re, mi-re-do, el único elemento que en esa subestructura es reflejo de sí mismo, lo que ciertamente, como ya sugerimos antes, explicaría el privilegio que demuestran tener esos tres elementos como constituyentes de la *línea fundamental*, y así el que Schenker tuvo que otorgarle al descubrirla en el nivel de observación al que consiguió acceder. No tenemos espacio aquí para ahondar en ello. Pero ya hemos visto por ejemplo, como uno de sus elementos, el mi, que se encuentra ligado directamente al fa en la Estructura, al ser una pareja que puede reflejarse a sí misma, puede "abrir" su relación para albergar incluso la propia Estructura)

No nos podemos extender mucho más, no podemos exceder mucho los límites de este texto. Pero, aunque dijimos que nuestro objetivo eran esos 19 compases, no podemos resistirnos a ir un poco más allá. Llegados al c.19, el Preludio se dirige efectivamente hacia el siguiente elemento estructural, el re, un acontecimiento que Bach va a señalar también en su Preludio a través de otro acontecimiento diferenciado ahí por él, el que en términos tonales se describe como "pedal de dominante" (c. 24), y que forman ese re con su pareja reflexiva, el sol. Lo señalamos con una flecha roja en su gráfico

Pero fijémonos cómo lo hace. No llega al re directamente desde el **mi**, sino que una vez que éste ha llevado a cabo su cambio de registro, lo hace, diríamos que cromáticamente, a través del **mi b** (c.22, señalado como "nota cromática" en su gráfico), *el único elemento de la*

Estructura que faltaba por intervenir en el Preludio, el que la completa, y que es un elemento también realmente especial en ella, porque la reflexividad lo ha ligado directamente al **fa#** como pareja reflexiva, una relación que Bach materializa allí (los vemos a ambos indicados entre paréntesis por Schenker en su gráfico y así juntamente diferenciados). Y es especial su relación, porque ambos forman una 7ª disminuida, siendo en la Estructura la única cuyos elementos son pareja reflexiva, o dicho en la otra dirección, es la única pareja reflexiva cuyos elementos están en esa relación especial que es la 7ª disminuida, constituyendo además de ese modo, juntos, una de las dobles sensibles de la pareja que forman el re y el sol. Ya vimos en la primera parte de nuestro trabajo, que una de las circunstancias por las que esa pareja que forman el re y el sol demostraba asimismo ser especial, es que está formada por los dos únicos elementos de la Estructura que tienen un semitono diatónico por ambos lados, en términos tonales, una doble sensible, producto de su relación con dos parejas, las que forman por un lado el **lab** y el **do#**, y por otro la que forman el **fa#** y el **mib**. Ya dijimos allí, que esto debía tener consecuencias, en cuanto al uso que podía hacerse de ellos cuando alguien quisiera transformar esas relaciones especiales en una obra musical. Lo estamos viendo aquí. Ya vimos a aquella pareja formada por el **lab** y el **do#**, participar de manera especial en aquellos acontecimientos de los compases del 12 al 15, en relación con la pareja que forman el re y el sol, pero, aunque esos acontecimientos como vimos estaban allí totalmente conectados, en el Preludio aparecían separados, pues la relación entre el **do#** y el re, era una de las que Bach situó por encima del cambio de registro y la que tenía el **lab** con el sol, actuaba en el interior del cambio de registro concluyendo el "movimiento cromático". Entonces, es ahora cuando comprendemos la utilidad práctica que tiene el hecho de que esa pareja que forman el re y el sol, ostenten ese privilegio, pues en la Estructura existía una pareja, la que forman el **fa#** y el **mib**, que podía remitir directamente a esa quinta, demostrando de nuevo por ello ser especial, porque "remitir directamente", quiere decir que a partir de ella, esos dos elementos, el sol y el re, pueden ahora sí materializarse realmente juntos sobre un mismo acontecimiento, un acontecimiento especial, en términos tonales, el "pedal de dominante". Un acontecimiento, que desde Schenker podemos entender ya de otro modo, pues si en él de manera particular participa el sol, la llamada dominante que en términos tonales por sí mismo da el nombre al pedal, al acontecimiento, vemos que lo hace inseparablemente del re, incluso supeditado a él, pues, lo que nos desvela Schenker, es que ese re es el elemento que a partir de ahí va ejercer el control organizativo del Preludio como segundo elemento de la *línea fundamental*. La función del sol, es entonces convertirse en su representante, garantizando con esa presencia continua que va a tener en esta parte, ese control organizativo del re, aunque sobre ese sol, ocurran otros acontecimientos en el que participen otros elementos distintos del re, en términos schenkerianos prolongándolo. Y es que respecto a los tres acordes de 7ª disminuida que se pueden formar con estos 12 elementos, también uno de ellos es diferente, y por tanto especial, pues mientras en la Estructura, dos de ellos, como vimos, tienen que complementarse mutuamente, dado que cada uno está formado por los elementos que tienen su pareja reflexiva en el otro, **sb**-sol-mi-do#, y **lab**-fa-re-si, en cambio el otro, en el que participa directamente esa pareja especial que forman el **fa#** y el **mib**, solo necesita una pareja, y la tiene, es la que forman el **do** y el **la**, **mib**-do-la-fa#, lo que significa que puede extraerse directamente de la Estructura, del mismo modo que puede extraerse la

quinta que forman el re y el sol que es donde ahora se ha dirigido el Preludio. Por eso Bach lo guardaba para este momento (c. 22), un momento en el que ambos, el re y el sol, debían actuar juntos, como hemos dicho, uno para constituir el 2º elemento estructural, y el otro, el pedal que ocupando prácticamente toda esta segunda parte, va a mantener en esencia la presencia del re, hasta su contacto definitivo con el do, aunque sobre el sol ocurran otras cosas. Podemos remitirnos de nuevo al hexacordo para comprobar incluso desde él cómo todo estaba ahí perfectamente ordenado para obtener de él estas relaciones

la sol fa mi re do

Vemos en efecto, cómo está también perfectamente preparado para incluir además de la pareja **lab** y **do#**, lo que ya sabíamos, la que forman ahora la séptima disminuida entre el **fa#** y el **mib**.

la (lab) sol (fa#) fa mi (mib) re (do#) do

Vemos de nuevo la capacidad del hexacordo. Sus 4 segundas mayores, estaban ciertamente preparadas para albergar al resto de elementos, no solamente el **lab** y el **do#** en el interior de las parejas que están en el exterior, **la-sol** y su reflejo **re-do**, como ya vimos antes, sino también las otras dos, que se encontraban en el interior **sol-fa** y su reflejo **mi-re**, para incluir en su caso la pareja **fa#** y **mib**. La diferencia, es precisamente la situación de las segundas en las que se incluyen, y el resultado por ello de la inclusión, que como hemos dicho, es que esos dos elementos, no solo sean pareja reflexiva sino que la reflexividad ha hecho que tengan una relación muy especial, una 7ª disminuida. Significa que como hemos dicho, a diferencia de los otros elementos incluidos, el **lab** y el **do#**, solo necesitan una pareja más para formar esa entidad especial que llamamos acorde de 7ª disminuida, mientras aquellos necesitaban dos, en este caso, efectivamente la pareja formada por el **la** y el **do**, que enmarca el hexacordo. Lo que efectivamente permite extraerlos directamente de la Estructura, sintetizada ahora en ese hexacordo central.

la (lab) sol (fa#) fa mi (mib) re (do#) do

Ahí lo vemos. Hemos señalado con las flechas el orden reflexivo en la que directamente se llevan a cabo las relaciones de esa 7ª con la pareja que forman el sol y el re. Y decimos ahora directamente, porque ciertamente fue diferente lo que ocurrió en los compases 12-15, con sus otras sensibles que claramente vemos allí relacionadas con ellos también localmente, el **lab** y el **do#**. Pues como ya señalamos ahí, por un lado el **lab** se relacionó con el sol, en el interior del cambio de registro (participando en el movimiento cromático), y el **do#** con el re, por encima del cambio de registro. Pero es importante subrayarlo, porque desde esta representación, vemos claramente que el uso que hace Bach de esas relaciones, depende de la ubicación de

esos elementos en la Estructura, en este caso en el interior del propio hexacordo en el que se incluyen. O dicho de otro modo, es todo tan sutil, que esa diferencia de ubicación es la que le ofrece a Bach utilizarlos de un modo u otro en su Preludio. Desde lo que sabíamos hasta ahora de ellos, parecía que los tres acordes de 7ª disminuida que pueden formarse con estos 12 elementos, tuvieran el mismo grado de privilegio, pero como podemos ver ahora no era así, lo que suponía que, como vemos que hace Bach aquí, ofrecían la posibilidad de un uso completamente diferente cuando con ellos debía conformarse una obra musical.

Sin embargo, volviendo al Preludio, vemos que Bach hace algo más. Retarda la coincidencia del sol con el re al c.24, incluyendo entre el **fa#** y el sol su otra sensible, que ya conocemos, el **lab**, que escuchamos ahí en el bajo (c.23), que junto con el fa, el si y el re (la nota estructural) conforman el acorde de 7ª disminuida **lab-fa-re-si**, del que Bach ya nos informó en aquellos c.14 y15, elementos que corresponden al recorrido ahí de cada una de las voces, que como siempre se interfieren ahí unas a otras. Si podemos decir, que de ese modo retarda la llegada del sol, también podemos ver que lo que hace es anticipar la llegada del re, y esto es importante como vamos a ver, porque lo que esto le ofrece a Bach, es la posibilidad de ofrecernos más información. En primer lugar, lo que sabemos de ese acorde, es que cada uno de sus elementos, que pertenecen a distintas voces, se relacionan en la Estructura, directamente con los que conforman el acorde de Do, con lo que está anticipándonos aquí lo que va a ocurrir, o lo que tiene que ocurrir, y es que al igual que en aquellos compases ahora el objetivo de ese re, es el do (una relación que en aquellos compases 14 y 15 se llevaba a cabo en una voz interior, directamente, aunque de manera no-local por efecto de la melodía compuesta. No podemos tratar aquí lo que ocurre con todas las voces, pero puede entenderse ya que tiene que ver con todo lo que estamos viendo). Lo diferente, es que aquí ese contacto, que va a ser el contacto final entre ambos, el re y el do, va a ser pospuesto hasta el final del Preludio, lo que va a ocupar toda esta parte del Preludio, que queda integrada así en el interior de esa relación. En términos schenkerianos, todo lo que ocurra en ese transcurso que va a llevar el re al do, se describiría como la prolongación del re. Pero además de anticipar todo esto, hay algo más allí que efectivamente nos permite entender porqué Bach hace esto. Y de nuevo, habría que recordar a Holmes, diciendo que "la información está fundamentalmente en los detalles" y añadiendo "que es aquello que se destaca del resto". En efecto, al anticipar el re, sobre ese **lab**, ocurre algo diferente, algo que aprovecha Bach, y es que la llegada ahí al re coincide con un hecho de nuevo absolutamente singular, que ciertamente no había sucedido en el Preludio, y que efectivamente se destaca del resto, pues por primera vez escuchamos ahí en el c. 23, tres elementos, el si el do y el re, relacionados localmente por segundas, y además cuatro veces, mientras hasta ese momento *todas las relaciones de segundas que caracterizan todas las voces habían sido siempre no-locales*, producto natural de la forma externa que le da Bach al Preludio, la forma que describimos como "melodía compuesta". Vemos este acontecimiento destacado en el c.23, en el que efectivamente por primera vez dos voces, representadas por el si y el re, aparecen localmente unidas, naturalmente por el do.



Así es, si las relaciones de segunda (grados conjuntos) es la manera en que musicalmente se relacionan los elementos en cada una de las voces (lo vimos ya en los cuatro primeros compases), y por otro lado seguimos asociando la continuidad al paso del tiempo, a la sucesión uno tras otro de los instantes, hay un conflicto allí. Pues todo ocurre ahí en el Preludio como no esperaríamos que sucediera: hay continuidad en la distancia, en lo no-local (representada por los grados conjuntos de las voces), en cambio, al contrario, hay distancia en la continuidad de los instantes, es decir, en el ámbito local los elementos se relacionan por salto, pues ese es el resultado de la forma específica que Bach elige aquí para representar sus voces, que es la de interferirse unas a otras, que es esa forma que describimos como “melodía compuesta” o “polifónica”. Así, nunca dos elementos de dos voces distintas podrán aparecer conectados localmente por un elemento distinto a ambos, como sucede ahora. De ese modo, esa regularidad creada por Bach para la superficie de su Preludio, obligada por esa forma específica en que se relacionan las voces, ciertamente por primera vez se rompe totalmente ahora en ese compás 23, un acontecimiento que ciertamente se destaca claramente del resto, una nueva irregularidad dentro de la regularidad con la que Bach ha conformado la superficie de su Preludio, entre otras cosas seguramente para esto.

Bach lo deja ahí muy claro, porque si por un lado, escuchamos esos tres elementos si, do y re localmente relacionados de forma continua, por otro nos aclara enseguida que ciertamente dos de ellos, el si y el re, son elementos que pertenecen a dos voces distintas, pues inmediatamente, por el propio efecto de repetir esa irregularidad tres veces más, escuchamos a ambos, como lo habíamos hecho con todos hasta ahora, sin ningún contacto local (continuo) entre ellos. Específicamente, como vemos en ese compás, lo escuchamos en la forma del diseño re-si-do-re (primero localmente separados y enseguida localmente unidos), un diseño que además diferenciadamente conforman las 4 semicorcheas de la 2ª y 4ª parte del compás. Dado que en su gráfico, Schenker reduce todas las relaciones no-locales a relaciones locales, y así los saltos locales a la continuidad, que es por otro lado la que caracteriza el movimiento de las voces, este momento en el que realmente por primera vez en el Preludio aparece la continuidad en el ámbito de lo local en la forma de dos voces directamente conectadas, analíticamente pasa totalmente desapercibido, y sin embargo, se trata de un hecho excepcional, que por eso mismo puede llevar información crucial sobre la estructura interna del Preludio, incluso primero sobre la existencia de esa estructura, como diría Einstein, provocando el sentimiento de un orden que se oculta detrás de las apariencias.

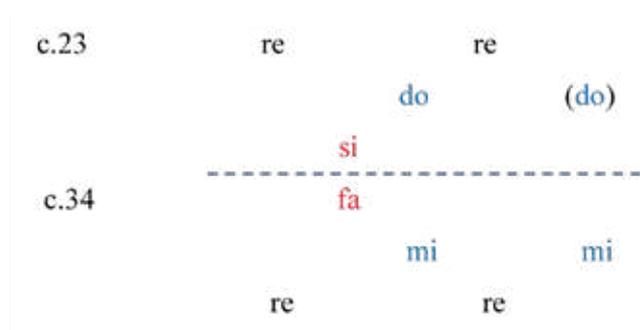
Pero ¿porqué es tan importante ese momento? ¿de qué nos informa?. Las respuestas las obtenemos, solo llevando nuestra mirada atenta (o escucha atenta) sobre la superficie del Preludio, pues comprobaremos que existe otra situación en él en la que va a suceder lo mismo, pero solo una vez más, y en la distancia, y también en un lugar relevante, justamente

antes del final (el último grupo de semicorcheas del penúltimo compás, c. 34), en el que escuchamos ahora algo exactamente igual, de nuevo tres elementos relacionados localmente por segundas, ahora fa-mi-re,



De nuevo se trata aquí de dos elementos de dos voces distintas, el re y el fa conectadas aquí directamente (localmente) por el mi. Como antes, escuchamos el re y el fa primero localmente por salto, y enseguida, unidas localmente en forma continua, y también reunidos en un grupo de semicorcheas, y como vemos justo antes del momento en que aquel re cuya relación con el do, quedó pospuesta en aquel c.23, va a conectar por fin con su do en la parte superior, de nuevo ahí de manera no-local.

Pero todavía más importante, es que a ambos acontecimientos, no solo los liga el hecho de ser distintos y de destacarse por ello del resto, ni tampoco el que además sean totalmente iguales en su forma, sino algo más que tiene ya que ver con los elementos y las relaciones particulares que participan en ambos acontecimientos. Porque los dos, ubicados en la distancia y en lugares ciertamente relevantes en el Preludio, ahora *juntos*, conectados por su misma singularidad, remiten a un orden diferente, informando así de la existencia de ese orden, que no es ya ni local, ni no-local, sino global. Lo vemos en un esquema:



Y ese orden tiene que ver con la Estructura interna de los 12 elementos que Bach eligió para su Preludio, y más concretamente con una de sus subestructuras de las que ya nos informó desde el principio, la de Do mayor. Vemos, que ambos diseños, remiten complementariamente a las parejas que informan de nuevo así del orden interno particular de esa subestructura, en la que la reflexividad ha reunido de nuevo el **si** y el **fa**, y el **do** y el **mi**, y el re consigo mismo (ahora la línea horizontal hace de espejo), y decimos “de nuevo”, porque esa información sobre la relación global en esa subestructura, que llamamos Do mayor, efectivamente la

recibimos ya en los primeros 4 compases, a partir de aquellas 5 bordaduras, a partir de otra forma externa que la simetría permitía a esa subestructura. Aunque de una manera distinta, evidentemente es la misma información. Es la ratificación de que el origen de esa subestructura, que Bach ha tomado como referencia para la construcción de su Preludio, estaba en una Estructura, de la que, como el resto de los acontecimientos formaba parte, y que paso a paso desde aquella primera información sobre ella, ha ido construyendo Bach a la vez que construía su Preludio, o viceversa, construyendo esa Estructura a la vez que lo hacía con su Preludio, y dándonos así información sobre ellas, sobre la Estructura y la subestructura que por su situación especial en ella ha tomado como referencia (no olvidemos que uno de sus hexacordos es el centro de la Estructura). Ahora, y así, lo ratifica.

Pero es que además todo es muy sutil, y tenemos que señalarlo todavía, porque hay una pequeña aunque importante diferencia entre los dos diseños, y es que mientras el último elemento del primero, el re, re-si-do-re (c.23), se va a mantener, no solo materialmente en el siguiente compás ya sobre el pedal (c.24), sino estructuralmente hasta el final, en cambio en el segundo diseño, ese mismo re situado también en su final, se mueve directa y localmente al mi del último compás, re-fa-mi-re-mi. Y decimos que todo es muy sutil, porque esa última relación local entre los elementos fa, mi y re, con su llegada al mi, retroactivamente confirma de manera clara, que aquella del c.23, entre el si, el do y el re, debía tener su final en el do (de ahí que lo pusiéramos entre paréntesis en nuestro esquema). Lo único que iba a ocurrir, es que ese final debía retardarse (prolongarse) a través de detener el movimiento último del re, justo hasta que esa relación reflejo entre el fa, el mi y el re, se materializase llegando ahí sí directa y localmente a su final, el mi, que es lo mismo que en aquel compás 23 debía haber ocurrido con aquella relación entre el re el do y el si, que llegara también al do, algo que efectivamente quedó pospuesto ahí, hasta que al final, y ahora lo entendemos mejor, la relación pudiera completarse, complementándose así con la otra.

No podemos extendernos más. Para ir concluyendo, creemos que todo lo narrado hasta aquí, nos permite decir que hemos visto cómo para nosotros los elementos cobran vida en el Preludio, o mejor, *cómo el Sistema, desde su Estructura interna, cobra vida en el Preludio, en una obra musical*. Y no solo eso, sino que además de ratificar con ello la existencia de esa Estructura interna del Sistema, lo hace, como ya señalamos, ofreciéndonos mucha más información sobre ella, y sobre el mundo interno del Sistema, de la que habíamos obtenido en aquel viaje a su interior que realizamos en la primera parte, partiendo allí directamente desde su superficie. En el caso de los elementos, también ciertamente lo hemos visto cobrar vida, por ejemplo, hemos comprobado que aun siendo siempre los mismos, los hemos visto cumplir diferentes funciones pero todas absolutamente vinculadas, porque entendemos que todas derivan de los lugares que ocupan en la Estructura, o en alguna de sus subestructuras o fragmentos particulares de ella, de las diferentes formas que en ellos pueden adoptar, y de las diferentes relaciones que pueden llevar a cabo en esos lugares, lugares y relaciones entonces que obtienen de la reflexividad y la simetría. Por ejemplo, hemos visto a dos elementos el la y do, ligados específicamente por la reflexividad en la Estructura, dos elementos que por un lado van a actuar conformando ese acorde de 7ª disminuida especial, junto a otra pareja asimismo especial la que forman el fa# y el mi^b, una pareja relacionada directamente con otra pareja asimismo especial la que forman el re y el sol, justo los dos elementos con los que

por otro lado, aquellos mismos **la** y **do**, se unirán para conformar ahora las relaciones **la-sol** y **re-do**, que también de manera destacada Bach situará por encima del cambio de registro, relaciones que luego Schenker por eso mismo destacará en su gráfico. Por otra parte, esas relaciones en las que esas dos parejas participan, **la-sol** y **re-do** se ofrecerán también por ejemplo para permitir incluir en ellas, otra pareja, ahora la formada entre el **lab** y del **do#**, y producir, junto a esas dos segundas **la-sol** y **re-do**, todos aquellos acontecimientos relacionados con aquellos 4 acordes especiales que eran los otros dos acordes de 7ª disminuida, y sus correspondientes de tónica. Aún por otro lado, esas dos segundas participan también en el propio cambio de registro (la segunda **re-do**, como hemos visto al final, ofreciendo además sus elementos para completar con el **mi** la línea fundamental). Y todo por el lugar privilegiado que esos dos elementos, el **la** y el **do**, ocupan por ejemplo en el hexacordo central, limitándolo por ambos lados: **la-sol-fa-mi-re-do**. Incluso, a partir de ese hexacordo, veremos otra vez a esa pareja **la** y **do**, relacionándose ahora con la que forman el **fa** y el **mi**, que figuran en el centro del hexacordo, precisamente para poder constituir con ella las terceras **la-fa** y **mi-do**, que de nuevo junto al sol y al re, conformarán ahora los acordes de Re menor, **la-fa-re**, y de Do mayor, **sol-mi-do**. Incluso, respecto a esa pareja **fa** y **mi**, pudimos entender que su privilegio en la Estructura, era la razón por la que Bach la utilizaba asimismo de manera privilegiada como la primera relación destacada del Preludio, constituyendo la voz superior de los primeros compases, y conformando así la primera prolongación del **mi**, la bordadura, antes de que esa misma relación entre el **fa** y el **mi**, en su capacidad de reflejarse en la distancia, propiciase seguidamente también la segunda prolongación, el cambio de registro. Respecto de otros elementos, y a partir de su vinculación absoluta con todos estos, pudimos entender por ejemplo la razón de la participación especial del **sb** en el c.12, justo después del **si**, dos elementos que figuraran por ejemplo a ambos lados de ese hexacordo, reflejándose así: **sib-la-sol-fa-mi-re-do-si**. Sabemos ahora que todas esas relaciones, la que forman el **la** y el **do**, o el re y el sol, o el **fa** y el **mi**, o el **si** y el **sib**, que participan en todos esos diferentes acontecimientos, completamente vinculadas las unas a las otras, son todas especiales. Lo son en el Preludio, y entendemos que la razón es porque también lo son en el interior de la Estructura que ellas mismas contribuyen a formar.

Naturalmente, todo ello hace que cambie absolutamente nuestra percepción del Preludio, pero también nuestra concepción del análisis, porque cambia totalmente el modo de concebir la manera en la que realmente se vinculan en una obra musical los elementos y las relaciones específicas que entre ellos van a llevar a cabo para conformar la obra, lo que naturalmente deberá cambiar la propia concepción de la teoría en la que ese análisis deberá sustentarse. A esto debía referirse Bragg cuando decía que *“La filosofía natural no consiste en el descubrimiento de hechos, sino en descubrir nuevas formas de pensar acerca de ellos”*. Lo que vemos que implica a la vez y necesariamente, el descubrimiento de nuevos hechos que ya serán pensados también de esa nueva forma. Y añadía *“La prueba a la que sometemos estas ideas es esta: ¿nos permiten ensamblar unos hechos con otros?”.* A este respecto y en nuestro caso, desde ese cambio de concepción, desde esa nuevas ideas que suponen un cambio radical en la forma de pensar, ya podemos responder que los elementos y las relaciones que conforman los acontecimientos en las que participan de manera particular en la constitución del Preludio, realmente ya no aparecen desconectados, o lo que es lo mismo,

únicamente conectados o ensamblados, por la pura temporalidad del Preludio, y ni siquiera por los distintos niveles jerárquicos en los que puede diferenciarse la participación de los elementos y los propios acontecimientos desde ese nivel de observación en el que Schenker consiguió ya situarnos, sino por algo muy diferente, algo que ciertamente los ensambla a todos, como pedía Bragg, solo accesible desde un lugar más profundo, y es su pertenencia a un mismo orden, un orden común que los integra allí globalmente a todos, elementos y acontecimientos, y del que todos participan en su creación, un orden global que trasciende el tiempo y el espacio, las dimensiones local, y no-local, en las que esos elementos y sus relaciones se representan, y que es el orden del que precisamente depende su ubicación precisa en ese tiempo y en ese espacio. En efecto, su ubicación en la temporalidad o en el espacio, depende de que, desde ella, cada relación informe de su origen común, lo que exige que cada lugar que ocupa cada una, esté en función del lugar que ocupan las demás, lo mismo en el Sistema que en una obra musical. De ese modo, la información de ese orden común al que pertenecen todas las relaciones, está distribuida por todas ellas. Solo desde esa diferente perspectiva epistémica que nos sitúa a su vez en otro plano epistemológico, donde la dependencia mutua es la exigencia para los elementos y las relaciones, ya sean locales o no-locales, estamos justificados a decir que *todas los elementos y las relaciones particulares que llevan a cabo en el Preludio actúan como un todo*, que es de ese modo cómo el Preludio adquiere la cualificación que puede diferenciarlo de cualquier otra distribución de elementos por el tiempo y el espacio que no cumplan con esa condición, y es la de haberse constituido como *totalidad*. Un concepto que se convierte en fundamental para la cualificación de una obra, y que quedaba totalmente fuera del alcance de cualquiera de las teorías conocidas.

Por supuesto, se entiende que el Preludio no agota las posibilidades constructivas de esta Estructura, aquí tan solo hemos visto una de ellas. Las elecciones de Bach tomadas de esa Estructura podían haber sido otras, y hubiera sido otra la obra. Y eso lo hace posible la simetría del Sistema, su capacidad de representarse en diferentes formas externas. Aquí en el Preludio, hemos visto algunas de las que conocimos en nuestro viaje al interior del Sistema, pero también, como hemos señalado, otras nuevas que no pudimos ver en aquel viaje, existiendo aún un número importante de ellas que pueden dar origen a otras obras musicales, y dotarlas así de su propio orden interno. Lo que prueba ya el Preludio, desde el acceso a su interior, es por un lado, que el interior del propio Sistema es efectivamente, como ya habíamos advertido, mucho más extenso que lo que vimos en aquel viaje que ya calificamos como relativamente breve, pero también, y es algo asimismo importante, que el modo de acceder a ese interior era como dijimos únicamente posible a través del acceso al interior de las obras musicales. Por supuesto, una vez conocida la existencia de esa Estructura interna del Sistema y de sus extraordinarias propiedades, se nos facilita el acceso a la de las propias obras musicales.

Y se entenderá mejor que el Preludio no agote las posibilidades constructivas del Sistema, si ahora tenemos en cuenta precisamente una de esas extraordinarias propiedades que de él hemos conocido, y es la de que algunos de sus fragmentos, formados por un número distinto de elementos de los 12 que pueden directamente representarlo, pueden heredar su reflexividad y su simetría, porque eso *significa, que el número de elementos que junto a sus*

relaciones, pueden conformar una obra musical, no necesariamente tienen que ser 12, ni que sean expresamente los que eligió Bach para su Preludio, sino que pueden ser otros y en un número mayor o menor, porque esa propiedad extraordinaria que tiene el Sistema, permitirá que los elementos elegidos, puedan conformar en su caso, una Estructura particular de la que una obra podrá obtener su propio orden interno.

Creo que con lo visto hasta aquí, respecto al Preludio, ciertamente podemos atrevernos a decir también junto con Einstein que *"Es un sentimiento maravilloso descubrir las características unificadoras de fenómenos que parecen totalmente desconectados en la experiencia directa de los sentidos"*, y entender qué significa esa afirmación, es decir, su extraordinario alcance epistémico y epistemológico. Y eso, en nuestro caso, no solo referido a una obra musical, el Preludio, sino al propio Sistema en el que todas las líneas teóricas de investigación conocidas han basado su estudio, obteniendo algunas la categorización como teorías.

Porque el problema es ciertamente de orden epistemológico, pues ocurre, que desde el nivel de observación propio de una teoría, es imposible ser consciente de la existencia de desconexión alguna entre los hechos registrados por esa teoría, pues la toma de conciencia de su desconexión, será siempre el indicio de la posibilidad, o mejor de la necesidad de otra teoría diferente, de otro nivel de teoría que tenga que ver con el acceso a otro nivel de observación donde podrán registrarse otros hechos que puedan conectar aquellos que alguien pudiera haber percibido como inconexos desde el nivel de observación inmediatamente más bajo. Este sería el caso de Schenker. Evidentemente, como ya hemos señalado, él se dio cuenta por ejemplo, de que, en el nivel de observación propio del resto de las teorías, fijado total e irremediamente a la superficie de las obras musicales, la única conexión entre los acontecimientos registrados era la temporalidad, lo que los condenaba a un único tipo de relación, la relación local. Sin embargo, ya hemos visto que aunque pudo acceder a otro tipo de relación, la no-local, en ese nivel de observación todavía había desconexión. Hemos visto, que el vínculo que los conectaba era mucho más profundo, que esas prolongaciones que en ese nivel podían describirse independientemente unas de otras, realmente formaban parte de una Estructura global, a la que pertenecían no solo ellas, y no sólo algunos elementos que conformaban la obra como ocurría en la estructura schenkeriana, sino todos los que participaban en su conformación, así como todas las relaciones que les permitía esa Estructura global que todos compartían, su orden interno, un orden interno que de ese modo se transfería de la Estructura al Preludio, transfiriéndose con él las cualidades que la definían y diferenciaban, que eran las del propio Sistema poseedor de esa Estructura: su *globalidad* y su constitución como *totalidad*. Dos conceptos fundamentales referidos a la comprensión de la música, que como ya hemos señalado, quedaban fuera del alcance de cualquiera de las teorías conocidas, incluida la propia teoría de Schenker, aunque debemos subrayarlo de nuevo, era la única que podía ponernos ante su alcance, y por tanto ante el logro de una nueva teoría epistémica y epistemológicamente diferente.

Respecto de esa diferencia, y para terminar, solo señalar que una de las evidencias de haberse producido quizás un salto a otro plano epistémico y epistemológico, es el cambio de significado que experimentan los conceptos propios del nivel desde el que se lleva a cabo ese salto, como por ejemplo aquí el propio de "Estructura"

Como hemos visto, el significado que ha adquirido aquí el concepto de "Estructura",

indisociablemente ligado a los de "globalidad" y "totalidad", es muy distinto del que ese concepto tiene en la teoría de Schenker, siendo fundamental en ella, y siendo este ya distinto de cualquiera que pudiera haber tenido en otro teoría. Solo hay que pensar, que si en la *estructura* entendida en términos schenkerianos, solo algunos de los elementos están directamente vinculados, en nuestro caso, lo están todos, incluso sus relaciones, y de manera fundamental y necesaria. Pero ocurre algo todavía más especial ahí, y es que como hemos visto, en esta Estructura ligada totalmente a la globalidad, además de estar fijados en ella de manera ciertamente global y así absoluta e inamovible sus elementos y sus relaciones, haciéndolos depender totalmente unos de otros, se les permite representarse de distintas formas, es decir, *a esta Estructura la define algo que la diferencia inmediatamente de cualquier otra concebida hasta ahora, es el hecho de ser a la vez invariable y variable, inmóvil y móvil*, o lo que es lo mismo, tener una única forma interna, la derivada de su orden interno producto de la reflexividad, pero al mismo tiempo múltiples formas externas, derivadas de su simetría, lo que dota a su orden interno de esa complejidad que la permite representarse de diferentes formas, tanto en una obra musical particular, dando lugar a los distintos y específicos acontecimientos que la constituyen (como hemos visto en el Preludio), como también en la forma de múltiples obras musicales. Por supuesto, otro de los cambios absolutos de significado que tiene que ver con esta diferente concepción de la música, de la teoría y del propio análisis, que hemos expuesto aquí, y como hemos demostrado, atañe al concepto que es con seguridad el más fundamental para la teoría de la música, el de "Sistema", también ligado indisociablemente ahora a conceptos totalmente nuevos como el de "globalidad" y el de "totalidad", y al propio concepto nuevo de "estructura", conceptos cuya novedad también ciertamente puede atestiguar que se ha producido el salto a un plano epistémico y epistemológico asimismo nuevo.

Pedro Purroy Chicot