

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RENATO LUCIANO DE VASCONCELOS

A ANÁLISE SCHENKERIANA E A ORNAMENTAÇÃO:  
UM ESTUDO CRÍTICO

CURITIBA

2012



RENATO LUCIANO DE VASCONCELOS

A ANÁLISE SCHENKERIANA E A ORNAMENTAÇÃO:  
UM ESTUDO CRÍTICO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração em Teoria e Criação, Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR), como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Professor Dr. Norton Eloy Dudeque.

CURITIBA

2012

Catálogo na Publicação  
Aline Brugnari Juvenêncio – CRB 9ª/1504  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Vasconcelos, Renato Luciano de  
A análise schenkeriana e a ornamentação: um estudo crítico / Renato Luciano de Vasconcelos. – Curitiba, 2012.  
176 f.

Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque  
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Schenker, Heinrich, 1868-1935. 2. Música – Análise, apreciação. 3. Análise schenkeriana. 4. Teoria musical. I. Título.

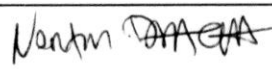
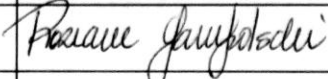

CDD 780

## PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Renato Luciano de Vasconcelos** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

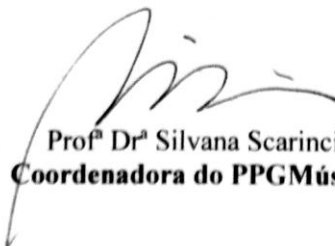
Os abaixo assinados, **Norton Dudgeque**, **Roseane Yampolschi** e **Carlos Yansen**, arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: **A Análise Schenkeriana e a Ornamentação: Um Estudo Crítico**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Norton Dudgeque (UFPR)		Aprovado
Roseane Yampolschi (UFPR)		Aprovado
Carlos Yansen (EMBAP)		Aprovado

Observação: O candidato deverá entregar uma cópia da dissertação para avaliação da banca antes da entrega da versão final.

Curitiba, 30 de março de 2012.

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvana Scarinci  
Coordenadora do PPGMúsica

Silvana Scarinci  
- Coordenadora  
Pós-Graduação em Música  
UFPR  
SIAPE 1667827

# TERMO DE APROVAÇÃO

RENATO LUCIANO DE VASCONCELOS

## A ANÁLISE SCHENKERIANA E A ORNAMENTAÇÃO: UM ESTUDO CRÍTICO

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração em Teoria e Criação, Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:

---

Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque  
Orientador – Departamento de Música, UFPR

---

Profa. Dra. Roseane Yampolschi  
Departamento de Música, UFPR

---

Prof. Dr. Carlos Alberto Silva Yansen  
Departamento de Música, EMBAP

Curitiba, 30 de março de 2012.

À minha família

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador Prof. Dr. Norton Dudeque pelas orientações, oportunidade, paciência, disposição e aulas indispensáveis para a realização desta pesquisa.

À equipe UFPR, funcionários e docentes. Sobretudo às professoras: Dra. Rosane Cardoso de Araújo pelas aulas de metodologia, acolhimento e experiência didática dividida durante o estágio; e Dra. Roseane Yampolschi pelas aulas de composição, oportunidade de estágios, e confiança creditada que muito serviram ao crescimento pessoal e ao embasamento prático do trabalho.

Aos mestres mais antigos e também aos demais mais recentes que, de forma direta ou indireta, continuam presentes em cada trabalho e nas minhas melhores recordações.

Ao meu pai Luiz, mãe Graça e irmã Monize pela paciência, apoio emocional, moral, e financeiro.

Aos primos, amigos, colegas, conhecidos e alunos que em algum momento suportaram, acreditaram, participaram ou apoiaram a conquista dos meus objetivos.

À fundação CAPES pelo incentivo fundamental e pela bolsa de estudos.



## RESUMO

A análise schenkeriana é uma teoria controversa, causadora de diversos debates no decorrer do século XX devido ao seu vigor, precisão crítica e repercussão nas universidades americanas. Heinrich Schenker (1868-1935), teórico musical e crítico radicado em Viena, adotou a tradição clássica austro-germânica como modelo musical e ideológico. Para isso, fundamentou sua teoria analítica em tratados teóricos e práticos do século XVIII e nas obras do cânone clássico tonal. No entanto, temas abertamente relacionados ao emprego prático dos ornamentos em sua teoria – bem como o contexto e analogia com as “diminuições” com os tratados de ornamentação – ainda não foram enfocados com precisão pela musicologia. Neste trabalho, esclarecemos a influência dos ornamentos práticos neste pensamento analítico traçando um paralelo entre os seus significados práticos e estruturais. Para tal finalidade, percorremos os textos de Schenker (com ênfase especial em *Der Freie Satz* [1935]); os textos dos seguidores americanos Adele T. Katz (1887-1979), Allen Forte (1926), Felix Salzer (1904-1986) e Oswald Jonas (1897-1978); e o tratado de ornamentação *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu Spielen* (1753) de C.P.E. Bach (1714-1788), no qual Schenker embasou sua obra. Contudo, o propósito maior deste trabalho, que visa refletir, revisar e expor novas possibilidades para uma adequada compreensão musical, não foi exatamente dirigido em defesa da “ideologia schenkeriana”, ou qualquer outra que seja. Assim, nossa abordagem será útil não somente aos analistas, mas também aos intérpretes e aos compositores – principalmente, os últimos de linhagem pós-moderna que utilizam ferramentas analíticas como um recurso composicional.

**Palavras-chave:** Heinrich Schenker. Ornamentação. Análise musical.

## **ABSTRACT**

Schenkerian analysis is considered one of the most polemical and significant theories of the twentieth century. Heinrich Schenker (1868-1935), music theorist and critic in Vienna, assumed the Austro-German classical tradition as a musical and ideological model. For such aim, the theorist structured an analytical theory based on eighteenth century's treatises and tonal masterpieces. In this fashion, topics related to the use of ornamentation in his theory, as well as the circumstances dealing with the "diminutions" and the analogy the old treatises has not exactly been addressed. Thus, the aim of this research will be extend and discuss the link through Schenkerian analysis to ornamentation, both in practice and in theory. We intend to achieve a critical thought that deals with a new approach of Schenkerian analytical thinking equally as their probably practical-interpretive usage. Nevertheless, the research will be directed in keep neither "Schenkerian ideology", nor any other at all. Our main purpose is to review and raise new capabilities. For that purpose we will approach the ornamentation through Schenker's writings, his major followers, and C.P.E. Bach's treatise. That study undoubtedly will be valuable to analysts, performers and composers - especially the last one that do use post-modern analytical tools as compositional resources.

**Keywords:** Heinrich Schenker. Embellishment. Diminution. Musical analysis.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Possibilidades de diminuição intervalar a partir do salto de quinta retirados do livro <i>Regole Passagi di musica</i> de Giovanni Battista Bovicelli.....	27
FIGURA 2 - Ornamentação por “rompimento” e substituição de Christopher Simpson .....	28
FIGURA 3 - Fuga em Fá Maior de J.S. Bach WTC I .....	37
FIGURA 4 - Bordadura Motívica, Sinfonia n.1 Brahms .....	38
FIGURA 5 - Derivação da Tríade "Natural" .....	49
FIGURA 6 – Série harmônica e arpejo primário .....	50
FIGURA 7 - Linha fundamental e a tríade “natural” .....	50
FIGURA 8 – Ornamentações sobre uma estrutura intervalar fixa (5-3).....	53
FIGURA 9 – Referências à bordadura em nível básico.....	55
FIGURA 10 – Bordadura como $\hat{4}$ e $\hat{2}$ na Linha Fundamental .....	55
FIGURA 11 – Possibilidade da Bordadura $\hat{9}$ com $\hat{8}$ .....	56
FIGURA 12 – Alguns casos possíveis de bordaduras inferior e superior .....	57
FIGURA 13 - Possibilidades incomuns para as "dissonâncias" em tempo fraco.....	59
FIGURA 14 – Passagem por “direção irregular” .....	60
FIGURA 15 – Passagem “longa” .....	60
FIGURA 16 – Passagem com “resolução interrompida” .....	60
FIGURA 17 – Passagem “com salto” .....	61
FIGURA 18 – Passagem “implícita” .....	61
FIGURA 19 - <i>Cambiata</i> (forma básica) .....	65
FIGURA 20 – <i>Nota Cambiata</i> de Fux.....	66
FIGURA 21 – <i>Cambiata</i> como dois agrupamentos de notas de passagem .....	66
FIGURA 22 – <i>Consonância-Dissonância-Consonância</i> . Similaridades na estrutura da dissonância de passagem e síncopa. ....	68
FIGURA 23 - Suspensão.....	69
FIGURA 24 – Resolução da síncopa em uníssono .....	70
FIGURA 25 – A preparação dissonante da síncopa/suspensão .....	72
FIGURA 26 – Consonância em contexto dissonante. ....	72
FIGURA 27 – Dissonância após dissonância.....	73
FIGURA 28 – Síncopa/suspensão livre e notas implícitas .....	74

FIGURA 29 – Síncopas sucessivas .....	74
FIGURA 30 - Preenchimento Intervalar.....	75
FIGURA 31 – Preenchimento por <i>Terztieler</i> , intervalo-divisor em terças .....	76
FIGURA 32 – Preenchimento por graus conjuntos .....	77
FIGURA 33 – Preenchimento com omissão de graus conjuntos.....	78
FIGURA 34 – Preenchimento com omissão da terceira nota .....	78
FIGURA 35 – Preenchimento com omissão da segunda nota .....	78
FIGURA 36 - Preenchimento com omissão da quarta nota.....	78
FIGURA 37 – Progressão linear .....	80
FIGURA 38 – Arpejo inicial.....	82
FIGURA 39 – Arpejo como reforço estrutural em nível intermediário.....	82
FIGURA 40 – Acorde bordadura .....	84
FIGURA 41 – Casos de aproximação superior .....	85
FIGURA 42 – Segunda espécie e a aproximação superior .....	85
FIGURA 43 - Síncopa e a aproximação superior .....	86
FIGURA 44 - Desdobramentos .....	87
FIGURA 45 - Quintas paralelas “disfarçadas” .....	88
FIGURA 46 - Substituição .....	89
FIGURA 47 – Substituição como harmônico da série .....	90
FIGURA 48 – Substituição no Estudo em Fá Maior, Op.10 N°8, de Chopin .....	90
FIGURA 49 – Transferência de registro .....	91
FIGURA 50 – Transferência de registro por sétima .....	92
FIGURA 51 – Transferência de registro com intervalos compostos.....	92
FIGURA 52 - Acoplamento.....	93
FIGURA 53 – Apojatura ascendente .....	102
FIGURA 54 – Apojatura descendente .....	102
FIGURA 55 - Apojatura ascendente e descendente .....	102
FIGURA 56 – Efeito estrutural da apojatura de acordo com a composição livre.....	103
FIGURA 57 - Contraponto rígido e o <i>port de voix</i> .....	103
FIGURA 58 - Contraponto rígido e o <i>coulé</i> .....	103
FIGURA 59 - Passagem acentuada e <i>port de voix</i> .....	104
FIGURA 60 - Passagem acentuada e <i>coulé</i> .....	104
FIGURA 61 - Apojatura por salto e grau conjunto .....	105

FIGURA 62 - Apojatura por salto e grau conjunto com resolução em movimento ..	105
FIGURA 63 - Apojatura por salto e grau conjunto com resolução em movimento contrário .....	105
FIGURA 64 - Apojatura com salto consonante.....	106
FIGURA 65 - Apojatura por grau conjunto e salto com movimento contrário .....	107
FIGURA 66 - Apojatura como bordadura .....	107
FIGURA 67 - Apojatura dupla.....	108
FIGURA 68 - Exemplos “práticos” de apojeturas duplas .....	108
FIGURA 69 - Apojatura dupla pontuada.....	109
FIGURA 70 - Relação entre apojeturas duplas e aproximação superior .....	110
FIGURA 71 – Aplicações diversas da apojetura dupla.....	110
FIGURA 72 - Tipos de <i>accent</i> .....	112
FIGURA 73 - Tipos de <i>chûte</i> .....	112
FIGURA 74 - Trinado simples .....	113
FIGURA 75 - Trinado ascendente .....	114
FIGURA 76 – Trinado Curto .....	114
FIGURA 77 - Trinado com sufixo .....	115
FIGURA 78 – Mordente.....	117
FIGURA 79 - <i>Accacciatura</i> em C.P.E. Bach e F.W. Marpurg (1718-1795) .....	118
FIGURA 80 – Grupeto e sua execução nos andamentos .....	120
FIGURA 81 - Grupeto sobre apojetura.....	120
FIGURA 82 - Grupeto invertido .....	121
FIGURA 83 - Escorregadela.....	122
FIGURA 84 - Escorregadela com ponto.....	122
FIGURA 85 - Arpejo "harmônico" .....	123
FIGURA 86 - Arpejo "linear" .....	124
FIGURA 87 - Arpejo “harmônico” em Mozart, Sonata para piano em Dó maior,.....	124
FIGURA 88 - Exemplo de arpejo "linear" Fonte: Adaptado de NEUMANN, 1978, p. 508. ....	125
FIGURA 89 - Arpejo “linear” em J.S. Bach, WTC/I, Prelúdio I.....	126
FIGURA 90 - Execução do arpejo "figurado".....	127
FIGURA 91 - Opções diversas de arpejos figurados.....	128
FIGURA 92 – Compassos 1-2 de " <i>Wie unglücklich bin ich nit</i> " .....	130

FIGURA 93 - Apojatura como aproximação superior .....	131
FIGURA 94 – A necessidade da nota implícita com a bordadura .....	131
FIGURA 95 – Apojatura em forma de <i>coulé</i> .....	132
FIGURA 96 - Compassos 9-10 de “ <i>Wie unglücklich bin ich nit</i> ” .....	133
FIGURA 97 - Apojatura como síncopa .....	134
FIGURA 98 – Apojatura simples no compasso 14 .....	134
FIGURA 99 - Apojatura simples combinada com nota “quase” estrutural .....	135
FIGURA 100 – Notas estruturais sobre acorde “modulante” .....	135
FIGURA 101 – Acorde bordadura na segunda redução.....	135
FIGURA 102 – Desenho similar à apojatura dupla.....	136
FIGURA 103 - Grupos "notados" no Estudo n.4.....	136
FIGURA 104 – Desenhos estruturais similares aos mordentes em Coste .....	137
FIGURA 105 – Primeira redução e a bordadura como motivo .....	137
FIGURA 106 – Bordaduras como ornamentos de retardo .....	138
FIGURA 107 – Possibilidade do mordente na segunda redução .....	138
FIGURA 108 – Superfície dos compassos 22-24.....	139
FIGURA 109 – Progressões lineares no estudo n.4.....	139
FIGURA 110 – Escorregadelas como progressões lineares .....	139
FIGURA 111 – Progressões lineares subdivididas.....	140
FIGURA 112 – Arpejos derivados das progressões lineares .....	140
FIGURA 113 - Escorregadela direcionada à nota Sol4 .....	140
FIGURA 114 – “Efeito” do <i>accent</i> no estudo n.4 .....	141
FIGURA 115 – Redução schenkeriana do trecho .....	142
FIGURA 116 – Desenho similar à formação ornamental do <i>chûte</i> .....	142
FIGURA 117 – <i>Accent</i> bordadura.....	143
FIGURA 118 – Repetição de notas e redução rítmica .....	143
FIGURA 119 – Compassos 5-6 da sonata L.94 de Scarlatti .....	144
FIGURA 120 – Redução schenkeriana dos compassos 5-6 .....	144
FIGURA 121 – Arpejo figurado e escorregadela.....	145
FIGURA 122 – Escorregadela em nível estrutural profundo .....	145
FIGURA 123 – Compassos 14-18 da sonata L.94 de Scarlatti .....	146
FIGURA 124 – Transferência de registro em larga escala .....	146
FIGURA 125 – Terceira redução.....	146

## SUMÁRIO

TERMO DE APROVAÇÃO .....	v
AGRADECIMENTOS .....	viii
RESUMO .....	ix
<b>1. NEO-SCHENKERIANOS E A ORNAMENTAÇÃO .....</b>	<b>17</b>
1.1. TIPOS DE ESTRUTURA .....	18
1.3. O PAPEL DA REPETIÇÃO .....	22
1.4. O PAPEL DO CONTRAPONTO .....	25
1.5. CONCEITOS DE HORIZONTALIZAÇÃO E PREENCHIMENTO .....	26
1.6. A GRAMÁTICA MUSICAL .....	32
1.7. CONCLUSÃO .....	38
<b>2. A ORNAMENTAÇÃO NOS TEXTOS DE HEINRICH SCHENKER .....</b>	<b>40</b>
2.1. CONCEITO E FILOSOFIA .....	40
2.1.1. Gestalt, Ornamentos e Estruturas Dialógicas .....	40
2.1.2. A Barbárie e a Ornamentação .....	44
2.1.3. O Elemento Extramusical .....	46
2.2. OS NÍVEIS ESTRUTURAIS .....	48
2.2.1. Nível Básico .....	48
2.2.2. Níveis Superiores .....	58
2.3. CONCLUSÃO .....	93
<b>3. A ORNAMENTAÇÃO PRÁTICA .....</b>	<b>95</b>
3.1. IMPROVISAÇÃO <i>VERSUS</i> ESTRUTURA .....	97
3.2. ORNAMENTOS .....	101
3.2.1. Apojatura, <i>Port de Voix</i> e <i>Coulé</i> .....	101
3.2.2. Apojatura Dupla .....	107
3.2.3. <i>Accent</i> E <i>Chûte</i> .....	111
3.2.4. Trinado E Mordentes .....	113
3.2.5. Grupeto e Escorregadelas .....	119
3.2.6. Arpejo .....	123
3.3. CONCLUSÃO .....	128
<b>4. ANÁLISES DE OBRAS .....</b>	<b>130</b>
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	147
REFERÊNCIAS .....	150
APÊNDICES .....	153
APÊNDICE A – Primeira redução de “Wie ünglucklich bin ich nit” .....	153
APÊNDICE B – Segunda redução de “Wie ünglucklich bin ich nit” .....	154
APÊNDICE C – Terceira redução de “Wie ünglucklich bin ich nit” .....	155
APÊNDICE D – Quarta redução de “Wie ünglucklich bin ich nit” .....	156
APÊNDICE E – Quinta redução de “Wie ünglucklich bin ich nit” .....	157

<b>APÊNDICE F – Estrutura fundamental de “Wie ünglucklich bin ich nit”</b> .....	<b>158</b>
<b>APÊNDICE G – Redução ornamental de “Wie ünglucklich bin ich nit”</b> .....	<b>159</b>
<b>APÊNDICE H – Primeira redução do Estudo n.4 de Coste</b> .....	<b>160</b>
<b>APÊNDICE I – Segunda redução do Estudo n.4 de Coste</b> .....	<b>161</b>
<b>APÊNDICE J – Terceira redução do Estudo n.4 de Coste</b> .....	<b>162</b>
<b>APÊNDICE L – Quarta redução do Estudo n.4 de Coste</b> .....	<b>163</b>
<b>APÊNDICE M – Quinta redução do Estudo n.4 de Coste</b> .....	<b>164</b>
<b>APÊNDICE N – Estrutura fundamental do Estudo n.4 de Coste</b> .....	<b>165</b>
<b>APÊNDICE O – Redução ornamental do Estudo n.4 de Coste</b> .....	<b>166</b>
<b>APÊNDICE P – Primeira redução da Sonata L.94 de Scarlatti</b> .....	<b>167</b>
<b>APÊNDICE Q – Segunda redução da Sonata L.94 de Scarlatti</b> .....	<b>168</b>
<b>APÊNDICE R – Terceira redução da Sonata L.94 de Scarlatti</b> .....	<b>169</b>
<b>APÊNDICE S – Quarta redução da Sonata L.94 de Scarlatti</b> .....	<b>170</b>
<b>APÊNDICE T – Quinta redução da Sonata L.94 de Scarlatti</b> .....	<b>171</b>
<b>APÊNDICE U – Estrutura fundamental da Sonata L.94 de Scarlatti</b> .....	<b>172</b>
<b>APÊNDICE V –Redução ornamental da Sonata L.94 de Scarlatti</b> .....	<b>173</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>174</b>
<b>ANEXO A – “Wie ünglucklich bin ich nit” (MOZART, 1963 p. 4)</b> .....	<b>174</b>
<b>ANEXO B – Reedição do Estudo n.4 (COSTE, 1920 p. 4-5)</b> .....	<b>175</b>
<b>ANEXO C – Sonata L.94 (Scarlatti, 1906-08 p. 28)</b> .....	<b>176</b>



## 1. NEO-SCHENKERIANOS E A ORNAMENTAÇÃO

Após a morte de Heinrich Schenker em 1935, algumas gerações de seguidores tiveram um importante papel na divulgação e desenvolvimento de suas ideias. Sua teoria, que estimou pela preservação da tradição tonal austro-germânica, teve grande influência no pensamento musical do século XX e, principalmente, nas universidades americanas. Entre os alunos mais próximos de Schenker em Viena, Hans Weisse (1892-1940) foi o primeiro a chegar aos Estados Unidos e, entre as décadas de 1930 e 1940, exerceu uma importância ímpar na divulgação desta teoria. Weisse inseriu a teoria schenkeriana americana, impulsionando as gerações futuras de teóricos neoschenkerianos (BERRY, 2005). Apesar disso, somente durante as décadas de 1960 e 1970 que, com a tradução dos textos de Schenker para a língua inglesa, aproximaram-se os divulgadores mais representativos para consolidar esta teoria na América do Norte. Entre eles, tomaram parte Oswald Jonas (1897-1978) e Felix Salzer (1904-1986) como a primeira geração; Ernst Oster (1908-1977), William Mitchell (1906-1971), e John Rothgeb (s.d) como a segunda geração (COOK, 2007). Ao mesmo tempo, esta tentativa visava revigorar a teoria contra as constantes críticas e até adaptá-la ao contexto vigente que, em certos aspectos, dissentia do propósito inicial de Schenker. Por fim, estes teóricos acolheram, desenvolveram e divulgaram sua teoria analítica de tal forma que a análise schenkeriana foi posta no centro dos estudos de música tonal nas universidades americanas.

Para situarmos o pensamento schenkeriano, iniciaremos a abordagem a partir da reflexão de alguns de seus seguidores mais representativos. Neste capítulo, como enfoque principal utilizaremos os seguintes livros: *Introduction to Schenkerian Analysis: Form and Content in Tonal Music* (1982), de Allen Forte; *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* (1952), de Felix Salzer; *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker: The Nature of Music Work of Art* (1982) de Oswald Jonas; e *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality* (1946) de Adele T. Katz. Estes autores, direta ou indiretamente, foram alunos de Schenker e abordam sua teoria desde o ponto vista mais

ortodoxo até sua adaptação ao repertório não tonal<sup>1</sup>. Forte e Salzer dedicaram capítulos de seus textos ao tema da ornamentação propriamente ou, se não, aos elementos diretamente relacionados à ornamentação (também chamados, neste caso, de diminuições ou prolongamentos). Salzer, junto ao seu seguidor Carl Schachter, também dedicou um livro, *Counterpoint in composition: the study of voice leading* (1969), ao assunto de contraponto nos moldes da teoria schenkeriana. Katz enfoca sobre os aspectos da monotonalidade. Jonas, no entanto, aborda especialmente o conceito da elaboração (*Auskomponierung*), também análoga à ornamentação.

### 1.1. TIPOS DE ESTRUTURA

Definir o que de fato constitui um ornamento ou uma estrutura é uma tarefa relativamente complexa. Em comparação à música, por exemplo, as artes visuais são menos ambíguas nestes conceitos<sup>2</sup>. Na música, todavia, devido ao caráter flexível da estrutura (que, conforme o teórico pode ser compreendida por motivo, *Ursatz*, série harmônica, espectro, texto, entre outros), a compreensão do termo ornamento varia de acordo com o contexto, escola ou tendências analítica.

[...] a construção musical não está sujeita às leis da natureza comparáveis às que governam a construção mecânica; e se usarmos a medida do “significado da essência”, encontraremos dificuldade de definição, porque “significado” na música é uma qualidade elusiva que não pode ser equiparada com qualquer conceito externo palpável (NEUMANN, 1970 p. 154, tradução nossa)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Jonas e Salzer estudaram diretamente com Schenker, Forte e Katz são frutos das gerações

<sup>2</sup> Neumann (1970, p.154) compara a música às artes visuais e afirma que “na arquitetura ambos os propósitos funcionais de uma construção e seus imperativos de engenharia identificarão certos elementos como inconfundivelmente estruturais”. Neste sentido, ainda, o autor diferenciar estes propósitos essenciais da música, que são, neste prisma, mais subjetivos.

<sup>3</sup> Original: “[...] musical construction is not subject to laws of nature comparable to those which govern mechanical construction; and if we use the yardstick of “essential meaning,” we face the difficulty of definition, because “meaning” in music is an elusive quality which can not be equated with any palpable outside concept”.

Uma obra de arte, ainda que visual, não se sintetiza em elementos exclusivamente estruturais, ou ornamentais. Neste sentido, certas ambiguidades fazem parte também da arquitetura como, por exemplo, as decorações de superfície (como um friso ou uma estátua) que, ainda assim, podem apontar para significados estruturais imprecisos. Além disso, há ainda a alternativa de deslocar o objeto ornamental do seu sentido funcional inicial para que, então, adquira um *status* estrutural ou parcialmente estrutural. Entre a estrutura e o ornamento sempre existirá algum elemento impreciso de transição. Neste caso, é fundamental que este elemento seja reconhecido e assumido como parte intencional e indispensável à obra.

A “superfície” é geralmente composta de ornamentos puros cuja função é estritamente decorativa [...] Nem todos os ornamentos são “puros”, todavia, no mesmo sentido. Há muitos casos em que uma adição ornamental ou quase ornamental tem o objetivo maior de enriquecer a textura musical, intensificando sua comunicação ou, com a licença desta demasiada expressão, a sua expressividade (NEUMANN, 1970 p. 155, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Na análise schenkeriana, por exemplo, a ação de decompor a obra em inúmeros níveis estruturais possibilitou, pela primeira vez, um estudo analítico cuidadosamente pautado nestas subdivisões. Assim, Schenker preferiu não enumerar os níveis intermediários, pois os percebeu como parte livre e transicional da estrutura. Igualmente, os elementos estruturais intermediários – por cumprirem funções dúbias – podem ser também aceitos como pseudo-estruturas ou pseudo-ornamentos. Neumann, neste sentido, abrevia quatro tipos: o ornamento “puro”, ou a estrutura “pura”; o “quase” ornamento, ou a “quase” estrutura. Os ornamentos “puros” são aqueles posicionados designadamente na superfície – isto é, eles operam exclusivamente como adornos. Os “quase” ornamentos são aqueles que exibem uma condição temporária de estrutura e, conseqüentemente, operam nos níveis intermediários. As estruturas “puras”, diversamente, são planos de fundo em contínua sobreposição de ornamentos. As “quase” estruturas são diferenciadas dos “quase” ornamentos unicamente pelo contexto. No âmbito da teoria

---

<sup>4</sup> Original: “The expendable outermost sphere of lightest specific weight is generally composed of pure ornaments whose function is strictly decorative [...] Not all ornaments are “pure” in the same sense, however. There are many cases where an ornamental or quasi-ornamental addition has the weightier purpose of enriching the musical texture by intensifying its communication or, if this overworked term may be excused, its expressiveness”.

schenkeriana, esta discussão vem a enriquecer o entendimento do nível intermediário.

O conceito de estrutura em Katz, no entanto, diz menos a respeito das ambiguidades estruturais. Para a autora o que está implícito no pensamento schenkeriano é o fato da estrutura “pura” exercer influência nos demais ornamentos da obra. “O único esboço estrutural totalmente abrangente é a estrutura primordial [fundamental], o protoplasma externo que envolve todo movimento estrutural e de prolongação” (KATZ, 1946 p. 23). A ideia de “protoplasma”, neste caso, diz respeito à função delimitadora da estrutura geradora (*Ursatz*) que, junto à força organizacional dos encadeamentos de vozes com as regras de ornamentação (abordadas no capítulo 3), delimitam o tipo de ornamentação e, conseqüentemente, a superfície da obra. Assim, utilizando uma metáfora social, Schenker explica a estrutura musical como um esboço do que virá a ser a obra em sua completude: “A origem de cada vida, seja a de uma nação, de um clã, ou de um indivíduo, se transforma no seu destino” (SCHENKER, 1979, p. 3).

Partindo da ideia que a natureza na música é representada pela série harmônica, Jonas enfatiza a ideia do fenômeno acústico. Assim, destaca que a nota musical é um fenômeno complexo desde que ela naturalmente compreende outros sons: “Ela [nota musical] contém uma completa série de sons que emanam da fundamental e surgem de relações simples” (JONAS, 1982 p. 15). Desde então, devido a esta capacidade intrínseca da nota musical em desdobrar-se na série harmônica, uma aptidão motívica (geradora) pode ser atribuída já à nota fundamental – dado um som estrutural, conseqüentemente geram-se os demais sons harmônicos. Antes disso, a representação completa da série harmônica na prática composicional, especialmente tonal, é um procedimento imaginável desde que alguns harmônicos são inaudíveis e se estendem *ad infinitum*. Por conseguinte, em um âmbito proeminente de escuta, desde que o ouvido prefere as relações simples – ou seja, os harmônicos mais próximos da fundamental –, a tríade é revelada nos primeiros harmônicos como um fenômeno da “natureza” artística e acústica, resultante tanto da série harmônica quanto da nota fundamental, e síntese do que a obra virá a ser. Neste ponto, via tríade, a obra será expandida

de forma que seja garantida a lógica, a suficiência e o direcionamento do todo artístico.

O artista que deseja tornar suas formas utilizáveis é forçado a simplificá-las. [...] Mesmo a imitação mais confiável não pode incorporar a causalidade da natureza. Em limitar seus recursos para os harmônicos mais proeminentes com as relações simples (dois, três, e quatro), compositores têm facilmente utilizado a lei da abreviação, que é absolutamente necessária. [...] A tríade, assim, revela-se como uma requisição natural e, ao mesmo tempo, artística. A essência da atividade artística, que consiste na elaboração claramente originada na satisfação da demanda natural, implica que a arte seja autossuficiente e fundamentada na natureza sob a mesma medida (JONAS, 1982 p. 16-17, tradução nossa)<sup>5</sup>.

No desenrolar da estrutura, a tríade é também resultado da energia motívica da fundamental. No entanto, diferentemente do desdobramento infinitamente continuado dos harmônicos da série, neste plano, a tríade representa um apoio estático, pois se torna um ponto de solução e de coesão para os desdobramentos que seguem. Neste sentido, uma padronização inerente dos intervalos gerados pelos harmônicos faz com que eles se “materializarem” em uma estrutura triádica (ou “quase” estrutura, nas palavras de Neumann). A mesma estrutura triádica é, somente com os harmônicos superiores, igualmente capaz de recriar a fundamental trazendo o ouvido de volta à um som que diversas vezes é omitido na obra. Por outro lado, neste plano, a tríade também opera como organizadora da hierarquia estrutural preservando a unidade tonal, mesmo com poucas combinações harmônicas ou melódicas dos seus intervalos.

[...] A relação entre estas notas é tão forte que, onde quer que elas apareçam combinadas, como um único acorde ou sucessivamente com cada nota posicionada como fundamental do seu acorde próprio, a unidade própria de suas associações ainda prevalece (KATZ, 1946 p. 9-10, tradução nossa)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Original: “The artist who wishes to make her forms usable is forced to simplify them. [...] Even the most faithful imitation could not incorporate Nature’s causality. In limiting their resources to the strongest overtones with the simplest relationships (two, three, and five), composers have simply used the law of abbreviation, which is absolutely necessary. [...] The triad thus reveals itself as a requirement of Nature and, at the same time, of Art. The essence of artistic activity, which consists in clearly motivated construction along with fulfillment of Nature’s postulate, entails that Art be self-contained and based on Nature in equal measure”.

<sup>6</sup> Original: “[...] The relationship among these tones is so strong that, whether they appear in combination as a single chord or in succession with each tone serving as the root of its own chord, the inherent unity of their association still prevails”.

Mais adiante, este conceito será indispensável para o entendimento da ornamentação schenkeriana<sup>7</sup>, mais precisamente, a nota implícita que será abordada no segundo capítulo.

### 1.3. O PAPEL DA REPETIÇÃO

No pensamento schenkeriano a estrutura é submetida a um tipo diverso de repetição que deve ser diferenciado da repetição “motívica” horizontal. Assim, o “novo” tipo ocorre somente por meio de uma derivação e desdobramento vertical da estrutura – ou seja, uma repetição estrutural obtida através da ornamentação. Tal estrutura assemelha-se a formação homofônica coral que, para tal propósito, deve ser impreterivelmente preservada e variada com a o caráter polifônico das ornamentações. Para Schenker, a repetição unicamente horizontal, ou motívica (no sentido schoenberguiano<sup>8</sup>), é uma regressão:

[...] a técnica de repetição ‘motívica’ na música dramática alemã, e na forma sonata de talentos menores é uma regressão [...] O novo tipo de repetição é reconhecível, sobretudo, por sua derivação de sucessões tonais de elementos simples. A magnífica herança do coral alemão trouxe muitas composições concebidas audaciosamente (SCHENKER, 1979 p. 99, tradução nossa)<sup>9</sup>.

A imitação em si é um modelo de associação interna, intrínseco em toda arte. Jonas, assim, alude à metáfora que relaciona a música a uma linguagem artificial (ou fictícia) sem referenciais externos (ou, ainda, sem código preestabelecido) que conduz fatalmente à falta de direcionamento artístico: “[...] por não dever sua origem para nenhum princípio válido, deixa de despertar imagens vívidas no ouvinte ou telespectador, está morta” (JONAS,

<sup>7</sup> Neste caso as ornamentações schenkerianas são análogas às diminuições. No terceiro capítulo, com maior precisão elucidaremos pequenas distinções entre ambos conceitos.

<sup>8</sup> Menor agrupamento gerador da obra (SCHOENBERG, 1967).

<sup>9</sup> Original: “[...] the technique of ‘motive’ repetition in the German music-drama, in program music, and in the sonata forms of the lesser talents signifies retrogression [...] The new type of repetition is recognizable, above all, by its derivation of tonal successions from the simplest elements. The magnificent heritage of German chorale brought forth many boldly conceived compositions”.

1982 p. 1). Neste sentido, ao mesmo tempo em que a imitação opera como um princípio de coesão, a estrutura cumpre com o papel de impulso criativo. Por conseguinte, a criação artística obtém *status* independente dos “apelos” externos. A função do impulso criativo, neste caso, é oferecer ao destinatário um primeiro ato de interesse e satisfação pelo seu reconhecimento.

O poeta encontra na linguagem, e o artista visual no mundo de figuras que envolvem tanto ele quanto nós, a matéria-prima sobre a qual sua arte toma forma. Em diversos casos, as ideias iniciais são relacionadas a um propósito, como aquelas que orientam o arquiteto; necessitam se fixar na natureza e, portanto, (como elas são percebidas igualmente por todos nós) têm validade universal, como a observação da lei da gravidade ou condições rítmicas, concebidas apenas mais tarde. Talvez alguém possa, por um lado, distinguir entre associações diretas e indiretas – associações como aquelas na linguagem e no mundo espacial que evocam imagens imediatamente e, por outro, aquelas que alcançam sua relação com a natureza por meio de forças adormecidas em todos nós (Jonas, 1982 p. 1-2, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Um erro, entretanto, é pensar que as associações externas são inteiramente recusadas na análise schenkeriana. Assim, mesmo clamando em favor do uso de referenciais artísticos internos, esta teoria é também útil na análise dos elementos frutos de vínculos externos. Neste sentido, existem duas opções referenciais: ou o material musical está vinculado a um propósito (extramusical), ou está afixado a um elemento da natureza (musical).

O vínculo a um propósito extramusical, por exemplo, é um tipo de associação externa que, por sua vez, pode ser subdividido em *associações diretas* ou *indiretas* (JONAS, 1982). Nas *associações diretas*, os signos são objetivos e imediatamente reconhecíveis pelo senso comum por meio de referências aos sons externos retirados da natureza (ou citações de outras obras), referência textual, ou sincronização com uma imagem ou gesto corporal (exemplo: sons de pássaros, motores, tempestades, toques militares, entre outros). Por outro lado, as *associações indiretas* são aquelas totalmente

---

<sup>10</sup> Original: “The poet finds in language, and the visual artist in the world of figures that surrounds both him and us, the raw material upon which his art imposes shape. In other cases the initial ideas are purpose-related, like those that guide the architect; necessitates that reside in nature and therefore (because they are sensed equally by all of us) have general validity, such as observance of the law of gravity or rhythmic requirements, enter only later. Perhaps one could distinguish between direct and indirect associations – associations like those in language and the spatial world that evoke immediate images, on the one hand, and those that gain their contact with nature by way of forces dormant in all of us, on the other”.

subjetivas (exemplo: duração da obra, representação de sensações, ambientação, entre outros), reconhecíveis somente em segunda instância, ou seja, no nível inconsciente .

Na visão schenkeriana, desde que vimos que a própria nota fundamental, em certo sentido, apresenta traços motivicos, a criação musical (*Gestaltung*) dispensa os propósitos externos. A natureza da estrutura musical, em si, traz elementos suficientes que apontam em direção a sua efetivação artística: “Sem qualquer associação com o mundo exterior, espacial, sem propósito, o tom evoca apenas o tom próprio” (JONAS, 1982 p. 2). A repetição, neste caso, entra como o principal elemento gerador de coesão estrutural e orgânica, seja na música, na poesia, ou na arte visual. Contrariamente, as referências externas não são capazes de gerar lógica que seja musical (neste sentido foi fundamentada a crítica de Schenker à aplicação dos elementos externos na música). Pois, por mais que estas manifestações sonoras auxiliem um todo maior (como, por exemplo, a música de fundo em um evento, uma peça de teatro, dança, ou cinema), elas sempre se comportarão como sons inacabados e dependentes.

Ao mesmo tempo em que o recurso da repetição gera organicismo ele pode assumir o controle a obra. De acordo com a disposição da estrutura e dos caminhos percorridos pelos elementos internos em geral (ornamentos, encadeamento de vozes, desvios estruturais), os tipos de repetição podem ainda exigir resoluções específicas dos compositores rumo à superfície. Tais “exigências” exercem uma força que normalmente desafia a natureza da estrutura impondo-lhe extensão, densidade e dramaticidade. Desta forma, quanto maior a força de desvio das repetições maior o seu vigor dramático: “Algumas vezes a necessidade da repetição pode influenciar o projeto completo do todo composicional e ocasiona a ele um verdadeiro conteúdo programático e poético” (JONAS, 1982 p. 5).



#### 1.4. O PAPEL DO CONTRAPONTO

Outra maneira de compreender a antítese estrutura *versus* ornamento é através da analogia entre a antítese consonância *versus* dissonância. Desde que a dissonância pode ser concebida como um desvio rumo à consonância, a presença da primeira implica na preexistência da segunda – isto é, o ornamento depende de uma estrutura prévia. A dissonância representa um movimento contínuo à consonância. “[...] a propriedade básica da dissonância é a sua condição [permanente] de passagem” (JONAS, 1982 p. 100). Por outro lado, isto é devido ao caráter estático da consonância, que não gera a expectativa necessária à efetivação da obra musical.

O contraponto, para a teoria schenkeriana, é tanto uma ferramenta didática quanto de expansão e prolongação. Neste sentido, a segunda espécie representa a primeira manifestação de prolongação no contraponto rígido, pois, neste caso, ela inaugura o processo de diminuição e expansão ao longo das espécies. Prosseguindo às demais, novas modalidades de desvios estruturais são expostas.

O intervalo consonante no tempo forte tem o poder de ir além de si mesmo e estabelecer conexões maiores. A unidade de construção do contraponto tem sido expandida; tem sido sujeita à prolongação. E igualmente a lei da consonância tem sido sujeita à prolongação: ela agora não se aplica no plano nota por nota, mas no plano unidade por unidade, em que o contraponto rígido é representado por notas do *cantus firmus*. (JONAS, 1982 p. 53-54, tradução nossa)<sup>11</sup>.

De forma similar ao desenvolvimento motivico da *Ursatz*, o contraponto faz uso da “repetição” vertical como procedimento de expansão desde a primeira a quinta espécies. Assim, sobre a estrutura intervalar simples da primeira espécie, são adicionados agrupamentos preestabelecidos – ou ornamentos “prontos” como: passagens, bordaduras, *cambiata*, entre outros –,

---

<sup>11</sup> Original: “The consonant interval on the strong beat has the power to reach beyond itself and to establish larger connections. The unit of construction of the counterpoint has been expanded; it has been subjected to prolongation. And accordingly the law of consonance has been subjected to prolongation: it now applies not at the level of tone to tone but at the level of unit to unit, which in strict counterpoint is represented by the *cantus-firmus* tone”.

que conduzem às demais espécies ornamentadas. Este tipo de encadeamento de vozes é chamado de “contraponto prolongado”:

[...] nas espécies combinadas existe um exemplo adicional de uso prolongado da dissonância que faz deste procedimento o verdadeiro início do que chamaremos logo de ‘contraponto prolongado’. Todavia, tudo sobre prolongações de espécies combinadas será compreensível em termos de encadeamento de vozes, e como unicamente encadeamentos de vozes (SALZER, 1962 p. 84, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Nas espécies combinadas, principalmente, há uma força inerente que, através dos princípios de encadeamento de vozes, exerce uma influência na forma da superfície. Quando o compositor reconhece esta influência, o próprio compreende a essência do diálogo estrutural – ou seja, um jogo entre a intenção criativa (*Ursatz*) e a força natural dos elementos internos à obra. Este fato reforça a ideia de que o compositor não detém o domínio integral da obra, mas tão-somente uma capacidade organizadora em direção ao seu propósito.

## 1.5. CONCEITOS DE HORIZONTALIZAÇÃO E PREENCHIMENTO

Forte dedicou um capítulo do seu livro para discutir especificidades da diminuição na análise schenkeriana. De tal forma, o autor resumiu as principais possibilidades na utilização das diminuições. Para introduzir o tema, foram utilizados exemplos dos tratados *Regole Passagi di Musica* (1594), do compositor e teórico italiano Giovanni Battista Bovicelli (1550-1594); e *The Division-Viol* (1665), do compositor Christopher Simpson (1602-1669). No exemplo adaptado de Bovicelli (FIGURA 1), é possível observar: em (a) o tema caracterizado pelas notas estruturais Ré-Lá (intervalo de quinta justa marcado com uma barra inferior); em (b) uma primeira “variação” demonstra como a duração da nota “real” Ré pode ser mantida enquanto altera-se o acento e a duração da nota Lá pelas notas ornamentais Fá-Sol; em (c) ambas as notas

<sup>12</sup> Original: “[...] in combined species there are additional examples of prolonged uses of the dissonance which make this procedure the true beginning of what later will be called ‘prolonged counterpoint’. However, all of the prolongations of combined species will be understandable in terms of voice leading, and voice leading alone”.

estruturais têm sua duração diminuída em uma semínima enquanto que as notas ornamentais alcançam o intervalo de quinta por meio de uma escala diatônica; em (d) os ornamentos adquirem uma curva mais independente e irregular em relação a estrutura básica; em (e) somente a primeira nota estrutural sofre alterações.

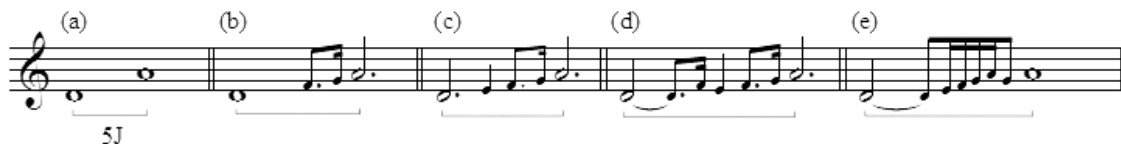


FIGURA 1 - Possibilidades de diminuição intervalar a partir do salto de quinta retirados do livro *Regole Passagi di musica* de Giovanni Battista Bovicelli  
Fonte: Adaptado de FORTE, 2005 p. 20.

A ideia de *preenchimento* intervalar de Bovicelli é apresentada por Forte junto de um exemplo de Simpson. Neste caso, Simpson demonstra as diminuições como uma variação particular de cada nota da melodia, processo denominado *breaking the ground* ou “ruptura” do baixo. Neste tipo de variação (FIGURA 2), as notas estruturais adquirem maior vigor por meio das substituições, duplicações rítmicas e pela ornamentação. Esta variação particularmente reforça a altura (ou nota correspondente), conseqüentemente desfocando a propriedade motívica intervalar do trecho. Neste sentido, cada nota da melodia será, por este método, cuidadosamente variada. Para Jonas, esta é uma tendência natural do som sendo que “as notas almejam revelar-se como uma fundamental, e até serem acompanhadas pelos seus próprios harmônicos [...] é claro que este anseio é mais proeminente no caso da voz inferior” (JONAS, 1982 p. 43).

Contudo, o molde de ornamentação oferecido pelo exemplo de Simpson traz, de fato, uma distinção estrutural do exemplo de Bovicelli: no processo de “ruptura”, a nota em si é o elemento estrutural – enquanto classe de nota (*pitch class*), para emprestar uma terminologia mais concisa – todavia, no exemplo de Bovicelli, o “preenchimento intervalar” enfoca a qualidade do intervalo como principal elemento estrutural. Ambos os procedimentos são frequentes na construção musical. Assim, é possível aplicar os termos: *preenchimento intervalar*, para o método de Bovicelli; e *substituição de notas*,

para o método de Simpson (estes procedimentos serão mais adequadamente compreendidos quando abordarmos o conceito de direcionamento). Na FIGURA 2, Forte demonstra como as notas do baixo podem ser substituídas por uma ou mais notas afins. No exemplo, uma semibreve pode “romper-se” (*divisions*) em duas mínimas, quatro semínimas, oito colcheias, ou também em notas de alturas diferentes, que preservem o “significado essencial” destas notas estruturais (*ground*).



FIGURA 2 - Ornamentação por “rompimento” e substituição de Christopher Simpson

Fonte: Adaptado de FORTE, 2003 p. 21.

Assim, a ideia do baixo fundamental e seus harmônicos, e também a ideia de estrutura e ornamento, estão diretamente intrincados com o conceito de variação. “Esta forma artística foi proferida aos nossos mestres clássicos como um legado inesgotável da arte da variação de C.P.E. Bach” (JONAS, 1982 p 146). Igualmente, Forte recomenda o estudo da forma “tema e variações” para o melhor entendimento das diminuições desde que sempre, e frequentemente, traz exemplos práticos das diminuições por ele abordadas.

[...] fica evidente que o gênero tema e variações oferecerá um *corpus* de música instrutivo para o estudo dos procedimentos de diminuição na música tonal, posto que oferece uma estrutura musical prototípica (o tema) e uma variedade de diminuições (as variações) relacionadas diretamente com a estrutura (FORTE, 2003 p. 21, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Por fim, embora Forte aborde indiretamente as duas opções, a sua definição tende ao exemplo de Bovicelli, desde que afirma que “o termo diminuição se refere ao processo pelo qual um intervalo formado por notas de valor longo é expresso em notas de valores menores” (FORTE, 1982 p. 7).

<sup>13</sup> Original: “[...] it is quite evident that the theme-and-variations genre would provide an instructive corpus of music for the study of diminution procedures in tonal music, since it offers a prototypical musical structure (the theme) and a variety of diminutions (the variations) directly related to that structure”.

Em certo sentido, o método de Salzer em *Structural Hearing* traz um enfoque complementar às ideias de Forte. Salzer prima o caráter didático e fundamenta a ornamentação principalmente pelo aspecto vertical da teoria de Schenker. Assim, não há capítulos específicos fundamentados na estrutura melódica das diminuições, mas sim um claro enfoque sobre as prolongações de estruturas verticais que são a principal força organizacional da tonalidade. De certa maneira, Jonas no que diz respeito à ideia sobre a influência das repetições no todo composicional e superfície, Salzer reforça que aqueles acordes ornamentais (contrapontísticos) também possuem força organizacional capaz de direcionar, situar estruturas e, então, gerar polarizações. Assim, os acordes contrapontísticos são elementos horizontais, pois são gerados, nesta concepção, através dos encadeamentos de vozes; posteriormente, os mesmos acordes “horizontais” passam a deter o controle sobre as vias que levam a estas estruturas verticais, influenciando a superfície da obra de forma considerável.

Através do poder de subordinar [hierarquizar] notas e acordes na tentativa de estender um único acorde no tempo, a prolongação do acorde cria entidades tonais; ela é assim uma força organizacional. Como tal ela se torna o fator essencial neste conceito de organização pelo qual a música da civilização ocidental tem criado e que nós chamamos de tonalidade (SALZER, 1962 p. 17, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Para Katz, igualmente, o elemento mais preponderante da abordagem schenkeriana é o conceito de harmônico. Assim, neste tipo de análise, o diferencial reside na opção de uma única e exclusiva tonalidade para representação da obra que desconsidera a possibilidade da modulação. Os diversos tons são unificados, gerando lógica e unidade na obra. “De acordo com este ponto de vista, a tonalidade não define a fronteira de um único tom, mas abrange o território delineado por diversos e inúmeros tons” (KATZ, 1946 p. 1). Jonas (1982), entretanto, explica o mesmo fenômeno lembrando que o esforço de uma nota para independência gera o que, no conceito schenkeriano,

---

<sup>14</sup> Original: “Through its power to subordinate tones and chords in order to extend a single chord in time, chord prolongation creates tonal entities; it is thus an organizing force. As such it became the essential factor in that great concept of musical organization which the music of western civilization has created and which we call tonality”.

é chamado de tonicização<sup>15</sup>. Assim, se incluirmos o conceito de tonalidade como elemento abrangente, sugerido por Katz, e a tendência natural à “tonicização”, de Jonas, concluímos que a tonalidade se estabelece como uma força controladora das tendências internas e naturais de independência de cada som.

Rotular um acorde como tônica cada vez que ele aparecer não explica seu papel na música, como o mesmo acorde de tônica pode ocorrer diversas vezes dentro da frase, de maneira completamente distinta, servindo a um propósito totalmente diferente na música (KATZ, 1946 p. 9, tradução nossa)<sup>16</sup>.

Katz e Jonas, além disso, justificam que tanto a organização da tonalidade quanto a sustentabilidade da atividade harmônica musical reside no intervalo de quinta justa. Katz, para isso, lembra que o intervalo de quinta-justa faz parte dos primeiros harmônicos e do estabelecimento da progressão I-V-I: “A base de toda atividade harmônica reside nas relações entre a fundamental e a sua quinta” (KATZ, 1946 p. 9). Neste caso, a quinta-justa funciona como um intervalo que, além de estabilizar verticalmente o arpejo primário, representa o movimento horizontal de retorno à tônica – ou seja, a primeira nota da “série” distinta da fundamental, que direciona à sua oitava. Igualmente, Jonas atribui a quinta a força maior da tonalidade, um agente de movimento que garante o primeiro impulso vital na série harmônica. Pela condição de terceiro harmônico da série, a quinta pode ter sentido próprio, pois se a considerarmos como uma “nova” fundamental, seus harmônicos são configurados de forma bastante similar aos harmônicos da tônica que a ampara: “Seguindo o impulso de uma nota em direção ao seu harmônico mais forte, a quinta, chegamos a uma nova nota que estabelece a si mesma como um agente independente de seus próprios harmônicos” (JONAS, 1982 p. 21). Devido a tal semelhança, a quinta adquire a condição de “dominante” e, também, força de movimentação imprescindível para a compreensibilidade tonal e de direcionamento. Neste

---

<sup>15</sup> Tonicização, neste caso, diz respeito à característica intrínseca de cada nota musical de tornar-se principal na hierárquica tonal, com efeito similar à modulação. Em outras palavras, é uma característica usual cada nota musical, desde que valorizada, tender a reconstruir a tonalidade em sua própria fundamental.

<sup>16</sup> Original: “To label a chord as a tonic every time it appears does not explain its role in the music, as the same tonic chord may occur several times within a phrase, each time in an entirely different character, each time serving a totally different purpose in the music.”

sentido, a quinta representa o movimento – com um primeiro “afastamento” da condição estática da tônica –, e estabilidade, desde que representa um intervalo indispensável na formação das tríades maiores e menores. De tal forma, o “afastamento” estrutural motivado pela quinta gera expansão e interesse geral da obra musical.

Conforme vimos, no enfoque de Salzer e Katz, o aspecto harmônico é o elemento de enfoque que apoia todos os desdobramentos melódicos e tipos de elaboração e prolongação musical. Para Salzer, as prolongações em si abrangem uma série de funções distintas que funcionam na prática composicional, mas sua terminologia pode causar certa imprecisão na prática analítica. “O interesse geral e tensão da peça consiste na expansão, modificação, contorno e elaborações desta direção básica e isto nós chamamos de prolongação” (SALZER, 1962 p. 14). Katz categoriza a prolongação em somente dois modelos bem definidos: (1) a de *horizontalização*, que consiste na expansão de um único ponto (nota ou acorde); (2) e de *preenchimento*, que consiste na ligação ou expansão do espaço entre dois elementos estruturais. Os modelos de Katz são, em certo sentido, similares aos princípios de preenchimento intervalar e a expansão estrutural dos exemplos anteriores de Forte retirados dos tratados de Bovicelli e Simpson. Recordando, o preenchimento intervalar conduz o intervalo em si a um primeiro plano – ou seja, utiliza do ornamento de maneira especialmente direcional ao estabelecer ligação entre duas notas distintas, sem perder o papel “contrapontístico” e de prolongação da obra; por outro lado, a ideia de expansão estrutural amplifica elementos individuais (nota ou acorde) sem se importar com os demais pontos de apoio, direcionamento, ou encadeamentos de vozes. No tratamento “individual” dos elementos estruturais, o ornamento cumpre com a função de horizontalizar elementos estáticos ou verticais e especialmente ampliar pontos específicos da estrutura: “[...] em alguns exemplos os acordes contrapontísticos expandem um único acorde arpejado, enquanto em outros eles prolongam o espaço entre dois acordes diversos de uma progressão harmônica” (KATZ, 1946 p. 16). A ideia de prolongação interna ou externa, individual ou de ligação, assim, diz respeito respectivamente ou à prolongação de um elemento musical, ou à condução de um elemento a outro.

Aqui, todas as frases e seções da obra ou de um movimento, a despeito do contraste melódico e harmônico que oferecem, constituem tanto uma prolongação harmônica de um membro da progressão principal, um movimento de passagem entre dois membros da progressão, ou uma prolongação harmônica do acorde de passagem ou de adorno. Assim, todavia o efeito destas expansões são variados e contrastantes, todos procedem dentro do limite da tonalidade fundamental, desde que são desdobramentos da estrutura primordial que esboça o movimento adentro de uma tonalidade única (KATZ, 1946 p. 26, tradução nossa)<sup>17</sup>.

Para Jonas, a prolongação é um processo análogo à elaboração (*Auskomponierung*). Esta terminologia é bastante recorrente nos textos de Jonas e, desde que ele evidencia a função de conservar as estruturas sempre “vivas” para o ouvinte, está também a próxima das ideias de horizontalização de Katz: “Ela provoca a fixação na consciência de um ponto de partida melódico além dos limites da sua duração sonora efetiva, como se fosse realmente sustentável” (JONAS, 1982 p. 41). A elaboração pode ainda ser relacionada à ideia do preenchimento estrutural (direcional), visto que ela costuma operar no âmbito também da escuta, como elemento de junção estrutural: “Somente a elaboração gera a audição que vincula as notas como parte de um todo” (Ibidem, p. 41).

## 1.6. A GRAMÁTICA MUSICAL

O aspecto da audição é trazido de maneira elementar no trabalho de Salzer em *Structural Hearing*, como o próprio título sugere. Assim, este princípio antevisto nos textos de Schenker reforça o objetivo da análise como algo além do treinamento teórico capaz de estimular a consciência analítico-auditiva. A “escuta estrutural”, assim, serve para ajustar a aptidão imediata de

---

<sup>17</sup> Original: “Here, all phrases and sections of a work or a movement of a work, in spite of the melodic and harmonic contrast they offer, constitute either a harmonic prolongation of a member of the primordial progression, a passing motion between two members of the progression, or a harmonic prolongation of a passing or embellishing chord. Thus, however varied and contrasting is the effect of these expansions, they all come within the boundary of the fundamental tonality, since they are all offshoots of the primordial structure that outlines a motion within a single key”.



ouvir o que os gráficos schenkerianos propõem – definindo estruturas, horizontalizações e direcionamentos –, não como notas ou acordes dispersos, mas como um todo interdependente e orgânico. Jonas, similarmente, relaciona o desenvolvimento da escuta estrutural com a ideia da elaboração e ao estudo do contraponto. Para isso, o estudo do contraponto, inicialmente, comina em uma melhoria na conscientização da escuta: “O contraponto nos ensina a ouvir, por trás do mundo fenomenal da obra de arte” (Ibidem p. 58). Na análise schenkeriana, os elementos contrapontísticos são visto como complementar aos elementos estruturais. Assim sendo, a escuta consciente proporciona ao ouvinte o reconhecimento imediato da estrutura e suas prolongações, assim como intensificar a experiência orgânica e percepção da variedade artística. “Esta forma de compreender o movimento musical representa, acredito eu, a percepção instintiva do verdadeiro ouvido musical e pode ser chamada de ‘escuta estrutural’” (SALZER, 1962 p. 13). Na metodologia de Salzer, para se alcançar tal propósito, o primeiro passo deve ser a compreensão da gramática (*chord grammar*) e do significado (*chord significance*).

Schenker desenvolveu uma distinção entre acorde de estrutura e acordes de prolongação diretamente de sua diferenciação entre *chord grammar* e *chord significance*, e de sua insistência em considerar a direção musical. Esta distinção entre estrutura e prolongação se transformou na espinha dorsal de toda a sua abordagem. Por meio desta distinção ouvimos uma obra, não como uma série de frases e seções fragmentadas ou isoladas, mas como uma estrutura orgânica única pelo qual a prolongação do princípio de unidade artística e variedade são mantidas (SALZER, 1962 p. 13, tradução nossa)<sup>18</sup>.

O *chord grammar* é um termo que se refere ao *status* gramatical, ou seja, a nomenclatura de determinado acorde, a coluna vertebral da análise harmônica moderna. Para Salzer, é através do *chord grammar* que podemos atribuir rótulos às tríades, acordes de sétima, entre outros. Este termo apresenta o acorde referenciado em um sistema “universal” e preestabelecido de nomenclatura que rompe com função individual do acorde no todo orgânico da obra. Diversamente, o *chord significance* diz respeito à função estrutural do

---

<sup>18</sup> Original: “Schenker developed a distinctions between chords of structure and chords of prolongation directly out of his differentiation between chord grammar and chord significance, and from his insistence upon taking the music’s directions into consideration. This distinction between structure and prolongation became the backbone of his whole approach. By means of this distinction we hear a work, not as a series of fragmentary and isolated phrases and sections, but as a single organic structure through whose prolongation the principle of artistic unity and variety is maintained”.

acorde em uma obra. O estudo do *chord significance* possibilita seguir adiante da mera descrição gramatical e demonstrar o propósito arquitetônico de cada acorde em uma obra. Schenker expôs a diversidade dos papéis que os acordes representam em uma frase musical ou seção. Mesmo dois acordes gramaticalmente idênticos, que são apresentados em uma mesma frase, podem cumprir funções totalmente distintas (SALZER, 1962). A ideia geral apresentada pelo conceito de *chord significance*, considera que a função “real” do acorde é determinada pela própria obra em que é contido. Ou seja, a função que um acorde cumpre na estrutura orgânica não deve dizer respeito a elementos extra musicais ou musicais externos a tal obra. Desta forma, na teoria schenkeriana, alguns acordes deixam de ter origem unicamente harmônica e passam a ser como “agrupamentos de notas” aptos tanto a cumprir papel estrutural harmônico (vertical) como um papel contrapontístico (horizontal). No último caso, podemos dizer que ele cumprirá somente a função de “ornamentação” da estrutura.

Uma vez compreendido o conceito de significado (*chord significance*), de forma concordante ou não, os acordes devem ser enquadrados em uma função relacionada à meta estrutural, preenchendo basicamente duas funções: de estabelecimento da estrutura, ou de prolongação. Respectivamente, estas funções devem ser relacionadas às funções: harmônica ou contrapontística. Assim, em Schenker, o termo função harmônica deve ser usado somente para acordes conectados diretamente com a base de associação harmônica (*Ursatz*). Todavia, aqueles acordes contrapontísticos que não fizerem parte desta “progressão harmônica fundamental” deverão cumprir, naturalmente, a função de movimento, direção e ornamentação da estrutura. Finalmente, os acordes com significado estrutural serão chamados de *acordes harmônicos*, enquanto que acordes de significado ornamental serão chamados de *acordes contrapontísticos*.

O significado estrutural pode ser também relacionado nos termos de linguagem falada. Tanto Jonas quanto Katz frequentemente fazem uso deste recurso no intuito de estabelecer a análise schenkeriana como uma “gramática” musical. Assim, no processo analítico harmônico tonal, em geral, o procedimento natural é, primeiramente, nomear o acorde em seus aspectos de

sintaxe (*chord grammar*); em segunda instância, o diálogo estabelecido entre estes aspectos induz, como na linguagem falada, ao significado semântico. Salzer alerta para o frequente erro, decorrente da prática analítica funcional<sup>19</sup> de Hugo Riemann (1849-1919), em tornar a primeira etapa de identificação de aspectos da “sintaxe” musical como o propósito final analítico: “Resumidamente, a sintaxe dos acordes, que é a gramática da música, é um passo inicial inevitável no estudo da música [...] Mas ao invés de reconhecê-la só como um trabalho de base [...] Ela tem sido feita o fator principal no enfoque analítico” (KATZ, 1946 p. 9). Neste sentido, o reconhecimento dos acordes somente pelas suas nomenclaturas de superfície (acordes funcionais como tônica, medianta, subdominante, indicados através de tríades e acordes de sétima) é um recurso analítico bastante parcial. Assim, Katz argumenta que, na linguagem falada, o fato de conhecer adequadamente o significado gramatical das sentenças não habilita o leitor à compreensão adequada de obras de Shakespeare, por exemplo. Portanto, de forma diversa, existe a tendência no meio musical de presumir o entendimento da obra desde que o significado gramatical dos acordes seja assimilado. Desta forma, Katz argumenta sobre a necessidade da compreensão estrutural em significado, mais adiante das usuais análises harmônicas funcionais.

Em resumo, nós compreendemos a sintaxe de cada acorde do mesmo modo como, ao analisarmos uma sentença [falada], definimos a sintaxe de cada palavra como um substantivo, pronome, adjetivo, verbo ou advérbio. Contudo, assim como todos esses termos significam o status gramatical de uma palavra em uma frase, igualmente os termos tônica, subdominante ou dominante indicam a posição de um acorde na tonalidade. Em casos específicos, admitimos que [o fato de] analisar uma sentença corretamente não certifica o aluno adequadamente para compreender totalmente o significado de um drama de Shakespeare, um poema de Shelley, ou um ensaio de Macaulay; também, por outro lado, contamos que um estudante que saiba apenas os nomes dos acordes, as regras de progressões de acordes, e certos elementos de estilo e forma [já está apto para] analisar e interpretar um coral Bach, uma sonata Mozart ou uma sinfonia Beethoven (KATZ, 1946 p. 8, tradução nossa)<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Hugo Riemann foi um dos principais expoentes da harmonia “funcional”. Para Riemann, de maneira análoga à Schenker, os acordes de uma obra são interpretados em função ou variação de uma tonalidade principal, eliminando as modulações passageiras, mas com a distinção de serem sempre relacionados às três funções tonais: a tônica, a subdominante e a dominante.

<sup>20</sup> Original: “In short, we understand the syntax of each chord, exactly as when we parse a sentence we define the syntax of each word as a noun, pronoun, adjective, verb or adverb. But just as each of these terms denotes the grammatical status of a word in a sentence, so the terms tonic, subdominant or dominant indicate the position of a chord in the key. In the one

Enquanto Salzer expõe pouco em seu livro a respeito do motivo na análise schenkeriana, Forte aprofunda em um ponto especial para esta questão: os tipos de diminuição – por exemplo, uma sequência intervalar, notas de passagens ou arpejos – são notados através do pensamento motivico tradicional, mas emoldurados na teoria de Schenker. Neste sentido, Forte demonstra como um tipo comum de repetição motivica pode conduzir ornamentos em si no contexto dos níveis estruturais. “[...] vamos ver as diminuições atuando como geradores de motivos melódicos. [...] aquela que aparece repetida e pode ser transformada de distintas maneiras no decorrer de uma obra” (FORTE, 2003 p. 29). Assim, o autor exemplifica a passagem à bordadura como elementos de ligação entre os níveis diversos. Tais motivos, assim, promovem o diálogo estrutural, reforçando as notas da estrutura fundamental sem que o motivo em si seja visto como a legítima estrutura da obra. Jonas, por exemplo, explica que a repetição schenkeriana deve ir além do conceito tradicional de motivo. Igualmente, o motivo considerado por Schenker também adquire um significado distinto – normalmente, atribuído à repetição de sequência intervalar (*Linkage Knupftechnik*): “Aqui, estamos lidando com repetições que vão além do motivo, o equivalente tonal explícito da palavra – repetição que permeia e percorre o curso de uma peça inteira” (JONAS, 1982 p 130).

Como a nota de passagem, a bordadura pode variar em magnitude. Pode operar abertamente ou dentro do motivo como uma expansão inicial; pode conduzir uma seção formal; ou, finalmente, em sua extensão máxima, pode operar durante o decurso de uma peça inteira. Para a composição livre, seu caráter ornamental oferece uma frequente vantagem, desde que com a sua aplicação, um ponto específico pode ser estendido! (Ibidem, p. 93-94, tradução nossa)<sup>21</sup>

---

case, we admit that to parse a sentence correctly does not automatically enable a student to comprehend fully the meaning of a drama by Shakespeare, a poem by Shelley, or an essay by Macaulay; yet, on the other hand, we expect a student who knows only the names of chords, the rules of chord progressions, and certain elements of style and form to analyze and interpret a Bach chorale, a Mozart sonata or a Beethoven symphony”.

<sup>21</sup> Original: “Like passing tone, the neighboring tone may be of varying magnitude. It may operate overtly or within the motive as an initial expansion; it may govern a formal section; or, finally, in its maximum extension, it may operate over the course of a whole piece. For free composition, its ornamental character frequently offers an advantage, since with its use a single point can be extended!”

Assim, na FIGURA 3, Jonas demonstra como um ornamento pode estabelecer vínculo entre a superfície *a*, e nível intermediário de ordens distintas, *b* e *c*. Em *a*, a bordadura acentuada é estabelecida em Ré4 logo no primeiro compasso do tema. Em *b* e *c*, no compasso 46, a bordadura Ré4 configura um tipo de ornamento que opera, já como uma “quase” estrutura, ao redor da notas Dó#4. De tal forma, em um procedimento análogo ao tratamento dos acordes (*chord grammar* e *significance*), um elemento melódico de mesma sintaxe também é capaz de operar com significados semânticos distintos desde que estabelecido em níveis também distintos.

The figure shows three levels of musical analysis for the Fuga em Fá Maior de J.S. Bach WTC I. Level (a) shows the 'Theme' with a melodic line and a bass line with fingering 5-6-5. Level (b) shows 'bar 1' with a melodic line and a bass line with fingering 7. Level (c) shows measures 1-72 with a melodic line and a bass line with fingering 1-35364546 55 56 63 68 71 72. Below the bass line of (c) are chord symbols: I (III# VI-# II V) I II V I.

FIGURA 3 - Fuga em Fá Maior de J.S. Bach WTC I  
Fonte: Adaptado de JONAS, 1982, p. 94.

Para Forte, no entanto, o exemplo de Brahms (FIGURA 4) demonstra como a bordadura da voz inferior Ré2-Dó2-Ré2 é repetida e variada já nos primeiros compassos e no decorrer da obra. Em *a*, os motivos-bordadura são apresentados nos compassos 1, 4 e 5, com alturas e qualidade intervalar distintas. Em *b*, nos compassos 64-65, existem variações em ritmo e altura que ornamenta as notas estruturais Dó#4 e Fá#4. “[A bordadura melódica] atua sempre como uma *adjacência* em relação à nota estrutural, já que permanece de forma diretamente próxima à nota ou notas principais [...]” (FORTE, 2003 p. 19). Neste sentido, a bordadura naturalmente resulta dependente de uma ou duas notas estruturais iguais e adjacentes à nota ornamental, conferindo a este tipo de ornamento um significado estrutural específico de prolongação.

The image shows a musical score for the first movement of Brahms' Symphony No. 1, titled 'Allegro non troppo'. It is divided into three parts:
 

- a.** Piano introduction. The top staff shows arpeggiated chords (Arp) and the bottom staff shows the bass line. Chords are marked with 'B' and 'P'. A circled '1' is above the first measure.
- b.** Violin part starting at measure 63, shown in a treble clef.
- c.** Violin part with fingering (1, 2, 3) and slurs, shown in a treble clef.

FIGURA 4 - Bordadura Motívica, Sinfonia n.1 Brahms  
 Fonte: Adaptado de FORTE, 2003, p. 30.

As terminologias *chord significance* e *chord grammar* de Salzer são, de fato, tão importantes para individualizar os elementos das estruturas musicais quanto os conceitos de horizontalização e preenchimento abordados por Katz. Assim, desde que a abordagem de Salzer é voltada ao aspecto harmônico, o empréstimo destas terminologias pode também favorecer na compreensão e significado de elementos melódicos. Neste sentido, adequam-se também as terminologias *note grammar* e *note significance*, ou menos, independente da terminologia, um entendimento da diferenciação entre o nome das notas e o seu significado estrutural, que é também parte imprescindível ao método analítico musical.

## 1.7. CONCLUSÃO

Neste capítulo observamos o contexto e o pensamento schenkeriano a partir dos seguidores Forte, Jonas, Katz, e Salzer. Entre diversos aspectos, foi possível observar que na diferenciação prática da estrutura e a superfície elementos transicionais ornamentais são indispensáveis e inclusos já na estrutura. Assim, traços ornamentais foram apontados na nota fundamental que, neste sentido, jamais se desvincula da repetição natural dos seus próprios harmônicos. É neste sentido que argumentamos que um elemento estrutural

está intrincado com a ornamentação e, de tal forma, qualquer tentativa de diferenciá-las somente advém de maneira contextual. Sendo contextual, destacamos aspectos pertinentes à compreensão desta distinção, incitados pelos teóricos acima como: o conceito de contraponto prolongado e as espécies como níveis de ornamentação; a relação entre consonância e a dissonância com o conceito de estrutura e ornamento; a repetição schenkeriana e a importância do desdobramento motivico vertical; o conceito de horizontalização e preenchimento ornamental; e a gramática como uma divisão de sintaxe e semântica musical.

Além disso, este capítulo serviu para discutir aspectos incisivos nas obras dos autores: a gramática em Salzer, monotonalidade em Katz, elaboração da série harmônica em Jonas, e o ornamento em Forte. Outro aspecto relevante nesta discussão foi o tratamento extramusical no pensamento schenkeriano, que tem sido tão pouco abordado pelos teóricos atuais. Embora Schenker fosse oposto em pensamento ao ideal “programático”, e a sua teoria ser assumidamente elaborada para a análise do discurso interno de uma obra musical, o próprio teórico não excluiu a possibilidade de aplicação da análise schenkeriana também em obras vocais, ballets e óperas. No entanto, para Schenker, o discurso representativo deveria ser elaborado dentro dos limites de coerência interna.

## 2. A ORNAMENTAÇÃO NOS TEXTOS DE HEINRICH SCHENKER

### 2.1. CONCEITO E FILOSOFIA

#### 2.1.1. Gestalt, Ornamentos e Estruturas Dialógicas

A estrutura e o ornamento, em relação às demais teorias analíticas dos séculos XIX e XX, são conceitos peculiares na caracterização do pensamento schenkeriano. Para exemplificar, em teorias como a de Arnold Schoenberg (1874-1951) e de Rudolph Rétzi (1885-1957), por exemplo, elementos que receberam enfoque secundário na teoria schenkeriana (como o motivo) são abordados no processo analítico como parte indispensável da estrutura. Conforme vimos no capítulo anterior, todo material gerador da obra no pensamento schenkeriano deve desenvolvido de maneira “vertical”. No entanto, por uma questão prática, o teórico estabelece um ponto de partida – a estrutura fundamental<sup>22</sup> – que não é propriamente um motivo, série harmônica, ou nota fundamental, mas um artifício capaz de amparar a obra como um todo (KATZ, 1946; SALZER, 1962; SCHENKER, 1979). Ainda assim, elementos musicais diversos (como o motivo, a forma e o ritmo) não são exatamente evitados nesta teoria. Em certas ocasiões, eles têm uma importância estrutural secundária ou, em outras ocasiões, uma valorização até maior que a usual no todo estrutural. Para o último caso, incluem-se os ornamentos que basicamente contribuem com o reforço da estrutura.

Qualquer que seja a maneira em que o plano frontal se desdobre, a estrutura fundamental do plano de fundo e os níveis de transformação do plano intermediário garantem a vida orgânica [...] A estrutura fundamental representa a totalidade. Ela é a marca de unidade e, desde que representa o único ponto de vantagem de onde é possível ver tal unidade, ela previne todos os conceitos falsos e distorcidos.

---

<sup>22</sup> Estrutura schenkeriana no qual toda a obra deve derivar-se, também chamada de *Ursatz*. A estrutura fundamental é estabelecida a partir da união da *Urfinie* e do *Bassbrechung*, que são respectivamente, a linha fundamental e baixo fundamental.



Nela reside a percepção global, a resolução de toda diversidade em final completude (SCHENKER, 1979 p. 5, tradução nossa)<sup>23</sup>.

O organicismo musical é um objeto de atenção nos textos de Schenker que provém do contexto no qual são incluídas a teoria evolucionista<sup>24</sup> e a psicologia da Gestalt<sup>25</sup>. Schenker e alguns teóricos precursores, como A.B. Marx (1795-1866), Arnold Schering (1877-1941), e o esteta A. W. Schlegel (1767-1845) acreditavam que os processos criativos na arte deveriam ser correlacionados com os estudos da psicologia e, principalmente, com pensamento evolucionista. Acreditava-se, igualmente, em uma inteligência intrínseca à natureza capaz de influenciar este processo: “[...] por detrás de uma obra de arte conscientemente modelada permanece um trabalho da natureza inconscientemente acomodado” (SCHLEGEL apud BENT, 1987 p. 29). Assim, muitas das metáforas utilizadas por Schenker quando compara a arte à natureza devem ser interpretadas como análogas a tal tendência. Desta forma, a teoria de Marx pode ainda que indiretamente conviver com o pensamento schenkeriano. Pois, se ambos os estudos são simpatizantes do pensamento da Gestalt e do conceito evolucionista, ainda que na concepção de A.B. Marx o motivo se comporte como o elemento gerador da forma e da obra, o “todo” em ambos teóricos assume um significado diverso da mera soma das partes.

Para Marx, a ‘forma’ era quase sinônimo do ‘todo’ [...] Todos os processos têm um ponto de partida, eles germinam e crescem, e em todos os pontos são harmoniosos e completos. Nesse ponto de partida Marx colocou o *Motiv*, uma unidade pequena de duas ou mais

---

<sup>23</sup> Original: “Whatever the manner in which the foreground unfolds, the fundamental structure of the background and the transformation levels of the middleground guarantee its organic life. [...] The fundamental structure represents the totality. It is the mark of unity and, since it is the only vantage point from which to view that unity, prevents all false and distorted conceptions. In it resides the comprehensive perception, the resolution of all diversity into ultimate wholeness”.

<sup>24</sup> Em 1859, Charles Darwin (1809-1882), relacionando ao princípio de seleção natural, introduz a ideia de um ancestral comum a todas as espécies de seres vivos através do livro *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. Diversos teóricos musicais foram influenciados por tal ideia atribuindo ao motivo o papel musical gerador. Entre eles, encontram-se alguns precursores e contemporâneos de Schenker como A.B. Marx, Réti e Schoenberg.

<sup>25</sup> Ou “psicologia da forma”. Neste caso, a compreensão humana é entendida como um sistema dinâmico que sintetiza a percepção (proximidade, continuidade, semelhança, segregação, preenchimento, unidade, simplicidade e figura/fundo) em conceitos que se estendem além da soma de duas, ou mais, percepções. Em termos musicais, tal tipo de percepção gera organicismo, dramaticidade e diálogo estrutural.

notas que serve como semente ou origem da frase no qual ela se desenvolve (BENT, 1987 p. 28-29, tradução nossa)<sup>26</sup>.

Frequentemente, a teoria schenkeriana é mencionada pelo enfoque às camadas musicais. No entanto, Schenker não foi necessariamente o primeiro nem o único a levantar este tipo de procedimento, mas foi quem apontou a importância dos diálogos internos na obra musical – especialmente aqueles ocasionados entre as camadas estruturais. Além disso, observamos um equívoco comum da crítica quando na tentativa de sintetizar o propósito da análise schenkeriana. Este equívoco consiste em reduzir a análise schenkeriana ao objetivo único de “destacar” na obra uma estrutura fundamental. Assim, é importante lembrar que a estrutura fundamental opera como o remate do processo analítico schenkeriano e, desta maneira, ela permite os desvios – em forma de prolongações, diminuições ou ornamentos –, que são os elementos que abrigam possibilidades criativas e a “dramaticidade” da obra. Desta forma, a estrutura fundamental representa especificamente um propósito, cujo caminho é capaz de proporcionar ao intérprete questionamentos fundamentais para a compreensão da trama composicional.

Na arte musical, como na vida, o caminho em direção ao objetivo depara com obstáculos, reverses, desapontamentos, e enfrenta grandes distâncias, desvios, expansões, interpolações, e, sintetizando, retardos de todos os tipos. Incluso jaz a resposta de toda demora artística, por onde a mente criativa pode derivar o material que é sempre novo. Desta maneira, ouvimos nos níveis intermediários e superficiais um curso quase dramático dos acontecimentos. (SCHENKER, 1979 p. 5, tradução nossa)<sup>27</sup>.

A ideia schenkeriana de estrutura e desdobramento, direta ou indiretamente, deriva dos principais tratados de teoria musical e

---

<sup>26</sup> Original: “For Marx, ‘form’ was almost synonymous with ‘whole’ [...] All processes have a starting-point, they germinate and grow, and at all points are harmonious and whole. At that starting-point Marx placed the *Motiv*, a tiny unit of two or more notes which serves as the seed or sprout of the phrase out of which it grows”.

<sup>27</sup> Original: “In the art of music, as in life, motion toward the goal encounters obstacles, reverses, disappointments, and involves great distances, detours, expansions, interpolations, and, in short, retardations of all kinds. Therein lies the source of all artistic delaying, from which the creative mind can derive content that is ever new. Thus we hear in the middleground and foreground an almost dramatic course of events”.

ornamentação<sup>28</sup>. Ainda, existem obras que utilizavam “notas pequenas” para diferenciar estrutura e ornamento (como o estudo Op. 25 n.1 de Frédéric Chopin) que anteriormente suscitavam a ideia de hierarquia estrutural. No entanto, foi Schering quem, antes de Schenker, de fato, “introduziu a ideia de ‘desornamentação’ (*Dekolorieren*)”<sup>29</sup> (BENT, 1987 p. 38). Desta forma, não sendo a análise schenkeriana, a primeira necessariamente a reconhecer a ornamentação como elemento intrínseco no processo composicional, ela é a que apontou as inter-relações deste elemento como também essencial para a compreensão musical.

Algumas vezes, estas inter-relações podem ser mais bem aclaradas se dispostas na forma dialética (tese, antítese e síntese). De tal maneira, a riqueza do diálogo entre dois elementos distintos reside basicamente, desde que as partes propriamente não representam o todo, no terceiro elemento que, ainda, pode proporcionar um material suplementar na trama composicional. Neste sentido, Schenker idealiza o diálogo entre as estruturas musicais. E então, é possível entender esta analogia à estrutura fundamental e às camadas superiores, ou vice-versa.

Na intenção de representar textualmente aspectos subjetivos da música, Schenker frequentemente recorre à metáfora. No entanto, no que diz respeito especialmente às menções à natureza, elas podem ser tomadas em um sentido quase literal. Para ele, a música em si é uma representação do cotidiano. Neste sentido, o teórico compara a estrutura fundamental à origem da vida, a estrutura intermediária ao desenvolvimento, e a superfície da obra ao presente predestinado desde sua origem.

A origem de cada vida, seja a de uma nação, de um clã, ou de um indivíduo, se transforma no seu destino. Hegel define o destino como “a manifestação do intrínseco, predisposição de cada elemento individual” [...] Origem, desenvolvimento, e presente eu chamo de nível básico, nível intermediário e nível de superfície sua união expressa a integração de um indivíduo, a vida autônoma. [...] Na tentativa de compreender o que vive e se move por detrás do

---

<sup>28</sup> Referimo-nos aos tratados *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) de C.P.E. Bach, *Gradus ad Parnassum* (1725) de J.J. Fux, e *Traite de l’harmonie* (1722) J. Rameau.

<sup>29</sup> Na desornamentação, Schering realizava o processo inverso do senso comum (prática de ornamentar), ou seja, excluía-se os ornamentos, um a um, na intenção de alcançar a estrutura musical, ou a peça musical em seu estado puro.

fenômeno da vida, por detrás das ideias em geral e arte em particular, nós solicitamos um plano de fundo definido, uma alma predisposta a acolher o nível básico. Tal alma, constituída de um desenvolvimento peculiar da natureza humana – sendo quase mais arte que natureza – é dada tão-somente ao gênio. (SCHENKER, 1979, p. 3, tradução nossa)<sup>30</sup>.

No âmbito estrutural, não são bem-vindas as elaborações aleatórias, pois desde que há uma estrutura, os demais elementos precisam ser desenvolvidos a partir dela, sob o risco de resultar em caos. Schenker relaciona o dia a dia das grandes massas como metáfora da desordem. Para ele, o cotidiano caótico da população tinha a capacidade de refletir, de fato, em alguns compositores, como obras sem coerência artística, lógica ou organicismo: “Elas não possuem consciência de passado, nem de futuro. Suas vidas são só uma desordenada e eterna superfície, um presente contínuo e sem conexão, soltas caoticamente no vazio, de forma animalesca” (SCHENKER, 1979 p.3).

### **2.1.2. A Barbárie e a Ornamentação**

Em complemento a tal ideia de vida “animalesca” atribuída às massas por Schenker, Nicholas Cook (2007) aponta fato similar, volvido ao significado social – a ideia do ornamento como sinônimo da falta de civilidade. Entre 1890 e as primeiras décadas do século XX, em Viena, uma tendência modernista atribuía um sentido pejorativo aos ornamentos. Assim, ele era relacionado ao desperdício, à inatividade, ao ócio. Schenker, embora estivesse desfavorável a esta linha de pensamento, provavelmente esteve acometido por tal tendência. O arquiteto Adolph Loos (1870-1933), que permanecera no mesmo ciclo social vienense, estava entre os principais militantes contra a ornamentação. De tal

---

<sup>30</sup> Original: “The origin of every life, whether of nation, clan, or individual, becomes its destiny. Hegel defines destiny as ‘the manifestation of the inborn, original predisposition of each individual’. [...] The inner law of origin accompanies all development and is ultimately part of the present. [...] Origin, development, and present I call background, middleground, and foreground their union expresses the oneness of an individual, self-contained life. In order to comprehend what lives and moves behind the phenomena of life, behind ideas in general and art in particular, we ourselves require a definite background, a soul predisposed to accept the background. Such a soul, which constitutes a peculiar enhancement of nature in man- being almost more art than nature – is given only to genius”.

forma, Loos desvestia suas obras de qualquer tipo de ornamento e, em um ensaio publicado na Alemanha chamado “*Ornament und Verbrechen*” (1929)<sup>31</sup>, qualificou-a como um “desperdício de trabalho [...] característico de pessoas incivilizadas [...] e o avanço da civilização vai de encontro ao declínio do ornamento” (LOOS apud COOK, 2007 p. 103). Obviamente, Schenker e Loos tinham pensamentos opostos quanto ao uso dos ornamentos. Ainda assim, Schenker de fato reconhece existir um mal-entendido com relação à aplicação dos ornamentos, chegando a desferir uma crítica à forma desregrada em que os compositores contemporâneos estavam ornamentando suas obras.

Tudo isso deve levar alguém a esperar que Loos e Schenker, o modernista antiquado e o antimodernista arcaico, não teriam ponto em comum a mais que Schenker e os Secessionistas<sup>32</sup>; além disso, uma das críticas de Schenker em *Ornamentik* foi precisamente a ‘degeneração contemporânea dos *embellishments*’, em que ele viu como uma reação equivocada contra os ‘compositores medíocres’ que ‘começaram a utilizar excessivamente ornamentos em seus trabalhos enquanto desvirtuavam suas funções melódicas’. (COOK, 2007 p. 104, tradução nossa)<sup>33</sup>.

A crítica não era direcionada tão-somente aos excessos no uso do ornamento, mas ao mesmo tempo à falta deles. Em um primeiro momento, os intérpretes do período clássico gradualmente aboliram o uso das ornamentações, enquanto que, segundo Schenker, equivocadamente no século XX alguns compositores realizaram a tentativa de reviver as diminuições através das técnicas contrapontísticas. Em *Kontrapunkt I* (1910), Schenker aborda a confusão de conceitos, a maneira como seus contemporâneos entendiam a aplicação do método de contraponto rígido e na composição livre, e assim Schenker reforçou ambas as disciplinas musicais como inteiramente distintas: “a teoria do contraponto [...] é nada além de uma teoria de

---

<sup>31</sup> “Ornamento e Crime” é a tradução literal em português para o título do ensaio.

<sup>32</sup> A Secessão em Viena foi um movimento da classe artística modernista que desejava encontrar uma identidade para o país com a separação radical da tradição acadêmica. Os três maiores expoentes austríacos da Secessão vienense foram o pintor Gustav Klimt (1862 - 1918), o arquiteto Joseph Olbrich (1867 - 1908) e o arquiteto e designer Josef Hoffmann (1870 - 1956).

<sup>33</sup> Original: “All this might lead one to expect that Loos and Schenker, the arch modernist and the arch antimodernist, would have no more points of contact than Schenker and the Secessionists; after all, one of Schenker’s complaints in *Ornamentik* was precisely the contemporary ‘denigration of embellishments’, which he saw as a wrongheaded reaction against the ‘mediocre composers’ who ‘began to overload their works with ornaments while misinterpreting their melodic function’”.

encadeamento de vozes” (SCHENKER, 2001 p. 14). Neste sentido, foi apontado o equívoco em se utilizar do contraponto como método de ornamentação. Fica implícito que, para Schenker, o contraponto é mais próximo da rigidez dos exercícios (*Hintergrund, Background*), enquanto que os ornamentos advêm da prática “viva” da superfície (*Vordergrund, Foreground*). Igualmente, a prática da superfície confere aos ornamentos uma relação mais próxima os intérpretes, seus instrumentos e, finalmente, as possibilidades de digitações<sup>34</sup>. Em 1935, no livro *Der Freie Satz*, Schenker acrescenta ainda a necessidade do entendimento dos “efeitos” gerados pelos ornamentos indicando o estudo das diminuições pelo viés das grandes obras. “[...] somente as diminuições das grandes obras da época dos gênios representam a verdadeira criatividade em música, a correta natureza musical e seu significado” (SCHENKER, 1979 p. 28). O fato de sua teoria analítica ter sido estabelecida a partir das ideias de ornamentação e baixo cifrado do livro *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu Spielen* (1753) de C.P.E. Bach (1714-1788), nos leva a presumir a estima do conhecimento prático dos intérpretes do século XVII e XVIII para uma compreensão mais abrangente do que pode oferecer este enfoque analítico que a teoria de Schenker representa.

### 2.1.3. O Elemento Extramusical

Em *Der Freie Satz*, Schenker aborda o “declínio” no uso da ornamentação. Para o teórico, mesmo as poucas tentativas de retomar a prática de ornamentar são “desprovidas de talento” e, em certo sentido, são também artificiais – uma tentativa desesperada de expandir conteúdos.

[...] a luta contra a diminuição é intensa. Desde que os músicos não mais podem lidar com a diminuição, eles simplesmente aboliram-na.

---

<sup>34</sup> C.P.E. Bach, em *Versuch*, sugere que determinados ornamentos provem de recursos técnicos de instrumentos musicais ou da voz. Assim, por exemplo, o trinado serve para prolongar as notas pouco sustentadas do cravo, e a apojatura dupla pode auxiliar a afinação vocal nos saltos intervalares. Boa parte dos ornamentos parece suceder de necessidades expressivas, recursos técnicos do instrumento e da voz. A digitação, todavia, faz parte deste processo e, assim, influencia na ornamentação. No quarto capítulo tal questão será mais profundamente abordada.

Compositores tentam retomar a técnica daquelas primeiras criações contrapontísticas que exibiam os primeiros traços de diminuição. Eles imaginam um renascimento do primitivo, uma ligação com os antigos mestres. Tais compositores nunca entenderam que somente as diminuições das grandes obras da época dos gênios representam a verdadeira criatividade em música, a correta natureza musical e seu significado. Além disso, na luta desesperada de hoje para expandir os conteúdos, a diminuição certamente não possui o mesmo valor dos primeiros esforços; portanto o poder da diminuição era ainda jovial e intencionava criar progressões lineares. As diminuições hoje são produto somente de imitações arrogantes, desprovidas de talento. (SCHENKER, 1979 p. 28, tradução nossa)<sup>35</sup>.

No século XX, os ornamentos derivados das “imitações” estão diretamente relacionados ao uso da palavra como elemento gerador musical. No entanto, embora Schenker reconheça a importância inicial do texto, da marcha e da dança como determinantes da música “pré-histórica”<sup>36</sup>, para ele, esta condição continuou a ser preservada indevidamente na música instrumental: “[...] tempos históricos do contraponto, da monodia, e das novas formas vocais descobertas que, com modificações, foram transferidas para os instrumentos” (SCHENKER, 1979 p. 93). Esta visão que diz respeito à influência do texto como um tipo de “retrocesso” à música é motivada pela visão organicista de Schenker. Por este conceito, a música deveria conservar seu *status* autônomo, adquirido no seu apogeu com a independência de elementos externos: “[...] a música foi destinada a atingir seu auge na correspondência de si mesma, sem os recursos de associações externas” (Ibidem, p 93). Igualmente, Schenker reconhece o caso dos ornamentos que vê sua origem na função de representar musicalmente o texto. Schenker reconhece os italianos como os principais representantes, criadores e divulgadores desta prática de ornamentação e representação textual, pois apresentavam nas obras uma lógica natural do Latim. Esta derivação da

---

<sup>35</sup> Original: “[...] the battle against diminution is raging. Since musicians can no longer cope with diminution, they simply abolish it. Composers attempt to return to the technique of those first contrapuntal creations which exhibit the first traces of diminution. They imagine a rebirth of the primitive, a bond with the old masters. Such composers never realize that only the diminutions in the masterworks of the epoch of genius represent the truly creative in music, music’s actual nature and significance. Moreover, in today’s desperate struggle to expand content, diminution certainly does not have the worth of even those first efforts; then the power of diminution was still youthful and yearned to create linear progressions. Diminution today is the product of withering imitation alone, pursued without talent.”

<sup>36</sup> Muito provavelmente o autor se refira à música praticada antes do advento da escrita musical, ou seja, as práticas que incluem e antecedem a monodia.

música a partir do idioma, que provém especialmente da ópera, lhes possibilitavam uma compreensão musical sob um ponto de vista quase textual.

[...] assim os italianos começaram a ornamentar uma série de notas. Então estavam aptos a descobrir as necessidades intrínsecas à música, pelo menos, tão longe quanto fosse aceitável, e também manter seu desejo natural pela beleza do canto. Este processo de ornamentação eles chamaram de diminuição. Neste sentido, os ornamentos eram relacionados somente às palavras, nada além, e em consequência careceram de lógica, de proporção, e de tudo mais que fizesse parte do verdadeiro organismo musical. Estes ornamentos frequentemente sobrevinham menos das demandas musicais e mais dos caprichos da vaidade, especialmente já que dois cantores nunca cantam a mesma peça da mesma forma. (SCHENKER, 1979 p. 94, tradução nossa)<sup>37</sup>.

## 2.2. OS NÍVEIS ESTRUTURAIS

### 2.2.1. Nível Básico

Neste subcapítulo abordaremos aspectos da estrutura em nível básico. Assim, pontos levantados no primeiro capítulo que correspondem ao pensamento de Forte, Jonas, Katz e Salzer serão debatidos ou reforçados de acordo com os princípios do próprio Schenker. Para iniciarmos, veremos que o conceito de fundamental motívica, levantado por Jonas (vide p.22-24), será neste trecho relacionado à estrutura fundamental.

Em se tratando do nível básico, a estrutura fundamental (*Ursatz*) representa o elemento essencial da obra no qual são sobrepostos os ornamentos: “as formas da estrutura fundamental representam um estado primordial que existe sob todas as transformações de encadeamentos de

---

<sup>37</sup> Original: “[...] then the Italians began to embellish a series of tones. So they were able to meet the inner needs of music, at least as far as was then possible, and also to yield to their natural desire for beautiful singing. This process of embellishment they called diminution. Thus, the embellishments related only to the words, not to one another, with the result that the embellishments lacked logic, proportion, and all else which would have made them part of a true musical organism. These embellishments often sprang less from musical impulses than from the caprices of vanity, especially since no two singers sang the same piece in the same way.”



vozes” (Schenker, 1979 p. 17). Todavia, para o correto entendimento do sentido dos ornamentos na superfície é preciso antes incluir a *Ursatz* como desdobramento de um conceito musical ainda mais básico – a série harmônica.

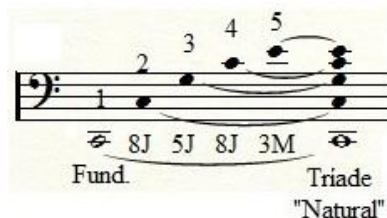


FIGURA 5 - Derivação da Tríade "Natural"

Desde que é impraticável estabelecer uma representação da série harmônica em sua completude (devido, por exemplo, ao número infinito de harmônicos gerados a partir de uma fundamental), Schenker concebe sua estrutura como uma abreviação, antes assumindo a tríade primária como a representante inicial da série harmônica.

É, todavia, uma das mais óbvias consequências da limitação humana que, na medida em que a arte prática é solicitada, não temos feito uso além desta versão [em posição] aberta da tríade maior. A extensão da voz humana, como definida pela natureza, é restrita. [...] O artista, restrito a fazer uso deste espaço somente de maneira prática, não tem escolha se não a de criar uma imagem em proporção reduzida do fenômeno natural mensurado pela vida. (SCHENKER, 1954 p. 27-28, tradução nossa)<sup>38</sup>.

A série harmônica, como abstração teórica, é subdividida em diversos sons horizontais que, na prática, soam verticais e simultâneos. Neste sentido, seus primeiros harmônicos coincidem com os intervalos da tríade “natural” (F-8J-5J-8J-3M) que são representados pela FIGURA 5. O arpejo primário<sup>39</sup> (FIGURA 6B), por exemplo, intermedia a tríade em posição fechada (FIGURA

<sup>38</sup> Original: “It is, however, one of the obvious consequences of human limitation that, in so far as practical art is concerned, we have no further use for this ample version of the major third. [...] from that vast space of three octaves in which the birth of the major triad took place. The range of the human voice as determined by Nature is restricted [...] Constrained to make use of this space as the only practical one, the artist had no choice but to create an image in reduced proportions of the over-life-sized phenomenon of Nature”.

<sup>39</sup> Tríade representante da série harmônica apresentada de forma direta ascendente ou descendente. Do arpejo primário são originadas a linha fundamental e o baixo fundamental. Schenker expressa o arpejo primário por um arpejo de tríade perfeita maior em um âmbito conciso e possível a voz humana, ou seja, da fundamental a sua oitava (F, 3M, 5J, 8J).

6A) e a linha fundamental<sup>40</sup> (FIGURA 6C) que, por outro viés, opera intercalando os harmônicos gerados pela nota fundamental com a *Ursatz*. Em continuidade, a estrutura fundamental passa a cumprir a função de “transmissora do arpejo primário” (SCHENKER, 1979 p. 10) ao nível intermediário.



FIGURA 6 – Série harmônica e arpejo primário

De tal maneira, o desenho escalar descendente dos exemplos de linhas fundamentais (FIGURA 7), resumem-se na soma de notas da tríade ( $\hat{8}-\hat{5}-\hat{3}-\hat{1}$ ) às notas “estranhas” ao arpejo primário ( $\hat{7}$ ,  $\hat{6}$ ,  $\hat{4}$  e  $\hat{2}$ ). Tais notas “estranhas” na própria estrutura fundamental são já uma forma incipiente de manifestação ornamental na obra.

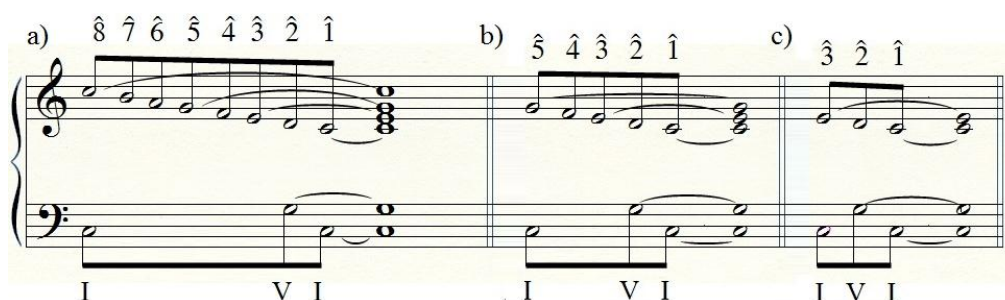


FIGURA 7 - Linha fundamental e a tríade “natural”

Na FIGURA 7A é apresentada a afinidade da *Ursatz* com o segundo e o sétimo harmônico da série, representados pelas notas Dó2-Sol2-Dó3-Mi3-Sol3-Dó4 ( $\hat{8}-\hat{1}$ ); na FIGURA 7B a mesma afinidade é estabelecida com o segundo e o sexto harmônico, representado pelas notas Dó2-Sol2-Dó3-Mi3-Sol3 ( $\hat{5}-\hat{1}$ ); na FIGURA 7C, finalmente, o segundo e o quinto harmônico Dó2-Sol2-Dó3-Mi3 simplificam o tipo  $\hat{3}-\hat{1}$  de *Ursatz*. Assim, as notas “estranhas”, por

<sup>40</sup> A linha fundamental (*Ursatz*) é representada por três tipos de movimento escalar descendente iniciados pela oitava (8-1), pela quinta (5-1), ou terça (3-1). A *Ursatz* simboliza, em termos metafóricos, a melodia e o seu retorno à nota fundamental. Ao mesmo tempo, também representa a primeira expressão dissonante, em forma de passagem, ou progressão linear, conforme abordaremos logo a seguir.

pertencerem à *Ursatz*, jamais perdem a sua característica estrutural. Este contrassenso será logo ilustrado a partir de três efeitos distintos: da passagem, da bordadura, e da progressão linear.

A primeira explicação sobre as notas estranhas da série na *Urlinie* faz referência à progressão linear<sup>41</sup>. Assim, ambas preservam uma forma escalar característica, pois acrescentam notas por graus conjuntos a uma estrutura triádica. Por outro lado, ainda que a *Urlinie* constitua uma representação (já secundária) da série harmônica, Schenker ilustra que é fundamental que não confundamos tais conceitos:

As notas da linha fundamental não são notas da série harmônica. [...] elas são somente imagens das notas da série harmônica [...] Menos ainda as notas de passagens nos espaços dos arpejos deveriam ser tomadas como notas da série harmônica; elas não estão contidas na série harmônica propriamente. Assim, não é permitido atribuir o mesmo significado de uma nota de passagem que possui a nota fundamental do baixo; por definição, uma nota de passagem é dependente de notas consonantes que a circundam. (SCHENKER, 1979 p.12-13, tradução nossa)<sup>42</sup>.

As notas de passagem acima mencionadas são, mais adequadamente, rudimentos ornamentais (que chamamos no primeiro capítulo de “quase” ornamentos). Elas não podem ser chamadas de ornamentos como aqueles aplicados na superfície, pois os últimos não toleram adornos posteriores. Além disso, estas notas de passagem são caracterizadas como ornamentos “básicos”<sup>43</sup>. No nível de superfície, os ornamentos sucedem frequentemente “expandidos” ou combinados. De tal modo que, para a análise schenkeriana, esta subdivisão estrutural cumpre dois papéis: (a) ou de um primeiro modelo e manifestação ornamental na obra; (b) ou de componente estrutural.

---

<sup>41</sup> A progressão linear é um tipo de desdobramento schenkeriano que representa, por graus conjuntos, uma estrutura triádica. Assim, apesar da estrutura intervalar idêntica a uma escala descendente (ou ascendente nos níveis superiores), este ornamento não é indicado ao propósito de direcionamento estrutural.

<sup>42</sup> Original: “The tones of the fundamental line are not overtones [...] they are only images of overtones. [...] Still less should the passing tones in the spaces of the arpeggiation be taken for overtones; they are not contained in the harmonic series at all. It is therefore not permissible to ascribe the same significance to passing tones as to the main bass tone; by definition, a passing tone is dependent upon the consonant tones which surround it.”

<sup>43</sup> Notas de passagem e bordaduras, ou seja, os mesmos derivados da segunda espécie do contraponto rígido.

O espaço de uma linha fundamental deve conter a progressão linear de pelo menos uma terça; o movimento de uma segunda na linha fundamental é impensável. [...] A percurso da linha fundamental é o mais básico de todos os movimentos de passagem, é a necessidade (derivado do contraponto estrito) de continuar na mesma direção que cria a coerência, e, certamente, torna tal percurso o princípio de toda a coerência em uma composição musical. (SCHENKER, 1979 p. 12, tradução nossa)<sup>44</sup>.

Rumo à superfície, os ornamentos são utilizados com contínuo e progressivo livre-arbítrio. Assim, certas formações são mais adaptadas à estrutura fundamental enquanto que outras à superfície, que logo resultam na ideia de uma hierarquia em sua aplicação. Em princípio, os ornamentos “básicos” adequam-se com maior facilidade à estrutura fundamental. Nos níveis intermediários e de superfície, a combinação e o desenvolvimento de formações ornamentais são também bastante apropriadas. No nível básico os ornamentos são cada vez mais precisos e sem combinações. Para Schenker, assim, a elaboração da estrutura em si é, já no processo composicional, um procedimento refletido e minucioso.

Outro caso, cuja explicação tem a ver com a liberdade de aplicação dos ornamentos rumo à superfície, diz respeito ao comportamento análogo destes em relação às regras do contraponto rígido, pois conforme seguem as espécies, desde a primeira à quinta, novas formações intervalares mais adaptadas à superfície são oferecidas (FIGURA 8). Por outro lado, ainda que o contraponto possa ser visto como um “jogo” musical, com regras claras acrescidas de uma infinidade de possibilidades, na realidade as possibilidades de agrupamentos intervalares expostas proporcionam somente um número limitado de variações. Tal ideia, a partir de certa prática, conduz o estudante a criar com considerável fluência, sob “formas” preestabelecidas e bastante similares à maneira como improvisa um intérprete.

---

<sup>44</sup> Original: “The space of a fundamental line must contain the linear progression of at least a third; the step of a second as fundamental line is unthinkable. [...] The transversal of the fundamental line is *the most basic of all passing-motions*; it is the necessity (derived from strict counterpoint) of continuing in the same direction which creates coherence, and, indeed, makes this traversal the beginning of all coherence in a musical composition”.

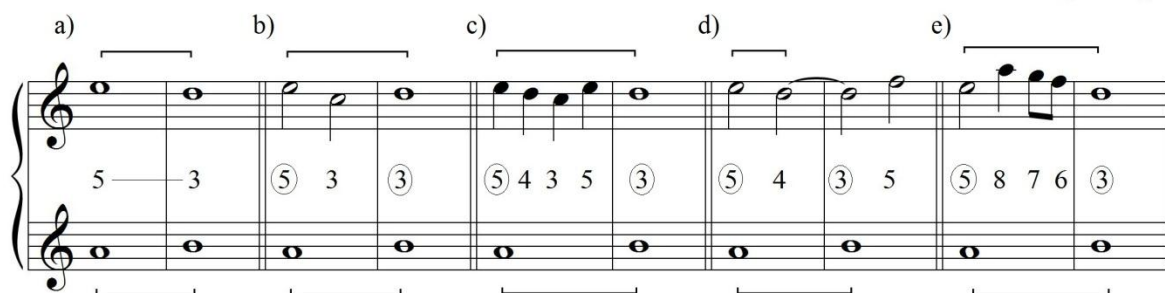


FIGURA 8 – Ornamentações sobre uma estrutura intervalar fixa (5-3)

Assim, ainda que a superfície da obra seja constituída por uma multiplicidade de adornos, neste caso, não devemos diferenciar os níveis estruturais no sentido de uma “evolução” ornamental (do menos para o mais complexo), mas como um processo múltiplo e dinâmico que comporta diálogos ou permuta de funções. Em comparação ao contraponto rígido, há a intenção assumida de que seja maior a escassez de recursos na primeira espécie do contraponto rígido em relação às demais espécies (pois, conforme o conceito didático de Fux, o contraponto deve ser apresentado aos poucos, com gradativa dificuldade). Entretanto, ainda que a prática composicional não intencione ser “didática”, a teoria schenkeriana pode manifestar que tal gradação também ocorre na estrutura da obra, mais frequentemente combinada no âmbito da composição livre.

Aquelas prolongações encontradas no primeiro nível [intermediário] podem aparecer em níveis superiores e submeter-se a novos desenvolvimentos. Mas novos tipos de prolongação podem igualmente surgir – por exemplo, a troca de vozes, e combinações de todos tipos de prolongações. (SCHENKER, 1979 p. 68, tradução nossa)<sup>45</sup>.

Além das semelhanças entre a ornamentação e o contraponto, há também pontos contraditórios. Para exemplificar, o artifício de sobrepôr, ou elaborar novas formações ornamentais que aproximam da superfície, frequentemente, gera divergência em relação às regras do contraponto rígido. Assim, as proibições relativas às sucessões (de quintas e oitavas, ocultas ou diretas, que são indesejadas pelas regras de condução de vozes devido ao

<sup>45</sup> Original: “Such prolongations as are met at the first level can appear also at the later levels and undergo a further development. But new types of prolongation may appear as well – for example, exchange of voices, and combinations of all kinds of prolongations”.

prejuízo na independência) podem ser abonadas por uma ornamentação superficial, ou adquirirem um significado especial que diz respeito a efeitos estilísticos ou de orquestração<sup>46</sup>. As contradições menos toleradas são aquelas evidentes na escuta. De tal forma, o nível intermediário “[...] frequentemente apresenta sucessões proibidas” (SCHENKER, 1979 p. 56). Nestes casos, a superfície ostenta o papel de ferramenta eliminadora de “falhas” estruturais, que pode efetivar-se tanto através da aplicação de ornamentos como por meio dos encadeamentos de vozes. Em outros casos, ocorre igualmente a possibilidade de intercâmbio entre uma voz e outra, ou mesmo através de notas que cumprem papéis afins em camadas estruturais distintas.

Desde que o plano superficial é finalmente baseado sobre o contraponto rígido do plano de fundo, ele proíbe fundamentalmente oitavas e quintas paralelas. [...] Todavia, o plano superficial proíbe estes paralelismos somente quando o risco advém de situações onde a oitava e as quintas aparecerão com a mesma situação evidente que diz respeito ao contraponto rígido – isto é, quando as notas que formam as oitavas e as quintas se relacionam de maneira clara entre si no contexto do contraponto rígido. Mas, quando tal risco não existir, as vozes do nível superficial, mesmo as externas, podem formar sucessões de oitavas ou quintas com tolerância. É como se duas pessoas que não tivessem contato entre si simplesmente passassem na rua sem trocarem cumprimentos. Todavia, sucessões deste tipo não são legítimas quintas e oitavas paralelas. (SCHENKER, 1979 p.56, tradução nossa)<sup>47</sup>.

Em resumo, a superfície pode prestar-se a dois papéis opostos: (a) eliminar falhas no encadeamento de vozes (eliminar paralelismos, melhorar a linha melódica, entre outros); (b) e, inversamente, admitir exceções características da superfície (por exemplo, “efeitos” ornamentais, recursos de orquestração). Apesar disso, Schenker subestima as obras demasiadamente fundamentadas sobre “efeitos sonoros”, pois os ornamentos são favoráveis à vitalidade musical quando adequadamente aplicados. Neste caso,

<sup>46</sup> Neste caso referimo-nos aos efeitos como dobramentos de notas de acorde ou reforço de harmônicos com intenção de gerar timbres. Schenker considerou apelativo o uso demasiado destes efeitos.

<sup>47</sup> Original: “Since the foreground is ultimately based upon the strict counterpoint of the background, it too fundamentally prohibits parallel octaves and fifths. [...] However, the foreground prohibits these parallels only when the danger arises that the octaves and fifths will appear with the same unequivocal quality as in strict counterpoint – that is, when the tones which form the octaves or fifths relate as unequivocally to one another as in strict counterpoint. But where such a danger does not exist, voices at the foreground level, even the outer ones, can form octave or fifth successions with impunity. It is as if two people who have no contact with one another simply pass in the street without an exchange of greetings. Therefore, successions of this kind are not true parallel fifths or octaves”.

continuamente compositores, mesmo aqueles do cânone clássico tonal, trazem em suas grandes obras uma considerável quantia de “exceções à regra”.

A segunda explicação para os rudimentos ornamentais na estrutura fundamental tem a ver com outro ornamento básico, a bordadura. Neste caso, formações específicas podem assemelhar-se na linha fundamental ao desenho intervalar deste ornamento (FIGURA 9). Este processo, basicamente, ocorre de duas maneiras distintas: ou como rudimento estrutural (quase ornamento próprio nível básico), ou como simples “adorno” (próprio do nível intermediário).

FIGURA 9 – Referências à bordadura em nível básico

A bordadura como parte da linha fundamental é também um equivalente da passagem em formação intervalar (consonância-dissonância-consonância). Contudo, ela é capaz de reforçar tão-somente a terça ou a quinta do arpejo primário (FIGURA 10). Por estas possibilidades, a sugestão da bordadura como parte da linha fundamental também procede como um indicador da forma musical.

FIGURA 10 – Bordadura como  $\hat{4}$  e  $\hat{2}$  na Linha Fundamental

A bordadura superior, por gerar o intervalo de segunda ascendente, é um caso específico que somente se aplica ao nível intermediário. No entanto, este tipo de formação frequentemente se relaciona com a linha fundamental. Para exemplificar, na FIGURA 11, a bordadura superior  $\hat{9}$  demanda a repetição do grau  $\hat{8}$  ( $\hat{8}\hat{9}\hat{8}\hat{7}\hat{6}\hat{5}\hat{4}\hat{3}\hat{2}\hat{1}$ ). Em outros casos, como a bordadura superior  $\hat{4}$  (FIGURA 12) será possível no espaço tonal  $\hat{3}\hat{1}$  ( $\hat{3}\hat{4}\hat{3}\hat{2}\hat{1}$ ); também é improvável que haja a bordadura superior  $\hat{5}$ , desde que o espaço tonal  $\hat{4}\hat{1}$  é impraticável na teoria schenkeriana. No entanto, reforçamos que, na estrutura fundamental, as bordaduras superiores são invariavelmente empréstimos da camada superior.

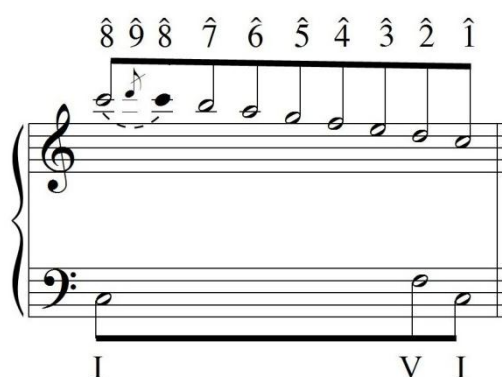


FIGURA 11 – Possibilidade da Bordadura  $\hat{9}$  com  $\hat{8}$

O caso da bordadura inferior (por exemplo,  $\hat{3}\hat{2}\hat{B}\hat{3}\hat{2}\hat{1}$ ), por assemelhar-se à interrupção (*Unterbrechung*) na linha fundamental ( $\hat{3}\hat{2} || \hat{3}\hat{2}\hat{1}$ ) impõe um sentido de forma. “A bordadura da linha fundamental é na maioria dos casos forma-generativa; sua qualidade inerente de retardo traz uma unidade orgânica para cada superfície de forma binária ou ternária” (SCHENKER, 1979 p. 43). Desta maneira, no nível básico, a bordadura inferior raramente ocorre como adorno. A bordadura incompleta<sup>48</sup>, tanto superior quanto inferior, de maneira semelhante, não é aceita na estrutura fundamental.

Se ela ocorreu na linha fundamental, a bordadura inferior daria a impressão de uma interrupção. A bordadura superior, no entanto, está livre do perigo deste mal-entendido. Assim, ela pode aparecer isolada no nível básico, como uma bordadura de primeira ordem [nível intermediário]. Ao mesmo tempo, oferece uma visão maior do

<sup>48</sup> Com omissão da nota de terminação.



espaço tonal seguinte sem resolvê-lo completamente. Assim, o espaço essencial no caso de  $\hat{3}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$  permanece  $\hat{3}-\hat{1}$ . [...] No caso, de  $\hat{8}$  a bordadura superior nunca pode ocorrer, porque iria ultrapassar os limites da oitava. Como substituição para  $\hat{8}-\hat{9}-\hat{8}$ , uma bordadura pode aparecer em um nível mais tarde, como um enfeite para o  $\hat{5}$  (SCHENKER, 1979 p. 42, tradução nossa)<sup>49</sup>.



FIGURA 12 – Alguns casos possíveis de bordaduras inferior e superior

Na FIGURA 12, temos duas possibilidades de ligação da bordadura com a linha fundamental. No primeiro compasso ( $\hat{3}-\hat{2}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ ), as notas estruturais Mi4-Ré4-Mi4 sugerem a configuração de uma bordadura inferior. No entanto, não se trata exatamente de um caso ornamental e sim de uma interrupção estrutural. O segundo compasso ( $\hat{3}-\hat{4}^B-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ ), configura um caso de bordadura real (Fá4) em que o ornamento reforça a nota estrutural  $\hat{3}$  (Mi4). Neste contexto, a bordadura superior, sendo um “empréstimo” do nível intermediário, deve ser compreendida como um recurso de prolongação “anexado”<sup>50</sup> ao nível básico. Em termos de efeito prático, o primeiro Mi4 permanece valorizado pela nota Fá4 até a sua repetição. No primeiro compasso (FIGURA 12a), no entanto, a bordadura inferior cumpre com a função forma-generativa inerente a qualquer nota que faça parte da estrutura.

<sup>49</sup> Original: “If it occurred in the fundamental line, the lower neighboring note would give the impression of an interruption. The upper neighboring note, however, is free from the danger of such misunderstanding. Hence it alone can appear at the first level, as a neighboring note of the first order. At the same time, it provides a glimpse into the next higher tone-space without working it out completely. Thus the essential space in the case of 3-4-3-2-1 remains 3-1. [...] In the case of 8 the upper neighboring-note can never occur, because it would overstep the bounds of the octave space. As substitution for 8-9-8, a neighboring note may appear at a later level as an embellishment to the 5”.

<sup>50</sup> Neste caso, Schenker utiliza a figura da colcheia na *Urlinie* como representante de uma nota do nível intermediário.

## 2.2.2. Níveis Superiores

No nível intermediário e de superfície, além das formações intervalares similares às diminuições contrapontísticas operam outras sugeridas por Schenker (como, por exemplo, ascensão inicial, saltos consonantes e arpejos) que são particularmente eficazes na representação de procedimentos frequentes na composição livre. Neste trabalho, os últimos serão também pautados sob o pensamento contrapontístico para, enfim, compreendermos com precisão a maneira como os ornamentos práticos, de fato, sucedem no pensamento composicional.

### 2.2.2.1. Diminuições Básicas

Em *Kontrapunkt I* (1910), Schenker apresentou três tipos elementares de soluções para as dissonâncias: a nota de passagem, a bordadura, e a nota de passagem acentuada. De tal forma, veremos como estas soluções influenciam o pensamento composicional e relacionam-se com a formação intervalar dos ornamentos realizados na prática interpretativa.

Entre as dissonâncias básicas, a nota de passagem é o efeito ornamental menos adverso à estrutura<sup>51</sup>. Assim, este ornamento é de fácil concordância com as regras do contraponto rígido, preserva a curva melódica e o acento métrico das notas estruturais. No entanto, no âmbito da composição livre esta dissonância passa às novas configurações que, diversamente, chegam a incidir nos tempos fortes (o que Schenker denomina *Wechselnote*, ou passagem acentuada). No último caso, é evidente que há divergência entre a aplicação composicional e as regras contrapontísticas.

Pelo contrário, todas outras soluções, que alcançam ou deixam a dissonância por salto (e há infinitamente muitas destas), devem ser consideradas completamente inadequadas para o contraponto rígido

---

<sup>51</sup> Na teoria schenkeriana o efeito estrutural diz respeito sempre ao estado de repouso, ou ainda ao retorno à nota fundamental (vide “Série Harmônica”, p. 49).

– isto é, para os exercícios. Elas são, diversamente, reservadas apenas para a composição livre, que por si só (em contraste com o contraponto rígido), em proporção direta para a aplicação composicional, pode causar e validar razões psicológicas para qualquer outro tipo mais particular de solução. (SCHENKER, 2001 p. 178-179, tradução nossa)<sup>52</sup>.

Outra dessemelhança com as regras do contraponto aponta a “dissonância” da passagem com uma nota deixada por graus disjuntos. Por exemplo, para o preenchimento do intervalo de quarta-justa existem diversas possibilidades, entre elas o grau conjunto e também a omissão de determinadas notas que geram saltos intervalares. Na FIGURA 13, as variações sobre as dissonâncias de passagem são experimentadas em um intervalo de quarta-justa. Neste caso, as dissonâncias (notas Lá3 ou Si3) geram saltos melódicos de terça ainda preservando o efeito de preenchimento intervalar entre consonâncias (Sol3 e Dó4).



FIGURA 13 - Possibilidades incomuns para as "dissonâncias" em tempo fraco.  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 2001, p. 185.

Para a composição livre outras possibilidades ainda são destacadas para o uso da nota de “passagem”:

1. A “direção irregular” (FIGURA 14) – quando a dissonância de passagem realiza um movimento irregular rumo às notas estruturais. Na ilustração abaixo, no primeiro compasso a nota de passagem Ré4 intermedia as notas estruturais Lá4-Mi4 sem, no entanto, preservar o sentido direto do intervalo estrutural de quarta justa descendente.

<sup>52</sup> Original: “By contrast, all other solutions, which approach or leave the dissonance by leap (and there are infinitely many of these), must be considered completely unsuited for strict counterpoint – that is, for exercises. They are instead reserved only for free composition, which alone (in contrast to strict counterpoint), in direct proportion to the compositional disposition, can elicit and validate the psychological reasons for any more individual kind of solution”.



FIGURA 14 – Passagem por “direção irregular”  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 2001 p. 186

2. A passagem “longa” (FIGURA 15) – quando são atribuídos valores mais longos à dissonância de passagem que à própria nota estrutural. Na ilustração abaixo, no primeiro compasso a nota Sol<sub>4</sub> é uma semínima pontuada intermediada pela semínima Fá<sup>#</sup><sub>4</sub> e a colcheia Lá<sub>4</sub>.



FIGURA 15 – Passagem “longa”  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 2001, p. 186

3. A “resolução interrompida” (FIGURA 16) – quando a resolução da dissonância de passagem é intermediada por outras notas (consonantes ou não). No exemplo abaixo, na voz superior, a nota de passagem Ré<sup>#</sup><sub>4</sub> é intermediada pelo arpejo vigente do acorde de Mi Maior até a sua resolução na nota Mi<sub>4</sub>, no mesmo compasso.



FIGURA 16 – Passagem com “resolução interrompida”  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 2001, p. 187

4. A “inclusão do salto” (FIGURA 17) – quando intervalos conjuntos são invertidos, ou substituídos, por intervalos maiores. Na ilustração abaixo, a nota de passagem Mi<sub>4</sub>, que deveria supostamente ser resolvida por grau conjunto, salta um intervalo de nona à Ré<sup>#</sup><sub>3</sub>.



FIGURA 17 – Passagem “com salto”

Fonte: Adaptado de SCHENKER, 2001, p. 187

5. A passagem “implícita” – quando a nota estrutural está subentendida e a dissonância caracteriza uma nota de passagem. Na FIGURA 18, a nota Sol#3 assinalada com asterisco intermedia a nota Sol3 (implícita) pela harmonia em direção à nota Lá3 do próximo compasso.

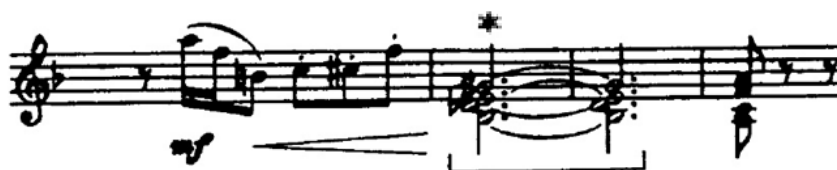


FIGURA 18 – Passagem “implícita”

Fonte: Adaptado de SCHENKER, 2001, p. 188

Assim, pelo número de variantes acima citadas, o conceito de passagem na prática composicional deve ser compreendido com certo despreendimento do conceito contrapontístico. Em termos de “efeito” estrutural, a passagem em si, além do significado inerente de direcionamento, passa também a uma gama de significados diversos como: o preenchimento intervalar, a dissonância com salto, e o ornamento implícito que, em resumo, admite ajustes flexíveis e contextuais. No entanto, isto não significa que o estudo do contraponto deva ser extinto, pois, conforme veremos (no capítulo 3), mesmo os ornamentos livres de superfície podem ser, na maioria das vezes, referenciados de acordo com estas regras.

Entre as diminuições básicas, Schenker classifica a bordadura como um “segundo plano” – ou seja, menos “natural” em relação à nota de passagem. Assim, este conceito tem a ver com a alteração da curva melódica, enquanto que, ainda, no contraponto rígido, a bordadura é apresentada somente a partir da terceira espécie do contraponto rígido:

O problema da dissonância no tempo fraco então leva finalmente para as seguintes gradativas soluções [...] A primeira e mais natural solução, em que ao mesmo tempo elimina todas as inadvertências, é

aquela que faz uso da nota de passagem em continuidade com o mesmo direcionamento [melódico]. [...] Menos natural, por ser ligada a um efeito indesejável no contraponto rígido e, então em segundo ranque, é a solução que permite um retorno para a mesma nota consonante no tempo forte do próximo compasso. A segunda dissonante, neste caso, aparece entre duas notas consonantes idênticas, e é chamada de bordadura. (SCHENKER, 2001 p. 178, tradução nossa)<sup>53</sup>.

No âmbito da composição livre, atribuir uma classificação que considere a bordadura e a nota passagem mais ou menos natural não é, de fato, pertinente. Neste nível, o sentido funcional do ornamento é o que deve ser focado. Além disso, a bordadura e a passagem são afins em configuração intervalar (consonância-dissonância-consonância) e ambas preservam inalterada a nota estrutural. A diferenciação aplicável, neste caso, diz respeito predominantemente aos efeitos de prolongação ou direcionamento. Na composição livre, a bordadura também serve a outras funções: (a) solucionar problemas de encadeamento de vozes e de qualidade da linha melódica; (b) intermediar o nível médio e o nível fundamental. Em resumo, assim como as passagens, as bordaduras podem se comportar de formas e funções variáveis, dando margem às seguintes possibilidades:

- *Tanto a bordadura superior quanto a inferior são possíveis em nível intermediário*

Esta regra vem em oposição à ideia de que a bordadura superior é inaplicável na linha fundamental. No entanto, Schenker recomenda para o nível intermediário as bordaduras superiores. As bordaduras inferiores tendem a se comportarem com interrupções da linha fundamental e são menos adequadas para a ornamentação de primeira ordem.

---

<sup>53</sup> Original: "The problem of the dissonance on the upbeat thus leads finally to the following graduated set of solutions [...] The first and most natural solution, which at the same time precludes all error, is that which demands of the passing tone a continuation in the same direction. [...] Less natural, because bound to a consequence undesirable in strict counterpoint and thus of second rank, is the solution that permits a return to the same consonant tone at the downbeat of the next bar. The dissonant second appearing in this case between the two identical consonant tones is called *neighboring note*."

- *A posição da bordadura (de primeira ordem somente) pode determinar quais são as reais notas da estrutura;*

Conforme observamos no subcapítulo “Nível Básico”, a bordadura em primeira ordem (nível intermediário) opera reforçando uma nota da linha fundamental. Este reforço é responsável por aclarar imprecisões em relação às notas da estrutura enquanto estabelece diálogo entre o nível médio e o nível fundamental, fundamental para o organicismo da obra.

- *A bordadura com função de retardo*

A função de prolongação é, em si, um efeito similar ao retardo: “A expansão melódica da linha fundamental através da bordadura (e a consequente ilusão de uma nova nota na linha fundamental) causa o efeito de retardo” (SCHENKER, 1979 p. 42). Neste sentido, logo veremos, que os demais ornamentos quando se prestam a prolongação, de certa maneira, assumem também a ornamentos de retardo;

- *A bordadura deve ser diferenciada da interrupção*

Algumas possibilidades de linha fundamental proporcionam semelhanças com o contorno melódico da bordadura inferior dificultando a diferenciação entre ambas. Estes casos dizem respeito à interrupção que pode suscitar esta formação intervalar como parte da estrutura fundamental, ou do nível intermediário. A diferenciação neste caso será decidida de acordo com fundamentação harmônica ou importância do baixo que prevalecer em relação à formação intervalar.

- *A bordadura como determinante da forma*

Quando o adorno em si for responsável pela definição das notas estruturais, a escolha da forma musical torna-se condicionada a este ornamento. Em um sentido estrutural mais amplo, os motivos – quando na superfície como bordadura, ou outra formação intervalar qualquer ou, ainda, repetição dos grupos ornamentais – também servem a este propósito.

O contraponto rígido, pelo viés schenkeriano, elucida certas particularidades pouco exploradas nos tratados anteriores. A sistematização dos padrões ornamentais gerados pelas espécies, também as novas possibilidades de aplicação e solução da dissonância em geral (no que diz respeito à relação do contraponto com a composição livre) são procedimentos efetivados após a sua teoria. Schenker indica as espécies do contraponto como unidades preestabelecidas – isto é, artifícios “prontos para o uso” de forma análoga aos ornamentos da prática. Em termos simbólicos, podemos comparar as regras do contraponto rígido às regras de um jogo – a visão do contraponto rígido assume regras estáveis semiestruturadas que lhe impõe um caráter de considerável imprevisibilidade. O pensamento schenkeriano, por abordar mais sistematicamente, no viés tonal do contraponto, demonstra que estas regras rígidas podem levar a resultados bastante previsíveis, desde que suas variações são consideravelmente limitadas. Neste sentido, cabe o rótulo de simples “exercício” ao contraponto. A composição livre, ainda que sejam inevitavelmente arraigadas nos “exercícios”, por outro lado, é regida por leis mais amplas que Schenker busca desvendar por sua teoria.

Em relação às diminuições básicas, a *nota cambiata* é uma solução estática e relativamente excepcional: “o fenômeno representa uma unidade orgânica constituída por cinco notas cujo sentido é imutavelmente fixo” (SCHENKER, 2001 p. 236). Neste sentido, a estrutura de cinco notas (FIGURA 19) na qual a segunda nota deve ser uma dissonância deixada por salto proporciona uma imutabilidade intervalar própria dos ornamentos utilizados na



prática interpretativa, ou seja, nestes casos, agrupamentos de notas são mantidos em desenhos melódicos quase estáticos.



FIGURA 19 - *Cambiata* (forma básica)  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 2001, p. 236

Assim como a bordadura, a *cambiata* é apresentada na terceira espécie do contraponto. No entanto, em termos de significado estrutural assemelha-se à nota de passagem, pois caracteriza um movimento direcionado (em oposição ao sentido de prolongação da bordadura) – no entanto, ambos oferecem o recurso tanto de preenchimento intervalar quanto de movimento entre uma consonância para outra distinta. Assim, a nota de passagem direciona ao intervalo de terça (ou quarta-justa nos casos de dupla nota de passagem), enquanto a *cambiata* direciona ao intervalo de segunda. Além disso, desde que a *cambiata* resolve a dissonância por salto, este ornamento desafia o tratamento da dissonância mesmo sem contrariar as regras do contraponto rígido. Este procedimento, mesmo que timidamente, inaugura a conduta de dissonância livre, frequente na prática interpretativa. Assim, a *cambiata*, entre os ornamentos básicos, é o pivô entre métodos rígido e livre, modelo do contrassenso necessário ao drama musical, admitido já nos exercícios de encadeamentos de vozes.

[...] pode-se inferir que, em última análise, a *nota cambiata*, como uma unidade da extensão de cinco notas, está essencialmente fundamentada em contradição com o contraponto rígido em si, que, como sabemos, invariavelmente demanda um estado de equilíbrio completo. No sentido mais estrito, então, ela pode dificilmente ser considerada como um fenômeno de contraponto estrito. [...] O que os antigos teóricos, todavia, emprestaram deste elemento genuíno da composição livre para o domínio do contraponto estrito prova somente o quão pequeno era o cuidado e a clareza com que eles idealizaram as fronteiras entre as estruturas livres (composição) e as estruturas rígidas (contraponto). (SCHENKER, 2001 p. 239 tradução nossa)<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> Original: “[...] it can ultimately be inferred that the *nota cambiata*, as a unit so extensive as to embrace five tones, fundamentally stands in contradiction to strict counterpoint itself, which, as we know, invariably postulates a state of complete balance. In the strictest sense, then, it can

Assim, a origem da *cambiata* pode ser esclarecida de diversas formas. Na teoria de Fux, por exemplo, o seu surgimento diz respeito à dissonância do segundo tempo como nota remanescente de uma passagem acentuada (FIGURA 20). Neste caso, a omissão da nota de resolução (Si3) da passagem (Dó4) resultaria na fórmula da *cambiata*.



FIGURA 20 – *Nota Cambiata* de Fux  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 2001, p. 242

Schenker sugere uma possibilidade distinta que relaciona a *nota cambiata* às duas notas de passagem conjugadas. Pela FIGURA 21, podemos notar dois agrupamentos intercalados – o primeiro agrupamento (a) Mi4-Ré4-Dó4, e o segundo agrupamento (b) Si4-Dó4-Ré4.



FIGURA 21 – *Cambiata* como dois agrupamentos de notas de passagem  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 2001, p. 237

No que diz respeito à *cambiata* como a sobreposição de duas notas de passagem, na citação abaixo, Schenker esclarece:

[...] A nota cambiata representa dois movimentos de passagem que, embora interligados, são genuínos e completos [...] cada nota de passagem individual assim exibe uma constituição totalmente normal em que a dissonância é realmente apresentada por grau conjunto. Trata-se apenas da nota intermediária do segundo agrupamento de passagem que deve ao mesmo tempo ser percebida como a nota final do primeiro (agrupamento); e é exatamente esta característica

---

hardly be counted as a phenomenon of strict counterpoint. [...] That the earlier theorists nevertheless carried over this genuine element of free composition into the domain of strict counterpoint proves only with how little care and clarity they conceived the boundary between free and strict setting”.

que produz o caráter de ligação e a aparente irregularidade do fenômeno. (SCHENKER, 2001 p. 236-237, tradução nossa)<sup>55</sup>.

Muitos dos procedimentos atribuídos por Schenker à composição livre são claramente derivados da aplicação de suas diminuições básicas (a *nota cambiata*, a passagem ou bordadura), em condições estruturais diferentes das sugeridas pelo contraponto rígido.

Schenker estabelece algumas possibilidades de conceito para a síncopa e a suspensão. Assim, aclara algumas das distinções e características comuns, por exemplo, entre ambas. A principal delas (e também em relação à bordadura) é a nota dissonante posicionada entre duas consonâncias. No caso da síncopa, por exemplo, as consonâncias devem ser distintas e relacionadas por grau conjunto. Isto confere uma proximidade maior deste recurso com a dissonância de passagem.

Nesta luz, mesmo a síncopa dissonante é fundamentalmente nada além de um tipo de dissonância de passagem, uma parte da problemática em geral da dissonância, que no âmbito do contraponto estrito inclui, em conjunto com a dissonância de passagem nos tempos fracos (segundo e terceiro espécies), também a dissonância passando ao tempo forte, especificamente a síncopa dissonante (quarta espécie) (SCHENKER, 2001 p. 261, tradução nossa)<sup>56</sup>.

Em relação às distinções, podemos afirmar que tanto a síncopa quanto as demais diminuições oferecidas pelo contraponto rígido são recursos que sofrem alterações no âmbito da composição livre. Schenker, assim, afirma que “na síncopa, as duas consonâncias [...] são colocadas nos tempos fracos, enquanto que na dissonância de passagem elas são colocadas nos tempos fortes” (SCHENKER, 2001 p. 260). A configuração intervalar (consonância-dissonância-consonância) da nota de passagem e síncopa é idêntica sendo que ambos são diferenciados somente pela circunstância no qual são aplicados

<sup>55</sup> Original: “[...] the *nota cambiata* represents *two passing-tone motions*, which, although interlocking, are nevertheless genuine and complete [...] each individual passing tone otherwise exhibits completely normal construction in that the dissonance is actually presented in stepwise motion. It is just that the middle tone of the second passing motion must at the same time be understood as the final tone of the first; and it is exactly this feature that produces the interlocking character and the apparent irregularity of the phenomenon.”

<sup>56</sup> Original: “In this light even the dissonant syncope is fundamentally nothing but a type of passing dissonance, a part of the general problem of dissonance altogether, which in the realm of strict counterpoint therefore includes, along with the passing dissonance on the weak beats (second and third species), also the passing dissonance on the strong beat, specifically the dissonant syncope (fourth species).”

– o primeiro apresenta a dissonância no tempo forte, enquanto que o segundo no tempo fraco.

Na FIGURA 22, a configuração de ambas as dissonâncias é comparada de acordo com as normas do contraponto rígido:

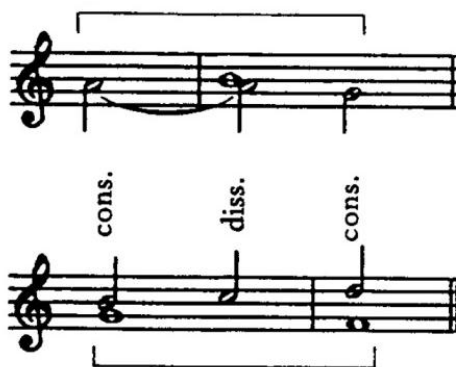


FIGURA 22 – *Consonância-Dissonância-Consonância*. Similaridades na estrutura da dissonância de passagem e síncopa.  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 2001, p. 261.

No âmbito da composição livre, “a condição da síncopa é completamente diferente e, de longe, mais favorável” (SCHENKER, 2001 p. 271), dando margem a novas possibilidades. Alguns casos aparentemente equivocados de síncopa são, para Schenker, derivações de notas de passagem ou bordaduras. Schenker também explana sobre a possibilidade do deslocamento da consonância de um tempo fraco para um tempo forte como origem da síncopa:

Se no contraponto rígido, com base na divisão binária do compasso (compare a segunda espécie) uma consonância do tempo fraco é estendida para o tempo forte a seguir, que é indicado especificamente através de uma conexão por meio de uma ligadura, o fenômeno resultante é chamado de síncopa (SCHENKER, 2001 p. 257, tradução nossa)<sup>57</sup>.

A FIGURA 23 configura um caso de suspensão. Este procedimento é estranho ao contraponto rígido desde que a nota Si<sup>3</sup> é dissonante em tempo fraco e resolve por movimento ascendente em Dó<sup>4</sup>. Neste caso, o exemplo

<sup>57</sup> Original: “If in strict counterpoint based on a binary division of the bar (compare the second species) a *consonant* note on upbeat is extended into the following downbeat, which is indicated specifically through *connection* by means of a tie, the resulting phenomenon is called *syncopation*”.

segue pelo caminho ainda adverso ao sugerido acima (extensão da consonância ao tempo forte). Aqui há a extensão da dissonância ao tempo forte, como se a real estrutura desta suspensão derivasse da bordadura Dó4-Si3-Dó4. Ainda assim, quintas ocultas ocorreriam entre as notas Si3-Dó4. Ainda na FIGURA 23a, a nota Dó4 do segundo compasso é deslocada para o tempo fraco, enquanto que a nota Si3 é ligada ao próximo tempo forte – a bordadura é transformada em síncopa. Embora ambos os exemplos resultem em quintas ocultas, Schenker apresenta esta possibilidade, como um recurso da composição livre eficaz na resolução ascendente da dissonância.

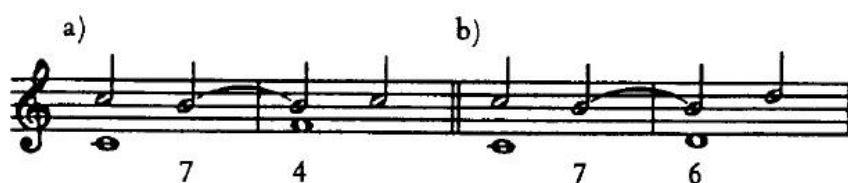


FIGURA 23 - Suspensão

Fonte: Adaptado de SCHENKER, 2001, p. 257

Em síncopas dissonantes, o procedimento tradicional oferecido pelo contraponto rígido é resolver a dissonância do tempo forte por grau conjunto descendente em uma consonância pertencente ao tempo fraco. No entanto, Schenker traz que, no âmbito da composição livre, alguns casos de resolução da dissonância por grau conjunto ascendente podem surgir. Assim, estes casos são derivações mais adequadas à segunda espécie (dissonância de passagem) que propriamente a quarta espécie (síncopa):

[...] [O contraponto rígido] exclui do seu domínio, já de início, qualquer caso em que a nota do tempo fraco forma uma dissonância que, embora, inicialmente obviamente concebida como uma nota de passagem é, contudo, transformada em uma síncopa por meio de ligaduras (SCHENKER, 2001 p. 257, tradução nossa)<sup>58</sup>.

De volta à composição livre, em alguns casos especiais, temos a resolução da síncopa na oitava ou uníssono. Na FIGURA 24, a nota Si<sup>b</sup>2 assinalada pelo asterisco é resolvida em Lá<sup>b</sup>2 (uníssono em relação à

<sup>58</sup> Original: “[...] it excludes from its domain at the outset any case in which the note of the upbeat forms a dissonance that, although obviously first conceived as a passing tone, is nevertheless turned into a syncope by means of tying”

dissonância, ou o intervalo de segunda menor resolvido por graus disjuncto em uma terça maior). Schenker explica que, na composição livre, o procedimento  $\hat{2}-\hat{1}$  “não é cancelado pelo fato da voz inferior afastar-se durante a resolução da síncopa” (SCHENKER, 2001 p. 276). Assim, apesar do exemplo de J.S. Bach demonstrar uma exceção na aplicação da regra de independência de vozes, o objetivo principal dos exercícios de contraponto rígido é desenvolver a prática da escrita independente das vozes. “[...] a composição livre não abandona os princípios de encadeamento de vozes completamente” (Ibidem, p. 276), mas, no entanto, é bom lembrar que nem sempre é de interesse do compositor (ou da trama composicional) o efeito polifônico.



FIGURA 24 – Resolução da síncopa em uníssono  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 2001, p. 276.

Conforme observamos, a composição livre é embasada principalmente na prolongação de formas básicas do contraponto rígido. Além dos tipos consonantes e dissonantes de síncopa (*ligadura consonans* e *ligadura dissonans*) suportados pelas regras do contraponto rígido, Schenker, apresenta uma tentativa de “familiarizar o aprendiz da arte com o arsenal de formas de síncopa” (SCHENKER, 2001 p. 278) mais designadas à composição livre, conforme veremos abaixo sobre o enfoque da ornamentação:

#### A. Resolução ascendente de síncopas dissonantes

“[...] a composição livre inclui as síncopas de  $\hat{7}$ ,  $\hat{4}$ ,  $\hat{2}$  e  $\hat{9}$  na voz superior, e  $\hat{2}$ ,  $\hat{4}$ , e  $\hat{7}$  na voz inferior; estas síncopas resolvem ascendentemente” (SCHENKER, 2001 p. 279). No entanto, a relação deste procedimento com o contraponto rígido “não é de tudo uma exceção [...] eles representam, pelo

contrário, novas soluções para novos problemas” (Ibidem, p. 279). Tais problemas, igualmente, estão no âmbito da composição livre e, desta forma, seria também incorreto aplicar resoluções descendentes para este tipo especial de síncope. O autor aclara:

[...] Situações [de encadeamento de vozes] diferem entre si na classificação, e ninguém pode negar que as situações construídas intencionalmente para fins de ensino em um exercício sincopado de contraponto rígido são mais primitivos do que aqueles de composição livre. Assim, à resolução descendente do contraponto estrito deve ser concedida uma prioridade psicológica em comparação com a resolução ascendente da composição livre! (SCHENKER, 2001 p. 279, tradução nossa)<sup>59</sup>

#### B. O caráter harmônico pode restabelecer a síncope/suspensão

Aplicando estes princípios alcançamos as seguintes prioridades:

1. “A preparação em si mesma pode assumir um caráter dissonante na composição livre [...] em situações onde é permitido somente o caráter consonante” (SCHENKER, 2001 p. 280).

Este é um caso típico de suspensão. Na FIGURA 25, Schenker se refere às “notas deslocadas” (*rüchende Noten*) atribuídas, em *Versuch*, por C.P.E. Bach como as notas “harmônicas”, que são antecipadas ou atrasadas. No primeiro compasso as notas Fá<sup>2</sup> e Dó<sup>2</sup> estabelecem a preparação da suspensão – intervalo dissonante de quarta-justa. Da mesma maneira, também no primeiro compasso, segue a nota Sol<sup>2</sup> estabelecendo um intervalo dissonante com a nota Ré<sup>2</sup>. Também, de acordo com o conceito de “nota deslocada” do mesmo autor, o Sol<sup>2</sup> se estabelece no tempo fraco como uma antecipação do intervalo de terça-menor, estabelecido no primeiro tempo do segundo compasso com a nota Mi<sup>2</sup>.

---

<sup>59</sup> Original: “[Voice-leading] situations differ among themselves in rank, and nobody can deny that the situations constructed intentionally for teaching purposes in a syncopation-exercise of strict counterpoint are more primitive than those of free composition. Thus the downward resolution of strict counterpoint must be accorded psychological priority in comparison to the upward resolution of free composition!”



FIGURA 25 – A preparação dissonante da síncopa/suspensão  
 Fonte: Adaptado de SCHENKER, 2001, p. 280.

2. A nota do tempo forte pode ser consonante em um sentido diferente daquele utilizado para a síncopa dissonante no contraponto rígido.

A suspensão que resolve na “dissonância” pode ocorrer em acordes de sétima. Na FIGURA 26, a nota Sol<sub>2</sub> é uma “consonância em contexto dissonante” no primeiro compasso, que forma um intervalo de sexta-menor com a nota Si<sub>1</sub>. No entanto, no contexto do acorde de sétima, o intervalo de “consonante” de sexta pode ser considerado como dissonante. Assim, a nota Sol<sub>2</sub> é resolvida ascendentemente em Lá<sub>2</sub>.

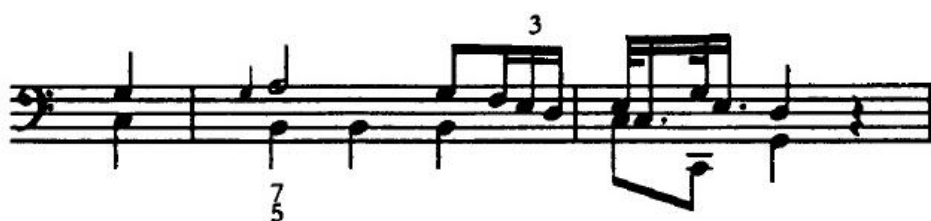


FIGURA 26 – Consonância em contexto dissonante.  
 Fonte: Adaptado de SCHENKER, 2001, p. 280.



3. A dissonância também pode ocorrer na resolução da síncopa quando combinado com o recurso da elisão<sup>60</sup>.

C. A síncopa é sujeita a modificação por meio da elisão.

Na FIGURA 27, na voz superior do primeiro compasso, Schenker aborda o caso da dissonância após dissonância, e explica que Dó<sup>4</sup> funciona como uma suspensão do acorde <sup>#</sup>I, na segunda metade do primeiro compasso. Assim, a suspensão é resolvida de forma cromática e ascendente na nota Dó<sup>#4</sup> que, por sua vez, serve com suspensão do acorde de V<sup>6</sup>/V (Fá<sup>#</sup>-Lá-Ré) no segundo compasso.

Brahms, Symphony No. 1, Introduction

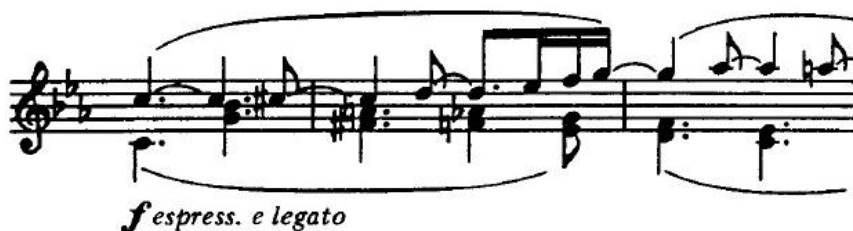


FIGURA 27 – Dissonância após dissonância  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 2001, p. 283.

Neste caso, ainda temos as seguintes possibilidades:

1. A elisão por nota implícita: “[...] a preparação por si mesma pode ser elíptica e a dissonância alocada no tempo forte na sua ausência” (SCHENKER, 2001 p. 283).

Na FIGURA 28, a dissonância de sétima-maior Ré<sup>3</sup>, no primeiro compasso com as cordas, deve ser compreendida como um movimento de passagem – Mi<sup>3</sup>-Ré<sup>3</sup>-Dó<sup>#3</sup> (sendo Mi<sup>3</sup> uma nota “implícita” que deriva do

<sup>60</sup> Quando uma nota, intervalo, ou acorde, sobrepõe funções estruturais diversas e simultâneas. Para exemplificar, a mesma nota musical pode representar o ictus final de uma frase e o ictus inicial de outra. No caso da quarta espécie do contraponto, uma nota pode ser simultaneamente a resolução de uma síncopa (4J-3M) e o início de outra (3M-4J).

primeiro harmônico do Mi2 na voz inferior). Assim, a consonância em elisão (Dó<sup>#</sup>3) finaliza o movimento de passagem do primeiro compasso e, assim, é iniciado outro movimento simultâneo no segundo compasso, mas, desta vez, na voz superior – Fá4-Mi4-Ré4 (neste caso, o Fá4 é também uma nota implícita). Tais notas implícitas devem ser deduzidas e fornecidas pela harmonia em vigor para a própria dissonância. “Neste sentido chegamos à denominada *suspensão livre*” (SCHENKER, 2001 p. 283).



FIGURA 28 – Síncopa/suspensão livre e notas implícitas  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 2001, p. 283.

2. Sucessão de síncopas com elisão: “[...] na composição livre um segundo ato de caráter independente pode ser misturado com a resolução de tal forma que o último é impedido de tomar lugar” (Ibidem, p. 283).

Neste caso, a resolução é sobreposta por algum intervalo dissonante gerando uma sucessão de síncopas. Na FIGURA 21, as notas entre parênteses são as resoluções das síncopas. No primeiro caso, na voz intermediária, o Dó<sup>3</sup> é resolvido no Si<sup>2</sup>. Ao mesmo tempo, sobre o Si<sup>2</sup> surge, na voz superior, a dissonância Fá<sup>3</sup> (sétima-menor) que será resolvida no Mi<sup>3</sup> (sexta-maior).



FIGURA 29 – Síncopas sucessivas  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 2001, p. 284.

### 2.2.2.2. Diminuições schenkerianas

Além dos ornamentos básicos, no nível intermediário é usual a presença de ornamentos combinados ou secundários, denominados diminuições schenkerianas. Para introduzi-los, discutiremos novamente os procedimentos de preenchimento intervalar e horizontalização, mas com maior acuidade. Em segunda instância, prosseguiremos com a compreensão do papel e relação dos desdobramentos com a ornamentação prática e regras de contraponto.

O preenchimento intervalar é um procedimento de ornamentação implícito nos textos de Schenker. Tanto Forte quanto Salzer exemplificaram estes princípios, mas, no entanto sem um enfoque direcionado às espécies do contraponto ou ao ornamento propriamente dito. No recurso de preenchimento, o intervalo é evidenciado como elemento preponderante na estrutura de maneira que o sentido e altura das notas estruturais costumam ser preservados. Assim, as notas de “preenchimento” podem cumprir o papel direcional ou o de prolongação, que vai de acordo com a circunstância. No primeiro caso, as notas de preenchimento movimentam-se em direção à segunda nota estrutural, enquanto que, no segundo caso, as notas giram em torno da primeira nota estrutural.

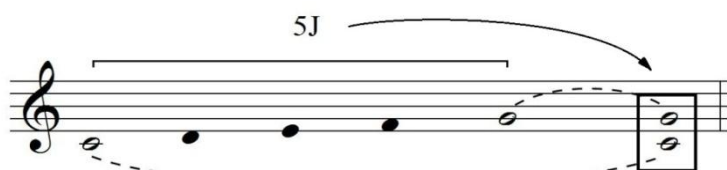


FIGURA 30 - Preenchimento Intervalar

Para exemplificar no intervalo de quinta-justa formado pelas notas estruturais Dó-Sol (FIGURA 30), as notas de preenchimento direcionais Ré-Mi-Fá completam o espaço por graus conjuntos ascendentemente rumo à nota Sol. Em primeira ordem, estes ornamentos podem ser basicamente representados pela divisão do intervalo em graus conjuntos ou graus disjuntos.

Outros ornamentos “acessórios” como ascensão inicial, um movimento de uma voz interna ou movimento para uma voz interna, eventualmente auxiliam nesta função. Em *Der Freie Satz* (1935), Schenker, tratando dos níveis intermediários, ilustra as possibilidades básicas de “preenchimento” para o baixo fundamental (*Bassbrechung*). Resumindo, o intervalo de quinta-justa determinado pelo baixo fundamental é subdividido de acordo com as seguintes possibilidades:

(a) Intervalo-divisor em terças (*Terztieler*)

O mais básico entre as possibilidades de preenchimento intervalar. Neste caso, desde que opera de maneira similar a um salto consonante, a diminuição tem um sentido mais voltado à prolongação que ao direcionamento. Assim, para o baixo fundamental, o intervalo de quinta-justa é dividido em duas terças. A nota divisora pode dar suporte a uma inversão do acorde de tônica (FIGURA 22a) ou atingir uma independência harmônica representando um acorde III no estado fundamental (FIGURA 22b).

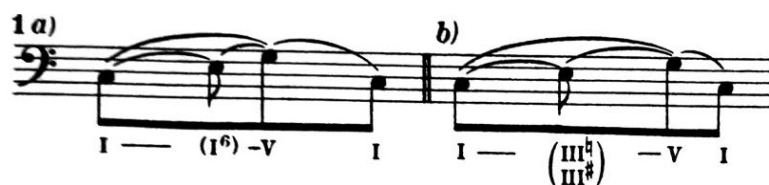


FIGURA 31 – Preenchimento por *Terztieler*, intervalo-divisor em terças  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 14.

Schenker abaixo esclarece o conceito:

[...] Isto dá origem ao conceito de um *divisor de terça*. O significado deste divisor de terça muda de acordo com a situação em que ele se mantém dentro do primeiro grau harmônico, [...] ou no caso em que se alcança o *status* de uma fundamental independente, especialmente quando o terceiro grau é aumentado ( $III^{\#}$ ) [...] No entanto, em ambos os casos, a unidade essencial do arpejo de quinta prevalece sobre a nota divisora (SCHENKER, 1979 p. 29-30, tradução nossa)<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> Original: “[...] This gives rise to the concept of a *third-divider*. The meaning of this third-divider changes according to whether it remains within the first harmonic degree, [...] or whether it achieves the value of an independent root, especially when the third is raised ( $III^{\#}$ ) [...]”

## (b) Intervalo-divisor em “graus conjuntos”

Este tipo de preenchimento intervalar completa o intervalo de quinta-justa do baixo fundamental por notas de passagens (intervalos de segundas). Neste sentido, surgem distintas possibilidades que, segundo Schenker, causam um estado de indecisão entre as notas de preenchimento que podem adquirir independência harmônica.

Para o caso do preenchimento intervalar completo, na FIGURA 23a-b, por exemplo, as notas de passagem parecem ornamentar o intervalo-divisor em terças. No entanto, ainda na FIGURA 23c-d, surgem as novas possibilidades de enfatizar o baixo fundamental (nota Fá<sup>2</sup>) do acorde IV subdominante (em c)) e o baixo fundamental (nota Ré<sup>2</sup>) do acorde II (em d)).



FIGURA 32 – Preenchimento por graus conjuntos  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 14.

Abaixo Schenker esclarece o conceito:

[...] O arpejo é completamente preenchido como se fosse uma voz superior que é preenchida pelas notas de passagem. Desta forma, certo estado de indecisão é gerado entre o arpejo harmônico fundamental e o preenchimento melódico. No entanto, este estado de indecisão finalmente encontra sua resolução na quinta descendente V-I, que ressalta a divisão harmônica da tríade mais do que o preenchimento melódico do arpejo ascendente. (SCHENKER, 1979 p. 30, tradução nossa)<sup>62</sup>.

Em alguns casos, é possível omitir notas do procedimento intervalo-divisor por “graus conjunto”. Basicamente, as combinações resultantes

---

However, in both instances the essential unity of the fifth-arpeggiation prevails over the third-divider”.

<sup>62</sup> [...] The arpeggiation is completely filled in as though it were an upper voice which is filled in by passing tones. In this way a certain state of indecision is generated between the fundamental harmonic arpeggiation and the melodic filling-in. However, this state of indecision eventually finds its resolution in the descending fifth V-I, which underscores the harmonic division of the triad more than does the melodic filling-in of the ascending arpeggiation.

oferecem configurações harmônicas similares aos outros tipos de preenchimento intervalar. Schenker aborda as possíveis combinações:

(a) A omissão da primeira nota

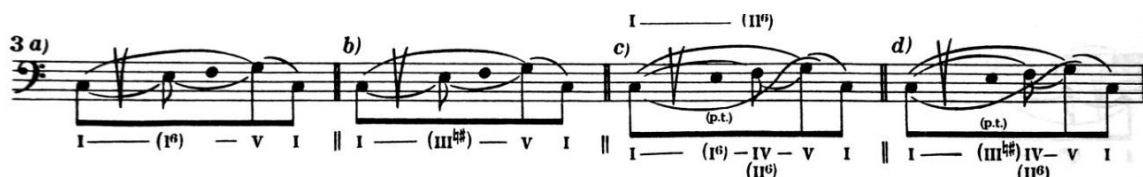


FIGURA 33 – Preenchimento com omissão de graus conjuntos  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 14.

(b) A omissão da segunda e terceira nota



FIGURA 34 – Preenchimento com omissão da terceira nota  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 14.

(c) A omissão da primeira e segunda nota



FIGURA 35 – Preenchimento com omissão da segunda nota  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 14.

(d) A omissão da quarta nota



FIGURA 36 - Preenchimento com omissão da quarta nota  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 14.

A horizontalização é um procedimento de ornamentação que podemos estabelecer em complementação à ideia de preenchimento intervalar. Na horizontalização, uma classe de notas é representada por notas afins, por prolongação ou substituição. Em primeira ordem, a ornamentação da nota

estrutural pode resultar em uma nota de horizontalização com altura diferente. Em níveis intermediários posteriores, tal recurso passa a ser utilizado com maior liberdade adquirindo semelhança aos procedimentos de derivação ou variação. A ornamentação por horizontalização em complemento ao preenchimento intervalar são recursos frequentemente combinados que, em ocasiões práticas, são difíceis de serem dissociados. Entre as principais possibilidades de ornamentação por horizontalização no nível intermediário, temos a bordadura, a progressão linear, o arpejo, a transferência de registro, a aproximação superior, a substituição, e o acoplamento, que abordaremos a seguir.

A progressão linear (*Zug*) é o desdobramento melódico de eventos harmônicos por grau conjunto ascendente ou descendente. Já na primeira ordem (do nível intermediário), este recurso perde a relação direta com a série harmônica, ou a *Ursatz* (conforme abordamos em “Nível Básico”, vide p. 49), e, portanto adquire um *status* ornamental. Devido a sua forma escalar e semelhança com a *Urfinie*, podemos esboçar a progressão linear como um recurso inspirado no contorno da linha fundamental.

Uma progressão linear ascendente ou descendente de primeira ordem deve, por definição, estar relacionada com uma nota da linha fundamental. Esta pode ser qualquer nota da linha fundamental. No caso de uma linha descendente, a nota fundamental será a nota primária, o ponto de partida; em uma linha ascendente, ela será a nota final. (SCHENKER, 1979 p. 43, tradução nossa)<sup>63</sup>.

Há uma diferença básica em significado estrutural se o sentido da progressão linear for, em primeira ordem, ascendente ou descendente. No primeiro caso, a última nota da progressão linear termina coincidindo o objetivo final com a linha fundamental. No segundo caso, a nota fundamental deve ser a nota inicial da progressão linear. Na FIGURA 37, o estudo Op. 10 n.2 de Chopin serve para ilustrar o comportamento em nível intermediário das progressões ascendentes e descendentes. A linha fundamental  $\hat{5}-\hat{1}$  (Mi-Fá<sup>Bord.</sup>-

<sup>63</sup> Original: “An ascending or descending linear progression of the first order must, by definition, be related to a tone of the fundamental line. This can be any fundamental-line tone. In the case of a descending line, the fundamental-line tone will be the primary tone, the point of departure; in an ascending line, it will be the goal tone”.

Mi-Ré-Dó-Si-Lá) traz a nota primária  $\hat{5}$  (Mi) que é ornamentada com duas progressões lineares de quarta (Mi-Ré-Dó-Si) e quinta (Mi-Ré-Dó-Si-Lá). Logo após, a bordadura da nota estrutural  $\hat{6}$  (Fá) é valorizada pela aplicação da progressão linear de quarta ascendente (Dó-Ré-Mi-Fá). No entanto, a partir do exemplo citado, a ornamentação aplicada à nota primária  $\hat{1}$  (Lá) demonstra a possibilidade de se empregar a progressão descendente (Mi-Ré-Dó-Si-Lá) de maneira distinta (provavelmente rara na primeira ordem) – em outras palavras, podemos iniciar a progressão descendente que finaliza na *Urfinie* somente se a nota inicial permanecer após uma transferência de registro por aproximação superior (*Übergreifen*), nota de cobertura (*Deckton*), ou sobreposição (*Superposition*). No exemplo abaixo, a progressão linear descendente é iniciada em uma nota não estrutural (Mi), resultado de uma sobreposição, que finaliza na linha fundamental coincidindo na nota Lá o objetivo final e a nota fundamental.

Chopin, Étude op. 10 no. 2

Mgd. I  
Fgd. {A<sub>1</sub>-

III - B - VI, II - V<sup>#3</sup> - A<sub>2</sub> - I

FIGURA 37 – Progressão linear  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 42.

Outra característica essencial da progressão linear é que ela, em primeira ordem, representa sempre um movimento direcionado para uma voz distinta. No caso descendente, a progressão linear significa uma movimentação da voz superior para a voz inferior. Opostamente, para o caso ascendente, a progressão linear inverte o processo direcionando da voz inferior para uma voz superior.

[...] Como resultado da presença contínua da nota primária (isto é, sua retenção mental), uma progressão linear descendente de primeira ordem que origina de uma nota da linha fundamental



demanda uma progressão da voz superior para uma voz inferior: no caso de uma progressão de terça, para a voz interna mais próxima; no caso de uma progressão de quinta, a segunda voz interna mais próxima. (SCHENKER, 1979 p. 44, tradução nossa)<sup>64</sup>.

Apesar da diferença de procedimentos entre a progressão linear ascendente e descendente, devemos reforçar que tais progressões podem ser aplicadas com totalidade nas linha fundamental e no baixo fundamental.

[...] a quinta e a terça natural manifestam-se não só nas progressões lineares fundamentais  $\hat{3}-\hat{1}$  ou  $\hat{5}-\hat{1}$  e no arpejo contrapontístico do baixo através da quinta, mas também nas progressões de quinta e de terça que descendem a partir de uma nota da linha fundamental. (SCHENKER, 1979 p. 44, tradução nossa)<sup>65</sup>.

O arpejo é um tipo de ornamentação que se comporta de maneira bastante similar à progressão linear, pois ambos desdobram eventos verticais dando-lhes um sentido horizontal. Assim, este sentido pode ser tanto ascendente quanto descendente. No caso do arpejo, o desdobramento é formado por grau disjuncto – ou seja, através das notas da tríade em qualquer inversão – que pode se relacionar com o baixo ou a linha fundamental.

Em primeira ordem, o arpejo somente se relaciona com a linha fundamental. Neste caso, muitas vezes chamado de arpejo inicial, é finalizado na primeira nota da linha fundamental.

Um arpejo de primeira ordem ascende para a primeira nota da linha fundamental [...] O único arpejo do primeiro nível é aquele que ascende para a primeira nota da linha fundamental. (SCHENKER, 1979 p. 46, tradução nossa)<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Original: “[...] As a result of the continuing presence of the primary tone (i.e. its mental retention), a descending linear progression of the first order which departs from a tone of the fundamental line involves a progression from the upper voice to an inner voice: in the case of a third-progression, to the closest inner voice; in the case of a fifth-progression, to the second inner voice”.

<sup>65</sup> Original: “[...] the fifth and third of nature manifest themselves not only in the fundamental linear progressions 3-1 or 5-1 and in the counterpointing arpeggiation of the bass through the fifth, but also in fifth- and third-progressions which descend from a tone of the fundamental line”.

<sup>66</sup> Original: “An arpeggiation of the first order ascends to the first tone of the fundamental line. [...] The only arpeggiation at the first level is that which ascends to the first tone of the fundamental line”.

Na FIGURA 38b, temos um exemplo de arpejo inicial (Lá<sup>b2</sup>-Ré<sup>b3</sup>-Fá<sup>3</sup>-Lá<sup>b3</sup>) que enfatiza a nota inicial (Lá<sup>b2</sup>) da linha fundamental  $\hat{5}-\hat{1}$  (Lá<sup>b3</sup>-Sol<sup>b3</sup>-Fá<sup>3</sup>-Mi<sup>b3</sup>-Ré<sup>b2</sup>) em ordem primária.

Beethoven, Sonata op. 57, 2nd mvt.

FIGURA 38 – Arpejo inicial

Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 40-8.

No entanto, na FIGURA 30, Schenker ilustra novas possibilidades deste ornamento aplicados em situações diversas à apresentada na citação acima. Em ordem primária, o exemplo abaixo demonstra arpejos descendentes reforçando as notas  $\hat{4}$  (Ré<sup>4</sup>) e  $\hat{3}$  (Dó<sup>4</sup>) da linha fundamental – isto é, que não sejam a nota inicial (*Kopftön*). Importante ressaltar, neste caso, a diferença entre arpejo, salto consonante e o desdobramento (*Ausfaltung*). Embora cumpram com funções semelhantes, os saltos consonantes e desdobramentos lidam sobretudo com intervalos, enquanto que, diferentemente, o arpejo lida com as tríades.

Paganini, Theme with Variations

Figs. 40 [cont.]-41

FIGURA 39 – Arpejo como reforço estrutural em nível intermediário

Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 40-9.

Quando um grupo de pelo menos duas notas descendentes é utilizado para posicionar uma voz interna em um registro mais agudo, temos o fenômeno da aproximação superior (*Übergreifen*). Esta técnica é também pode ser usada como um procedimento de transferência de registro. Para isso, uma nota pertencente a uma voz interna realiza um cruzamento de vozes que termina na voz externa. Logo após o salto, realiza-se um movimento descendente por grau conjunto. O propósito da aproximação superior é reforçar a nota final de uma voz externa através de uma nota superior por grau conjunto sobrevinda de uma voz interna.

Quando um grupo de pelo menos duas notas descendente é usado para colocar uma voz interior em um registro mais alto, eu chamo o fenômeno de aproximação superior (*Übergreifen*). Isso pode ocorrer tanto em sobreposição direta ou consecutivamente [...] O propósito da aproximação superior ou é valorizar a nota original ou para atingir outra [a resolução por grau conjunto]. [...] O real estabelecimento dessas finalidades implica na necessidade de aproximação entre ambos os níveis básico e intermediário. (SCHENKER, 1979 p. 47, tradução nossa)<sup>67</sup>.

De acordo com as regras do contraponto rígido, após o salto melódico, deve haver uma compensação por movimento contrário e por grau conjunto. Naturalmente, a aproximação superior se relaciona com estes princípios. Assim, o movimento deve ocorrer através da sucessão de pelo menos duas notas, de forma tal que o salto seja resolvido por movimento melódico descendente.

A sucessão de duas notas na aproximação superior deve ser por movimento descendente. Uma sucessão ascendente seria contrária à finalidade da aproximação superior. [...] A aproximação superior tem comprometimento apenas com o seu objetivo (SCHENKER, 1979 p. 47, tradução nossa)<sup>68</sup>.

A aproximação superior é, em parte, uma extensão das funções contrapontísticas básicas. Schenker, por exemplo, demonstrou em

---

<sup>67</sup> Original: "When a group of at least two descending tones is used to place an inner voice into a higher register, I call the phenomenon a reaching-over (*Übergreifen*). This can occur either in direct superposition or consecutively [...] The purpose of reaching-over is either to confirm the original pitch-level or to gain another. [...] The very statement of these purposes implies the necessity of rapport with both background and foreground".

<sup>68</sup> Original: "The two-tone succession in the reaching-over must descend. An ascending succession would be contrary to the purpose of the reaching-over. [...] A reaching-over has obligation only to its goal".

*Kontrapunkt I* algumas possibilidades de aplicação dos recursos contrapontísticos na composição livre. Entre elas, estão as variações da nota de passagem, bordadura e síncopa. A aproximação superior, em alguns casos, pode ser vista como parte destas variações. Em ordem primária, a aproximação superior pode também se assemelhar à progressão linear e o arpejo.

Em serviço da nota primária, a aproximação superior pode ocorrer com o efeito de (1) uma bordadura; (2) uma progressão linear no sentido da ascensão inicial; (3) como um arpejo (SCHENKER, 1979 p. 47, tradução nossa)<sup>69</sup>.

Na FIGURA 40, a elisão entre a nota final da primeira aproximação superior e a nota de entrada da segunda gera o que podemos chamar de “acorde bordadura”. No primeiro compasso, temos duas aproximações superiores: as notas Mi4-Ré4, e as notas Fá4-Mi4. De tal modo, as notas Si2-Ré4-Fá4 formam um acorde bordadura (tríade diminuta) que pode ser visto tanto como produto contrapontístico como da ornamentação das vozes.

FIGURA 40 – Acorde bordadura

Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 41.

Na FIGURA 41-b1 temos um caso de aproximação superior que se assemelha à bordadura dupla; na FIGURA 41-b2-3, temos a semelhança com a progressão linear ascendente de terça e quinta; na FIGURA 41-d-e, o efeito é semelhante ao arpejo.

<sup>69</sup> Original: “In the service of the primary tone, a reaching-over can occur with the effect of (1) a neighboring note; (2) a linear progression which has the sense of an initial ascent; (3) an arpeggiation”.

FIGURA 41 – Casos de aproximação superior  
 Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 41.

Na FIGURA 42, demonstramos como a aproximação superior partindo dos exercício de contraponto rígido estabelece vínculo com os procedimentos comuns à composição livre. Em (a) a dissonância de passagem é apresentada em seu estado “natural”, ou seja, em conformidade com a segunda espécie do contraponto rígido; em (b) a dissonância de passagem é atingida por salto, em adequação com os procedimentos da composição livre; em (c) a aproximação superior é relacionada à dissonância alcançada por salto.

FIGURA 42 – Segunda espécie e a aproximação superior

Outra relação entre a aproximação superior e o contraponto rígido é derivada da síncopa. Na FIGURA 43, em (a) temos um exemplo de contraponto de segunda espécie que é transformado em síncopa, em (b) sem dissonância no tempo forte que, em (c), pode resultar em uma aproximação superior; em (e) temos um caso de síncopa com duas dissonância possível somente no âmbito da composição livre. Em (d), outro caso de dissonância de passagem comum ao contraponto rígido. Em (e), a dissonância (Fá) é estendida ao tempo forte do compasso seguinte gerando uma síncopa amoldada à composição livre, mas inadequada às regras do contraponto. A seguir, em (f) a síncopa com duas dissonância é transformada em aproximação superior.

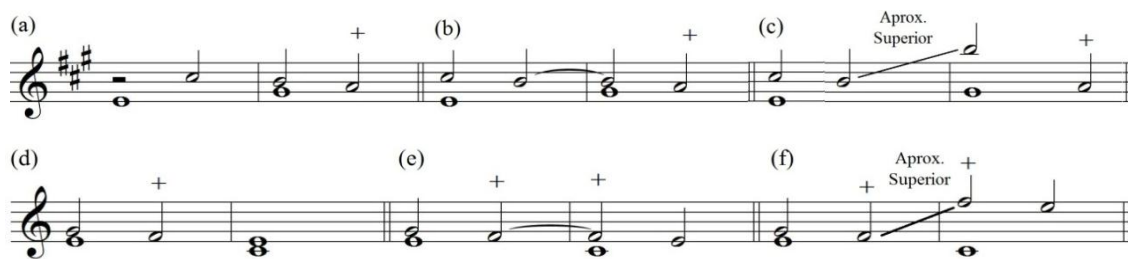


FIGURA 43 - Síncopa e a aproximação superior

Em ordem primária, a finalidade da aproximação superior é interligar os níveis intermediário e básico. Assim, neste nível, a aproximação superior está sempre se relacionando com uma nota primária. Nas apresentações em ordens posteriores, a aproximação superior passa a se relacionar com outras notas que não fazem parte da linha fundamental. Quando relacionada a uma nota primária, este ornamento se assemelha ao efeito: da bordadura, da progressão linear (como ascensão inicial), ou de um arpejo. Assim, a liberdade de escolha dos intervalos de entradas é o que distingue a aproximação superior das demais prolongações citadas, além da falta de compromisso com as notas de acorde e passagem. No caso da progressão linear, todas as notas de passagem devem ser apresentadas; no caso do arpejo, este deve se ater as notas de acorde; também, a transferência de registro puramente, que não permite (como no caso da aproximação superior) fazer uso de um motivo. Schenker abaixo explica que uma maior liberdade no emprego de intervalos tende a tornar mais distinta a aproximação superior.

Quanto mais as entradas da aproximação superior se restringem às notas do acorde, mais as entradas por si mesmas lembram um arpejo. Se uma maior liberdade é empregada, o arpejo torna-se menos evidente e a aproximação superior predomina até o que o objetivo seja atingido, trazendo uma completa clareza (SCHENKER, 1979 p. 48, tradução nossa)<sup>70</sup>.

O desdobramento (*Ausfaltung*) é um procedimento que possibilita alterar a estrutura intervalar harmônica para a forma melódica, em um nível mais superficial. Os desdobramentos são diminuições especificamente de

<sup>70</sup> The more the entries of the reaching-over restrict themselves to chord tones, the more the entries themselves resemble an arpeggiation. If greater freedom is employed, the arpeggiation becomes less obvious and the reaching-over predominates until the goal is attained, bringing complete clarification.

prolongação que cumprem funções análogas também a outros tipos de ornamentos, principalmente no âmbito da composição livre (como o arpejo e o acoplamento). Um desdobramento ocorre nos seguintes casos: (1) quando um intervalo harmônico é transformado em uma melodia de maneira tal que uma nota da voz superior seja conectada com uma nota da voz interna e então move-se de volta para a voz superior (FIGURA 44-1), ou o reverso (FIGURA 44-2); (2) quando, em uma sucessão de diversos acordes ou intervalos, uma conexão similar da voz superior para a uma voz interna acontece (FIGURA 44-3).

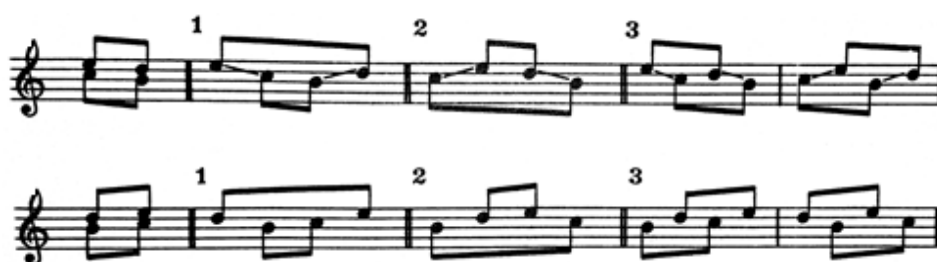


FIGURA 44 - Desdobramentos  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 43.

Entre as especificidades dos desdobramentos em relação aos outros tipos de prolongação, podemos citar que os dobramentos se diferenciam dos arpejos pela independência no sentido melódico: “[...] O arpejo precisa mover-se em uma única direção, tanto ascendente quanto descendente.” (SCHENKER, 1979 p. 50); e do acoplamento pela liberdade intervalar: “[...] O acoplamento é restrito à oitava, enquanto que um desdobramento outros intervalos podem ser expressos.” (Ibidem, p. 50). Algumas vezes, um procedimento equivalente ao desdobramento pode levar a um significado diverso. Neste caso, deve-se considerar a relação do ornamento com a estrutura fundamental para elucidar o tipo de ornamento.

Assim como as diminuições básicas, geradas a partir das espécies do contraponto rígido, os dobramentos podem ser utilizados para solucionar problemas de encadeamento de vozes – por exemplo, disfarçar casos de paralelismos e intervalos ocultos. Na figura abaixo, em (a) Haydn disfarça as quintas paralelas  $\text{Si}^{\flat 1}$ -Fá<sup>2</sup> e Dó<sup>2</sup>-Sol<sup>2</sup> no baixo, em nível intermediário, dispondo melodicamente ( $\text{Si}^{\flat 1}$ -Fá<sup>2</sup>-Sol<sup>2</sup>-Dó<sup>2</sup>). Beethoven (FIGURA 45b),

também no baixo e em nível intermediário, posiciona a sequência de intervalos de quinta-justa (Ré2-Lá2 e Mi2-Si2), de forma a aliviar o efeito do paralelismo Ré2-Lá2-Si2-Mi2.

The image displays two musical excerpts. The left excerpt is from Haydn's Sonata in Eb Major (Hob. 49), 1st mvt., Development, measures 65-81, with a fingering of (= 5 - 6 - 5). The right excerpt is from Beethoven's Sonata op. 28, 1st mvt., measures 40-70, with a fingering of (5 - - 6 - - 5) and harmonic analysis: D major: I (= IV) and #II8-V V-I.

FIGURA 45 - Quintas paralelas “disfarçadas”  
 Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 103.

Sobretudo, o desdobramento não é, de fato, um procedimento que interagem com os ornamentos básicos, pois o contraponto rígido não reconhece sua eficácia em eliminar as sucessões intervalares. Assim, na linha fundamental, esta diminuição ocorre frequentemente nos níveis intermediário e de superfície. Além disso, ele é comumente encontrado no baixo fundamental, desde o nível básico ao de superfície.

A substituição é um tipo de ornamentação em que a nota principal é substituída por outra nota implícita melódica ou harmonicamente. Assim como os outros ornamentos, a substituição pode ser combinada com os demais. “Tal substituição é geralmente combinada com uma interrupção, um desdobramento, ou uma transferência de registo ascendente” (SCHENKER, 1979 p. 51). No entanto, este ornamento é facilmente reconhecível como tal, pois não é notada na partitura (com a exceção dos parênteses nas reduções schenkerianas). Na FIGURA 46 traz um exemplo de substituição da nota  $\hat{2}$  (Fá<sup>#</sup>4) na linha fundamental.



Brahms, Waltz op. 39 no. 2

m. 1 7 8, 9-16, 17

I (a<sub>1</sub>-) (II<sup>#</sup>) V (8- -b- -7) I (a<sub>2</sub>)

FIGURA 46 - Substituição  
 Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 46.

Schenker demonstra a ideia de substituição como uma nota possível de ser ouvida mesmo sem ser tocada. Para este efeito, diversos fatores podem contribuir; entre eles, temos: (a) ausência da nota real, em ordem primária, na linha fundamental; (b) influência do fator harmônico ou contrapontístico; (c) derivação de nota da série harmônica; (d) influência de ornamentos diversos. Raramente, o efeito da substituição é determinado somente por um fator, em geral, ela ocorre como um produto da combinação de alguma das possibilidades citadas.

Na FIGURA 47, redução em nível intermediário, retirada de *Der Freie Satz*, demonstra-se a substituição (Lá4 com indicador) como resultado dos harmônicos do baixo Lá2. A nota de substituição corresponde ao terceiro harmônico da série (Lá2-Lá3-Mi3-Lá4-Dó#4-etc). Além disso, neste caso, a nota de substituição também cumpre com o papel de antecipação, já que logo é reforçada pela nota primária 4 da linha fundamental.



FIGURA 47 – Substituição como harmônico da série  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 47-3.

A FIGURA 48 demonstra diversos elementos que reforçam a substituição (Lá2 com seta) gerada no compasso 8. Como resultado, a transferência de registro (indicada com um traço) desde a nota Lá3 para a nota Lá2. Além disso, a nota de substituição sofre influência da série harmônica (Fá1-Fá2-Dó2-Fá3-Lá3) do baixo vigente Fá1 (indicado com asterísco) como quinta nota da série. Outro fator que colabora para a presença da substituição é o arpejo (Dó3-Fá3-[Lá3]) que, com a nota Lá3 (terça-maior), estabelece-se no mesmo compasso.

The image shows a piano score for Chopin's Étude Op. 10 No. 8 in F major. It features two staves: treble and bass clef. The score includes various annotations such as '(Nbn)', '(Zu A, T.41)', and '(10-8-5-3-5)'. A specific measure, measure 8, is highlighted with a black box and labeled 'c.8'. An upward-pointing arrow is located below this measure. The score also includes fingering numbers (1-5) and dynamic markings.

FIGURA 48 – Substituição no Estudo em Fá Maior, Op.10 N°8, de Chopin  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1969, p. 48.

A transferência de registro, como o próprio nome sugere, é um procedimento que possibilita a troca de região acima ou abaixo, ascendente (*Hoherlegung*) ou descendente (*Teiferlegung*). Em princípio, Schenker se baseia na oitava como intervalo modelo de transferência, no entanto, seus próprios exemplos demonstram a possibilidade de outros intervalos menores ou maiores. Em nível primário, a transferência de registro está intimamente

ligada com o registro obrigatório (*obligate Lage*), sendo que a primeira representa um afastamento da linha fundamental em relação ao segundo. Também, este procedimento é aplicável às notas da linha fundamental, suas bordaduras, notas individuais ou sucessão em uma voz interna. Em níveis mais superficiais, a transferência de registro relaciona-se às notas que não possuem relação com a linha fundamental.

Na FIGURA 49, exemplo de *Der Freie Satz*, é possível observar a transferência de registro entre a nota Ré4 da voz intermediária e Ré5 da linha fundamental. Assim, a nota Ré5 representa, no contexto da linha fundamental  $\hat{3}-\hat{2}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$  (Mi4-Ré5-Mi4-Ré4-Dó4), um rompimento com o registro obrigatório.

Mozart, Sonata in C Major, K. 545, 1st mvt. (cf. Fig. 124,5a)

I (Exp.) (div.) V 5 (8 - - 7) Dev. - I Recap.)

FIGURA 49 – Transferência de registro  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 47.

Na FIGURA 50, as transferências de registro não implicam na troca de vozes. Assim, o  $\hat{3}$  da linha fundamental representado pela nota Sol $^{\#}4$  é deslocado uma sétima-menor ascendente para a nota Fá $^{\#}5$ . Logo adiante, uma transferência de oitava é também pode ser observada entre as notas estruturais Sol $^{\#}4$  e Sol $^{\#}5$ .

Brahms, Waltz op. 39 no. 2

m. 1 7 8, 9-16, 17

1 3 2 3 (2) 1

I (a<sub>1</sub>-) (II<sup>#</sup>) V (8- -b- -7) I (a<sub>2</sub>)

FIGURA 50 – Transferência de registro por sétima  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 46.

Outro gráfico de Schenker em *Der Freie Satz* (FIGURA 51), demonstra a transferência de registro ascendente, em nível intermediário (ordem secundária), no qual as notas Mi3 e Mi5, assinaladas no terceiro sistema, demonstram a possibilidade do uso de intervalos maiores que a oitava. Por outro lado, esta transferência de registro possibilita também um relacionamento entre uma voz interna e a linha fundamental.

Brahms, Waltz op. 39 no. 1 (cf. Fig. 110, b1)

2 fund. str.

1st level

2nd level (obl.rg.)

I (47) IV (n.n.) II (cons. p.t.) V - I

FIGURA 51 – Transferência de registro com intervalos compostos  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 49-2.

O acoplamento (*Koppelung*) é um tipo especial de transferência de registro que pode ocorrer em diversos níveis vinculando dois elementos em posicionamentos diferentes. Esta diminuição é adequada à composição livre e, assim, não traz uma relação tão direta com o contraponto rígido quanto outros ornamentos. No nível superficial, o acoplamento frequentemente está relacionado com um elemento motivico. Neste sentido, é um dos poucos recursos analíticos schenkerianos que abordam de maneira especial a importância do motivo no estabelecimento da forma. No acoplamento, a utilização do intervalo de oitava entre um registro e outro é frequente. Entretanto, a nota (ou agrupamento, ou motivo representado pela nota) normalmente é transportada ou repetida em diferentes trechos na obra. No primeiro nível pode servir às notas da linha fundamental, mas também cumpre um importante papel no baixo. Abaixo, na FIGURA 52, temos um exemplo de acoplamento com rompimento do registro obrigatório.



FIGURA 52 - Acoplamento  
Fonte: Adaptado de SCHENKER, 1979, FIGURA 49-3.

### 2.3. CONCLUSÃO

Neste capítulo, em um primeiro momento, revisamos e discutimos elementos que envolveram o pensamento e a ideologia schenkeriana no que se refere às diminuições em sua teoria. Neste sentido, aspectos que dizem respeito a sua crítica social, às influências dos estudos da psicologia e ciência, em um contexto de início do século XX, são parte do pensamento de ornamentação schenkeriano. Para o teórico, em síntese, a representação da natureza pela música não é algo tão exposto, pois se mantém nas entrelinhas

dos elementos estruturais. Estes elementos mantêm uma relação interna de forças e influência mútua, a que chamamos de diálogos estruturais, que direciona a obra musical para o resultado auditivo final. Neste sentido, a ornamentação revela-se como um elemento musical principal na geração do organismo musical. Pois, ela se comporta como o agente comunicador entre os níveis estruturais.

Em um segundo momento, os níveis estruturais foram observados com proximidade, bem como a forma como os ornamentos podem ser relacionados. O enfoque demonstrou como, conforme as próprias recomendações de Schenker, as diminuições básicas e schenkerianas relacionam-se com os aspectos estruturais e simples – como a série harmônica e as leis do contraponto rígido. Além disso, demonstramos como as diminuições, rumo à composição livre, preservam o vínculo com os princípios básicos do contraponto. Antes de Schenker, tal vínculo era tomado como uma incógnita capaz de ser decifrada somente por uns poucos gênios compositores. No entanto, após serem revelados estes vínculos permanece a importância das suas interrelações.

Em síntese, neste capítulo foi percorrido o sentido estrutura-superfície. No capítulo a seguir, percorreremos o sentido inverso (superfície-estrutura) tendo a ornamentação “prática” como foco para a compreensão da estrutura e sua influência no processo composicional.

### 3. A ORNAMENTAÇÃO PRÁTICA

Neste capítulo, conduziremos à discussão da ornamentação “prática” sob o enfoque schenkeriano. Assim, o objetivo será discutir e vincular os conceitos de ornamentação embasados, principalmente, em *Versuch* de C.P.E. Bach, e concepção schenkeriana. O “manual” de interpretação de C.P.E. Bach, escrito com objetivo principal de orientar executantes de teclado, em aspectos diversos – como improvisação, dedilhado, ornamentação, estética, baixo-contínuo e improvisação –, oferece parâmetros para o aprimoramento do “bom gosto” interpretativo<sup>71</sup>. Na tentativa de sistematizar com precisão o que era ou não funcional no exercício do baixo-contínuo e da ornamentação musical, *Versuch* representou a vanguarda de um período ainda em transição<sup>72</sup>, que seguia um movimento musical dirigido à cientifização do conhecimento (BACH, 2009). Além disso, ainda na década de 1750, foram publicados outros “ensaios” similares, como os livros de J.J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte transversière zu Spielen* (1752), e Leopold Mozart *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), não diretamente incluídos nesta discussão, devido ao enfoque primordialmente schenkeriana da pesquisa<sup>73</sup>.

Sob o enfoque da ornamentação, *Versuch* se propõe ao esclarecimento das divergências entre conceito de ornamentação barroca e síntese dos principais tratados que resumem a prática das escolas italiana, francesa e alemã. “[...] tive que reunir ornamentos de mais de um país. Acrescentei-lhes ainda alguns novos” (BACH, 2009 p. 74). A escola alemã, definida como uma síntese das duas primeiras, representa para C.P.E. Bach a combinação ideal para uma boa interpretação: “[...] a melhor maneira de tocar é

---

<sup>71</sup> “Bom gosto” no sentido do intérprete consciente. Conforme as palavras de C.P.E. Bach: “Foi esse algo mais que me levou à continuação de meu *Ensaio*, devendo ser o objeto principal deste meu manual. Tentarei instruir aqueles acompanhantes que, além das regras, desejam seguir exatamente os preceitos do bom gosto” (BACH, 2009 p. 154).

<sup>72</sup> Período correspondente ao estilo galante (*Empfindsamer Stil*), que representou uma transição entre os períodos barroco e clássico que Gjerdingen caracteriza como: “[...] uma coleção de tratos, atitudes, e costumes associados com a nobreza cultural” (2007, p.5).

<sup>73</sup> Schenker, conforme visto nos capítulos anteriores, se ateuve mais precisamente ao tratado de C.P.E. Bach. Leopold Mozart e Quantz são trabalhos que serão citados somente com uma importância secundária.

a que reúne de forma correta a precisão e o brilho do gosto francês com a sedução do canto italiano” (Ibidem, p. 74).

Embora Schenker também cite os tratados de Quantz, Rameau, e Fux em suas obras, o teórico possui uma afinidade particular com o tratado de C.P.E. Bach. Neste sentido, ambas as obras (de Schenker e de C.P.E. Bach) objetivam um propósito similar tanto de sistematizar a linguagem musical quanto clamar por práticas ameaçadas de entrar em declínio – a improvisação, no século XVIII; e a música tonal, no século XX. Por outro lado, *Versuch* abordou diversos aspectos da interpretação (como o baixo figurado, a ornamentação, o dedilhado) e, no que diz respeito à influência no pensamento schenkeriano, às questões de encadeamento de vozes e estruturação harmônica que foram fundamentais. Apesar de Schenker apontar falhas tanto no pensamento excessivamente vertical de Rameau, quanto na compreensão harmônica ainda horizontal de C.P.E. Bach, conforme elucida Beach (1983), na citação logo a seguir, nos textos de Schenker está implícito que o estudo do baixo figurado lhe serviu como modelo para a compreensão dos aspectos harmônicos:

[...] Schenker não recomendava o estudo da harmonia (através de Schenker), mas do baixo figurado (através de J.S. e C.P.E. Bach). Sem dúvida que Schenker estava pensando historicamente aqui, mas a passagem pode também sugerir que durante um período de anos o estudo do baixo figurado tivesse, para ele, se tornado sinônimo do estudo de harmonia. (BEACH, 1983, p. 2-3, tradução nossa)<sup>74</sup>.

Ainda que C.P.E. Bach tenha dedicado um capítulo de *Versuch* à ornamentação, Schenker não exatamente assume uma relação entre este e a formulação da ideia de camadas estruturais no decorrer de sua obra. Porém, devido à semelhança entre o que vem a ser o desdobramento de Schenker, e a ornamentação para os músicos práticos do século XVII, a ornamentação deve ser, no mínimo, considerada agente na concepção deste conceito. Assim, entre os demais tratados que abordam este assunto, por uma questão de praticidade

---

<sup>74</sup> Original: “[...] Schenker does not recommend the study of harmony (according to Schenker), but of thoroughbass (according to J.S. and C.P.E. Bach). No doubt Schenker was thinking historically here, but the passage may also suggest that over a period of years the study of thoroughbass had become synonymous for him with the study of harmony.”



e delimitação da nossa pesquisa, assumimos o ensaio de C.P.E. Bach como o nosso “norteador” no tema.

Eventualmente, foi necessário adotarmos alguns conceitos do livro *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music with Special Emphasis on J.S. Bach* (1978), de Frederick Neumann, devido ao seu aprofundamento no tema. Neste livro, Neumann aborda a ornamentação embasada em aspectos históricos que dizem respeito aos principais tratados que permeiam a música de J.S. Bach. Neumann igualmente resolve divergências frequentes na notação, e entre a prática e a teoria que seriam impróprias de elucidar no âmbito desta dissertação. Este livro nos serviu como material de apoio.

### **3.1. IMPROVISAZÃO VERSUS ESTRUTURA**

O método analítico de Schenker é uma ferramenta relativamente simples que, entre outras características, diferencia-se das demais por focar aspectos “semânticos” da obra musical. O tratado de Bach, neste sentido, realiza um papel semelhante, pois discute o sentido de cada ornamento de acordo com o contexto e sua aplicação funcional. Bach demonstra como é possível ir além da mera descrição de aspectos “sintáticos” (acordes, valores, notas, entre outros elementos musicais que não dizem respeito especificamente aos elementos de coerência musical), apontando a dificuldade de sintetizar uma definição comum aos compositores e estilos.

É difícil determinar precisamente o contexto em que deve ocorrer cada ornamento, pois todo compositor é livre para introduzir em suas obras os ornamentos que mais lhe agradem, desde que não ofendam o bom gosto (BACH, 2009 p. 71).

No século XVII, aos intérpretes foi confiado o conhecimento da ornamentação e, com a devida habilidade, eles deveriam modificar ou inventar novos ornamentos. Desta forma, ao mesmo tempo em que os compositores cediam à criação dos intérpretes, a efetivação da obra em si era mais

dependente que nos dias atuais de uma “parceria” criativa. Progressivamente, a partir do século XVIII, tal contribuição deixou de ser desejada pelos compositores. Consequentemente, no período clássico, a parte criativa antes realizada pelo intérprete barroco foi transferida à responsabilidade do compositor, que decide incorporá-la à superfície, ou nota-os com detalhamento na partitura: “[...] agiram com mais segurança os compositores que indicaram claramente em suas peças os ornamentos que deveriam ocorrer, em vez de deixarem suas peças sujeitas ao discernimento de executantes desajeitados” (BACH, 2009 p. 69). O resultado desta incorporação, no entanto, refletiu além da superfície atingindo a estrutura e o nível intermediário. De tal forma, torna-se pertinente o conhecimento deste assunto para compreendermos a origem do conceito de superfície musical.

Desde que os intérpretes eram incentivados a elaboração contínua de novos ornamentos, por vezes, alguns ornamentos tendiam a se tornar “ultrapassados”. Neste sentido, um paradoxo observado por C.P.E. Bach levanta uma hipótese pertinente à compreensão dos ornamentos simples e dos ornamentos combinados. Tal hipótese diz respeito à característica agradável dos ornamentos simples, que com o uso incessante tornam-se enjoativos. Por outro lado, os ornamentos novos despertam a curiosidade e a atenção do ouvinte, mas, devido ao seu caráter espontaneamente exótico, a sua repetição contínua pode ser ainda menos tolerada. Neste sentido, as diminuições básicas (conforme vimos em “níveis estruturais”, p. 46-55) são mais ajustáveis à *Ursatz* e, logo, à repetição contínua. Os ornamentos novos, assim, devem ser relacionados às combinações de superfície, pois, destoam das regras do contraponto, e são por demais controversos e passageiros para as exigências simples e necessárias aos níveis mais básicos da obra.

[...] não se deve ser tão inconstante a ponto de, a todo momento, adotar um novo ornamento sem examiná-lo detalhadamente, não importando quem o tenha introduzido. [...] não se deve, também, ser tão preconceituoso no gosto, rejeitando obstinadamente tudo que é estranho, ainda que seja fundamental sempre examinar detalhadamente tudo que é estranho antes de adotá-lo; é até possível que, com o tempo, através da introdução de novidades pouco naturais, o bom gosto se torne tão raro quanto a habilidade. [...] O novo, por mais fascinante que seja, às vezes também pode ser repulsivo. Esta última circunstância é frequentemente a prova do

mérito de uma coisa que, na sequência, permanecerá por mais tempo do que outras que logo no início agradaram totalmente. Geralmente cansa-se dessas últimas, que passam a ser repulsivas (BACH, 2009 p. 74-75).

Desde que o ornamento era confiado principalmente aos intérpretes, tanto as limitações quanto as possibilidades dos instrumentos e da voz exerciam uma influência direta na elaboração destes adornos. No século XVII, desde que a função de compositor e do intérprete era diversas vezes realizada por um só indivíduo<sup>75</sup>, o conhecimento da improvisação e da composição eram capacidades sujeitas à interação criativa. Neste sentido, recursos estritamente interpretativos como: dedilhado, efeitos sonoros ou limitações do instrumento ou da voz, poderiam com alguma facilidade serem realocados pelo compositor na concepção de novos sons (por exemplo, um compositor escrever uma obra, ou estudo, baseado em um padrão somente de dedilhado). Além disso, a história confirma as origens dos ornamentos em padrões de dedilhado, ou soluções de afinação vocal:

O termo *port de voix* será usado para designar um ornamento de uma nota que ascende para sua nota vizinha. [...] Como o nome indica, sua origem tem sido vocal e seu significado inicial uma conexão de notas pelo deslizamento [*gliding*] gradual. (NEUMANN, 1970, p. 49 tradução nossa)<sup>76</sup>

Certas manifestações musicais (principalmente as que se referem a algum tipo de criação ou interpretação musical) estão sujeitas continuamente às limitações físicas do corpo humano e do instrumento (por exemplo: nos instrumentos com teclas como cravo, clavicórdio e piano, o ornamento era um recurso imprescindível, desde que, em certos casos, eram responsáveis pela sustentação das notas longas).

Embora, em uma nota explicativa, Ernst Oster (1908-1977), tradutor da versão inglesa de *Der Freie Satz*, afirme: “o termo diminuição da forma utilizada por Schenker significa ornamento [*embellishment*] em amplo sentido”

<sup>75</sup> Mais precisamente, pelo o mestre de capela (*Kapellmeister*).

<sup>76</sup> Original: “The term *port de voix* will be used to designate a one-note grace that ascends to its parent note. [...] As the name indicates, its origin has been vocal and its primary meaning a connection of pitches by gradual gliding.”

(SCHENKER, 1979 p.93), as diminuições schenkerianas, de fato, não podem ser tomadas literalmente como ornamentos “práticos”. Isto se deve, maiormente, à intenção inicial de ambos que divergem. Neste sentido, o primeiro cumpre propósitos analítico-composicionais, enquanto que o segundo interpretativos. Assim, apesar da semelhança de efeito entre ambos, os desdobramentos trazem consigo características de um conceito teórico (e abstrato) que Schenker elaborou intencionando representar os *embellishments*, mas não substituí-los da mesma maneira que sucede na improvisação barroca.

Tentativa similar, de apontar teoricamente os efeitos dos ornamentos, foi realizada já em *Versuch*, mas sem o enfoque e terminologia precisa e estrutural proposta por Schenker. Assim, C.P.E. Bach definiu efeitos estruturais dos ornamentos práticos como: ênfase de notas, conexão entre acordes ou notas, auxílio na afinação vocal<sup>77</sup>, expressão dos afetos<sup>78</sup> e até o reparo de composições mal elaboradas, que evidencia traços no qual houve um prosseguimento ideológico da teoria de Schenker.

Eles fazem a conexão entre as notas; dão-lhes vida; dão-lhes, quando necessário, um acento e um peso especiais; tornam as notas agradáveis, despertando, assim, uma atenção especial; ajudam na expressão, seja em uma peça triste, alegre ou de qualquer outro tipo; em grande parte, é neles que se concentra a oportunidade para uma boa execução; podem melhorar uma composição medíocre, enquanto, sem eles, a melhor melodia parecerá vazia e simples, e o conteúdo mais claro parecerá confuso (BACH, 2009 p. 69).

---

<sup>77</sup> Neumann também argumenta que a característica de antecipação de certos ornamentos se justificava na necessidade prática dos cantores. Assim, referenciando-se ao tratado de Quantz, por exemplo, argumentava que o uso de ornamentos em grandes saltos intervalares era utilizado pelos cantores pela necessidade de alcançar notas altas com maior segurança. “A combinação de rapidez ou leveza [no ataque do ornamento] comparada à nota principal, somada às marcações que cantores utilizavam em um papel subserviente como uma ajuda para precisão vocal, sugerem o potencial antecipador do ornamento no uso de Quantz” (NEUMANN, 1978 p. 489).

<sup>78</sup> A teoria ou doutrina dos afetos, no período Barroco, foi baseada em uma antiga analogia entre música e retórica. Neste sentido, no século XVII, diversos elementos musicais (como andamentos, tonalidades e ornamentos) eram dispostos pelo compositor na intenção de ilustrar os sentimentos. “O espírito persuasivo que se pretendeu imprimir na arte barroca requeria um profundo conhecimento da natureza e do funcionamento dos afetos ou paixões da alma. [...] a retórica constituiu a disciplina que podia oferecer um conhecimento pleno e mais ou menos sistematizado neste aspecto, e os oradores [...] os processos de estruturação interna das obras deveriam assumir uma fundamentação retórica” (CANO 2000, p. 26).

## 3.2. ORNAMENTOS

Neste ponto, abordaremos os principais ornamentos práticos de *Versuch* sob um ponto de vista schenkeriano. Assim, para a adequada compreensão da influência destes na concepção das diminuições, observaremos também possibilidades intrínsecas aos ornamentos práticos, como a permuta e função interpretativa. Além disso, relacionaremos estes aspectos aos princípios do contraponto rígido.

### 3.2.1. Apojatura, *Port de Voix* e *Coulé*

A apojatura é um ornamento originado na intenção de facilitar a precisão dos saltos intervalares pelos cantores (NEUMANN, 1978). Naturalmente, estes ornamentos foram continuados na prática instrumental. C.P.E. Bach afirma: “[...] a finalidade das apojaturas [...] é a de ligar as notas umas às outras” (BACH, 2009 p. 77) e, neste sentido, a função estrutural deste ornamento faz menção, em termos de desdobramentos schenkerianos, a nota de passagem. Porém, a prática analítica, revela outras combinações que demonstram a apojatura também com propósitos de prolongação. Neste sentido, as apojaturas, em geral, apresentam os seguintes tipos de desenhos: (i) repetir uma nota anterior (FIGURA 53a/54a); (ii) intermediar duas notas estruturais por grau conjunto (FIGURA 53b/54b); (iii) saltar da nota anterior e alcançar por grau conjunto à nota principal na mesma direção (FIGURA 53c); (iv) saltar da nota anterior e alcançar por grau conjunto a nota principal em movimento contrário (FIGURA 53c); (v) deixar a nota anterior por grau conjunto e saltar para a nota principal na mesma direção (FIGURA 54e); (vi) deixar a nota anterior por grau conjunto e saltar para a nota principal por movimento contrário (FIGURA 53e); (vii) deixar e retornar à mesma nota por grau conjunto (FIGURA 54c).



FIGURA 53 – Apojatura ascendente  
Fonte: Adaptado de NEUMANN, 1978, p. 49.



FIGURA 54 – Apojatura descendente  
Fonte: Adaptado de NEUMANN, 1978, p. 51.

Na terminologia francesa, a apojatura é representada por dois ornamentos: o *port de voix* (FIGURA 55A) e o *coulé* (FIGURA 55B). Basicamente, estes dois ornamentos são classificados de acordo com o direcionamento ascendente ou descendente rumo à nota principal. “O termo *port de voix* será utilizado para designar um ornamento de uma nota que ascende para a sua nota principal” (NEUMANN, 1970 p. 49). Assim, o *coulé* resolve em movimento descendente à nota principal como uma imagem refletida do *port de voix*, que é ascendente. “O termo *coulé* será utilizado para designar um ornamento de uma nota que descende para a sua nota principal” (Ibidem p. 50).

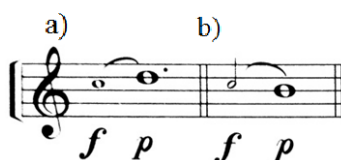


FIGURA 55 - Apojatura ascendente e descendente  
Fonte: Adaptado de BACH, 2009, p. 76.

Conforme demonstramos no segundo capítulo, os efeitos de ligação ou prolongação da nota de passagem e da bordadura são adequadamente compreendidos a partir das espécies do contraponto rígido. Neste sentido, em termos estruturais, a apojatura como dissonância é logo compreendida como resultado de uma solução da segunda espécie, que não deve acentuada e manter intervalos conjuntos com as notas estruturais; em situações adversas, no âmbito da composição livre, os saltos intervalares e o deslocamento métrico

da dissonância para o acento passam a ser aceitos. Assim, a apojatura prática pode se incidir conforme a FIGURA 56: (a) considerando uma relação com notas de camadas inferiores (a nota Si<sub>3</sub>, em termos estruturais, deixa da função inicial de apojatura para assumir o *status* da bordadura); (b) no tempo forte (a nota Si<sub>4</sub>, de passagem, é mais frequente no tempo fraco); (c) com a resolução interrompida (a resolução esperada em Dó<sub>4</sub> foi adiada); (d) a nota de passagem por saltos, com efeito parcial de ligação; (e) uma forma implícita ou com notas estruturais implícitas (o *status* estrutural da resolução revela a nota Dó<sub>4</sub>, não notada na partitura).

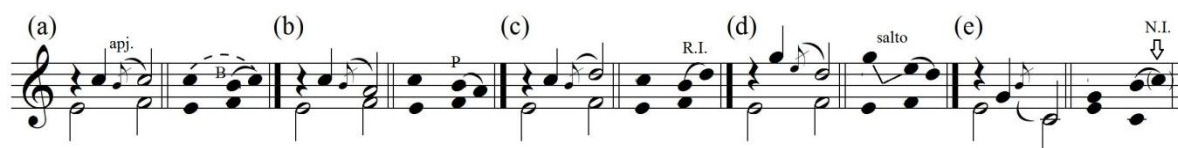


FIGURA 56 – Efeito estrutural da apojatura de acordo com a composição livre

Como para a análise schenkeriana as repetições das notas imediatas e idênticas são assumidas como um tipo de prolongação, na ilustração abaixo (FIGURA 57a), o *port de voix* pode ser comparado à tipo especial de síncopa (quarta espécie do contraponto rígido). Desta maneira, em relação à voz superior ou inferior, em uma redução schenkeriana, este ornamento frequentemente comporta-se como uma consonância ou uma dissonância, podendo vir a ser também uma suspensão (FIGURA 57b).

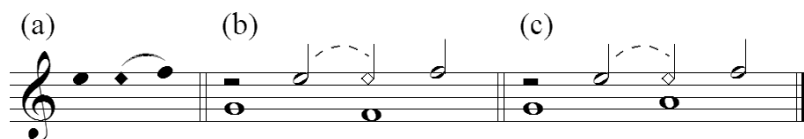


FIGURA 57 - Contraponto rígido e o *port de voix*

O *coulé*, no entanto, se comporta de maneira bastante similar ao *port de voix*, com exceção da resolução descendente, que pode se aproximar do procedimento natural do contraponto rígido de quarta espécie (FIGURA 58b-c).



FIGURA 58 - Contraponto rígido e o *coulé*

Na FIGURA 59, em (b) trazemos a imagem contrapontística do *port de voix* e demonstramos duas estruturas distintas (Si3-Ré4) intermediadas por um ornamento consonante (Dó4) em grau conjunto. Em (c), o mesmo ornamento passa a uma dissonância em tempo forte – um tipo de ornamento derivado da segunda espécie que usualmente dialoga com um âmbito mais fraseológico extenso (nível intermediário ou básico). Assim, a dissonância de passagem, que inicialmente diverge das regras do contraponto rígido, passa a ser justificada na composição livre.

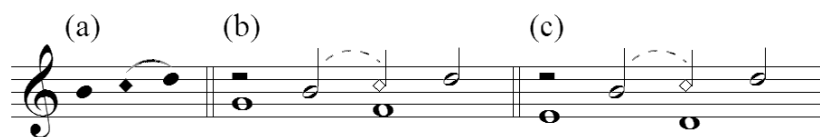


FIGURA 59 - Passagem acentuada e *port de voix*

Na FIGURA 60, o *coulé* estruturado como nota de passagem é idealizado contrapontisticamente em (b) e (c). As observações neste caso são similares ao *port de voix* na FIGURA 54.



FIGURA 60 - Passagem acentuada e *coulé*

Assim, já elucidadas as características destes dois ornamentos, daqui em diante, voltaremos a trata-los como somente “apojaturas”.

Na FIGURA 61 é demonstrado como o salto para a apojatura pode ser concordante ou não com as regras do contraponto rígido. Conforme temos reforçado, para Schenker, em nível de superfície os saltos não descaracterizam o efeito de passagem: “[...] em proporção direta para a aplicação composicional, pode causar e validar razões psicológicas para qualquer outro tipo mais particular de solução” (SCHENKER, 2001a, p. 178-179). No entanto, este procedimento ainda é possível sem divergir das regras de contraponto. Neste sentido o salto para a consonância precisa ser também um intervalo consonante com o baixo, conforme o exemplo da FIGURA 61b.



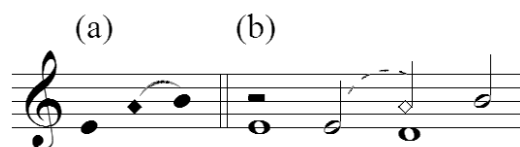


FIGURA 61 - Apojatura por salto e grau conjunto

Na FIGURA 62a-b-c, o salto para a apojatura atende a exigência após saltos intervalares de movimento contrário por grau conjunto. No entanto, como no exemplo acima (FIGURA 61c), na FIGURA 62c a dissonância no tempo forte é um procedimento reservado tão somente à composição livre. Por outro lado, conforme apresenta a FIGURA 62d-e-f, a apojatura com salto ascendente e resolução por grau conjunto descendente (*coulé*) demonstra afinidade intervalar com aproximação superior (*Übergreifen*).

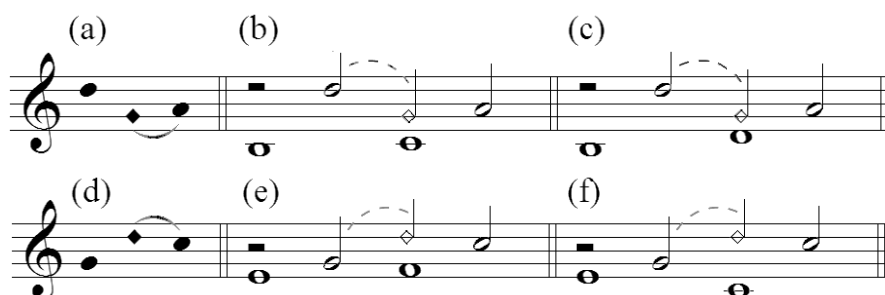


FIGURA 62 - Apojatura por salto e grau conjunto com resolução em movimento contrário

Na FIGURA 63, a repetição da nota anterior com salto para a nota principal expõe aversões entre a visão estrutural de Schenker e C.P.E. Bach. Desde que o último autor considerava aspectos rítmicos e o Mi3 ornamental divide a nota principal inicial, para C.P.E. Bach o ornamento tem o propósito de ligação entre o Mi3 inicial e o Lá3. No entanto, para Schenker, a repetição da mesma altura não interfere na estrutura “harmônica”, e deve ser entendido como uma prolongação da nota anterior.

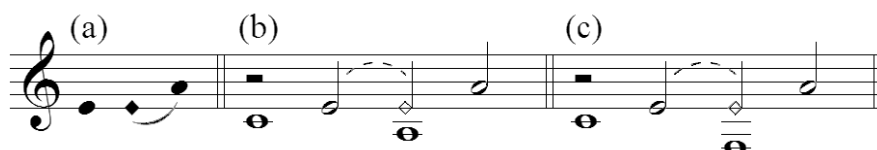


FIGURA 63 - Apojatura por salto e grau conjunto com resolução em movimento contrário

Neste caso, o que temos não é exatamente uma discrepância entre as opiniões de Schenker e C.P.E. Bach, mas pontos de vista com proveito tanto para o interprete prático, quanto para o intérprete-analista. Estas divergências não devem ser debatidas contra ou à favor de um ponto de vista, pois, conforme observamos no capítulo (vide item 2.1.1), elas são parte importante do diálogo estrutural.

Em certos casos, quando a apojatura alcança a nota principal por salto à melodia ela pode resultar em um desdobramento schenkeriano (*Ausfaltung*) ou em uma diminuição intervalar, conforme o exemplo de Bovicelli (vide “Conceitos de Horizontalização e Preenchimento”, p. 26). Assim, na FIGURA 64, o intervalo de terça maior gerado pelas notas Fá3-Lá3 em (a) pode representar um desdobramento de um intervalo harmônico, como é exemplificado em (b). Neste caso, se observarmos sob a visão schenkeriana em um nível intermediário a nota estrutural Mi3 logo será deslocada para a condição de ornamento do intervalo harmônico Fá3-Lá3, enquanto que a nota inicialmente ornamental Fá3 passa a adquirir o *status* de estrutura. Além disso, nesta condição, um retorno do intervalo harmônico à sua condição melódica permite a alteração do desenho ornamental, conforme é exemplificado em (c) e em (d). Desta maneira, é possível experimentar um tipo de “permuta”, ou seja, o intercâmbio de desenhos ornamentais distintos que cumpram com a mesma função estrutural.

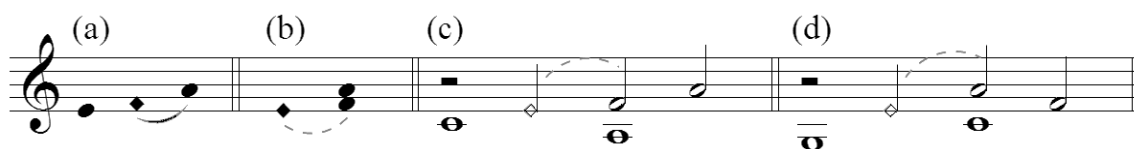


FIGURA 64 - Apojatura com salto consonante

Abaixo, na FIGURA 65, outro caso de apojatura com salto para a nota principal, mas com movimento contrário e suas possibilidades de acordo com o contraponto rígido e a análise schenkeriana.

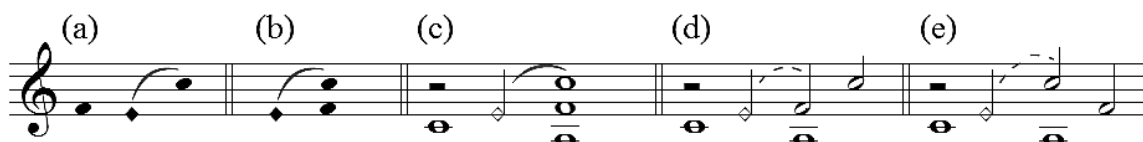


FIGURA 65 - Apojatura por grau conjunto e salto com movimento contrário

Como é possível observar através da ornamentação prática, a distinção entre bordadura e passagem têm a ver com o significado de prolongação e preenchimento intervalar. Na FIGURA 66, a apojatura é apresentada como uma nota que deixa e retorna a nota principal por grau conjunto. Em termos rítmicos, esta apojatura representa um divisor da nota principal e, conforme C.P.E. Bach, um ornamento de ligação. No entanto, se tomarmos pelo aspecto melódico este tipo de apojatura passa a ser uma nota de prolongação, pois atende a mesma nota estrutural e apresenta igualmente uma configuração intervalar de uma bordadura.



FIGURA 66 - Apojatura como bordadura

### 3.2.2. Apojatura Dupla

A apojatura dupla é como a apojatura simples acrescentada de uma nota inicial. No entanto, esta nota inicial deve repetir a nota estrutural anterior, ou acrescentar-lhe uma segunda inferior (FIGURA 67).

Denomina-se apojatura dupla quando, em vez de simplesmente tocar uma nota, repete-se uma vez a nota anterior, para em seguida tocar a nota, fazendo com que esta seja precedida por uma segunda superior, ou quando, em vez de repetir a nota anterior, toca-se a segunda inferior da nota para depois tocar, como no caso anterior, a segunda superior da nota e então, finalmente, tocar a nota (BACH, 2009 p. 120).

Desta maneira, a apojetura dupla resulta em um significado estrutural dissociado da apojetura simples. Pois, ela atua entre duas notas estruturais e tem um efeito associado ao preenchimento intervalar.



FIGURA 67 - Apojetura dupla  
Fonte: Adaptado de BACH, 2009, p. 120.

Ainda assim, a apojetura dupla pode ainda adquirir novos significados, que estarão de acordo com a intenção interpretativa ou estrutura que representar. Em termos interpretativos, naturalmente, desde que divide ritmicamente as notas principais, o seu significado tem a ver com a ligação.



FIGURA 68 - Exemplos “práticos” de apojeturas duplas  
Fonte: Adaptado de BACH, 2009, p. 121.

Em aplicações de superfície, a apojetura dupla pode ocorrer também na forma pontuada. Neste caso, ela adquire um caráter ritmicamente mais solto, assim como um grupeto invertido, o que a faz ajustar-se melhor nos trechos afetuosos e jamais às peças mais movidas. “Nas passagens expressivas (*affektuosen*) de peças lentas, a apojetura dupla [*Anschlag*] pode também aparecer em forma pontuada [...]. Quanto mais expressiva for a passagem e lento for o tempo, maior será o valor sustentado pelo ponto” (NEUMANN, 1978, p. 488). Assim, o ponto na apojetura dupla surge, sobretudo, em andamentos lentos e notas relativamente longas, principalmente quando as notas estruturais ascendem o intervalo de segunda. Para exemplificar, na FIGURA 69b, a nota estrutural Mi3 ascende ao Fá3, sendo

intermediada pela apojetura dupla Mi3-Sol3, que passa a ser pontuada devido ao movimento ascendente das notas estruturais.



FIGURA 69 - Apojetura dupla pontuada  
Fonte: Adaptado de BACH, 2009, p. 123.

Além disso, a apojetura dupla é utilizada especialmente sobre notas repetidas e notas que ascendem em grau conjunto. “Seu lugar é sobre notas repetidas, ou sobre notas que ascendem uma segunda; em ambos os casos, a nota deve descer em seguida, precedida ou não por uma apojetura” (BACH, 2009 p. 122-123). Para as notas repetidas (FIGURA 69a), as apojeturas duplas operam como ornamentos de prolongação valorizando linhas individuais (*note significance*). Em termos schenkerianos, as apojeturas duplas, assim como o tipo apojetura simples com salto (FIGURA 70a), podem servir à aproximação superior ou às transferências de registro (FIGURA 70b). Em outro caso, explicado pelo contraponto em si, a apojetura dupla pode ser representada estruturalmente como uma bordadura dupla (FIGURA 71a-b-e-g), o que, naturalmente, determina um significado estrutural de prolongação. Relacionado ao seu significado interpretativo, a apojetura dupla, na prática, era um recurso utilizado pelos cantores para alcançar notas altas com maior precisão.

Os cantores, diz [Quantz], usam as apojeturas duplas para saltos amplos, a fim de alcançar as notas altas com mais segurança. Podem ser usadas antes de notas longas em qualquer tempo forte ou fraco, onde não seria apropriado usar outro ornamento. Notórias são suas instruções para que a apojetura dupla deve ser ligada “muito rápida mas fraca” rumo a nota principal, que é tocada um pouco mais forte (NEUMANN, 1978 p. 488, tradução nossa)<sup>79</sup>.

<sup>79</sup> Original: “Singers, he says [Quantz], use the graces for large leaps in order to hit the high tones more securely. It may be used before long notes on either strong or weak beats where no other grace would be appropriate. Revealing are his instructions that the grace must be tied *very fast but weak* to the principal note which is a little stronger”.



FIGURA 70 - Relação entre apojeturas duplas e aproximação superior  
 Fonte: Adaptado de NEUMANN, 2009, p. 120.

Para os exemplos de repetição entre a nota estrutural anterior em direção ao grau conjunto superior (FIGURA 71d), este ornamento, embora intermediado por um salto, funcionará como ornamento de passagem. A explicação estrutural para tal significado reside no fato de que a nota principal, ainda que alcançada por movimento contrário, realiza um movimento direcionado a partir de outra estrutura também por grau conjunto (Dó4) – ou seja, entre duas estruturas separadas por um semitom a única forma de acrescentar-lhes um sentido de passagem entre ambas é intermediar outra nota por movimento contrário. Assim, na FIGURA 71d, a nota Mib4 é a solução para a impossibilidade de passagem entre Dó4 e Réb4.

FIGURA 71 – Aplicações diversas da apojetura dupla  
 Fonte: Adaptado de BACH, 2009, p. 122.

Algumas vezes, a apojatura dupla pode ser utilizada sobre dissonâncias ou, ainda, sobre outro ornamento. Na figura 71f, a apojatura dupla Si3-Ré3 é aplicada sobre a apojatura simples Dó4 gerando um tipo de desenho ornamental diversificado. Neste caso, que Bach adverte sobre a melhor adequação destes ornamentos para movimentos ascendentes: “Observe-se, principalmente, que o efeito da apojatura dupla é melhor na melodia ascendente, excetuando-se os casos em que a nota é ornamentada com a apojatura dupla e repetida, e quando o andamento é lento” (BACH, 2009, p. 122).

### 3.2.3. *Accent E Chûte*

Comparados às apojaturas, o *accent* e o *chûte* são ornamentos de menor representatividade na prática interpretativa. No entanto, em termos estruturais, formações intervalares idealizadas sobre este desenho intervalar são amplamente aplicadas. Tanto o *accent* quanto o *chûte* são ornamentos tipo retardo<sup>80</sup>, pois apresentam a dissonância como uma terminação da nota principal.

No caso do *accent*, a nota auxiliar costuma ascender um intervalo de segunda, pouco antes que a nota estrutural encerre sua duração total: “[...] a aspiração [*accent*] é um som curto, levemente pintado e atenuado ao final da nota” (NEUMANN, 1978 p. 92). Este ornamento também é chamado de “aspiração” (*aspiration*). Em termos práticos, serve principalmente ao efeito conectivo rítmico, desde que realiza a transição para a próxima nota, diminuindo o valor da nota estrutural. Em termos estruturais este ornamento elimina saltos intervalares cumprindo a função de preenchimento. Em termos contrapontísticos, a formação intervalar do *accent* pode operar estruturalmente tanto com o efeito de dissonância de passagem, quanto de bordadura.

---

<sup>80</sup> Ornamentos de retardo (ou *Nachschläge*) são ornamentos que incidem após a nota estrutural (NEUMANN, 1978).

Na FIGURA 72 é possível observar alguns tipos de *accent*. Nos termos schenkerianos, estes ornamentos representam, na maioria das vezes, tipos distintos de passagem, incluindo tanto graus conjuntos quanto saltos. Em outros casos, como nos exemplos (FIGURA 72c-d-e), o desenho similar à bordadura surge como uma característica também preponderante neste ornamento. No âmbito contrapontístico, assim como os exemplos abordados nas apojaturas, este ornamento pode representar tanto a consonância quanto a dissonância em tempo fraco.



FIGURA 72 - Tipos de *accent*  
Fonte: Adaptado de NEUMANN, 1978, p. 92.

O *chûte* é também um ornamento de retardo. Desta maneira, seu significado estrutural é bastante próximo do efeito gerado pelo *accent*. A denominação de *chûte* denota “queda” e, neste sentido, a nota auxiliar sempre é movida abaixo. Usualmente, conforme demonstramos na FIGURA 66a-b-c, a nota ornamental antecipa pela repetição exata a nota estrutural seguinte (NEUMANN, 1978). Como os demais ornamentos que se prestam a antecipação (ou repetição da nota anterior, como a apojatura dupla) o *chûte* costuma atingir a nota ornamental seguinte por intervalos em grau conjunto tanto ascendente quanto descendente (FIGURA 66d-e). Além disso, em termos interpretativos, este ornamento é uma solução que costuma ser aplicado em trechos com difícil afinação e a necessidade de precisão.



FIGURA 73 - Tipos de *chûte*  
Fonte: Adaptado de NEUMANN, 1978, p. 92.

Diversamente dos ornamentos básicos, o *accent* e o *chûte* não devem ser deslocados da posição métrica (fraca). Em termos de efeito estrutural, o tipo de formação destes ornamentos se assemelha, entre as diminuições



schenkerianas (ou contrapontísticas), às bordaduras, às notas de passagem e, especialmente, às progressões lineares. Esta relação, nós podemos chamar de “imagem” ou desenho ornamental, ficará mais evidente nos exemplos analíticos do quarto capítulo.

### 3.2.4. Trinado E Mordentes

Os trinados são ornamentos ao mesmo tempo característicos do nível de superfície e imprescindíveis à performance musical. Pelo ponto de vista interpretativo, o trinado confere brilho à melodia enquanto serve à prolongação em instrumentos com pouca sustentação e duração das notas (como, por exemplo, aqueles de cordas pinçadas ou percutidas). De tal forma, na performance, este ornamento deve ser cuidadosamente selecionado de forma a adequar-se ao andamento e à expressão da obra (BACH, 2009). Inicialmente, eram utilizados somente após uma apojatura ascendente, ou quando repetiam a nota anterior. Desta maneira, podemos chegar a quatro tipos de trinados: o simples, o ascendente, o descendente e o curto. Neumann, além disso, acrescenta dois similares – o trinado simples e o simples com sufixo – e um terceiro tipo diverso, chamado de trinado composto. Assim, de acordo com ambos os conceitos é possível sintetizar:

- O trinado simples (FIGURA 74) pode ser resumido em somente de duas notas – a principal e a auxiliar superior<sup>81</sup>. “Ele sempre tem início na segunda acima da nota principal; portanto, é supérfluo acrescentar uma pequena nota, [...] a menos que essa pequena nota seja uma apojatura” (BACH, 2009 p. 88);



FIGURA 74 - Trinado simples  
Fonte: Adaptado de BACH, 2009, p. 88.

<sup>81</sup> Para Bach, o trinado deve ser iniciado pela segunda ascendente, enquanto para Neumann deve ser iniciado pela nota principal ou auxiliar.

- Tanto o trinado ascendente (FIGURA 75) quanto o trinado descendente (FIGURA 76) fazem referência ao acréscimo de uma nota inferior prefixal e por grau conjunto;

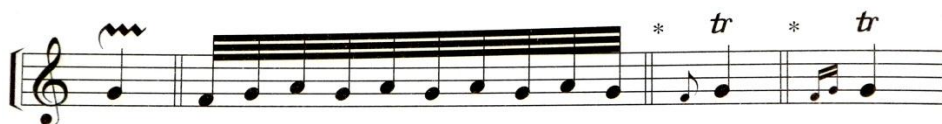


FIGURA 75 - Trinado ascendente  
Fonte: Adaptado de BACH, 2009, p. 94.

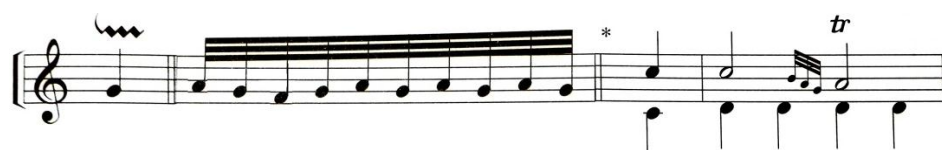


FIGURA 77 - Trinado descendente  
Fonte: Adaptado de BACH, 2009, p. 97.

- O trinado curto (FIGURA 76) “representa em miniatura, um trinado sem terminação ligado à nota principal e a uma apojetura” (BACH, 2009, p. 98);



FIGURA 76 – Trinado Curto  
Fonte: Adaptado de BACH, 2009, p. 98.

- O trinado simples com sufixo (FIGURA 77) consiste no acréscimo de uma terminação composta de uma ou duas notas. “Às vezes, acrescentam-se duas pequenas notas ascendentes no final, que são chamadas de terminação [...] às vezes, é escrita, ou também é indicada por uma alteração do sinal” (BACH, 2009, p. 88);



FIGURA 77 - Trinado com sufixo  
Fonte: Adaptado de BACH, 2009, p. 88.

- O trinado composto (FIGURA 78) é combinado e precedido por outros pequenos ornamentos (*turn*, *slide*, e mordente)



FIGURA 78 - Trinado composto  
Fonte: Adaptado de BACH, 2009, p. 110.

Em casos específicos, o trinado costuma receber notas sufixais chamadas de terminações. Estas terminações, em termos estruturais, incitam a ideia de combinação ou permuta de desdobramentos. Assim, desde que um ornamento prático, ou desdobramento estrutural, se prestem aos mesmos fins estruturais eles podem ser substituídos por outros afins. Aos trinados, neste caso, são somente acrescentadas notas “conclusivas”.

Outro caso de substituição, diz respeito a troca completa de ornamento: “Em andamentos muito rápidos pode-se, às vezes, substituir muito bem um trinado por apojeturas” (BACH, 2009, p. 92). Neste caso, devido à limitação interpretativa, há impossibilidade no uso do trinado completo que, abreviado, resulta em sua primeira nota, a auxiliar, como uma apojetura que opera como ornamento de substituição.

Para C.P.E. Bach, entretanto, estas terminações prestam-se tanto ao enriquecimento estrutural quanto à solução de problemas iniciados pela alteração do nível de superfície. Tal esforço do autor em delimitar as possibilidades de ornamentação é, em contexto, correspondente aos esforços de Fux em sistematizar as espécies do contraponto rígido que, analogamente, alteram uma estrutura. Assim, às terminações definem-se as seguintes regras:

- sempre há terminações sobre trinados longos;

- trinados sobre notas pontuadas em andamentos lentos, ainda que sejam sucedidas de notas que possam substituí-las, com exceção das segundas descendentes, também recebem terminações;
- não se acrescenta terminação às tercinas;
- não se acrescenta a terminação quando notas curtas que possam substituí-lo sucedem o trinado;
- não se acrescenta em trinados sucessivos.

Os trinados sobre notas longas, que depois ascendem ou descendem, sempre têm uma terminação. [...] Quando as notas são curtas, é melhor que sejam seguidas por uma segunda ascendente do que por uma descendente. Nos andamentos muito lentos [...] as notas podem receber uma terminação, ainda que as notas rápidas que sucedem o ponto possam substituir essa terminação. Vê-se, portanto, que apenas nos casos de segundas descendentes é que não se permite tal terminação. [...]. Quando há uma sucessão de trinados ou quando várias notas curtas sucedem o trinado, podendo substituir a terminação, esta não é acrescentada (BACH, 2009, p. 90-91).

Para os prefixos, ascendente ou descendente, no trinado frequentemente ocorre sobre:

- nas notas longas;
- antes de fermatas e cadências;
- na repetição da nota anterior;
- nos movimentos por graus conjuntos;
- após saltos seguidos de notas ascendentes e descendentes.

Apesar do amplo uso dos trinados na interpretação, na composição livre, estes ornamentos são raramente notados literalmente ou, ainda, utilizados nos níveis intermediários. O trinado em termos de significado estrutural é um ornamento de prolongação e, apesar de ter início normalmente na nota auxiliar, o seu representante estrutural mais próximo pode ser atribuído à bordadura superior (que diversamente é iniciada pela nota principal). Por outro lado, é bastante provável que permutas e acréscimos (prefixais e sufixais)

tão frequentes nos trinados possam ser também emprestados e readaptados em prolongamentos de níveis intermediários e de superfície.

Desde que certos tipos de ornamento aceitam combinações, algumas delas, se reiteradas constantemente em um estilo ou grupo de compositores, tornam-se cristalizadas, ou até permanentes. No entanto, entre essas combinações algumas revelam-se como de “mal gosto”, ou uso improvável em determinados estilo.

Qualquer ornamento pode juntar-se com quase qualquer outro ornamento para formar uma nova combinação. Alguns desses pares têm produzido felizes modelos que sua combinação levou a agrupamentos semipermanentes (NEUMANN, 1978, p. 389, tradução nossa)<sup>82</sup>.

O mordente (FIGURA 78), em termos estruturais, tem um efeito próximo ao trinado, pois pode ser representado pela bordadura. Em termos interpretativos, o mordente pode ser longo ou curto e, de maneira similar ao trinado, confere brilho e valorização à melodia, ou prolongação aos instrumentos sem capacidade de sustentar as notas.



FIGURA 78 – Mordente  
Fonte: Adaptado de BACH, 2009, p. 115.

Entre as distinções estruturais entre o mordente (inferior) e o trinado, o primeiro lida sempre com a bordadura inferior, enquanto o segundo com a bordadura superior<sup>83</sup>; o mordente é iniciado a partir da nota principal, enquanto o trinado é iniciado da nota auxiliar. Em termos interpretativos, o trinado admite terminações, enquanto que o mordente somente pode ser alongado em certos casos; o mordente superior é diferenciado do trinado pelo fato de não ser utilizado em notas estruturais ligadas.

<sup>82</sup> Original: “Any grace can join with almost any other grace to form a new combination. Some of these pairings have produced such felicitous designs that their combination has led to semipermanent unions”.

<sup>83</sup> Com exceção do mordente superior que admite a bordadura superior.

Além disso, outro tipo de mordente (FIGURA 79) chamado de *accacciatura* ou *Zusammenschlag*<sup>84</sup> é capaz de manter soando simultaneamente a nota principal e a nota auxiliarr: “Ainda existe um tipo especial de mordente, que deve ser extremamente curto. Dessas duas notas que são tocadas juntas, só a nota superior é sustentada, soltando-se a nota inferior imediatamente depois de tocá-la” (BACH, 2009, p. 116) Em termos estruturais e schenkerianos, independente do tipo de mordente ou trinado, todos cumprem uma função similar à bordadura. Em termos interpretativos, a *accacciatura* tem um efeito predominantemente de acentuação rítmica.

C.P.E. Bach lista (sem uma terminologia própria) o *Zusammenschlag* em um sentido diverso – como uma espécie de mordente regular. Onde houver a necessidade de um mordente rápido, ele diz, ambas as notas são atacadas simultaneamente, mas a nota ornamental é deixada quase imediatamente [...] Ele acrescenta que a formação ornamental, que ocorre *ex abrupto* e não de maneira conectiva, não deve ser rejeitada, desde que seja utilizada com menor frequência que o mordente regular. Ele usa o termo *accacciatura* apenas no sentido de um arpejo figurado genuíno (NEUMANN, 1978, p. 484, tradução nossa)<sup>85</sup>.



FIGURA 79 - *Accacciatura* em C.P.E. Bach e F.W. Marpurg (1718-1795)  
Fonte: NEUMANN, 1978, p. 485.

De maneira semelhante ao trinado ascendente e descendente, o mordente longo<sup>86</sup> em andamentos lentos pode repetir a nota principal antes que ela encerre sua duração real. No entanto, devido a sua característica particular

<sup>84</sup> Neumann considera o termo *Zusammenschlag* mais preciso para definir este tipo de ornamento. “[...] ele também é frequentemente usado para indicar o arpejo em que a nota ornamental é tocada melodicamente como uma nota de passagem dentro da sequência do próprio arpejo e é, logo, percebida na horizontal e não vertical como parte do acorde” (NEUMANN, 1970, p. 479).

<sup>85</sup> Original: “C.P.E. Bach lists (without a term) the *Zusammenschlag* in a somewhat different sense – as a specie of regular mordent. Where a very fast mordent is needed, he said, both notes are struck simultaneously, but the grace is lifted almost immediately [...] He adds that the design, which occurs *ex abrupto* and not in a connective situation, is “not to be rejected”, provided it is used less frequently than regular mordent. He uses the term *accacciatura* only in the meaning of the genuine figurate arpeggio”

<sup>86</sup>

de ser tocado “desligado” da nota que o sucede, no caso das repetições, o mordente jamais deve estar ligado à nota seguinte mesmo que ela seja ainda a nota estrutural ou outro ornamento: “[...] se o andamento é tão lento que mesmo um mordente longo não é suficiente para preencher as notas, estas podem ser encurtadas e tocadas de novo [...] uma pequena porção do valor original dessa nota deve ficar sem ornamento” (BACH, 2009 p. 119). Por outro lado, os mordentes também podem ser agrupados a outros ornamentos, como o próprio trinado ou arpejo. No caso do arpejo, ele será adequado em acordes quebrados ou agrupado com acordes completos.

Em resumo, os trinados e mordentes são ornamentos assumidamente práticos que exercem uma mínima influência nas camadas intermediária e básica. Neste sentido, estes ornamentos são mais apropriados aos efeitos de superfície e nas notas longas em instrumentos com pouca sustentação. Por outro lado, o seu uso indispensável e frequente, por vezes, cristaliza dedilhados e sonoridades, que tornam estes ornamentos marcantes e indissociáveis de certos instrumentos musicais.

### **3.2.5. Grupeto e Escorregadelas**

Em termos interpretativos, o grupeto (FIGURA 80) é um ornamento de simples execução que confere brilho e leveza às notas estruturais que valoriza. Em geral, o grupeto é aplicado tanto às notas curtas quanto longas (BACH, 2009). No entanto, desde que possui somente poucas notas e um caráter de rápida execução, este ornamento não é capaz de prolongar notas longas em toda sua extensão, servindo mais ao propósito de reforço rítmico. Em termos estruturais, pode ser associado tanto à formação da bordadura, também considerado como próximo à apojatura.

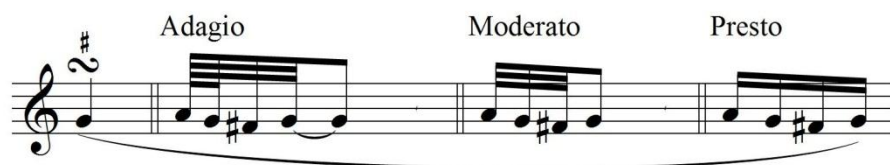


FIGURA 80 – Grupeto e sua execução nos andamentos  
Fonte: BACH, 2009, p. 101.

A diferença entre o grupeto e o trinado, além do desenho ornamental, reside principalmente na sua finalização. Assim, primeiramente o trinado permite completar toda a duração de uma nota estrutural (longa ou curta), além de também permitir alcançar a nota seguinte sem interrupções. No entanto, sendo o grupeto um ornamento curto, tanto as notas longas quanto as curtas devem reservar um intervalo que o diferencie da nota seguinte. Em segundo lugar, também devido a sua curta duração, o grupeto apresenta menor brilho em peças lentas (BACH, 2009).

Em termos tanto interpretativos quanto estruturais, os grupetos podem ser combinados com as apojaturas (FIGURA 81) ou substituir os trinados. No primeiro caso, o grupeto incide após e sobre as apojaturas (Dó4): “[...] o grupeto sobre uma apojatura [...] não admite que a nota seguinte receba um ornamento” (BACH, 2009 p. 104). Para isso, a apojatura deve ser longa e a nota seguinte, se estiver ornamentada, deve ser igualmente longa. Este fato, apontado em *Versuch*, entretanto, demonstra que já na intenção do intérprete do século XVII existia a consciência da sobreposição de ornamentos.

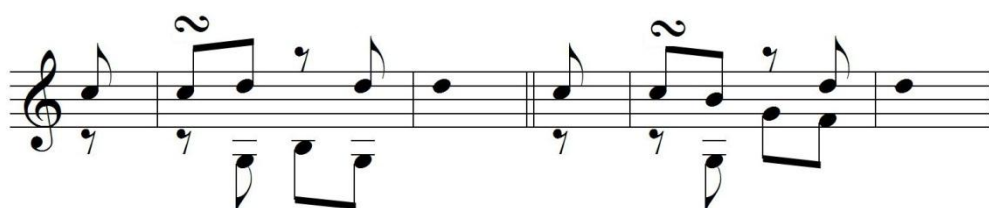


FIGURA 81 - Grupeto sobre apojatura  
Fonte: BACH, 2009, p. 104.

O grupeto invertido (FIGURA 81) tem o desenho ornamental e a execução idêntica à de um grupeto em movimento contrário, ou como uma apojatura dupla preenchida no salto de terça. Este ornamento é utilizado tanto



em peças rápidas, substituindo trinados ascendentes sem terminação, quanto em peças lentas. Eventualmente pode ser substituído pelo grupeto ascendente.



FIGURA 82 - Grupeto invertido  
Fonte: Adaptado de BACH, 2009, p. 125.

Em termos interpretativos, a execução e o significado do grupeto invertido têm a ver com movimentos desalentados, acordes dissonantes, tonalidades menores e afetos tristes. “Então é tocado levemente e piano, com muito afeto e com uma liberdade que não se prende muito ao valor das notas” (BACH, 2009, p. 126). Pelo caráter conflituoso das dissonâncias e afetuoso do grupeto invertido, este ornamento é usualmente aplicado sobre notas não estruturais: “O grupeto invertido pode ser bem utilizado em acordes de sétima diminuta, de sexta aumentada com a quinta, de sexta com a quarta aumentada e a terça menor, e sobre outros acordes semelhantes” (Ibidem, p. 126). Também, diferentemente dos trinados, é adequado aos movimentos ascendentes contínuos ou por saltos.

A escorregadela (*Schleifer*) é um ornamento se enquadra no tipo antecipação<sup>87</sup> e principalmente intermediário<sup>88</sup>, desde que realiza um preenchimento intervalar conectando a nota anterior à principal (FIGURA 83). “O termo escorregadela [*slide*] é mais comumente aplicado para ornamentos de duas notas cujos tons são elevados diatonicamente para a nota principal e são ligados a ela” (NEUMANN, 1978, p. 203-204). Além seu caráter predominantemente de ligação, a escorregadela pode cumprir com propósitos de acentuação rítmica e fluência da melodia: “Sua execução está indicada pela palavra. Elas tornam as ideias fluentes” (BACH, 2009, p. 124). Eventualmente, a escorregadela pode ter quatro, cinco, ou mais notas, configurando uma forma escalar, que pode ser chamado de *tirata* (Itália), *coulade* (França), ou *Pfeil* (Alemanha).

<sup>87</sup> A nota ornamental ocorre antes da nota estrutural (*Vorschlag*)

<sup>88</sup> A nota ornamental ocorre entre duas notas estruturais (*Zwischenschlag*)



FIGURA 83 - Escorregadela  
Fonte: Adaptado de BACH, 2009, p. 125.

Em termos estruturais, a escorregadela, por se tratar de um ornamento de preenchimento intervalar, pode, basicamente, ser relacionada em significado à nota passagem (ou agrupamento delas). Ou, ainda assim, é possível relacioná-la à terminação da *cambiata* – um ornamento que liga dois intervalos consonantes em tempos fortes. Entre os ornamentos schenkerianos, a escorregadela se assemelha a diminuições de extrema importância para a coerência interna em níveis intermediário e básico. Neste sentido, a escorregadela pode tanto ser interpretada nos termos da progressão linear como, em casos diversos, à transferência de registro.

Principalmente em termos rítmicos, as escorregadelas podem cumprir funções parecidas como os grupetos. No entanto, em outros termos, as escorregadelas se distinguem dos grupetos invertidos, pois (1) ocorrem sempre durante um salto intervalar; (2) são tão somente tocadas ligeiramente; (3) possuem usualmente duas, ou até diversas, notas; (4) não são adequadas a expressão de afetos tristes. “Enquanto o grupeto invertido de três notinhas pode despertar facilmente a tristeza, a escorregadela de duas notinhas, das quais uma é pontuada, provoca sentimentos agradáveis” (Ibidem p. 126); (5) os grupetos não prestam ao preenchimento intervalar.



FIGURA 84 - Escorregadela com ponto  
Fonte: Adaptado de BACH, 2009, p. 127.

### 3.2.6. Arpejo

O arpejo como ornamento prático é definido como a sucessão horizontal de notas concebidas verticalmente. Assim, o arpejo como ornamento pode ser distinto entre (1) harmônico, ou (2) linear:

A essência do conceito de arpejo é o som sucessivo de um grupo de notas harmonicamente concebido. A ideia encontra sua realização de duas maneiras diferentes que será referido como 1) o harmônico e 2) o arpejo linear. No arpejo harmônico as notas são anunciadas em sucessão bem próxima, sem qualquer ritmo especificado, e são sustentadas para formar o som do acorde completo. No arpejo linear as notas estão suspensas melodicamente em um ritmo definido, sem serem sustentadas (todavia não excluindo os efeitos de pedal ocasionais) (NEUMANN, 1978, p. 492, tradução nossa)<sup>89</sup>.

Para o arpejo “harmônico” (*chordal*), as notas são tocadas quase imediatamente, sem ritmo especificado, de maneira que possam compor progressivamente o som completo do acorde (FIGURA 73).



FIGURA 85 - Arpejo "harmônico"  
Fonte: Adaptado de NEUMANN, 1978 p. 492.

Para o arpejo “linear”, as notas do acorde devem cumprir um ritmo definido e adquirir uma formação intervalar predominantemente melódica, sem necessariamente serem sustentadas ou tocadas rapidamente (FIGURA 74).

<sup>89</sup> Original: “The idea finds its realization in two different ways which will be referred to as 1) the *chordal* and 2) the *linear* arpeggio. In the chordal arpeggio the pitches are announced in very close succession, *without* any specified rhythm, and are sustained to form the sound of the full chord. In the linear arpeggio the pitches are strung up melodically in a *definite* rhythm, without being sustained (though not excluding occasional pedal effects)”.

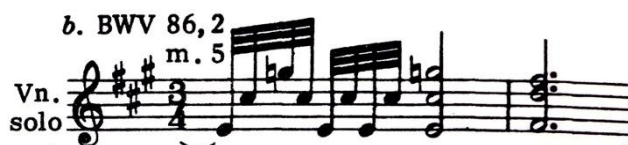


FIGURA 86 - Arpejo "linear"  
 Fonte: Adaptado de NEUMANN, 1978 p. 508.

Em termos schenkerianos, o arpejo harmônico e o arpejo linear podem adquirir formas diversificadas. Assim, o arpejo "harmônico" em Schenker desempenha um papel mais adequado à prolongação estrutural do que ao direcionamento: "De forma semelhante à linha de prolongação, o arpejo prolonga normalmente sua nota estrutural mais alta" (FORTE, 2003, p. 166). Neste sentido, o arpejo linear se presta mais à horizontalização de uma nota específica do que à prolongação de um acorde.

FIGURA 87 - Arpejo "harmônico" em Mozart, Sonata para piano em Dó maior, K.309, I  
 Fonte: Adaptado de FORTE, 2003, p. 167.

No exemplo da FIGURA 75, no primeiro compasso, o arpejo linear Dó3-Mi3-Sol3-Dó4 é na redução de superfície de Forte representado por uma única nota Dó4. Para Schenker, o similar do arpejo "harmônico" procede com o propósito de conectar vozes internas às vozes superiores. Algumas vezes, eles são também conectados à aproximação superior.

De fato, em sua maior parte, arpejos aparecem em forma paralelística - conectando uma ou mais vozes internas com a voz superior. Eles podem estar integrados e ocultos em uma diminuição, ou podem ser

produzidos por uma aproximação superior (SCHENKER, 1979, p. 82, tradução nossa)<sup>90</sup>.

O arpejo “linear” (FIGURA 76) costuma ocorrer como parte de estruturas extensas de maneira que as suas notas possam ser tocadas diversas vezes, ou ainda repetidas, construindo padrões regulares ou irregulares, ascendentes ou descendentes. Nos acordes curtos, eventualmente, as notas podem soar somente uma vez. Desta maneira, um acorde adquire a forma melódica, de tal maneira que ainda é possível adicionar a este arpejo notas ornamentais. Desde que executar saltos rapidamente e sustentar agrupamentos de notas são tarefas mais adequadas aos instrumentos musicais do que à voz propriamente, os arpejos lineares são parte mais frequente e idiomática na música instrumental.

Quando não há nada envolvido além da pura harmonia, o caráter arpejado do tipo linear será inconfundível. Às vezes, porém, um acorde quebrado pode ser uma melodia genuína que passa a ser embasada nas notas de um acorde. Existem inúmeras ambiguidades entre os diversos contrastes em que as características de ambas as espécies podem se confundir (NEUMANN, 1978, p. 507, tradução nossa)<sup>91</sup>.



FIGURA 88 - Exemplo de arpejo "linear"  
Fonte: Adaptado de NEUMANN, 1978, p. 508.

Na terminologia schenkeriana, este arpejo é um caso especial e é mais bem ajustado aos desdobramentos do que aos arpejos schenkerianos em si. Por outro lado, Schenker trata dos desdobramentos como um procedimento mais adequado aos intervalos do que aos acordes. No processo redutivo

<sup>90</sup> Original: “Indeed, for the most part, arpeggiations appear in parallelistic fashion – connecting one or more inner voices with the upper voice. They may be integrated and concealed in a diminution, or they may be produced by a reaching over”.

<sup>91</sup> Original: “When nothing but pure harmony is involved, the arpeggio character of the linear type will be unmistakable. Sometimes, however, a broken chord may be a genuine melody that happens to be based on the tones of a chord. There are countless shades between the polar contrasts in which the characteristics of both types will blur”.

analítico, o arpejo linear é sempre revelado como um agrupamento de vozes, ou estrutura coral, representado por simples acordes. Na FIGURA 77, o exemplo de Forte reduz harmonicamente (b) a superfície (a) do prelúdio de J.S. Bach, que apresenta um tipo possível de padrão intervalar (F-3M-5J-8J-10M-5J-8J-10M) aplicado em arpejos lineares.

The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'a', contains the original surface of the piece, featuring a complex, flowing arpeggiated texture in the right hand and a simpler accompaniment in the left hand. The bottom staff, labeled 'b', shows a harmonic reduction of the same passage, where the complex texture is simplified into a series of chords and intervals, with some notes marked with fingerings (4, 2, 6, 5) to illustrate the underlying structure.

FIGURA 89 - Arpejo “linear” em J.S. Bach, WTC/I, Prelúdio I  
Fonte: Adaptado de FORTE, 2003, p. 200.

Em se tratando dos arpejos harmônicos em geral, para alguns instrumentos musicais, existem limitações acústicas que influenciam na formação intervalar do ornamento. Desta maneira, é possível dizer que estes arpejos são mais comuns (e diversas vezes também idiomáticos) nos instrumentos com pouca sustentação harmônica, como a harpa, o alaúde, o cravo, clavicórdio e similares. “Além da harpa, que lhe deu o nome, é igualmente oriundo do alaúde, e do alaúde provavelmente encontrou seu caminho rumo ao cravo e o clavicórdio. Ele tem um significado apenas subsidiário e quase insignificante para o órgão” (NEUMANN, 1978, p. 492). Apesar disso, ainda assim, é frequente o aproveitamento destes ornamentos em instrumentos “não harmônicos”, como o violino, a viola, o violoncelo e o contrabaixo. Nestes casos, estes recursos podem ser efeitos “emprestados” do idioma de outros instrumentos, como elemento temático, ou como simples elaboração de superfície realizada pelo próprio compositor. Assim, para que isso seja possível, adaptações costumam ser feitas através do uso de cordas soltas, arcadas e dedilhados especiais. Neste sentido, conforme temos reforçado, sucede a influência dos dedilhados, recursos vocais e acústicos na elaboração da ornamentação “prática” e até composicional.



FIGURA 90 - Execução do arpejo "figurado"  
Fonte: Adaptado de NEUMANN, 1978, p. 504.

Em termos de formação intervalar, o arpejo “harmônico” (*chordal arpeggio*) pode ser dividido em dois tipos distintos: o pleno (*plain*) e o figurado (*figured, arpégé*). No tipo “pleno”, somente as notas do acorde são envolvidas e, mais frequentemente, são executadas na forma ascendente (FIGURA 73). No tipo “figurado”, entretanto, notas “estranhas” são inseridas na forma de ornamentos intermediários. Preferencialmente, estas notas são de passagem. “[...] Por outro lado, é importante não confundir o arpejo figurado com a *acciacciatura italiana*” (NEUMANN, 1978 p. 503). A forma mais simples do arpejo figurado consiste no intervalo arpejado de uma terça com o acréscimo de uma nota intermediária breve (FIGURA 78). Em certos casos, mais de duas notas podem ser acrescentadas aos arpejos completos. Assim, neste arpejo, o acorde adota um tipo de movimento contínuo, “dissolvendo” sua característica vertical em uma configuração horizontal.

Ocasionalmente, duas ou até mais notas inseridas são incorporados em um único acorde. Nos casos em que o intervalo é maior do que uma terça, o símbolo frequentemente convoca um ornamento intermediário [*Zwischenschlag*] um tom ou meio-tom abaixo da nota mais aguda de forma ascendente e acima da nota mais grave em ordem decrescente (NEUMANN, 1970, p. 505, tradução nossa)<sup>92</sup>.

Desde que o arpejo linear figurado contém um número limitado de formações intervalares e, na maioria dos casos, a nota adicional ao arpejo representa uma dissonância de passagem, em termos de ornamentação

<sup>92</sup> Original: “Occasionally, two or even more inserted notes are embedded in a single chord. In cases where the interval is larger than a third, the symbol most often calls for a *Zwischenschlag* a step or half-step below the upper note in ascending and above the lower note in descending”.

schenkeriana, ele pode ser comparado à progressão linear. Outros tipos de ornamento schenkeriano podem ainda ser relacionados ao arpejo linear figurado. Assim, na FIGURA 79, incluem-se opções diversas em termos de número de notas, desenhos e combinações ornamentais. Algumas destas formações lembram a estrutura intervalar de outros ornamentos práticos, como em (a) a apoiatura simples, em (b) o mordente, e em (c) a escorregadela. No entanto, vale lembrar que o diferencial do arpejo linear é, antes de tudo, sustentar as notas do acorde estrutural. Portanto, a interpretação do arpejo linear difere dos demais ornamentos práticos acima relacionados. Por outro lado, estas semelhanças são “lacunas” que, de uma maneira ou de outra, podem permitir algum tipo de permuta ornamental ou a elaboração criativa de novos ornamentos.



FIGURA 91 - Opções diversas de arpejos figurados  
Fonte: Adaptado de NEUMANN, 1978, p. 507.

### 3.3. CONCLUSÃO

Neste capítulo, foi possível observar o comportamento dos ornamentos práticos em relação à fundamentação contrapontística e às diminuições schenkerianas. Neste sentido, a revisão dos aspectos de formação intervalar e rítmica, efeito e significado estrutural revelou que um mesmo ornamento prático pode incitar mais de uma imagem estrutural. Ainda, em nível superficial, para exemplificar, ornamentos corriqueiros como uma apoiatura, *coulé* ou *port de voix*, dependendo do contexto estrutural ou notas que interagem podem adquirir significados diversos como: da bordadura, aproximação superior, ou



progressão linear. Em certos casos, diversamente, um ornamento pode rejeitar certas representações estruturais como é o caso da escorregadela em relação à bordadura; ou do grupeto, que pouco serve aos longos prolongamentos ou à projeção da sua imagem em desdobramentos comuns ao nível básico e intermediário; ou dos trinados e dos mordentes que, pelo desenho tão simples e óbvio, não trazem grandes novidades à estrutura, mas igualmente demonstram facilidade no acréscimo de terminações, ou outros tipos de interação com os demais ornamentos. Tal interação, pode ser explicada em termos estruturais associação à imagem da bordadura, este ornamento que confere praticidade se adequa em tantas camadas quanto a nota de passagem, inclusive na própria *Urlinie* (conforme elucidamos no segundo capítulo).

#### 4. ANÁLISES DE OBRAS

Neste capítulo analisaremos três obras: o *lied* KV147 de Mozart “*Wie unglücklich bin ich nit*”, para piano e soprano; o *etude* no.4 Op. 38 de Napoleon Coste (1805-1883) para violão; e a sonata L.94<sup>93</sup> de Domenico Scarlatti (1685-1757) para cravo. A finalidade deste capítulo será observar como que, na prática analítica, incide o conhecimento da ornamentação do ponto de vista da análise. Nas obras seguintes, apontaremos como que os desdobramentos schenkerianos, na prática analítica, podem receber influências ou prover de formações ornamentais. Além disso, ao interprete analítico são bem-vindos novos ângulos que representam a intenção do compositor e ao mesmo tempo em que servem à argumentação do próprio ponto de vista. A ornamentação prática na análise virá a corroborar, ou apontar novas possibilidades e intenções, conforme veremos a seguir.

Em “*Wie unglücklich bin ich nit*” (ANEXO A), nos compassos 1-10-13 ornamentos práticos são notados por Mozart em forma de apojeturas (*coulés*). Assim, no segundo tempo do primeiro compasso, a apojetura Sol4, cantada pela voz soprano na palavra *unglücklich*<sup>94</sup>, traz uma diminuição que, dependendo do contexto, poderá ser representada estruturalmente pela aproximação superior (FIGURA 93), ou pela bordadura (FIGURA 94).



FIGURA 92 – Compassos 1-2 de “*Wie unglücklich bin ich nit*”  
Fonte: Adaptado de MOZART, 1963, p. 4.

<sup>93</sup> Numeração da obra de acordo com catalogação de Alessandro Longo (1864-1945); também é correspondente à sonata K.74, de acordo com a classificação de Ralph Kirkpatrick (1953), e a sonata P.35 de acordo com a classificação de Giorgio Pestelli (1938).

<sup>94</sup> Infeliz

Assim, para que a possibilidade da aproximação superior se justifique, a nota ornamental Sol4 (FIGURA 92) deverá auxiliar na entonação do intervalo estrutural de quarta-justa e (mesmo com o salto e o incomum movimento contrário na resolução de notas de passagem) atuar como um elemento de passagem<sup>95</sup> e ligação entre as notas Dó4 e Fá4.

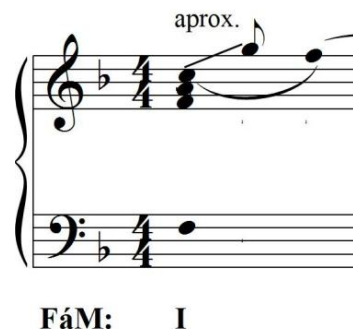


FIGURA 93 - Apojatura como aproximação superior

No outro caso, diversamente, a bordadura é um ornamento de horizontalização e, por lidar com duas notas estruturais, demanda o acréscimo de uma nota implícita (FIGURA 94). Nesta circunstância, também podemos dizer que a bordadura incide em uma combinação que, sendo adequada, confirmará ou não o caráter de prolongação da apojatura “prática” Sol4, notada por Mozart na partitura original.

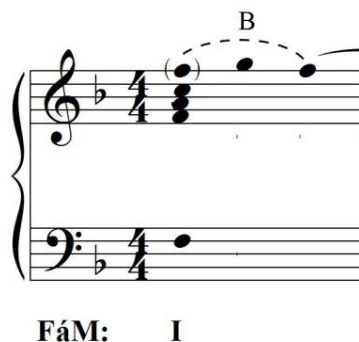


FIGURA 94 – A necessidade da nota implícita com a bordadura

<sup>95</sup> Passagem no sentido schenkeriano em que a nota ornamental não necessariamente obedece ao princípio de movimento por graus conjuntos, com possibilidade de alteração da curva melódica.

Para fins de decisão sobre o contexto estrutural da apoiatura “prática”, ateremos ao significado textual. Basicamente a diferença entre estes dois ornamentos tem a ver com o significado de preenchimento ou horizontalização estrutural. Assim, conforme antes abordamos, na teoria de Schenker, elementos extramusicais somente colaboram à coerência musical se representados na estrutura. Para oferecermos um exemplo para este tipo de representação enfocamos a palavra *un-glücklich*<sup>96</sup>, entoada sobre cinco notas (Dó4-Sol4-Fá4-Mi4-Ré4). De tal modo, no momento em que a apoiatura é acometida, Mozart gera um efeito “desconfortável” ao enfatizar a palavra com uma dissonância de sexta que, por se tratar de um intervalo estranho ao acorde, provavelmente na intenção de representar a ideia de “tristeza”, representa um desvio estrutural.

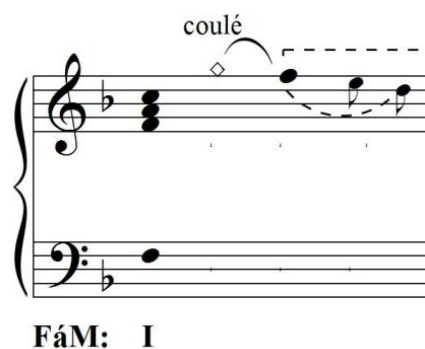


FIGURA 95 – Apoiatura em forma de *coulé*

Ainda no contexto do ornamento Sol4, é preciso discutir é a nota Dó4 (que inicia a palavra *unglücklich*) que, em um nível mais profundo, revela-se como a nota inicial  $\hat{5}$  (*Kopftön*). Este evento pode ainda ser compreendido como uma metáfora, pois relaciona o grau dominante da linha fundamental com o valor imprescindível e reiterado da mesma palavra no significado textual (infelicidade, cansaço, dor):

Como me sinto infeliz,  
 Como meus pés estão cansados  
 Quando eu me dirigir a você.  
 Apenas os suspiros me consolam,  
 Toda dor se acumula,

<sup>96</sup> *Unglücklich* significa literalmente infeliz

Quando penso em você. (MOZART, 1963 p.4, tradução nossa)<sup>97</sup>.

Trazendo para os termos estruturais, desde que a apoiatura Sol4 evidencia o significado de uma palavra importante para o texto – e a palavra *ünglücklich* agrupa determinadas notas –, este ornamento se afeiçoa a ideia de ligação, o que é suficiente para definir a aproximação superior como opção mais adequada neste caso de redução.



FIGURA 96 - Compassos 9-10 de “*Wie unglücklich bin ich nit*”  
Fonte: Adaptado de MOZART, 1963, p. 4

Na FIGURA 96, compasso 10, a apoiatura F4-Mi3 traz efeito distinto do ornamento anterior. Esta apoiatura, além de se prestar ao propósito de ligação, também prolonga a nota anterior. Este tipo de procedimento pode ser associado à síncope, pois, para fins analíticos, as notas repetidas na análise schenkeriana são naturalmente eliminadas na primeira redução (FIGURA 97). No gráfico abaixo, a síncope F4 é representada com a ligadura pontilhada e oferece ligação com a nota anterior e com a nota Mi3 posterior.

<sup>97</sup> Original: “Wie unglücklich bin ich nit, Wie schmachend sind meine Tritt' Wenn ich mich nach dir lenke. Nur die Seufzer trösten mich, Alle Schmerzen häufen sich, Wenn ich auf dich gedenke”.

9

V<sub>7</sub> i bVI vii<sub>7</sub>/V V I

FIGURA 97 - Apojatura como síncopa

No compasso 14, quarto tempo, a apojatura Lá4-Sol4 do quarto tempo representa uma dissonância antecedida pela nota Fá3 do acorde V<sub>4</sub><sup>6</sup> (FIGURA 98).

12

FIGURA 98 – Apojatura simples no compasso 14

No entanto, uma observação em âmbito mais amplo (FIGURA 99) revela a apojatura da FIGURA 98 como um ornamento combinado com a nota Fá3. Neste caso, a nota Fá3 é revelada também como ornamento. Neste viés, ambas podem ser assumidas como uma apojatura dupla da última nota Sol3 do compasso 14.

12

I vii<sub>6</sub> I<sub>6</sub> IV vii<sub>7</sub> I ii<sub>6</sub> V<sub>4</sub><sup>6</sup> V I

FIGURA 99 - Apojatura simples combinada com nota “quase” estrutural

Não somente os ornamentos práticos podem adquirir novos significados ao serem interpretados pela teoria schenkeriana. No compasso 6 (FIGURA 100), as notas Ré4-Si3 podem em uma primeira redução ser atribuídas à estrutura como respectivamente quinta e terça do acorde vigente.

5

S.C. S.C. S.C. S.C. S.C.

T.R. T.R.

V V<sub>2</sub>/V V vi V<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>7</sub>/V V

FIGURA 100 – Notas estruturais sobre acorde “modulante”

No entanto, na segunda redução o significado do acorde “modulante” é revelado como acorde “bordadura” entre os acordes V<sub>4</sub><sup>6</sup> e V, pois suas notas são todas bordaduras de ambos os acordes adjacentes (FIGURA 101).

S

B B

B B

V<sub>4</sub><sup>6</sup> V

FIGURA 101 – Acorde bordadura na segunda redução

Desta forma, nota-se que as notas assumidas como estrutura exibem-se em um desenho bastante similar à apoiatura dupla – grau conjunto ascendente/salto/grau conjunto descendente (FIGURA 102).

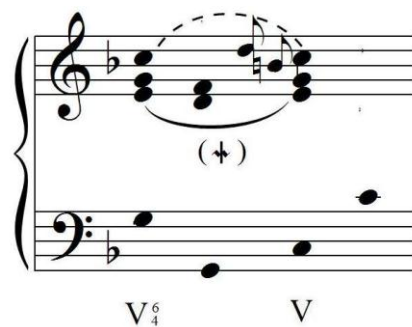


FIGURA 102 – Desenho similar à apojetura dupla

No estudo n.4 de Coste (ANEXO B), com exceção dos grupetos literalmente escritos na partitura nos compassos 26-27 (FIGURA 103), não há outra referência direta aos ornamentos práticos. De toda forma, a partir das primeiras reduções, as notas de superfície podem adquirir formas semelhantes aos modelos já estabelecidos de alguns ornamentos práticos diversos como: o arpejo, a escorregadela, o mordente, o *coulé*, a aspiração, o *chûte*, e a apojetura.

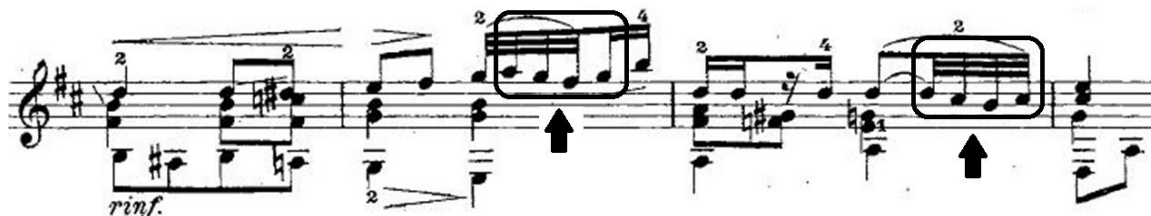


FIGURA 103 - Grupetos "notados" no Estudo n.4  
 Fonte: Adaptado de COSTE, 1920, p. 4-5.

Entre estas formações ornamentais, de maneira especial, o mordente se destaca como elemento motivico, pois sucede em maior proporção em relação às demais formas ornamentais desta obra. Assim, nos compassos 4-6 do estudo n.4 de Coste (FIGURA 104), as ligaduras figuram o mordente no que em termos schenkerianos pode ser considerado como notas de horizontalização.



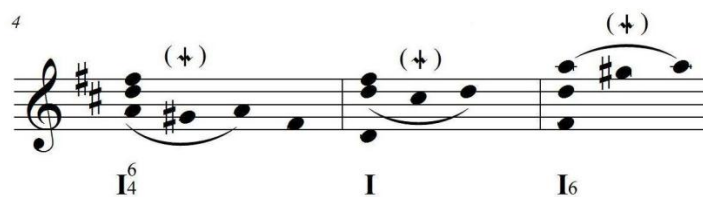


FIGURA 104 – Desenhos estruturais similares aos mordentes em Coste

Neste caso, no quarto compasso a bordadura Sol<sup>#</sup>4 serve à função de prolongar a nota estrutural Lá4, quinta-justa do acorde vigente I<sub>4</sub><sup>6</sup>. Da mesma forma, procedem as bordaduras dos compassos 5-6, porém, prolongando as respectivas notas estruturais Ré4 e Lá4. Em uma segunda redução, as notas estruturais entre si, desde que pertencem às vozes distintas (inferior-intermediária-superior), não estabelecem relação recíproca preponderante quando sem a presença destas bordaduras. Neste sentido, ressaltamos a importância fundamental deste ornamento para a coerência musical, pois opera comunicando vozes distintas. Este procedimento, imprescindível à construção musical, é, desta forma, dependente das formas ornamentais e, em outro viés, costuma ser chamado de “imitação”.

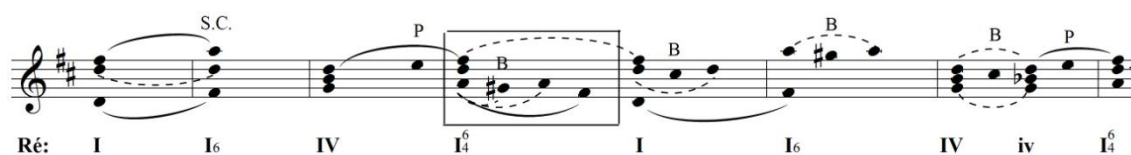


FIGURA 105 – Primeira redução e a bordadura como motivo

Outro caso correspondente, diz respeito à bordadura do compasso 7 (FIGURA 106) que, desta vez, tem a ver com ornamentos de retardo (*Nachschläge*). Na FIGURA 106, passamos a um nível estrutural mais profundo. Assim, havendo a troca de função harmônica, altera-se a sequência de “mordentes” para um desenho relacionado somente com uma única nota estrutural – o *chûte* e a aspiração (*accent*). Estes ornamentos, neste caso, direcionam-se à cada nota anterior.

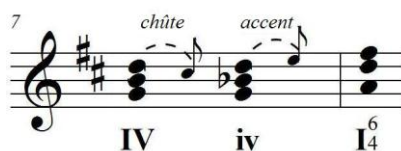


FIGURA 106 – Bordaduras como ornamentos de retardo

Em uma segunda redução (FIGURA 107), o acorde menor de IV revela sua terça  $Si^b3$  como nota de passagem entre as notas da voz intermediária  $Si3$ - $Ré4$ . Neste nível estrutural, curiosamente, o acorde menor perde sua função “harmônica” e opera como elemento contrapontístico (ou de preenchimento). Assim, o compasso revela uma nova configuração da estrutura que, sendo regida pelo acorde IV maior, dialoga com a sequência de bordaduras da primeira redução dando continuidade ao desenho do mordente. Neste sentido, é possível observar que o mesmo desenho pode representar diversos ornamentos práticos distintos conforme se modificam as condições e dialogam os níveis estruturais. Nesta ambiguidade de contexto e definição é dada a liberdade pelo compositor ao ouvinte e intérprete, onde reside o aspecto imprevisível e, ao mesmo tempo, orgânico de uma obra musical.

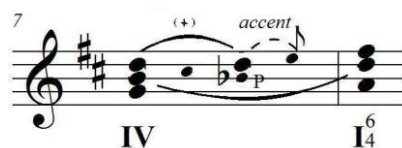


FIGURA 107 – Possibilidade do mordente na segunda redução

Ainda que as escorregadelas sejam executadas de maneira rápida, devido a sua forma escalar (FIGURA 108) e propósito de preenchimento intervalar, é notável a semelhança com a progressão linear schenkeriana (FIGURA 109).



FIGURA 108 – Superfície dos compassos 22-24  
Fonte: COSTE, 1920 p. 4-5.

Na redução, são reveladas formações escalares nos compassos 22 e 24 que explicam a condução melódica fluente.



FIGURA 109 – Progressões lineares no estudo n.4

Assim, na FIGURA 110, podemos realizar uma imagem dos compassos 22-24 através dos seus respectivos ornamentos práticos.

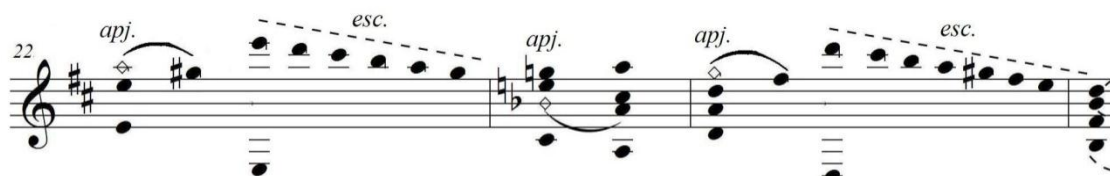


FIGURA 110 – Escorregadelas como progressões lineares

No âmbito analítico schenkeriano, conforme sucedem as reduções, as progressões lineares podem também revelar-se na forma de arpejos ou saltos consonantes. Na segunda redução do estudo n.4 (FIGURA 111), agrupamos as progressões lineares de acordo com os intervalos do acorde vigente. Assim, no compasso 22, a progressão linear que inicialmente se desdobra pelo intervalo de sexta-menor descendente é subdividida em duas progressões correspondentes aos intervalos de quarta e terça. Na segunda metade do

compasso 24, a progressão linear inicial de oitava cede às três progressões menores também reforçadoras dos intervalos do acorde vigente de Ré maior.



FIGURA 111 – Progressões lineares subdivididas

Finalmente, na terceira redução do estudo n.4 (FIGURA 112), as progressões lineares revelam arpejos nos compassos 22 e 24, e um movimento, antes oculto, que direciona o arpejo (Mi5-Si4-Sol#4-Mi4) à voz interna Mi4 no compasso 22.

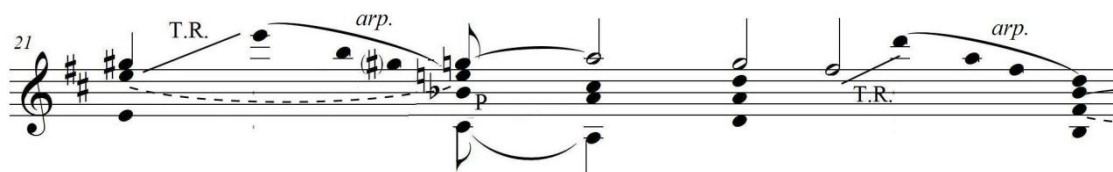


FIGURA 112 – Arpejos derivados das progressões lineares

Diversamente, em termos de ornamentação prática, na maioria dos casos, a escorregadela é um ornamento direcional e a sua nota principal, diferentemente da FIGURA 112, raramente se relaciona com uma voz distinta (interna ou externa). Em outras palavras, por se tratar algumas vezes de um “efeito” análogo ao *glissando*<sup>98</sup>, a escorregadela não deve ser subdividida. Assim, este ornamento não cabe em qualquer caso schenkeriano de progressão linear.

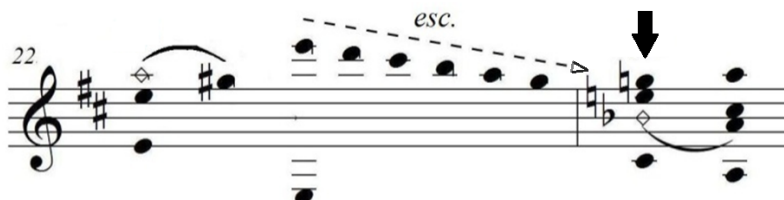


FIGURA 113 - Escorregadela direcionada à nota Sol4

<sup>98</sup> Análogos por serem direcionais e interruptos.

Na FIGURA 113, no compasso 22, caso o movimento escalar fosse avaliado a partir do conceito da escorregadela seria direcionado à nota “modulante” Sol4, pertencente ainda à voz superior. Em outra conjuntura, na FIGURA 112, o mesmo trecho, mas abordado pelo conceito schenkeriano, revela a mesma nota Sol4 como independente do movimento direcionado da progressão de oitava. Neste sentido, aqui há uma divergência entre os conceitos schenkerianos e de ornamentação prática.

Ainda que na ornamentação prática o *chûte* e a aspiração não sejam usualmente sugeridos pelos compositores. Entre as representações estruturais dos ornamentos práticos, os ornamentos de retardo são provavelmente os mais frequentes. Assim, eles podem ser representados em diversas situações evidenciadas na análise do estudo n.4.

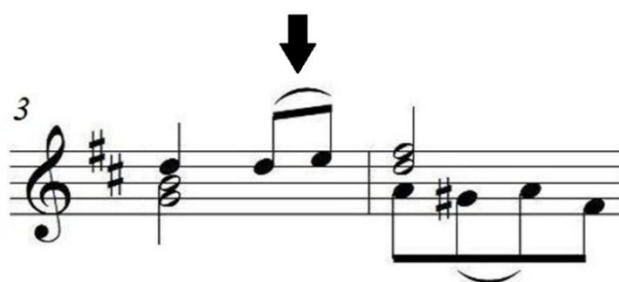


FIGURA 114 – “Efeito” do *accent* no estudo n.4

Na FIGURA 114, as notas Ré4-Mi4 podem assumir o “efeito” ornamental do *accent* na estrutura. Desde que na análise schenkeriana as notas repetidas passam a representar uma única nota, a nota Mi4 posiciona-se ritmicamente de maneira bastante similar ao *accent*, ou seja, também incide na última metade do tempo (ou compasso neste caso). Além disso, ela também conduz a uma nota mais aguda por grau conjunto, e atua sob o sentido de uma nota de passagem. Na FIGURA 115, o mesmo trecho é representado.

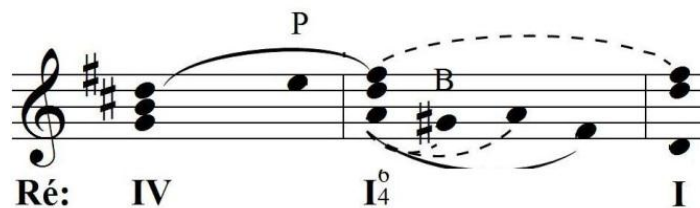
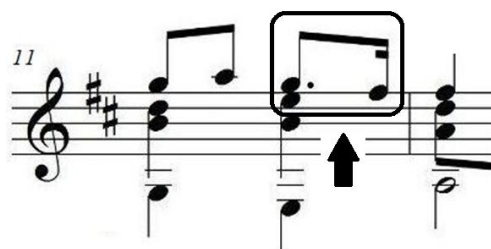
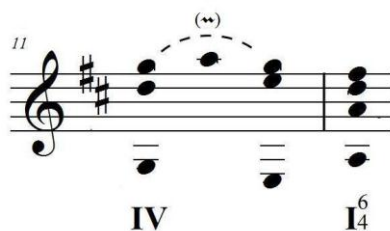


FIGURA 115 – Redu o schenkeriana do trecho

Na FIGURA 116, a imagem assinalada Sol4-F 4 no segundo tempo do compasso   similar   estrutura o rítmica e intervalar do *ch te* (colcheia pontuada e semicolcheia). No entanto, em termos estruturais, esta forma o pode também ser aludida a partir de uma modifica o rítmica que resulta em um *accent* “variado” – como procedem as notas Sol4-L 4 no primeiro tempo (duas colcheias). Além disso, no mesmo exemplo, o *accent* retorna a nota estrutural em sua resolu o, trazendo semelhança ao desenho da bordadura. Este tipo de configura o, embora seja assumidamente de prolonga o, em um âmbito analítico mais amplo pode ainda remeter a significados diversos ou outro tipo de ornamento prático.

FIGURA 116 – Desenho similar   forma o ornamental do *ch te*.

Assim, na FIGURA 117, este *accent* “bordadura” pode também ser comparado   figura do mordente invertido. Neste caso, como resultado do diálogo estabelecido entre o nível superficial e intermediário   possível ponderar a capacidade de permuta destes dois ornamentos que se prestam a um significado estrutural análogo.

FIGURA 117 – *Accent* bordadura

Na FIGURA 118 no compasso 23, a resolução do *chûte* Lá4-Sol4 gera a repetição com a nota seguinte. Neste sentido, sabendo que na análise schenkeriana as repetições são eliminadas logo na primeira redução rítmica, o efeito orgânico deste tipo de ornamento pode passar despercebido. Na FIGURA 118, podemos comparar o resultado da superfície com a redução schenkeriana.

FIGURA 118 – Repetição de notas e redução rítmica

Do mesmo modo que a superfície do estudo n. 4 de Coste traz a bordadura como elemento motivico, a sonata L.94 de Scalatti parece ser estruturada, em nível de superfície, sob as progressões lineares e transferências de registro. No trecho abaixo (FIGURA 119) correspondente aos compassos 5-6, a redução schenkeriana revela progressões lineares de terça e quinta.



FIGURA 119 – Compassos 5-6 da sonata L.94 de Scarlatti  
Fonte: Adaptado de SCARLATTI, 1906-08, p.28.

Na FIGURA 120, os mesmos compassos são representados por três progressões lineares que operam como ornamentos de preenchimento intervalar dos acordes vigentes de IV e I<sub>6</sub>.

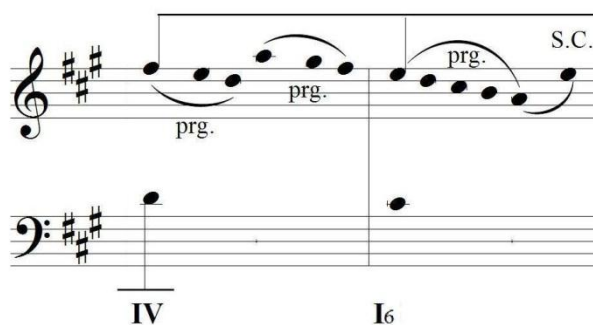


FIGURA 120 – Redução schenkeriana dos compassos 5-6

Assim, em termos ornamentais, as progressões lineares de terça e quarta podem ser relacionadas ao arpejo figurado, no qual duas notas correspondentes ao acorde vigente são preenchidas por notas “estranhas”. Diferentemente da escorregadela, que corresponde ao “efeito” de escala, o arpejo figurado deve soar como notas do acorde.

Na FIGURA 121, a redução schenkeriana é representada pelos seus ornamentos práticos correspondentes. Assim, as progressões de terça resultam em dois grupos de arpejos figurados, com as notas Fá<sup>#</sup>4-Mi4-Ré4 e Lá4-Sol<sup>#</sup>4-Fá<sup>#</sup>4. Conforme vimos antes, os arpejos figurados são formações triádicas completadas por notas “estranhas”. No compasso seguinte, a escorregadela corresponde à progressão de quinta-justa descendente que abrange o intervalo Mi4-Lá3.



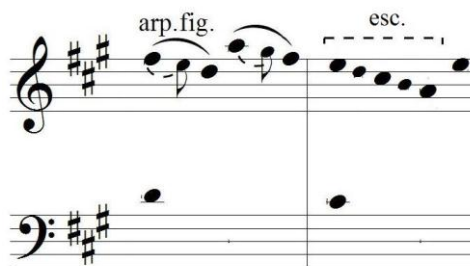


FIGURA 121 – Arpejo figurado e escorregadela

No nível estrutural intermediário, tanto a progressão linear de terça interage como parte de uma progressão maior (de oitava, por exemplo), como o arpejo figurado pode interatuar através das camadas analíticas com a escorregadela, ou vice-versa. Na FIGURA 122, um nível estrutural mais profundo as notas Lá4-Sol#4-Fá#4 (que, na FIGURA 121, foram consideradas como um arpejo figurado) passam a representar parte da escorregadela. Neste caso, ela correspondente à progressão de oitava que segue desde a nota Lá4, no segundo tempo do quinto compasso, à nota Lá3, no compasso seguinte.

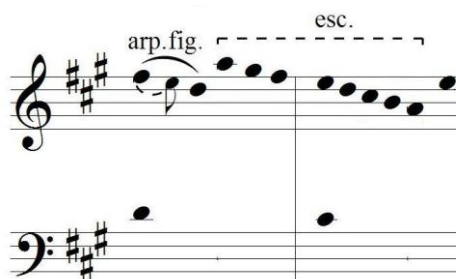


FIGURA 122 – Escorregadela em nível estrutural profundo

Em reduções ainda mais profundas da sonata L.94, as escorregadelas podem ainda interagir com a transferência de registro. Assim, quanto maior o intervalo envolvido, maior a possibilidade de haver o cruzamento de vozes. Para isso, frequentemente são combinados arpejos, escalas ou padrões melódicos específicos. Nos casos extraordinários, mais frequentes na música instrumental, ainda é possível interagir por meio deste recurso as vozes externas (por exemplo, soprano e baixo).



FIGURA 123 – Compassos 14-18 da sonata L.94 de Scarlatti  
Fonte: Adaptado de SCARLATTI, 1906-08, p.28.

A FIGURA 123, correspondente aos compassos 14-18, serve de exemplo para a transferência de registro em larga escala, uma vez que, conforme a redução da FIGURA 124, a nota Mi4 é direcionada três oitavas descendentes.

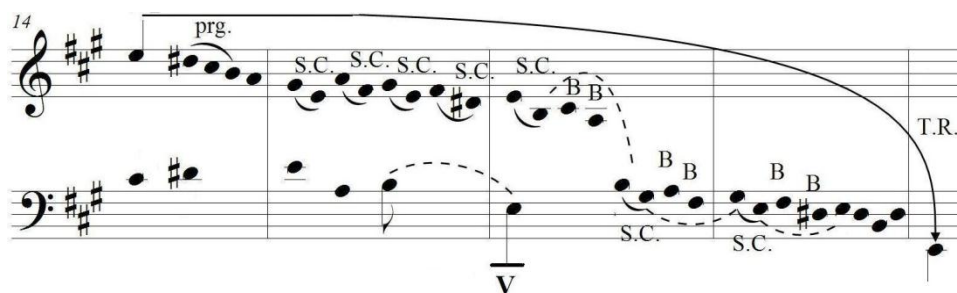


FIGURA 124 – Transferência de registro em larga escala

Na FIGURA 124, também é possível observar uma progressão linear, as bordaduras duplas e diversos saltos consonantes que operam, em sua maioria, sobre notas do arpejo do V (FIGURA 125). Este combinado de ornamentos com significados distintos prestam somente ao enfoque da nota Mi1, no compasso 18.

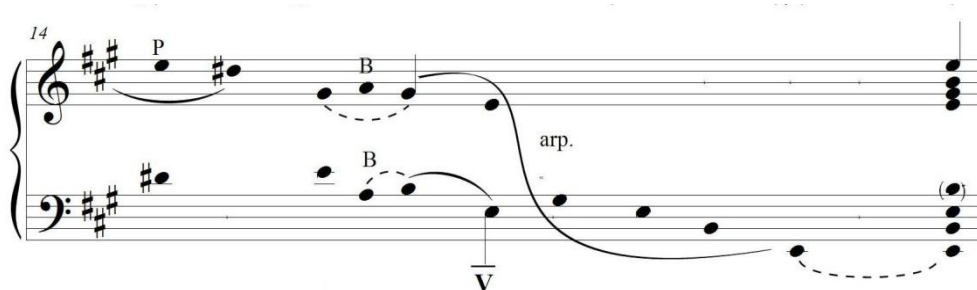


FIGURA 125 – Terceira redução

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na música, raramente o ornamento costuma ser relacionado com o processo composicional. Em certas ocasiões, este elemento musical parece ser subjugado à função de um simples adereço, como se a obra de arte não carecesse deste recurso para ser apreciada como tal. Além disso, os ornamentos ainda podem representar virtuosismo e, de fato, representam e representaram desde sua origem. Com o passar do tempo, este recurso resultou em uma competência ainda mais abrangente, assumindo um papel imprescindível para o estabelecimento da lógica e fluidez musical. No século XVIII, culminou o que podemos chamar de consolidação dos ornamentos como parte da estrutura musical. Logo após, prosseguiram os estilos e a tendência natural à elaboração de novos sons e novos adornos, sobrevivendo uma troca lenta e gradual das estruturas “rígidas” por formações ornamentais mutáveis de superfície. Este processo culminou no rompimento do sistema tonal. Já no fim do século XIX, compositores como Wagner, Debussy e, então, Schoenberg, no século XX, conduziram experimentos e empregaram estruturas flexíveis (como efeitos extramusicais, o motivo e a série dodecafônica) que ignoravam o antigo *modus operandi*. A teoria de Schenker, neste sentido, veio com a promessa de resgatar a prática antiga com uma estrutura interna, única e universal – a *Ursatz*. Para o autor, o “novo” conceito de estrutura serviria não somente à música, mas à metáfora ideológica de reeducar a classe artística.

Para a teoria schenkeriana, um único ornamento não conduz a uma força organizadora que justifique, por si só, a qualidade de uma obra musical. No entanto, a sua aplicação adequada e combinação são aptas a gerar diálogos estruturais com energia artística aparentemente imensurável. Tanto Schenker, em seus textos, quanto C.P.E. Bach, em *Versuch*, realizaram tentativas de sistematizar o significado e aplicação, cada qual, de seus ornamentos, e conscientizar sobre os danos causados à música pela falta ou pelo excesso deles. Contudo, não é exclusivamente neste sentido que suas teorias podem estabelecer um vínculo.

A ornamentação prática e os desdobramentos schenkerianos são afins em diversos aspectos, mas há também condições assumidamente destoantes entre eles. Dentre elas, embora ambos sejam adornos, cada um serve às funções diversas como, por exemplo, à análise ou à interpretação. Além disso, os significados para ambas as práticas estão sujeitos a um contexto variável. O ornamento prático foi idealizado tão-somente para as necessidades interpretativas, porém, em termos de formação intervalar ou desenho, é inegável a sua influência na elaboração das estruturas de obras musicais em geral. As diminuições schenkerianas, por conduzirem ao conceito das camadas são, em aplicação, mais flexíveis e abrangentes que os ornamentos práticos que, a princípio, servem somente à pós-superfície musical. Assim, às ideias de “quase” ornamento e “quase” estrutura, sugeridas aqui para uma melhor compreensão, ao mesmo tempo, trazem a tona rudimentos ornamentais na estrutura fundamental, antes em tese, absolutamente indivisível. É preciso compreender que desde a estrutura até a superfície sempre existirá a possibilidade de imprecisão funcional.

Em um curto trecho de *Versuch*, C.P.E. Bach cita a ideia da sobreposição de ornamentos já no âmbito da improvisação, mas jamais chega exatamente a assumir a aplicação destes no âmbito composicional. De fato, conforme elucidamos, o conhecimento da ornamentação estava já no século XVII arraigado tanto nos intérpretes quanto nos compositores. Assim, o ornamento é um recurso tácito na composição de estruturas musicais, seja diretamente ou como um referencial intervalar.

Além disso, observamos que a repetição – como uma forma de desdobramento estrutural – com frequência assume o controle da obra, ditando caminhos ao compositor, que cria no ouvinte a ilusão de burlar as regras da natureza musical. Para Schenker, a natureza é utilizada como metáfora para explicar que a obra é resultado de um som gerador tomado como a própria nota fundamental que, ao mesmo tempo, através dos seus harmônicos oferece energia e limite ao que virá a ser a obra.

As análises das três obras de Coste, Mozart e Scarlatti evidenciaram a maneira como a ornamentação prática pode relacionar-se com a análise schenkeriana ou, então, colaborar no processo analítico-interpretativo. No entanto, identificamos que a influência da análise prática pode ser sentida somente de maneira indireta no trabalho de Schenker. Alguma analogia entre *grammar* e *significance* (de Salzer) ainda deve ser ponderada em relação, respectivamente, aos ornamentos práticos e schenkerianos. Neste contexto, os ornamentos práticos sofrem inevitáveis variações de significado no decorrer das diminuições e, devido a tal imprecisão, a ideia inicial de estabelecer uma analogia sucinta entre os ornamentos práticos e as diminuições schenkerianas demonstrou-se contextual. Os ornamentos em geral, pela sua própria natureza, são geradores ilimitados de “questionamentos” estruturais que, distintas vezes, proporcionam múltiplas e apropriadas soluções. Nestas soluções, reside a porcentagem de caos necessária a “vida” da obra musical, intocada pelo compositor, cujo espaço demanda preenchimento criativo do analista, intérprete e ouvinte. Neste sentido, a análise musical de Schenker deve ser interpretada.

## REFERÊNCIAS

BACH, Carl P. E. **Essay on the true art of playing keyboard instruments.** Traduzido por William J. Mitchell. London: W.W.Norton & Company, 1949. Original em Alemão.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado: Berlim 1753-1762.** Traduzido por Fernando Cazarini. Campinas: Ed. Unicamp, 2009. Original em Alemão.

BEACH, David. **Schenker's theories: a pedagogical view. In Aspects of Schenkerian Theory.** New Haven: Yale University Press, 1983.

BENT, Ian. **Analysis.** Hampshire: The MacMillan Press LTD, 1987.

BERRY, David C.. Schenkerian Theory in the United States. A Review of Its Establishment and a Survey of Current Research Topics. **ZGMTH Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie**, Hildesheim, Volume 2, No. 2-3, p.101-137, 2005. Disponível em: <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/206.aspx>> Acesso em: 19/10/2011.

CANO, Rubéns L.. **Música y Retórica en el Barroco.** Ciudad Universitaria: Universidad Nacional Autónoma del México, 2000.

COOK, Nicholas. **The Schenker Project : Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna.** New York: Oxford University Press, 2007.

COSTE, Napoleon. **25 Studien für die Gitarre.** München: Verlag Gitarrenfreund, 1920. Partitura (32 p.) Violão. Disponível em: Acesso em: 20 de fevereiro de 2012.

FORTE, Allen; GILBERT, Steven E.. **Introduction to Schenkerian Analysis.** New York: W.W. Norton & Company Inc., 1982.

\_\_\_\_. **Análisis Musical: Introducción al análisis Schenkeriano.** Traduzido para o espanhol por Pedro Purroy Chicot. Espanha: IDEA Books S.A., 2003. Original em Inglês.

GJERDINGEN, Robert O. - **Music in the galant style.** USA: Oxford University Press, 2007.

JONAS, Oswald. **Introduction to the Theory of Heinrich Schenker: The Nature of Music Work of Art.** Traduzido por John Rothgeb. New York: Longman, 1982. Original em Alemão.

KATZ, Adele T.. Heinrich Schenker's Method of Analysis. **The Musical Quarterly**, Oxford, Volume 21, No. 3, p. 311-329, Julho de 1935. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/739052>> .Acessado em: 13/10/2011.

\_\_\_\_. **The challenge to music tradition: a new concept of tonality.** New York: Alfred A. Knopf, 1946.

MANN, Alfred. **Study of Counterpoint: From Johann Joseph Fux's Gradus Ad Parnassum.** London: W. W. Norton, 1971.

\_\_\_\_. **Study of Fugue.** New York: Dover, 1987.

MOZART, W. Amadeus.. **Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons.** London: Bärenreiter Kassel, 1963. Partitura (82 p.). Piano e Voz.

NEUMANN, Frederick. Ornament and Structure. **The Musical Quarterly.** Oxford, Volume 56, No. 2, p. 153-161, Abril de 1970. Disponível em: <<http://mq.oxfordjournals.org/content/LVI/2/153.full.pdf>> Acesso em: 29 de novembro de 2011.

\_\_\_\_. **Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music with Special Emphasis on J.S. Bach.** New Jersey: Princeton University Press, 1978.

SALZER, Felix. **Structural Hearing: Tonal Coherence in Music.** USA: Dover Publications Inc., 1962.

SCARLATTI, Domenico. **Collected Keyboard Sonatas**. Milan: Ricordi,, 1906-08. Partitura (43 p.) Cravo. Disponível em: <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP04446-Scarlatti\\_-\\_Keyboard\\_Sonatas\\_\\_L.085-100.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP04446-Scarlatti_-_Keyboard_Sonatas__L.085-100.pdf)> Acesso em: 20 de fevereiro de 2012.

SCHENKER, Heinrich. **Counterpoint: A translation of Kontrapunkt of Heirich Schenker Book I**. Traduzido para o inglês por John Rothgeb e Jurgen Thym. New York: Schirmer, 2001.

\_\_\_\_\_. **Free Composition (Der freie Satz)**. Traduzido por Ernst Oster. Hillsdale: Pentagon Press, 1979. Original em Alemão.

\_\_\_\_\_. **Five graphic music analyses**. New York: Dover, 1969.

\_\_\_\_\_. Organic Structure in Sonata Form. In: YESTON, Maury. **Readings in Schenker Analysis and other approaches**. New Haven: Yale University Press, 1977. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/843310.pdf>> Acessado em: 24/01/2012.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of music composition**. London: Farber and Farber, 1967.

PANKURST, Tom. **SchenkerGUIDE: a brief handbook and web site for Schenkerian analysis**. New York: Taylon & Francis, 2008.



## APÊNDICES

## APÊNDICE A – Primeira redução de “Wie ünglücklich bin ich nit”

F4M: I V<sub>7</sub> I vi ii<sup>6</sup> V/vii V I V<sub>2</sub>/V

V V<sub>2</sub>/V V vi V<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>7</sub>/V V vii<sup>6</sup>/ii V<sub>4</sub><sup>6</sup> vii<sup>7</sup>/ii ii

V<sub>7</sub> i bVI vii<sup>7</sup>/V V I V<sub>7</sub>

I vii<sup>6</sup> I<sub>6</sub> IV vii<sup>7</sup> I ii<sup>6</sup> V<sub>4</sub><sup>6</sup> V I V I

APÊNDICE B – Segunda redução de “Wie ünglücklich bin ich nit”

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a line of chord symbols below. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. Performance markings include *P* (piano), *prg* (primo), *S.C.* (scordatura), and *arp* (arpeggiato). Chord symbols are in Roman numerals, with some indicating specific voicings or alterations.

**System 1 (Measures 1-4):** Chords: I, V<sub>7</sub>, ii<sub>5</sub><sup>6</sup>, V, I. Performance markings: *P* at the end of measure 4.

**System 2 (Measures 5-8):** Chords: V, vi, V, vii<sup>7</sup>/ii, ii. Performance markings: *P* at the start of measure 5, *prg* above and below the staff in measures 6, 7, and 8.

**System 3 (Measures 9-11):** Chords: V<sub>7</sub>, i, bVI, vii<sup>7</sup>/V, V, I, V<sub>7</sub>. Performance markings: *S.C.* above and below the staff in measures 10 and 11.

**System 4 (Measures 12-15):** Chords: I, vii<sub>5</sub><sup>6</sup>, I<sub>6</sub>, IV, I, V, I, V, I. Performance markings: *arp* above and below the staff in measures 12, 14, and 15; *P* below the staff in measures 13 and 14.

### APÊNDICE C – Terceira redução de “Wie ünglücklich bin ich nit”

**FáM:** I V<sub>7</sub> ii<sup>6</sup><sub>5</sub> V I V I V

**vii<sup>7</sup>/ii ii V<sup>6</sup><sub>5</sub> i V I V<sub>7</sub>**

**I IV I V I V I**

APÊNDICE D – Quarta redução de “Wie ünglücklich bin ich nit”

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a line of chord reductions below it.

**System 1 (Measures 1-5):**  
 - Treble clef: Measures 1-5. Measure 4 has a note marked 'aprox.s.' above it. Measure 5 has notes marked 'B' and 'P' below it.  
 - Bass clef: Measures 1-5. Measure 4 has a note marked 'B' below it.  
 - Chord reductions: **FáM: I V I V**

**System 2 (Measures 6-10):**  
 - Treble clef: Measure 6 has a note marked 'subst.' above it. Measure 7 has notes marked 'B' and 'P' below it.  
 - Bass clef: Measures 6-10. Measure 7 has a note marked 'B' below it. Measure 8 has a note marked 'B' below it.  
 - Chord reductions: **ii V<sup>6</sup> i V I<sub>6</sub> V<sub>7</sub>**

**System 3 (Measures 11-15):**  
 - Treble clef: Measures 11-15.  
 - Bass clef: Measures 11-15.  
 - Chord reductions: **I IV I V I**

APÊNDICE E – Quinta redução de “Wie ünglücklich bin ich nit”

5 4 3 2 5 4 3 2 1

subst.

aprox.s.

arp

S.C.

F4M: I V i V I IV I V I

**APÊNDICE F – Estrutura fundamental de “Wie ünglücklich bin ich nit”**

<sup>^</sup>5    <sup>^</sup>4    <sup>^</sup>3    <sup>^</sup>2 || <sup>^</sup>5 <sup>^</sup>4 <sup>^</sup>3    <sup>^</sup>2    <sup>^</sup>1

**FáM:**    I    V            i    V            I    IV V    I

## APÊNDICE G – Redução ornamental de “Wie ünglücklich bin ich nit”

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major). The chord reductions are as follows:

**System 1 (Measures 1-4):**  
 Treble: *coulé* (measures 1-2), *esc.* (measures 3-4)  
 Bass: *arp.* (measure 2), *acc.* (measure 3)  
 Chord reductions: F4M: I, V7, I, vi, ii65, V/vii, V, I, V2/V

**System 2 (Measures 5-8):**  
 Treble: *(+)* (measure 6), *arp. fig.* (measures 7-8)  
 Bass: *arp. fig.* (measures 7-8)  
 Chord reductions: V, V2/V, V, vi, V64, V, vii/ii, ii

**System 3 (Measures 9-11):**  
 Chord reductions: V7, i, bVI, vii/V, V, I, V

**System 4 (Measures 12-15):**  
 Treble: *apj. dupla* (measures 12-15)  
 Chord reductions: I, vii65, I6, IV, vii7, I, V, I, V, I





APÊNDICE I – Segunda redução do Estudo n.4 de Coste

The musical score is presented in four systems, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols and annotations:

- System 1 (Measures 1-8):** Features a sequence of chords: I, IV, I, IV, I<sup>6</sup>, I<sup>4</sup>. Annotations include "S.C." (Sustained Chord) above measures 1, 3, 5, and 7, and "Arp." (Arpeggio) above measures 2, 4, 6, and 8. A "T.R." (Trill) is indicated above measure 8.
- System 2 (Measures 9-15):** Chords: I, IV, I<sup>6</sup>, I<sup>4</sup>, V, IV, V. Annotations include "P" (Piano) above measures 10, 12, 14, and 15. A dashed line connects the notes in measure 10 to measure 11.
- System 3 (Measures 16-22):** Chords: I, vii<sup>6</sup>, vi, IV, I, V, I<sup>6</sup>, I<sup>4</sup>, V, IV, V/V, V/V. Annotations include "Arp." above measure 16, "Subst." above measure 17, "S.C." above measures 18 and 20, "T.R." above measures 19 and 21, and "Prog." above measures 20 and 22.
- System 4 (Measures 23-29):** Chords: vii, V, I, vi, ii<sup>6</sup>, ii, V, I. Annotations include "T.R." above measures 23 and 25, "Prog." above measures 24 and 26, "S.C." above measure 26, and "T.R." above measure 27.

APÊNDICE J – Terceira redução do Estudo n.4 de Coste

The musical score is presented in a single system with five staves. The first staff shows a melodic line with trills (T.R.) and a final trill. The second staff, labeled 'Ré: I', shows a sequence of chords: I, IV, I, IV, I, I<sup>6</sup>, IV, I<sup>6</sup>, IV, V, I<sup>6</sup>, IV, V. The third staff, starting at measure 9, includes performance markings 'P' and 'T.R.'. The fourth staff, starting at measure 16, includes 'T.R.' and 'Afp.' markings. The fifth staff, starting at measure 23, includes 'Afp.', 'T.R.', and 'S.C. T.R.' markings. The chord sequence for the fifth staff is V, I, vi, I, ii, V, I.

APÊNDICE L – Quarta redução do Estudo n.4 de Coste

The musical score consists of two staves. The first staff contains measures 1, 2, and 3. The second staff contains measures 4, 5, and 6. Measure numbers 10, 12, and 13 are indicated at the beginning of the second staff. Chord symbols are placed below the notes: I, IV, V, I<sub>6</sub>, V, V/V, I, V, I. Performance markings include 'P' (piano) and 'S.C.' (scordatura).

## APÊNDICE M – Quinta redução do Estudo n.4 de Coste

The image displays a musical score for guitar, oriented vertically. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are arranged in a sequence, with fingerings indicated by numbers 1 through 8 above the notes. The notes are: G4 (1), A4 (2), B4 (3), C5 (4), D5 (5), E5 (6), F#5 (7), and G5 (8). The notes are grouped into two pairs, each enclosed in a large oval. Below the staff, there are two sets of chord diagrams. The first set, corresponding to the first pair of notes, consists of a 'V' diagram (a barre across the first four frets) and an 'I' diagram (a barre across the first fret). The second set, corresponding to the second pair of notes, also consists of a 'V' diagram (a barre across the fifth and sixth frets) and an 'I' diagram (a barre across the fifth fret). The text 'Ré: I' is written below the first 'I' diagram.

APÊNDICE N – Estrutura fundamental do Estudo n.4 de Coste

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a scale starting on Ré (D4) and ascending to Ré (D5). The notes are: D4 (finger 1), E4 (finger 2), F#4 (finger 3), G4 (finger 4), A4 (finger 5), B4 (finger 6), C#5 (finger 7), and D5 (finger 8). A slur covers the notes from F#4 to D5. Below the staff, the text "Ré: I" is written. To the right of the staff, a vertical line indicates a cadence with "V" (Dominant) and "I" (Tonic) labels.

APÊNDICE O – Redução ornamental do Estudo n.4 de Coste

The image displays four systems of musical notation for the 'Redução ornamental do Estudo n.4 de Coste'. Each system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is written in a simplified, chordal style with various performance markings and chord reductions.

- System 1 (Measures 9-16):** Starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The first measure is marked 'Ré:'. The notes are grouped into chords with '+' signs above them. Chord reductions are indicated below the staff: I, I<sub>6</sub>, IV, I<sub>4</sub><sup>6</sup>, I, I, I<sub>6</sub>, IV, I<sub>4</sub><sup>6</sup>. Performance markings include 'Accent' over the first measure and 'Chûte' over the last measure. The system ends with 'Atp.'.
- System 2 (Measures 17-24):** Starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The first measure is marked '9'. Chord reductions below the staff include: I, vii<sup>6</sup>, vi, IV, I<sub>4</sub><sup>6</sup>, V, I, I<sub>6</sub>, IV, iv, I<sub>4</sub><sup>6</sup>, V. Performance markings include 'Apoj.' over the first measure and 'Escd.' over the last measure.
- System 3 (Measures 25-32):** Starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The first measure is marked '16'. Chord reductions below the staff include: I, IV, I, IV, vii, V/ii, V/IV. Performance markings include 'Chûte' over the first measure.
- System 4 (Measures 33-40):** Starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The first measure is marked '23'. Chord reductions below the staff include: vii, V, I, vi, ii, V<sub>4</sub><sup>6</sup>, I. Performance markings include '(∞)' over the first and second measures, and a fermata over the last measure.

APÊNDICE P – Primeira redução da Sonata L.94 de Scarlatti

The musical score is presented in six systems, each consisting of a piano (treble) staff and a bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes various performance markings such as *prg.* (pencil), *S.C.* (scordatura), *P* (piano), *B* (basso), *T.R.* (trill), and *arp.* (arpeggio). Chord symbols are placed below the bass staff to indicate the harmonic structure.

**System 1 (Measures 1-6):** Chords: LáM: I, IV, V. Markings: *prg.*, *S.C.*, *P*, *B*.

**System 2 (Measures 7-13):** Chords: IV, I<sub>6</sub>, ii, V, V/V, iii, V/V. Markings: *prg.*, *S.C.*, *P*, *B*.

**System 3 (Measures 14-20):** Chords: V, vi, V<sub>4</sub><sup>6</sup>, V/V, V, vi, V/V. Markings: *prg.*, *S.C.*, *P*, *B*, *T.R.*.

**System 4 (Measures 21-26):** Chords: V, I, IV. Markings: *prg.*, *S.C.*, *P*, *B*, *T.R.*.

**System 5 (Measures 27-32):** Chords: I<sub>6</sub>, ii, V, I, V, I<sub>6</sub>. Markings: *prg.*, *S.C.*, *P*, *B*, *T.R.*.

**System 6 (Measures 33-39):** Chords: V, vi, I, V/V, vi, V, I, ii, V, I. Markings: *prg.*, *S.C.*, *P*, *B*, *T.R.*, *arp.*.

## APÊNDICE Q – Segunda redução da Sonata L.94 de Scarlatti

The musical score is presented in six systems, each consisting of a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The score includes various performance markings such as *T.R.* (trills), *prg.* (pizzicato), *S.C.* (scordatura), and *arp.* (arpeggio). Chord reductions are indicated by Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII) and lowercase letters (i, ii, iii, iv, v, vi, vii, viii) with superscripts for inversions (e.g., I<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup>).

**System 1 (Measures 1-6):** Treble clef contains a melodic line with trills. Bass clef contains a simple harmonic accompaniment. Chord reductions: LáM: I, V, I, IV, I<sup>6</sup>.

**System 2 (Measures 7-13):** Treble clef continues the melodic line. Bass clef includes a *prg.* marking. Chord reductions: IV, I<sup>6</sup>, ii, V, vi, V/V, iii, V, V/V.

**System 3 (Measures 14-20):** Treble clef features a long melodic phrase with trills. Bass clef includes trills and a *T.R.* marking. Chord reductions: V, vi, V<sup>64</sup>, V/V, V, vi, V/V.

**System 4 (Measures 21-26):** Treble clef contains a melodic line with *S.C.* markings. Bass clef includes trills and a *T.R.* marking. Chord reductions: V, I, IV.

**System 5 (Measures 27-32):** Treble clef continues the melodic line with *S.C.* and *arp.* markings. Bass clef includes a *T.R.* marking. Chord reductions: I<sup>6</sup>, ii, V, I, V, I<sup>6</sup>.

**System 6 (Measures 33-39):** Treble clef features a long melodic phrase with trills. Bass clef includes trills and an *arp.* marking. Chord reductions: V, vi, I<sup>6</sup>, V/V, V, vi, V, I, ii, V, I.



### APÊNDICE R – Terceira redução da Sonata L.94 de Scarlatti

The musical score is presented in six systems, each consisting of a piano (right) and bass (left) staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The score includes various performance markings such as *arp.*, *P*, *S.C.*, *T.R.*, *apj.*, and *arp.*. Chord symbols are placed below the bass staff of each system.

**System 1 (Measures 1-6):** Chords: I, V, I, IV, I6. Performance markings: *P*, *arp.*

**System 2 (Measures 7-13):** Chords: IV, I6, V, V/V, V, V/V. Performance markings: *arp.*

**System 3 (Measures 14-20):** Chords: V, V/V. Performance markings: *P*, *B*, *S.C.*, *arp.*

**System 4 (Measures 21-26):** Chords: V, I, IV. Performance markings: *S.C.*, *arp.*, *T.R.*

**System 5 (Measures 27-32):** Chords: I6, ii, V, I, V, I6. Performance markings: *T.R.*

**System 6 (Measures 33-38):** Chords: V, vi, I6, V/V, V, vi, V, I. Performance markings: *T.R.*, *B*, *apj.*, *arp.*

## APÊNDICE S – Quarta redução da Sonata L.94 de Scarlatti

The musical score is presented in four systems, each consisting of a piano (left) and treble (right) staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

- System 1 (Measures 1-11):** The piano part features arpeggiated chords with a 'B' (Basso Continuo) line. The treble part has a melodic line with slurs and a 'B' line. Chord symbols below the piano staff are: LáM: I, IV, I6, IV, V.
- System 2 (Measures 12-22):** The piano part includes trills (T.R.) and arpeggiated chords. The treble part has a melodic line with a 'B' line. A 'I' chord symbol is shown at the end of the system.
- System 3 (Measures 23-33):** The piano part features arpeggiated chords and a 'B' line. The treble part has a melodic line with slurs and a 'B' line. Chord symbols below the piano staff are: IV, B, I, V. Fingerings 5, 4, 3, 2, 1 are indicated above the treble staff.
- System 4 (Measures 34-44):** The piano part features arpeggiated chords and a 'P' (Piano) line. The treble part has a melodic line with a long slur and a 'B' line. A 'I' chord symbol is shown at the end of the system.

## APÊNDICE T – Quinta redução da Sonata L.94 de Scarlatti

The image displays two systems of musical notation for the piano accompaniment of the fifth reduction of Scarlatti's Sonata L.94. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with an arpeggiated (arp.) marking and two notes labeled 'B'. The lower staff contains a bass line with an arpeggiated (arp.) marking and a trill (T.R.) marking. Below the bass staff, chord reductions are indicated as LáM: I, IV, V, and I. The second system also consists of two staves. The upper staff begins with a measure number '12' and contains a melodic line with fingerings 5, 4, 3, 2, and 1 indicated above the notes. The lower staff contains a bass line with an arpeggiated (arp.) marking. Below this bass staff, chord reductions are indicated as IV, I, V, and I.

## APÊNDICE U – Estrutura fundamental da Sonata L.94 de Scarlatti

The image displays a musical score for the fundamental structure of Scarlatti's Sonata L.94. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef begins with a sequence of notes: G4, A4, B4, B4, G4, F#4, E4, D4. A dashed line indicates a fingering sequence: ^5 (above the first B4), ^5 (above the second B4), ^5 (above the first G4), ^4 (above the first F#4), ^3 (above the first E4), ^2 (above the first D4), and ^1 (above the final D4). The bass clef accompaniment consists of a sequence of chords: I (C#4), IV (F#3), V (B3), I (C#4), V (B3), and I (C#4). The label "LáM: I" is positioned below the first chord. The label "T.R." (Trill) is placed above the second B4 in the treble clef and above the first B3 in the bass clef. The label "T.R." is also placed above the final D4 in the treble clef.

LáM: I IV V I V I

## APÊNDICE V – Redução ornamental da Sonata L.94 de Scarlatti

Primeira Redução Domenico Scarlatti (1685-1757)

Chord reductions for the first system: LáM: I IV V I IV I6 IV I6

Chord reductions for the second system: IV V V/V iii V/V V

Chord reductions for the third system: vi V/V V

Chord reductions for the fourth system: I IV I6 ii V I

Chord reductions for the fifth system: V I6

Chord reduction for the sixth system: I

## ANEXOS

## ANEXO A – “Wie unglücklich bin ich nit” (MOZART, 1963 p. 4).

2. „Wie unglücklich bin ich nit“

Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung  
Textdichter unbekannt  
KV 147 (125\*)  
Entstanden Salzburg, vermutlich 1772

[M]

Wie un - glück - lich bin ich nit, wie schmach - tend sind mei - ne Tritt', wenn ich mich nach dir

len - - ke. Nur die Seuf - zer trö - sten mich, al - le Schmer - zen läu - fen sich, wenn

ich auf dich ge - den - ke, wenn ich auf dich ge - den - - ke.

## ANEXO B – Reedição do Estudo n.4 (COSTE, 1920 p. 4-5).

Nº 4. Andantino.  $\text{♩} = 66$

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score is divided into six staves. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a Roman numeral 'II'. The second staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a Roman numeral 'II'. The third staff features a forte (*f*) dynamic and includes Roman numerals 'VII' and 'V'. The fourth staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes Roman numerals 'V', 'VII', 'IX', 'III', and 'II'. The fifth staff begins with a *rinf.* (ritardando) dynamic and includes a Roman numeral 'VII'. The piece ends with a double bar line.

## ANEXO C – Sonata L.94 (Scarlatti, 1906-08 p. 28).

94. *(ALLEGRO)* ( $\text{♩} = 132$ )

The score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked *(ALLEGRO)* with a quarter note equal to 132 beats per minute. The piece is numbered 94. The notation includes various fingerings, slurs, and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*. Measure numbers (5), (10), (15), (20), (25), (30), (35), and (40) are indicated at the bottom of the staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.