



**UDESC**

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC  
CENTRO DE ARTES – CEART  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**O QUE É TONICALIZAÇÃO?  
ENTENDIMENTOS EM USO  
E A CONCEITUAÇÃO TIPOLOGICA  
PROPOSTA POR SCHENKER**

DJALMA BIANCO CORDEIRO

FLORIANÓPOLIS, 2019

**DJALMA BIANCO CORDEIRO**

# **O que é tonicalização? Entendimentos em uso e a conceituação tipológica proposta por Schenker**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre na linha de pesquisa Teoria e História

Orientador: Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Florianópolis  
Agosto de 2019

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da  
Biblioteca Central/UEDESC,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Cordeiro, Djalma Bianco

O que é tonicalização? Entendimentos em uso e a conceituação tipológica proposta por Schenker / Djalma Bianco Cordeiro. -- 2019. 175 p.

Orientador: Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2019.

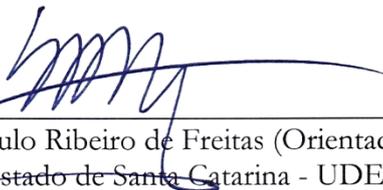
1. Tonicalização. 2. teoria e análise musical. 3. terminologia schenkeriana. 4. harmonia tonal. 5. Heinrich Schenker. I. Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro de . II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

DJALMA BIANCO CORDEIRO

## O que é tonicalização? Entendimentos em uso e a conceituação tipológica proposta por Schenker

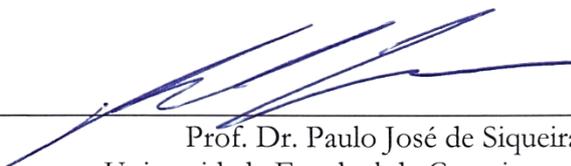
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, na linha de pesquisa Teoria e História

### Banca Examinadora:



---

Prof. Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (Orientador)  
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC



---

Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné  
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP



---

Prof. Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros  
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Florianópolis, 22 de agosto de 2019

Aos professores e estudantes de música no Brasil,  
nos dias de hoje...

## Agradecimentos

Ao meu professor e orientador Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, por sua dedicação incondicional, cumplicidade e generosidade, que fizeram do mestrado uma experiência intensa de aprendizado musical e para a vida nesses últimos dois anos.

À coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC na pessoa da professora Viviane Beineke e aos demais professores com os quais cursei disciplinas, por me colocarem em contato com ideias e discussões do campo musical.

Agradeço aos professores Paulo José de Siqueira Tiné (Unicamp) e Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros (Udesc) pela leitura atenta e pelos comentários, críticas e sugestões apresentadas na oportunidade do Exame de Qualificação. E também ao professor Ricardo Mazzini Bordini (UFM) pela atenção e esclarecimentos.

Ao curso de Música da Univali, por fazer parte do embasamento e ponte para esta nova etapa. Em especial ao Rodrigo Paiva, por sempre se mostrar solícito em compartilhar as experiências da jornada acadêmica.

Ao Conservatório de Música de Popular de Itajaí “Carlinhos Niehues”, aos colegas do corpo docente. À direção, nas pessoas de Eliezer Patisse e Arnou de Melo, por sinceramente me incentivar e apoiar na minha capacitação profissional. E aos queridos professores e amigos Mário Jr. e Ricardo Pulletti, por me encorajar de diferentes formas nessa jornada.

Aos novos amigos da UDESC, em especial ao companheirismo de Ivan Nabuco pelas longas conversas e por compartilhar toda a caminhada do mestrado.

Aos meus irmãos Leocádia, Rita, Benedito e à Monique, por sempre mostrar interesse no andamento da minha dissertação, e por verdadeiramente me alertar: “o mestrado é transformador... você não vai sair como entrou!”, e pelas boas energias de sempre.

À minha amorosa família, pelo incentivo aos meus estudos de música, em especial a minha esposa Eli que tanto me incentiva nessa jornada acadêmica, e meus filhos Luan e Lucas, pela compreensão das minhas ausências no processo do mestrado. Deixo um pequeno legado da importância da pesquisa acadêmica em suas vidas.

## O que é tonicalização? Entendimentos em uso e a conceituação tipológica proposta por Schenker

**Resumo:** Considerando que o termo tonicalização (encontra-se também tonicização) é frequente em textos de teoria, harmonia e análise musical, a presente dissertação levanta as seguintes questões centrais: O que é tonicalização? Como essa noção é definida e tipificada por diferentes autores? Notando que o termo também ressoa em outros campos dos estudos musicais, a pesquisa procura enfrentar tais questões partindo da hipótese de que é possível delinear um panorama acerca do surgimento, transformação e disseminação dessa noção. Inicialmente, dado que o termo tonicalização (*Tonikalisierung*) foi formalmente proposto por Heinrich Schenker (1868-1935) no Tratado de Harmonia (*Harmonielehre*) que publicou em 1906, o texto traz uma síntese de discursos que nos informam sobre as primeiras fases da vida do teórico e também sobre a edição, estrutura e concepção geral desse livro. Em seguida, apresenta-se uma revisão da dualidade inversão (*Inversion*) versus desenvolvimento (*Entwicklung*), temática que perpassa o Tratado de Harmonia e influi na formulação do conceito de processos de tonicalização (*Tonikalisierungsprozess*). Enfocando a trajetória da noção através de uma amostragem bibliográfica representativa, a próxima etapa examina textos diversos, oriundos de cenas musicais distintas, procurando articular entendimentos, desdobramentos e entraves técnicos e valorativos que, referenciados ou não em Schenker, ajudam a conformar a noção na contemporaneidade. Por fim, propõe-se uma leitura comentada da conceituação tipológica formulada por Schenker nos §§136 a §145 de seu Tratado de Harmonia. Com isso, o trabalho reúne conhecimentos acerca de uma abstração que se consolidou como uma forma contemporânea de pensar e descrever determinados processos harmônicos que atravessam a história tonal como grandezas que, a um só tempo, dizem respeito aos âmbitos poético, analítico, estético e especulativo. Procurando contribuir para a ampla apreciação crítica de um termo consideravelmente comum, o conjunto de informações e considerações aqui apresentadas pretende oferecer uma visão atual acerca dessa temática e, com isso, servir de subsídio para a docência, a pesquisa e demais atividades profissionais que demandem conhecimentos, habilidades e competências nesse domínio da tonalidade harmônica.

**Palavras-chave:** Tonicalização; teoria e análise musical; harmonia tonal; terminologia schenkeriana; aspectos históricos da teoria musical; Heinrich Schenker.

## What is tonicization? Understanding the use and typological conceptualization by Schenker

**Abstract:** Since the term “tonicization” is often used in texts about theory, harmony and analysis musical, the current dissertation raises the following central questions: What is tonicization? How is this concept defined and typified by different authors? By taking into consideration that the term also echoes in other musical study fields, the current research addresses these questions based on the possibility of drawing a panorama comprising the emergence, transformation and outspread of this concept. By keeping in mind that “tonicization” (*Tonikalisierung*) was formally introduced by Heinrich Schenker (1868-1935) in 1906, in his book *Harmony (Harmonielehre)*, this research presents a synthesis of discourses that picture the early stages in the life of this music theorist, as well as the edition, structure and general concept of his book. Next, the dissertation presents a review of the “inversion (*Inversion*) / development (*Entwicklung*)” duality, since such topic runs through the entire *Harmony* and affects the development of tonicization processes (*Tonikalisierungsprozess*). Based on a representative literature sampling, the study also analyzes different texts from different musical scenes by focusing on the trajectory of the concept in order to articulate different understandings, outcomes, and technical and evaluative barriers that, whether referenced or not in Schenker, help shaping the concept of tonicalization in the contemporary world. Finally, the dissertation suggests the commented reading of the typological conceptualization formulated by Schenker from §136 to §145 in his *Harmony*. The current study gathers knowledge about an abstraction consolidated as the contemporary way of thinking and describing certain harmonic processes that have crossed the tonal history as magnitudes simultaneously related to the poetic, analytical, aesthetic and speculative scopes. In order to contribute to the broad critical appreciation of a fairly common term, the set of information and considerations presented in the current study provides an up-to-date view on this subject and, as such, it can be used as background for teaching, research and other professional activities that demand knowledge, abilities and skills in the harmonic tonality.

**Keywords:** Tonicization; theory and analysis musical; tonal harmony; schenkerian terminology; historical aspects of music theory; Heinrich Schenker.

## Índice das Figuras

## Capítulo 1

- Fig. 1.1 – O *Gymnasium Franz Joseph* localizado na rua Batoriya, em cartão postal de 1906 (Fonte, EYBL, 2018) 21
- Fig. 1.2 – O *Gymnasium IV* localizado na rua Nikorovycha, em fotografia de c. 1890-1900 (Fonte, EYBL, 2018) 21
- Fig. 1.3 – Atual localização geopolítica das cidades em que Heinrich Schenker viveu 22
- Fig. 1.4 – Composições de Heinrich Schenker que foram publicadas. A partir de Ayotte (2004, p. 5-38) e Meeùs (1993, p. 18-20) 27
- Fig. 1.5 – Capa das *Syrische Tänze für Pianoforte zu 4 Händen* de Heinrich Schenker, 1899. A partir de Cook (2007, p. 226) 28
- Fig. 1.6 – Visualização da quantidade de textos anualmente publicados por Schenker no período de 1891 a 1901. A partir dos dados de Ayotte (2004, p. 39-46) 30
- Fig. 1.7 – Dois documentos fotográficos. Heinrich Schenker por volta de 1900, a partir de Cook (2007, p. 16). Os irmãos Moritz (em pé) e Heinrich (sentado) em 1901. Fonte: *Schenker Documents Online* (OJ 72/14, No. 4) 32
- Fig. 1.8 – Visão geral da ordenação dos conteúdos no *Harmonielehre* de Schenker, 1906 39
- Fig. 1.9 – Dicotomias operantes na crítica musical em língua alemã no *Fin de Siècle*. A partir de Cook (2007, p. 176) 40

## Capítulo 2

- Fig. 2.1 – O cinco, apontado por Schenker como princípio último da divisão da série harmônica 46
- Fig. 2.2 – As “fundamentais equivalentes” na “relação quintáda”, a partir de Schenker (1990, p. 76-77) 47
- Fig. 2.3 – Destaque para os movimentos evolutivos nos compassos iniciais do *Andante moderato*, Divertimento em Lá $\flat$  maior, Hob. XVI, n $^{\circ}$  46 de Joseph Haydn, c. 1767-70. A partir de Schenker (1906, p. 46) 50
- Fig. 2.4 – Destaque para os movimentos evolutivos nos compassos iniciais do *Allegro* da Sonata para piano em Fá maior, K. 332, n $^{\circ}$  12 de Mozart, 1778. A partir de Schenker (1906, p. 46) 51
- Fig. 2.5 – Destaque para os movimentos invertidos nos compassos iniciais do *Allegro* da Sonata para piano em B $\flat$  maior, K. 333, n $^{\circ}$  13 de Mozart, 1783. A partir de Schenker (1906, p. 47) 51
- Fig. 2.6 – Destaque para os movimentos invertidos nos compassos iniciais do *Allegro* da Rapsódia em Si menor, Op. 79, n $^{\circ}$  1 de Brahms, 1879. A partir de Schenker (1906, p. 47) 51
- Fig. 2.7 – “Resumo de todas as progressões de graus”, a partir de Schenker (1990, p. 346-347) 56

## Capítulo 3

- Fig. 3.1 – Área tonal de Lá $\flat$  Maior implicada como o “tom-do-momento” na tonalidade de Sol maior, a partir de Mulholland e Hojnacki (2013, p. 177) 62
- Fig. 3.2a – Correlações entre “cifragem aparente” e “intenção do acorde” numa rearmonização do refrão de “O samba de minha terra” de Dorival Caymmi, lançado em 1940. A partir de Guest (2006a, p. 114) 63
- Fig. 3.2b – Tons do momento na primeira parte de “Conversa de Botequim” de Vadico e Noel Rosa, lançado em 1935, a partir da análise de Guest (1996c, p. 86-87) 64
- Fig. 3.3 – Tonalização interna ao segundo grau com ensanduichamento de sua dominante secundária, a partir de Greene (1975, parte 3, p. 2) 68
- Fig. 3.4 – Resolução de um exercício de identificação de tonalizações, a partir de Rawlins e Bahha (2005, p. 251) 69
- Fig. 3.5 – “*Backcycling Dominants*”, a partir de Rawlins e Bahha (2005, p. 61) 70
- Fig. 3.6 – Processos de tonalização numa variante da “regra de oitava jazzística” elaborada por Terefenko (2018, p. 17) 71

Fig. 3.7 – Processos de tonicalização no segundo movimento do Quarteto de Cordas n°7 em Mi $\flat$ maior, K160, de Mozart, 1773. A partir de Drabkin (2001)	78
Fig. 3.8 – Representação da “flutuação tonal” provocada por tonicalizações ao longo das seções de exposição e desenvolvimento do primeiro movimento da Sonata para Piano n°12, K332, de Mozart, 1778. A partir de Berry (1987, p. 45)	79
Fig. 3.9 – Tonicalizações nos versos iniciais da canção <i>Seit ich ihn gesehen</i> de Schumann. Reprodução do “Exemplo D.14” de Cogan e Escot (2013, p. 616)	85
Fig. 3.10 – <i>Pseudo-tonicalização</i> em graus diatônicos do modo maior (C:) e menor (Am:). Reprodução do Exemplo 3.9f de Miller (2008, p. 78)	90
Fig. 3.11 – <i>Quasi-tonicalização</i> em graus diatônicos do modo maior (C:) e menor (Am:). Reprodução do Exemplo 3.9e de Miller (2008, p. 78)	90
Fig. 3.12 – <i>Tonicalização s-t</i> em graus diatônicos do modo maior (C:) e menor (Am:). Reprodução do Exemplo 3.9d de Miller (2008, p. 78)	90
Capítulo 4	
Fig. 4.1 – O anseio pela tônica e pela cadência na tonalidade de Sol maior numa passagem do Concerto para piano n. 4 Op. 58, de Beethoven, 1805-06. A partir de Schenker (1906, p. 334-335)	102
Capítulo 5	
Fig. 5.1 – Tonicalização direta, compassos 30 a 34 do primeiro movimento do <i>Concerto Italiano</i> de J. S. Bach (1735). A partir de Schenker (1990, p. 365-366)	106
Fig. 5.2 – Tonicalização direta, compassos 25 a 28 do <i>Präludium</i> BWV 853 de J. S. Bach. A partir de Schenker (1990, p. 367)	107
Fig. 5.3 – Tonicalização direta, compassos 15 a 18 do primeiro movimento da Partita em Dó menor, BWV 826, de J. S. Bach, 1726. A partir de Schenker (1990, p. 368)	108
Fig. 5.4 – Tonicalização direta, compassos 7 a 13 da Sonata em Fá menor K.6 (L.479) de Domenico Scarlatti, 1738. A partir de Schenker (1990, p. 368)	109
Fig. 5.5 – Tonicalização direta, compassos 27 a 33 da Sonata para piano n° 6 em Ré maior, KV 284 de Mozart, 1775. A partir de Schenker (1990, p. 368-369)	109
Fig. 5.6 – Tonicalização direta, compassos 7 a 12 do Lied “ <i>Die Stadt</i> ”, <i>Schwanengesang</i> n°11, D. 957 de Franz Schubert, 1828. A partir de Schenker (1990, p. 369)	110
Fig. 5.7 – Tonicalização direta, compassos 1 a 11 do <i>Finale</i> do Trio com trompa em Mi $\flat$ maior op. 40 de Brahms, 1865. A partir de Schenker (1990, p. 370)	111
Fig. 5.8 – Esquema de tonicalizações por quintas descendentes com o auxílio de um grau precedente, em modo maior. A partir do Quadro XI de Schenker (1990, p. 373)	121
Fig. 5.9 – Esquema de tonicalizações por quintas descendentes com o auxílio de dois graus precedentes, em modo maior. A partir do Quadro XIII de Schenker (1990, p. 374)	122
Fig. 5.10 – Esquema de tonicalizações por quintas descendentes com o auxílio de dois acordes de dominante, em modo maior. A partir do Quadro XIV de Schenker (1990, p. 374)	122
Fig. 5.11 – Potencial de tonicalizações por quintas descendentes com acordes de dominante com sétima, em modo maior e modo menor. A partir do Quadro XVI de Schenker (1990, p. 375)	123
Fig. 5.12 – A grafia analítica defendida por Schenker em discordância crítica ao modo de cifrar proposto por Ernest Richter em seu <i>Lehrbuch der Harmonie</i> de 1853. A partir de Schenker (1990, p. 375-376)	124
Fig. 5.13 - Tonicalizações mediadas por quintas descendentes num segmento da Sonata para piano n°16, Op. 31, n°1 de Beethoven, 1801-02. A partir de Schenker (1990, p. 376)	125
Fig. 5.14 – Tonicalizações mediadas por quintas descendentes num segmento do prelúdio, <i>Präludium und Fuge in e-Moll</i> , BWV 548 de J. S. Bach. A partir de Schenker (1990, p. 377)	126
Fig. 5.15 – Tonicalização num segmento da <i>Ciaccona</i> em Ré menor, BWV 1004, de J. S. Bach, 1720. A partir de Schenker (1990, p. 378)	127
Fig. 5.16 – Tonicalização num segmento da Fuga XXII, BWV 867, de J. S. Bach, 1722. A partir de Schenker (1990, p. 378)	127

Fig. 5.17 – Tonicalizações no Prelúdio XIV, BWV 883, de J. S. Bach, 1740. A partir de Schenker (1990, p. 379)	128
Fig. 5.18 – A polissemia da tonicalização mediada por terças descendentes: algumas combinações e efeitos	131
Fig. 5.19 – O enlace III $\sharp$ para o I no <i>Andante</i> da Sonata para piano, K. 283, de Mozart	132
Fig. 5.20 – Tonicalização mediada por terça descendente no <i>Andante molto moto</i> da Sinfonia nº 6, op. 68, de Beethoven, 1808. A partir de Schenker (1990, p. 333)	132
Fig. 5.21 – Tonicalizações mediadas por terças descendentes na <i>Sonate pour piano forte</i> nº. 17, D 850, de Schubert, 1825. A partir de Schenker (1990, p. 381-382)	134
Fig. 5.22 – O enlace III( $\sharp$ ) - I no início da canção <i>Die Allmacht</i> de Schubert, 1825. A partir de Schenker (1990, p. 382-383)	135
Fig. 5.23 – Processo de tonicalização por passos de segunda ascendente. A partir de Schenker (1990, p. 384)	137
Fig. 5.24 – Tonicalizações por passos de segundas ascendentes no modo maior. A partir de Schenker (1990, p. 385)	138
Fig. 5.25 – Tonicalização por passos de segunda ascendente num segmento do Oratório HWV 56, “ <i>Messias</i> ”, de Haendel, 1741. A partir de Schenker (1990, p. 385-386)	139
Fig. 5.26 – Tonicalizações num segmento da Sonata para piano em Ré maior, KV 311, de Mozart, 1777. A partir de Schenker (1990, p. 385-386)	140
Fig. 5.27 – Diferenciação entre dois processos de tonicalização por segunda ascendente: os modelos V-VI e VII-I. A partir de Schenker (1990, p. 387)	141
Fig. 5.28 – Tonicalizações por cadências de engano no diatonismo de Dó maior. A partir de Schenker (1990, p. 388)	143
Fig. 5.29 – O efeito V- $\flat$ VI num segmento da Fuga em Ré menor, BWV 851, de J. S. Bach, 1722. A partir de Schenker (1990, p. 388-389)	144
Fig. 5.30 – Microtonicalização no compasso inicial da peça nº5 da série <i>Davidsbündlertänze</i> , Op. 6, de Schumann, 1837. A partir de Schenker (1990, p. 390)	145
Fig. 5.31 – Microtonicalizações no <i>Larghetto</i> em Si menor do Oratório HWV 56, “ <i>Messias</i> ”, de Haendel, 1741. A partir de Schenker (1990, p. 390-391)	146
Fig. 5.32 – A imitação do motivo como fator determinante para o surgimento do II grau frígio no modo menor em dois movimentos da Sonata Op. 57 de Beethoven, 1804-06. A partir dos exemplos 99 e 100 de Schenker (1990, p. 170-171)	148
Fig. 5.33 – “Equação” proposta por Schenker (1990, p. 393) para descrever a duplicidade cadencial da progressão por quintas B $\flat$ - E - A	149
Fig. 5.34 – A tonicalização ambígua, sugerida pelo emprego do II grau frígio nos compassos finais do Estudo em lá menor, Op. 25 nº 4 de Chopin, 1832-36. A partir de Schenker (1990, p. 393)	150

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	13
Capítulo 1	
<b>Sobre Heinrich Schenker e seu Tratado de Harmonia</b>	18
1.1 Retrato de um artista quando jovem: a trajetória de Schenker até o <i>Harmonielehre</i>	20
1.2 O Tratado de Harmonia de Schenker	33
Capítulo 2	
<b>Leis artificiais de inversão e leis naturais de desenvolvimento no <i>Harmonielehre</i> de Schenker</b>	42
2.1 <i>Inversion</i> e <i>Entwicklung</i> : entendimentos e implicações	43
2.2 Ilustrações escolhidas por Schenker e o valor da unidade polarizada	50
2.3 Da necessária variedade dos efeitos	57
Capítulo 3	
<b>Tonalização: entendimentos em uso</b>	61
3.1 A noção de tonalização em práticas teóricas voltadas para repertórios da música popular	61
3.2 A noção de tonalização na apreciação analítica do repertório de concerto	74
Capítulo 4	
<b>A conceituação proposta por Schenker</b>	94
4.1 A definição de tonalização: um irresistível impulso de conquistar o valor de tônica	94
4.2 A imagem da psicologia	96
4.3 O valor do contraste cromático	99
4.4 Instinto e vontade como alicerces da noção de tonalização	101
Capítulo 5	
<b>Como entra em cena a tonalização? Uma leitura da tipologia proposta por Schenker</b>	105
5.1 Da tonalização imediata ou direta	105
5.1.1 A tonalização imediata no repertório: cinco casos	108
5.2 Da tonalização mediada ou indireta	112
5.2.1 Tonalização mediada e a noção de Dominante Secundária: compatibilidades e limites	113
5.2.2 Da tonalização mediada por quintas descendentes: estendendo o modelo V-I	120
5.2.3 Da tonalização mediada por terças descendentes: as sonoridades do modelo III-I	129
5.2.4 Da tonalização por segundas ascendentes: o modelo VII-I	136
5.2.5 Tonalização mediada pela cadência de engano: estendendo o efeito V-VI	140
5.3 Microtonalização: um processo de tensão e resolução em miniatura	144
5.4 O processo de tonalização como expressão do II grau frígio	146
<b>Conclusão</b>	151
<b>Referências</b>	162
<b>Anexos</b>	
Anexo 1 – Heinrich Schenker. Teórico e editor, o primeiro período, 1901–1911. SNARRENBORG, Robert. Heinrich Schenker. <i>Grove Music Online</i> . Oxford Music Online, 2001. Tradução de Djalma Bianco Cordeiro	171
Anexo 2 – Heinrich Schenker. Início da vida: 1868 a 1901. Teórico e editor: o primeiro período: 1901-1911. BENT, Ian e DRABKIN, William. <i>Schenker Documents Online</i> . Tradução de Djalma Bianco Cordeiro	173

## Introdução

*Acima de tudo (embora eu discorde de quase tudo),  
todos os escritos de Heinrich Schenker.  
Arnold Schoenberg<sup>1</sup>*

A presente dissertação, O que é tonicalização? Entendimentos em uso e a conceitualização tipológica proposta por Schenker, se desenvolveu entre o segundo semestre de 2017 e o primeiro semestre de 2019, no âmbito da linha de pesquisa Teoria e História do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.<sup>2</sup> E nessa linha, a pesquisa vincula-se a um projeto mais amplo, intitulado “A teoria anda só? Questões de história e reexame analítico em repertório tonal”, coordenado pelo professor orientador.<sup>3</sup>

O trabalho assume, como ponto de partida, o comentário “Da noção de tonicalização” proposto em Freitas (2010, p. 403-405). Tal comentário delineou questões e direções que, no entanto, naquela circunstância, não foram propriamente desenvolvidas. Além disso, o decurso dos anos estimulou um novo levantamento bibliográfico que, na presente oportunidade, implica atualizações, expansões e aprofundamentos.

O texto que aqui se introduz está dividido em cinco capítulos. O Capítulo 1, sobre Heinrich Schenker e seu Tratado de Harmonia, reúne dados e discursos que se destacam nas narrativas biográficas sobre o teórico focando, principalmente, o período que vai até meados da primeira década do século XX, quando o *Harmonielehre* aqui em pauta foi publicado.<sup>4</sup> A segunda parte desse capítulo de contextualização apresenta o Tratado de Harmonia, aborda questões históricas relacionadas à sua edição e tradução, e sobre a posição do tópico “processo de tonicalização (*Tonikalisierungsprozess*)” na complexa estrutura e concepção geral de um sistema expositivo que, em razão disso, recebe também alguns comentários.

O Capítulo 2, leis artificiais de inversão e leis naturais de desenvolvimento no *Harmonielehre* de Schenker, como uma espécie de prelúdio ao tema principal da dissertação, propõem a revisão de uma dualidade conceitual que chama atenção ao longo do Tratado de Harmonia. Tal dualidade – *Inversion*

<sup>1</sup> Esse trecho, frequentemente citado nos estudos schenkerianos, faz parte de uma carta de dezembro de 1938 endereçada a Hugo Leichtentritt (professor do Departamento de Música da Universidade de Harvard). Nessa carta, atendendo um pedido do referido professor, Schoenberg recomenda livros de música de autores alemães que “devem ser levados ao conhecimento dos americanos” (SCHOENBERG, 1987, p. 206-207).

<sup>2</sup> No projeto pedagógico do curso de mestrado em música da Udesc, aprovado em 2018, essa linha de pesquisa está assim definida: “Teoria e História: A linha abarca pesquisas de caráter histórico e teórico fundamentadas em documentação textual, musical e/ou sonora. Inclui a pesquisa histórico-musicológica a partir de acervos documentais e abordagens históricas e teóricas da música popular”.

<sup>3</sup> Em resumo, o “projeto de pesquisa ‘A teoria anda só? Questões de história e reexame analítico em repertório tonal’ propõe, através da revisão bibliográfica associada a rotinas de análise musical, uma investigação problematizadora que contribua para a atualização do conhecimento acerca de correlações entre premissas, argumentos, conclusões e métodos em diferentes âmbitos da teoria musical. Tal investigação articula questões que não são novas, mas que se recolocam e sugerem reexame, tais como: Como se dão os diálogos entre teoria musical e noções de fundo estético, filosófico, científico, pedagógico, ideológico e sociocultural? Como as práticas e discursos teóricos musicais, observados em sua expressão histórica na cultura ocidental, tomam parte dos processos de interpretação crítica e valoração do repertório tonal?” (FREITAS, 2018).

<sup>4</sup> Em complemento, o Anexo 1 traz uma tradução do texto “Heinrich Schenker, teórico e editor, o primeiro período, 1901–1911” escrito por Robert Snarrenberg para o *Grove Music Online*. E o Anexo 2 traz uma tradução de dois tópicos do artigo “Heinrich Schenker”, “Início da vida: 1868 a 1901” e “Teórico e editor: o primeiro período: 1901-1911” escritos por Ian Bent e William Drabkin e publicados no site *Schenker Documents Online*.

(inversão) *versus* *Entwicklung* (desenvolvimento) – ressoa na formulação da noção de “processos de tonicalização” que, como argumenta o teórico, são processos de “inversão” e, por isso, ações não naturais e essencialmente artísticas. Tal distinção, em certa medida, direciona a pesquisa, pois, excedendo o enfoque estritamente técnico, convida a observar a “tonicalização” como um fenômeno cultural que, como tal, deve ser estudado também em perspectiva histórica.<sup>5</sup>

O Capítulo 3, tonicalização: entendimentos em uso, traz uma amostragem de como, em registros formais e não formais, a noção de “tonicalização” vem sendo percebida, compreendida e atualizada por diversos autores que, referenciando ou não a formulação inicial de Schenker, empregam o termo tonicalização, ou termos aproximados, derivados ou sinônimos. Assim, as duas seções que compõem esse capítulo – a noção de tonicalização em práticas teóricas voltadas para repertórios da música popular<sup>6</sup> e a noção de tonicalização na apreciação analítica do repertório de concerto – delineiam como, em diversos cenários, desde meados do século XX e com diferenças mais ou menos significativas, o termo “tonicalização” se tornou algo comum nos discursos teóricos, críticos e analíticos que abordam a música tonal.

Os dois últimos são capítulos de desenvolvimento teórico que procuram ouvir as falas do próprio Schenker. O Capítulo 4, intitulado “A conceituação tipológica proposta por Schenker”, aborda entendimentos que sustentam a formulação do autor e chama atenção para algumas das metáforas, correlações, ambientações e implicações valorativas que perpassam um documento da teoria musical escrito a pouco mais de um século. O Capítulo 5, intitulado “Como entra em cena a tonicalização? Uma leitura da tipologia proposta por Schenker”, apresenta uma descrição comentada dos conceitos de tonicalização e de cromatismo que se encontram nos §§136 a §145 do Tratado de Harmonia, pois nesses parágrafos Schenker define e expõe uma tipologia para os “processos de tonicalização” detalhando e ilustrando seu entendimento com casos de um repertório bastante específico.<sup>7</sup>

Por fim, o texto traz com uma conclusão que destaca tópicos, méritos, repercussões e argumentos que acompanham a noção e que podem contribuir para os debates que buscam respostas para a pergunta título que move a presente investigação.

No desenvolvimento dessa dissertação – que, conforme sugere o título e a presente síntese dos capítulos, configura-se mais como um exercício de leitura, revisão, análise e interpretação do que como um texto que propõem novas aplicações e conceitos –, uma das dificuldades encontradas diz respeito à própria transladação para o português brasileiro do termo alemão *Tonikalisierung*. Esse neologismo empregado por Schenker foi bem recebido e vertido para diferentes línguas. Com isso, atualmente,

<sup>5</sup> Esse Capítulo 2 foi transformado em artigo, intitulado “Leis artificiais de inversão e leis naturais de desenvolvimento: revisando uma oposição que permeia o *Harmonielehre* de Schenker”, e submetido à Revista DAPesquisa, publicação periódica do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Sua publicação foi aprovada em maio de 2019.

<sup>6</sup> A opção pelo termo “prática teórica” decorre do trabalho de Freitas (2010b, p. xxvi – xviii).

<sup>7</sup> Os §§146 a §154 de Schenker (1990, p. 394 a 405), embora relacionados ao tema da presente dissertação, não serão retomados aqui em função da exposição comentada, no tópico “Da ‘verdadeira psicologia dos acordes alterados’ segundo Schenker”, já apresentada por Freitas (2010, p. 677- 680).

podemos encontrar variantes ortografias – tais como: *tonicization*, *tonicisation*, *tonicalization*, *tonification*, *tonicización*, *tonización*, *tonicizzazione* – que, grosso modo, referem-se ao mesmo conceito. Em textos em língua portuguesa brasileira, conforme a metodologia empregada no estudo de tradução realizado por Santos (2017, p. 245-247),<sup>8</sup> nota-se “a aceitação de dois termos variantes”: tonicalização e tonicização.

Diz a autora:

Verificamos que as formas verbais no particípio (tonicalizado/tonicizado) são candidatas a formar as colocações sinônimas em Português “acorde tonicalizado”, “acorde tonicizado” [...]. Ainda não podemos dizer que ambas colocações são convencionais [...]. Contudo, por conta do uso recorrente da colocação em inglês, há uma tendência de que esses agrupamentos (acorde tonicalizado e acorde tonicizado) se tornem colocações convencionais em textos especializados em Português (originais e/ou traduzidos) (SANTOS, 2017, p. 246).

Sendo assim, na presente dissertação, a opção pelo termo tonicalização não significa uma recusa categórica da grafia tonicização empregada, como se sabe, em muitos textos e por diversos autores.<sup>9</sup> Nem tão pouco – vale ressaltar com clareza –, essa opção visa destacar alguma diferenciação, especificidade técnica ou pormenor conceitual. Trata-se de uma questão ortográfica.

Ainda sobre essa tradução, vale acrescentar que opção por tonicalização foi particularmente encorajada por uma consulta específica dirigida ao professor e tradutor Ricardo Mazzini Bordini.<sup>10</sup> O primeiro contato com a perspectiva de Bordini deu-se por ocasião de sua fala na mesa temática “Perspectivas para um vocabulário teórico-analítico em língua portuguesa”, que ocorreu no II Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA, realizado em Florianópolis em maio de 2017 (portanto, num período que antecede o início da presente pesquisa de mestrado). Na oportunidade, Bordini chamou atenção para traduções inadequadas, baseadas em transladações diretas que resultam em “anglicizações absurdas” (tais como: customizado, expertize, performance, responsivo) e, no calor das considerações, o termo “tonicização” veio à baila.<sup>11</sup> Tempos depois, em dezembro de 2018, já no curso da presente pesquisa, as buscas pela internet encontraram a recomendação “sugiro usar tonicalização em

<sup>8</sup> Conforme Santos (2017, p. 22-23), a pesquisa “Glossário bilíngue Português-Inglês de colocações especializadas de Harmonia Musical, baseado em *corpus*” propõe uma análise terminológica no contexto da elaboração de glossários especializados. Trata-se de “um estudo descritivo-comparativo sob o respaldo teórico dos Estudos Descritivos da Tradução baseados em *corpus* e da Linguística de *Corpus* (LC), que se ocupa da identificação de padrões lexicais a partir da observação de textos armazenados em um *corpus* eletrônico. Esta pesquisa também é norteada pela Teoria Comunicativa da Terminologia (TCT), que defende o estudo do termo em seu contexto de uso, e pela Fraseologia, que estuda a formação das colocações da língua geral e da linguagem de especialidade”. A autora informa que fez uso do programa de análise lexical *Wordsmith Tools 6.0* e que, de tal *software*, foram utilizadas as funções: “lista de palavras (*Wordlist*), lista de palavras-chave (*Keyword*), listagem de concordâncias (*Concord*), listas de *clusters* e de colocados (*Collocates*)”. A análise dos dados obtidos foi “quantitativa (apoiada na observação da frequência dos termos no *corpus*) e qualitativa (seguindo o critério da convencionalidade proposto por Tagnin (2013))”.

<sup>9</sup> Nas traduções já publicadas em português que a empregam, a grafia “tonicização” foi mantida. Assim também no caso de autores brasileiros que optam pelo uso desse anglicismo em seus textos.

<sup>10</sup> Ricardo Mazzini Bordini possui doutorado em Música pela Universidade Federal da Bahia (2003) e estágio pós-doutoral na *University of California at Santa Cruz* (2012). Atualmente é professor da Universidade Federal do Maranhão. Sobre seu trabalho com questões relativas ao estabelecimento da terminologia da teoria musical em língua portuguesa, destaca-se a coordenação do projeto “Dicionário multilíngue de termos técnicos musicais”, desenvolvido entre os anos de 2006 e 2007, e também a tradução do livro *Introdução à Teoria Pós-tonal* de Joseph Nathan Straus, lançado no Brasil em 2013.

<sup>11</sup> O teor e o tom da argumentação apresentada naquela mesa temática se conservam, ao menos em parte, em Bordini (2017).

vez de tonicização”, assinada por Bordini, num comentário ao tópico “qual a diferença entre tonicalização e modulação” registrado no site [respostatonal.com](http://respostatonal.com) em 30 de dezembro de 2014. A partir disso, em e-mail enviado em 18 de dezembro de 2018, foi solicitada ao professor Bordini uma justificativa para a sua recomendação. Prontamente, no dia 19 de dezembro, Bordini enviou a seguinte resposta:

Prezado Djalma. Sim, posso justificar. Os falantes de língua inglesa usam o termo *tonic* e o flexionam com o sufixo *tonicization*. Os brasileiros pouco afeitos à gramática da língua portuguesa traduziram diretamente aquele termo como tonicização por semelhança. Mas em português, usamos a palavra tônica e, portanto, a flexionamos com o sufixo verbal (izar): tonicalização. Por exemplo, você não diz tropicização, você diz tropicalização, certo? Abs., Ricardo.

A realização dessa investigação sobre entendimentos que conformam a noção de tonicalização apoiou-se em diferentes rotinas exploratórias e descritivas: destaca-se, primeiramente, o levantamento realizado em livros de teoria, análise musical, harmonia tonal e áreas afins. A permanente e minuciosa investigação possibilitada pelas buscas *online* (em sites, repositórios, revistas especializadas, bases de dados, anais, vídeos, entrevistas etc.) apontou para outras definições, divergências, comentários e pistas. Sugestões e informações surgiram também em conversas informais com músicos, colegas e professores. E as rotinas de análise musical estimularam uma ampliação ilustrada da compreensão do conceito. Assim, basicamente, pode-se dizer que a presente dissertação é um ensaio teórico que adota como metodologia a pesquisa bibliográfica. Tal metodologia visa o delineamento de uma espécie de leitura comparativa entre, por um lado, os entendimentos expressos por autores e comentaristas diversos ao longo do século XX e primeiros anos do século XXI e, por outro, a conceituação tipológica publicada por Heinrich Schenker em 1906. A tentativa de apreender e dimensionar tais entendimentos e conceitos implica numa abordagem qualitativa. Contudo, transversalmente, o expressivo número de definições reunidas convida, também, alguma apreciação quantitativa.

Ainda que de maneira flexível e desigual, as definições, argumentos, tendências, comentários e casos reunidos no presente trabalho possuem algo em comum: são esforços pedagógicos manifestos por vários músicos em diferentes cenários num transcurso de tempo mais ou menos determinado. De maneira congruente, os propósitos dessa pesquisa se situam também nesse campo de reflexão e aplicabilidade. Digamos: objetiva-se aqui a consecução de um texto dissertativo que possa contribuir para a ampla apreciação crítica de uma noção usual nas abordagens voltadas para o repertório tonal. Assim, considerando que as metas do trabalho passam por tarefas de identificação, levantamento, revisão e diferenciação, esse texto visa reunir e organizar conhecimentos descritivos acerca de uma abstração que se consolidou como uma forma contemporânea de pensar e descrever determinados processos harmônicos. Processos de tonicalização que atravessam a história tonal como grandezas que, a um só tempo, dizem respeito aos âmbitos técnico, analítico, estético e especulativo. De maneira limitada, o conjunto das informações e considerações aqui registradas pretende oferecer uma visão atual e abrangente acerca dessa temática e, com isso, servir de subsídio para a docência, a pesquisa e

demais atividades profissionais que demandam conhecimentos, habilidades e competências nesse domínio da tonalidade harmônica.

As justificativas também decorrem dessa disposição pedagógica, acadêmica e profissionalizante. O tema foi escolhido a partir da ponderação de algumas condições, tais como a delimitação razoavelmente exequível, a disponibilidade de recursos e a mencionada existência de levantamentos e estudos prévios. De maneira especial, um fator importante para essa escolha diz respeito à capacidade que o tema possui de aproximar universos musicais distintos, uma vez que músicos profissionais, professores e estudantes – o público de leitores aqui imaginado – dos chamados campos popular e erudito podem, de fato, se interessar pela pergunta: o que é tonicalização? E tal capacidade de aproximação se desdobra em outras questões que impactam os espaços de ensino, aprendizagem, fruição e realização musical.

No que cabe às suas competências específicas, a pesquisa se justifica pelo intento de se alinhar a outras iniciativas que abordam diferentes aspectos da teoria proposta por Heinrich Schenker, numa soma de esforços que visam avaliar como a obra desse autor vem sendo lida e compreendida no Brasil e também em outros países. Quanto às razões de ordem teórica, deve-se ressaltar que o recorte aqui proposto se volta para uma noção que é corrente e, ao mesmo tempo, relativamente menos revisada. Esse descompasso se deve, ao menos em parte, a dois fatores conhecidos: um deles diz respeito ao fato de que *Tonikalisierung* é, por si só, um neologismo sugestivo que permite uma interpretação imediata e intuitiva da noção. E isso acaba estimulando definições simplificadas ou apropriações abreviadas – como algumas das formulações apresentadas adiante – que sugerem que as tarefas de revisão aprofundada são um tanto desnecessárias. Outro fator decorre da circunstância de que a formulação dos *Tonikalisierungsprozess* se deu num momento de descobertas, numa fase inicial e numa primeira obra teórica, e não na fase da reconhecida maturidade analítica alcançada por Schenker, quando o próprio proponente da noção, gradualmente, se afasta dessa maneira de pensar.<sup>12</sup> Uma justificativa de ordem prática, ou aplicada, diz respeito ao esforço de esclarecimento que aqui se faz sobre uma série de termos técnico musicais que, no dia-a-dia, podem se embaralhar gerando imprecisões e confusões mais ou menos prejudiciais. Nessa perspectiva, esse texto se apresenta como uma oportunidade de escuta e interlocução, uma reunião de diversas falas sobre a arte e o ofício de escolher e combinar acordes.

---

<sup>12</sup> Cf. McCreless (1990, p. 125).

*Semper idem sed non eodem modo*  
Heinrich Schenker <sup>13</sup>

No ano de 1906 – em meio aos dilemas da chamada modernidade vienense – foi publicado o primeiro volume de uma “grande trilogia teórica” (KERMAN, 1987, p. 119) que marcou a trajetória contemporânea da teoria musical ocidental: trata-se do *Harmonielehre* (Tratado de Harmonia) que inaugurou as *Neue Musikalische Theorien und Phantasien* (Novas Teorias e Fantasia Musicais).<sup>14</sup> Tal volume, de autoria incógnita, veio assinado por um instigante codinome: *Einem Künstler* (Um artista). E esse “artista” escritor, hoje mundialmente conhecido, foi Heinrich Schenker: jurista, pianista, compositor, professor, editor, periodista, organizador de concertos, arquivista, crítico e teórico musical nascido em 19 de junho de 1868 em, uma aldeia do Reino da Galícia e Lodoméria (atualmente parte da Ucrânia).<sup>15</sup>

Em 1884 Schenker fixou residência em Viena, e foi nesta cidade que produziu sua obra. “No momento de sua morte, em [13 de janeiro de] 1935 [...], era desconhecido pela quase totalidade do mundo da música, à exceção de um pequeno grupo de discípulos e admiradores ilustres” (ROSEN, 2004, p. 202). Desde então, entre aprovações e objeções, suas contribuições ao domínio da música tonal se fizeram notórias.

---

<sup>13</sup> Essa expressão latina – que pode ser traduzida como: *sempre o mesmo, mas não da mesma maneira* – é recorrente nos estudos schenkerianos, posto que, a partir da década de 1920, Schenker a destacou em seus escritos. “Valorizando o princípio da unidade na variedade” (LUBBEN, 2018, p. 46), a expressão aparece como epígrafe em cada uma das partes do *Kontrapunkt* II (1922) e também nas páginas de rosto do periódico *Der Tonwille* (1921) e do livro *Der freie Satz* (1935). Nas buscas no repositório *Schenker Documents Online* é possível localizar essa frase em algumas das cartas escritas por Schenker. Observando vinculações entre as teses schenkerianas e o conceito romântico de crítica de arte, Barros e Gerling (2009) correlacionam a expressão *semper idem sed non eodem modo* aos debates acerca da “organicidade” ou “coerência orgânica da estrutura musical” regida por um “princípio único”. No desenvolvimento da argumentação os autores citam uma passagem, do *Der Freie Satz*, em que o próprio Schenker comenta a expressão:

Os princípios da condução das vozes, organicamente fundados, permanecem os mesmos no nível fundamental, nível intermediário e nível externo, mesmo quando ocorrem transformações. Neles está baseado o mote do meu trabalho, *semper idem sed non eodem modo* (sempre o mesmo, mas nunca do mesmo modo). Nada de novo deve ser esperado [...], nada realmente novo se manifesta: tudo o que testemunhamos é uma sucessão de transformações (SCHENKER apud BARROS e GERLING 2009, p. 93).

Beduschi e Meeùs (2013, p. 10) notam que este mote foi provavelmente escrito pelo próprio Schenker, e localizam alguns precedentes observando que “todas essas fontes eram conhecidas em Viena no início do século XX”: em 1844, no capítulo 38, “Sobre a História”, dos complementos ao livro III de “O mundo como vontade e representação”, Schopenhauer escreveu: “O lema da história deve ser: *Eadem, sed aliter* (o mesmo, mas de outro modo)” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 884). No século II, no § 2 do capítulo 34, do livro II de *Adversus haereses (Contra Heresias, c. 180 d.C.)*, Santo Irineu de Leon escreveu: *Initio sine e multa sine, vere et semper idem e eodem Modo e habens solus est Deus* (Só Deus é sem começo e sem fim, realmente, e sempre o mesmo e da mesma forma). E no final do século IV, no Capítulo 3 do livro 8 de suas “Confissões”, Santo Agostinho escreveu: “*nam tu semper idem, quia ea quae non semper nec eodem modo sunt eodem modo semper nosti omnia*” (“pois [Deus] és sempre o mesmo, e conheces do mesmo modo e sempre as coisas que nem sempre existem, nem da mesma maneira”).

<sup>14</sup> Os demais volumes dessa trilogia escrita ao longo de aproximadamente 30 anos, como se sabe, são: *Neue musikalische Theorien und Phantasien II: Kontrapunkt* com o primeiro tomo publicado em 1910 e o segundo em 1922; e *Neue musikalische Theorien und Phantasien III: Der Freie Satz* publicado em 1935.

<sup>15</sup> A aldeia de Wiśniowczyk fez parte do Império Austríaco até 1918. Com as guerras mundiais tornou-se parte da Polónia (de 1918 a 1939) e, mais tarde, da União Soviética (de 1944 a 1991). Desde 1991, Wiśniowczyk faz parte da Ucrânia independente.

No domínio da música tonal, Heinrich Schenker foi o pensador original mais penetrante do século XX. Sua maneira de ouvir música, desenvolvida ao longo de quarenta e cinco anos de carreira, foi incorporada em uma teoria formalizada e expressa por um sofisticado método de análise musical por meio de tratados, monografias, artigos, periódicos e edições que tiveram uma influência irrevogável sobre a maneira como o mundo pensa sobre música (BENT e DRABKIN, 1999).<sup>16</sup>

Muito depois de seus principais escritos sobre harmonia, contraponto e análise começarem a aparecer, Heinrich Schenker (1868-1935) continua sendo um dos mais importantes e influentes teóricos da história da música ocidental. Suas realizações foram frequentemente comparadas às de eminentes pensadores que em sua época trabalharam em outros campos, tais como, seus compatriotas vienenses Sigmund Freud na psicologia e Albert Einstein na física. Sua influência, modesta (embora não negligenciável) em sua própria vida, cresceu firmemente desde meados do século passado e não mostra sinais de diminuir. Figura paradigmática nas universidades norte-americanas já na década de 1970, Schenker exerceu desde então uma poderosa influência nos círculos acadêmicos britânicos e, mais recentemente, também nos europeus. De fato, o interesse demonstrado a respeito de sua vida e obra é, em alguns aspectos, comparável ao de alguns dos principais compositores do século XX, e, nesse aspecto, sua reputação como teórico é inigualável (DRABKIN, 2006, p. 812).<sup>17</sup>

A periodização da vida de Heinrich Schenker em quatro estágios – a saber: “início da vida: 1868 a 1901”; “o primeiro período: 1901 a 1911”; “os anos do meio: 1912 a 1925”; e “os anos de maturidade: 1926 a 1935” – está sugerida na sinopse que os musicólogos ingleses Ian Bent e William Drabkin escreveram para o site *Schenker Documents Online*. Essa periodização pode nos ajudar a voltar atenção para as circunstâncias que envolvem o surgimento do volume que deu forma pública à conceituação tipológica aqui em apreço, a saber, os processos de tonicalização (*Tonikalisierungprozess*). Assim, seguindo a sugestão, a presente seleção de discursos que nos informam sobre a trajetória de Schenker até a edição de seu *Harmonielehre* prioriza o recorte temporal que parte das últimas décadas do século XIX chegando a meados da primeira década do século XX.

Tal seleção está referenciada em fontes secundárias que, com diferentes enfoques e informações, possibilitam uma exposição abreviada. As fontes que se entremesclam e embasam o perfil exposto a seguir são: Adrian (1997), Ayotte (2004), Cook (2007), Drabkin (2006), Eybl (2018), Gerling (1989), Meeùs (1993), Snarrenberg (2001) e *Wikipedia contributors* (2019). Outros registros e documentos citados encontram-se disponíveis no mencionado repositório *Schenker Documents Online*.<sup>18</sup> E para situar localidades

<sup>16</sup> “In the realm of tonal music, Heinrich Schenker was the most penetratingly original thinker of the 20th century. His way of hearing music, developed over a forty-five-year career, was embodied in a formalized theory and expressed through a sophisticated method of music analysis by way of treatises, monographs, articles, periodicals, and editions that have had an irrevocable influence on the way the world thinks about music” (BENT e DRABKIN, 1999).

<sup>17</sup> “Long after his major writings on harmony, counterpoint and analysis began to appear, Heinrich Schenker (1868–1935) remains one of the most important and influential theorists in the history of Western music. His achievements have often been compared to those of eminent thinkers of his age working in other fields, e.g., his Viennese compatriots Sigmund Freud in psychology and Albert Einstein in physics. His influence, modest (though not negligible) in his own lifetime, has grown steadily since the middle of the last century and shows no signs of abating. Already a paradigmatic figure in North American universities by the 1970s, he has since exerted a powerful influence in British and, more recently, European academic circles. Indeed, the interest shown in his life’s work is, in some respects, comparable to that of some of the twentieth century’s leading composers, and in this respect his reputation as a theorist is unequalled” (DRABKIN, 2006, p. 812).

<sup>18</sup> Uma referência comum entre os autores aqui mencionados é o livro “*Heinrich Schenker: Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection*” publicado em 1985. Tal livro – que não foi consultado na presente oportunidade –, organizado pelo musicólogo austríaco Hellmut Federhofer (1911-1914), não é descrito como uma biografia completa, mas sim como uma seleção

mencionadas no texto, assumindo as fronteiras geopolíticas de nossos dias, a Fig. 1.3 esboça um mapa do mundo em que esse personagem viveu.

### 1.1 Retrato de um artista quando jovem: sobre a trajetória de Schenker até o *Harmonielehere*<sup>19</sup>

Sobre o “início de vida” – período que abrange os 16 anos que antecedem a chegada de Heinrich Schenker em Viena e também a sua juventude nessa capital até o início dos anos de 1900 –, as fontes são mais ou menos unânimes ao afirmar que as informações são esparsas. Encontramos que Schenker foi o penúltimo filho de uma família judia de seis crianças, quatro meninos (Markus, Wilhelm, Heinrich e Moritz) e duas meninas (Rebekah e Schifre).<sup>20</sup> Seus pais foram o médico Johann Schenker (1828-1887) e Julia (nascida Mosler) Schenker (1826-1917), ambos judeus. Sobre a figura materna vale adiantar que, nos comentários que escrevem para o *Schenker Documents Online*, Bent e Deisinger salientam o papel que Julia Schenker exerceu na formação de uma “ligação vital” entre Heinrich Schenker e os valores e tradições sagradas judaicas. Baseados em cartas e diários escritos por Schenker, os musicólogos também apontam as relações de proximidade que se conservaram por muitos anos entre mãe e filho, uma vez que, com a circunstância da morte de seu marido, em 1887, Julia Schenker se mudou para Viena reatando a convivência familiar com o filho Heinrich.

Em 1874 a família Schenker, ainda em formação, mudou-se da aldeia de Wiśniowczyk para Podhajce (Fig. 1.3), pequena cidade do Oeste da atual Ucrânia que, à época, contava com uma expressiva comunidade judaica. Anos depois, em 29 de dezembro de 1927, numa carta ao amigo e compositor Moriz Violin (1879-1956), Schenker comenta algo a respeito dessa fase de sua vida:

Em nossa casa havia muitas, muitas crianças, principalmente meninos. E enquanto em outros casos os pais consideram que, quando há muitas meninas, eles devem tirá-las de casa rapidamente, meus pais foram estimulados a fazer o mesmo com os meninos: sigam para suas escolas, e quanto mais cedo melhor! Assim, fui criado como se fosse um ano mais velho do que realmente era, só para poder avançar para Lemberg. Lá, os registros oficiais conspiraram com os desejos dos meus pais. Da mesma forma, mais tarde meus pais fizeram minha irmã ser dez anos mais jovem para fins de casamento – nisso também foram bem-sucedidos! Meu pai havia se casado primeiramente seguindo o rito

---

comentada de trechos de diários e cartas de Schenker (cf. ROTHSTEIN, 1988). Por outro lado, o repositório *Schenker Documents Online* torna possível o acesso a uma ampla quantidade de documentos em alemão e inglês. Assim, como esse acervo e seu estudo seguem se ampliando, permitindo revisões e provocando transformações naquilo que se diz sobre Schenker, suas ideias e sua vida, vale ressaltar o caráter provisório dos esforços biográficos.

<sup>19</sup> O título dessa seção é, como se percebe, um jogo de palavras que combina a assinatura – *Einem Künstler* (Um artista) – adotada por Schenker na publicação de seu *Harmonielehere* e o título *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Retrato do artista quando jovem, 1916) do primeiro romance do escritor irlandês James Joyce (1882-1941).

<sup>20</sup> Sabe-se que o irmão mais velho, Markus Schenker faleceu em Lemberg em 1880. Wilhelm Schenker (nascido em 1862) foi médico. A irmã mais velha, Rebekah Schenker, morreu em Gradiska em 1889. E a irmã mais nova, Schifre Schenker (c. 1864-1872) passou a se chamar Sophie Guttmann quando se casou, em 1898, com o médico Salo Guttmann, o casal teve três filhos: Hans, Frieda e Julian (Julko). Existem registros que informam que, em determinados momentos, os Guttmann contribuíram com o bem-estar dos Schenker, e também registros sobre o fato de que, em 1908, Schenker mandou enviar uma cópia de seu *Harmonielehere* para Sophie. O irmão mais novo de Schenker foi o diretor de banco Moritz Schenker (1874-1936), casado com Lisl Schenker. Moritz e Lisl foram os pais do violoncelista Georg Schenker (falecido em 1955) e da artista plástica Helga Schenker (1907-2005). Em alguns momentos, Moritz cuidou de assuntos financeiros de Schenker, e suas relações passaram por tensões diversas. Aparentemente, Moritz Schenker cometeu suicídio em 1936.

judaico; só muito posteriormente tais casamentos foram reconhecidos também pelo estado. Mais tarde, quando a retificação foi feita, foi possível ajustar os registros oficiais para se adequarem. Eu sei disso porque meus pais me contaram (SCHENKER em carta a Moriz Violin, OJ 6/7, *Schenker Documents Online*).<sup>21</sup>

Essa contingência familiar, econômica, étnica e geográfica levou Schenker a completar seu ensino nas cidades de Lemberg e Brzeżany. Com as Figuras 1.2 e 1.3 podemos ter uma noção do cenário escolar frequentado pelo jovem Schenker na cidade de Lemberg: entre os anos de 1876 até 1879, Schenker estudou no *Gymnasium Franz Joseph* localizado na rua Batoriya (Fig. 1.1). E entre os anos de 1879 a 1880, passou a estudar no chamado *Gymnasium IV* (Fig. 1.2), localizado na rua Nikorovycha.



Fig. 1.1 – O *Gymnasium Franz Joseph* localizado na rua Batoriya, em cartão postal de 1906 (Fonte, EYBL, 2018)

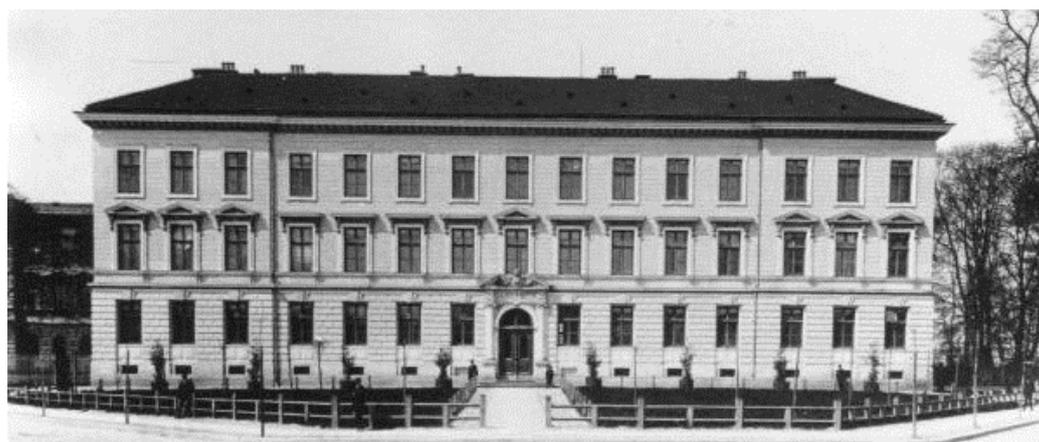


Fig. 1.2 – O *Gymnasium IV* localizado na rua Nikorovycha, em fotografia de c. 1890-1900 (Fonte, EYBL, 2018)

<sup>21</sup> “In our house there were many, many children, mainly boys. And whereas in other cases parents consider that, when there are a lot of girls, they should get them out of the house quickly, my parents were similarly exercised with the boys: off to their schools, and the sooner the better! Thus I was made out to be a year older than I really was, just so that I could advance to Lemberg. In this, the official records conspired with my parents' wishes. Similarly, later my parents made my sister out to be some ten years younger for purposes of marriage — in that, too, they succeeded! My father had originally married according to the Jewish rite; only much later were such marriages recognized also by the state. Later, when rectification was made, it was possible to adjust the official records to suit oneself. I know this because my parents told me so” (Schenker, letter to Moriz Violin, OJ 6/7, December 29, 1927, *Schenker Documents Online*).



Fig. 1.3 – Atual localização geopolítica das cidades em que Heinrich Schenker viveu

Em finais do século XIX, a província de Lemberg (Lviv em ucraniano, Leópolis ou Lemberga em português), distante de Wiśniowczyk em aproximadamente 75 km e já mais próxima à fronteira com a Polónia, era a capital da região da Galízia e, como tal, respondia ao governo imperial de Viena. Tal condição política foi decisiva para a vida de jovens judeus, como informa Eybl:

A infância e juventude de Schenker, [...] foi moldada pela poderosa polonização da Galícia que se fez possível graças a uma mudança na constituição da Monarquia de Habsburgo.<sup>22</sup> Todavia a mesma lei, a *Staatsgrundgesetz* de 1867, que garantia aos judeus e cristãos os mesmos direitos, também formou a base da emancipação judaica. Escolas secundárias recentemente estabelecidas, especialmente na Galícia e na Bucovina, deram a crianças talentosas de famílias judaicas oportunidades inimagináveis de avanço. [...]. Schenker cresceu em uma cultura multiétnica onde o iídiche, o alemão, o polonês e o ruteno eram falados.<sup>23</sup> Ele frequentou a escola secundária em Lemberg e Berezahny, escolas de ensino em polonês; as línguas ensinadas nessas escolas incluíam alemão, russo, latim e grego (EYBL, 2018).<sup>24</sup>

<sup>22</sup> “Monarquia de Habsburgo”, “Monarquia Austríaca” ou também “Monarquia do Danúbio” (em alemão: *Donaumonarchie*) são termos usuais, mas não oficiais, que dizem respeito ao império multiétnico de terras hereditárias governadas pelas gerações da monarquia austríaca com sede em Viena. Entre os anos de 1804 a 1867 essa monarquia geralmente é chamada de “Império Austríaco” e, entre 1867 a 1918, para acomodar as nações emergentes da Europa e atender as demandas do nacionalismo húngaro, esse governo passa a ser chamado de “Império Austro-Húngaro”. Englobando esse período da vida de Schenker, entre os anos de 1772 a 1918 o Reino da Galícia e Lodoméria, nas atuais Polónia e Ucrânia, estava sob o governo dos Habsburgos austríacos dirigido, de 1848 a 1916, pelo imperador Franz Joseph I (1830-1916). Assim como o Reino da Galícia e Lodoméria, também a monarquia de Habsburgo chegou ao seu fim em 1918, com o final da I Guerra Mundial, quando a Áustria se converteu em uma república. (Fonte: “Monarquia de Habsburgo”. In: *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Flórida: *Wikimedia Foundation*, 2019).

<sup>23</sup> A Bucovina, que durante a Idade Média foi o núcleo histórico da Moldávia, é uma região da Europa Oriental localizada entre a Ucrânia e a Romênia. O termo “ruteno” diz respeito à língua “*rusyn*” falada pelos “Rutenos” (também chamados de cárpatos-rutenos, russinos, russianos e rusins), um grupo étnico eslavo que nunca teve uma pátria e que habita regiões da Galícia, da Hungria, da Ucrânia e da Lituânia.

<sup>24</sup> “Schenker’s childhood and youth, which, as Lee Rothfarb discusses in a thorough essay backed up by a wealth of source material, was shaped by the powerful Polonization of Galicia made possible through a change to the constitution of the Habsburg monarchy. But the same law, the *Staatsgrundgesetz* of 1867, which guaranteed Jews and Christians the same rights, also formed the basis of Jewish emancipation. Newly established secondary schools, especially in Galicia and Bucovina, gave talented children from Jewish families previously unimaginable opportunities for advancement. [...]. Schenker grew

Schenker completa esse ciclo escolar em Brzeżany e, com isso, obtém uma bolsa de estudo estatal que viabiliza seu ingresso, em 1884, no curso de direito na Universidade de Viena. Embora nunca tenha exercido a profissão jurídica, Schenker dedicou-se a essa formação e obteve sua titulação universitária em 20 de novembro de 1889.

As menções à formação musical de Schenker são anteriores à sua mudança para Viena e, nesse início de vida as fontes destacam que, ainda em Lemberg, o jovem Schenker foi aluno de piano de Karol Mikuli (1821-1897). Esse vínculo entre mestre e discípulo ganha destaque biográfico por algumas razões. O professor Karol Mikuli – pianista de ascendência armênia, polonesa e romena, nascido em Chernivtsi (atualmente na Ucrânia) e personalidade influente na vida musical ao redor do jovem Schenker – foi aluno e assistente de Frédéric Chopin (1810-1849) na cidade de Paris entre os anos de 1844 a 1847. E nesse mesmo período, conforme acrescenta Vasiliu (2001), Karol Mikuli também estudou composição com Anton Reicha (1770-1836), o flautista, compositor e teórico musical tcheco-francês lembrado como “amigo de Beethoven”,<sup>25</sup> discípulo de notáveis como Antônio Salieri e Johann Georg Albrechtsberger e professor de figuras de vulto como Franz Liszt, Hector Berlioz, Charles Gounoud e César Franck.<sup>26</sup>

Com o reconhecimento dessa singular linhagem musical – e reiterando que Karol Mikuli foi por muitos anos considerado a principal autoridade em Chopin –, alguns biógrafos chamam atenção para fatos que podem estar relacionados aos rumos profissionais que, mais tarde, foram trilhados por Schenker. Um deles é o fato de que, embora tenha sido nomeado diretor e professor do Conservatório de Lemberg em 1858, Mikuli desvinculou-se dessa instituição e, a partir de 1878, passou a atuar como professor autônomo. Outro fato diz respeito à tarefa que Karol Mikuli desempenhou como privilegiado editor – publicou uma edição crítica em 17 volumes das obras de Frédéric Chopin (Leipzig, 1879) – trabalhando a partir de manuscritos originais, autografados ou corrigidos pelo próprio Chopin.

Esse contato quase direto com a obra de Chopin repercute no trabalho de Schenker e, no presente estudo, retomando o comentário de Rosen, vale realçar que em seu *Harmonielehre*, Schenker (1906, p. 456) cita obras desse compositor polonês-francês em 40 exemplificações.

“Alemão/alemã” era uma qualificação desnecessária para Schenker, que considerava a capacidade de sustentar a expressão musical uma prova de inserção na raça alemã, mesmo que a pessoa tivesse sangue estrangeiro nas veias. Chopin, que Schenker usou para ilustrar suas teorias quase com a mesma frequência com que usou Beethoven, seria, presumo, um alemão honorário (ROSEN, 2001, p. 203).<sup>27</sup>

---

up in a multi-ethnic culture where Yiddish, German, Polish, and Ruthenian were spoken. He attended secondary school in Lemberg and Berezahany, schools taught in Polish; the languages taught at these schools included German, Russian, Latin, and Greek” (EYBEL, 2018).

<sup>25</sup> Conforme Theoro (2010, p. 3), em 1785, Anton Reicha tornou-se flautista da *Hofkapelle* em Bonn, e nessa orquestra da corte conviveu com Beethoven que ali atuava como violista. Sabe-se que juntos, em 1789, Beethoven e Reicha chegaram a se matricular e a frequentar aulas na Faculdade de Filosofia da Universidade de Bonn (LOCKWOOD, 2004, p. 56 e 58).

<sup>26</sup> Dentre os escritos teóricos de Anton Reicha, destacam-se o *Traité de melodie* publicado em 1814, o *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique* publicado em 1818, e o *Traité de haute composition musicale* publicado em dois volumes em 1824 e 1826. Tais obras foram traduzidas para o alemão por Carl Czerny.

<sup>27</sup> Sobre a argumentação de Schenker em favor da inclusão do nome de Chopin no “Panteão dos compositores germânicos”, cf. Cook (2007, p. 143-144).

Esse elenco de fatos, considerações e circunstâncias sugerem que, como sublinhou Cook, a formação cultural e musical do jovem Schenker não foi propriamente inibida por sua origem interiorana. Argumentando que essas origens sociais, históricas, educacionais e musicais se relacionam com a visão teórica de Schenker – e que “a teoria de Schenker não é apenas uma teoria da música, mas uma teoria da sociedade - ou, dito de outra forma, não apenas uma teoria, mas um projeto” (COOK, 2007, p. 14)<sup>28</sup> – Cook chama atenção para aspectos que se mesclam na composição do personagem.

[Schenker] veio da Galícia, no extremo nordeste do Império Habsburgo, local em que hoje estão as fronteiras da Polônia e da Ucrânia. Esta foi talvez a região mais atrasada de todo o império. De Viena, a região era vista como a parte de trás do além: Karl Kraus falou com desdém da “poça de lama da cultura galiciana” (Berkley 1988: 116)<sup>29</sup>, e essa perspectiva metropolitana talvez se reflita na caracterização [do historiador] William McCagg [...] como “uma região sem estradas, fria e montanhosa que não leva a lugar algum”. Mas, na realidade, a Galícia do século XIX tinha uma vida cultural mais desenvolvida do que esses comentários podem sugerir (COOK, 2007, p. 9).<sup>30</sup>

Schenker não se afastou da música enquanto se dedicava ao direito, e para realçar esse vínculo Cook escolhe algumas linhas de uma das cartas do jovem galiciano: “Tarde da noite [...], muitas vezes ponho de lado a piedosa ‘lei romana’ e me permito a mais pura alegria de um pequeno pensamento musical” (SCHENKER apud COOK, 2007, p. 17).<sup>31</sup> Efetivamente sabe-se que, em 1887, Schenker tornou-se estudante do *Konservatorium of the Gesellschaft der Musikfreunde* (ao longo de sua história a instituição recebeu vários nomes e, na atualidade, corresponde à Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena). Foi também nesse ano, com a vinda da mãe e familiares dependentes para Viena, que Schenker passou a dar lições de piano. Com isso, os comentaristas assinalam que, entre a conclusão do curso de direito e a contribuição para o sustento da família, sua estada no conservatório foi abreviada.

No *Konservatorium*, Schenker tornou-se aluno de piano do professor vienense Ernst Ludwig (1887-1889), e impressões sobre as relações com esse novo mestre ficaram registradas num trecho de diário de 14 de março de 1915, data de falecimento de Ernst Ludwig.

As circunstâncias afortunadas de sua vida [de Ernst Ludwig] foram em parte também circunstâncias afortunadas para mim. Originalmente rico, inclinado à educação e, na verdade, um homem educado, em contraste com outros músicos e outros, ele teve o prazer e a vontade de me ajudar quando eu entrei no Conservatório com uma bolsa imperial. Foi Ernst Ludwig quem prestou atenção às minhas composições, apresentou-me a [Julius] Epstein (que de tempos em tempos me dava apoio financeiro), enfim, era ele quem dentro de seu círculo realmente me dava meus

<sup>28</sup> “Schenker’s theory is not just a theory of music but a theory of society – or to put it another way, not just a theory but a project” (COOK, 2007, p. 14).

<sup>29</sup> Karl Kraus (1874-1936), escritor satírico, jornalista, dramaturgo, ensaísta e poeta austríaco.

<sup>30</sup> “[Schenker] came from Galicia, in the extreme northeast of the Habsburg empire, on what are nowadays the borders of Poland and Ukraine. This was perhaps the most backward region of the entire empire. From Vienna it was viewed as the back of beyond: Karl Kraus spoke dismissively of the ‘mud puddle of Galician culture’ (Berkley 1988: 116), and this metropolitan perspective is perhaps reflected in William McCagg’s characterisation of it [...] as ‘a roadless, cold, foothills region leading nowhere’. But in reality nineteenth-century Galicia had a more developed cultural life than such comments might suggest” (COOK, 2007, p. 9).

<sup>31</sup> “Late at night, Schenker writes, I often set aside the godly ‘Roman Law’, and allow myself the purest joy of a little musical thought” (COOK, 2007, p. 17).

primeiros alunos que melhor me pagavam [...] Quando meu *Harmonielehre* e *Kontrapunkt* saíram, era tarde demais para ele aproveitar a bênção da verdade (SCHENKER, diário, 14 de março de 1915, *Schenker Documents Online*).<sup>32</sup>

Pela temática teórico musical aqui em apreço, ganha especial destaque o fato de que, nesta instituição, Schenker frequentou as classes de harmonia (1887-1888) e contraponto (1888-1889) ministradas pelo renomado compositor austríaco Anton Bruckner (1824-1896).<sup>33</sup> Pois, de maneira semelhante ao que acontece com o nome de Karol Mikuli que, na narrativa biográfica, aproxima a figura de Schenker à vultos de gerações anteriores (Chopin, Reicha etc.), o nome de Bruckner também coliga Schenker à um passado notável. Nesse caso – como salientam Cook (2007, p. 60) e Wason (1995, p. 31-119) –, com a tradição teórica do baixo fundamental associada, principalmente, ao legado de Simon Sechter, influente teórico vienense que foi professor de Bruckner e que, por sua vez, estabelece pontes entre teóricos do século XVIII (principalmente Rameau e Kirnberger) e aqueles jovens que seguem escrevendo sobre a harmonia tonal nessa primeira década do século XX, como o fazem Schenker e Schoenberg.<sup>34</sup> Assim, as lições com Bruckner – “o principal apóstolo dos ensinamentos de Sechter” (WASON, 1995, p. 67) – são frequentemente lembradas nos relatos sobre a formação musical de Heinrich Schenker e, de fato, são numerosos os registros, cartas, anotações em diários e artigos deixados por Schenker que documentam suas relações com Bruckner como professor, compositor e ser humano. Os comentários sobre essa convivência entre mestre e estudante oscilam: “embora a relação entre Schenker e Bruckner pareça ter sido bastante

<sup>32</sup> “The fortunate circumstances of his life were in part also fortunate circumstances of my own. Originally wealthy, inclined toward education and indeed an educated man himself, in contrast to other musicians and others he had the leisure and will to take me under his wing when I entered the Conservatory on an imperial scholarship. It was he who paid attention to my compositions, introduced me to [Julius] Epstein (who from time to time provided me with financial support), in short, it was he who within his circle actually provided me with my first better-paying pupils. [...] By the time my *Harmonielehre* and *Kontrapunkt* came out, it was far too late for him to enjoy the blessing of the truth” (SCHENKER, diary, March 14, 1915, *Schenker Documents Online*).

<sup>33</sup> Para um dimensionamento do peso do nome de Anton Bruckner nessa história, deve-se levar em conta “o problema insolúvel” da representação da “nova era da música germânica”. Assim, com o capítulo “De três culturas da música” de Dahlhaus (1999, p. 116-125) vale recuperar que, na metade do século XIX, a burguesia alemã havia consolidado a associação dos nomes de Bach e Beethoven como “a tradição da grande música”, ou os soberanos da “pura, absoluta arte musical”. Com Wagner essa associação ganha acentos nacionalistas, a obra sinfônica de Beethoven passa a representar a “quintessência da música” e, juntamente com a música de Bach, assume qualidades de “espírito Alemão”. Esse “mito da música alemã” vem se avolumando desde a época de Schumann, que vislumbra o surgimento de uma “nova era poética” capaz de sintetizar as tendências do grande passado e avançar em direção ao reino espiritual da arte germânica. Com isso, levantam-se opiniões divergentes sobre quem poderia representar essa nova era: qual compositor poderá assumir o “sentido profundo e contemplativo” de Bach e a “sublimidade prometeica” de Beethoven? Contando com abundantes arrazoados históricos e filosóficos, alguns esquemas tripartidos foram defendidos: dando origem à expressão “os 3bs”, em 1854, o compositor alemão Peter Cornelius defendeu a tríade “Bach, Beethoven e Berlioz” (embora tal combinação não seja sequer mencionada por Dahlhaus). Em substituição, o maestro alemão Hans von Bülow defendeu o célebre primado da trindade “Bach, Beethoven e Brahms”. Em determinado momento, Nietzsche defendeu Wagner como o representante desta “nova era poética”. E mais tarde, o compositor alemão August Halm defendeu Bruckner, um “harmonista dos pés à cabeça”, como a “terceira cultura da música”, o terceiro grande B: “Creio que essa cultura já foi fundada e quem sabe alcançada. Vejo-a germinar e viver nas sinfonias de Anton Bruckner” (HALM apud DAHLHAUS, 1999, p. 121).

<sup>34</sup> Simon Sechter (1788-1867) organista, professor e compositor austríaco, autor de trabalhos como o *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* (1853 - 4) em três volumes, sendo que o primeiro deles, *Die richtige Folge der Grundharmonien*, registra as principais ideias de Sechter sobre a harmonia (CHENEVERT, 1989). Por correspondência, entre 1855 a 1861, Simon Sechter ministrou aulas para Anton Bruckner chegando a considerá-lo o seu “aluno mais dedicado”. E foi Bruckner que, em 1868, adotando livros e métodos de ensino de seu professor, substituiu o recém falecido Simon Sechter na cadeira de teoria musical do Conservatório de Viena. Sobre Simon Sechter, cf. Bernstein (1992, p. 27), Chenevert (1989, p. 34-40), Dahlhaus (1990, p. 33-38) e Dudeque (2005, p. 21-22).

calorosa, o estudante detectou, contudo, algumas limitações do professor, como ele diz em uma carta escrita em 1908 ao [biógrafo de Bruckner] Karl Grunsky” (MEEÛS, 1993 p. 12).<sup>35</sup>

Quando eu tinha Bruckner como professor no Conservatório, eu o amava tremendamente por causa de sua genuína piedade. Isso me lembra a piedade de meu próprio pai que, sendo médico, está cheio de genuína religiosidade. [...] é um alívio para mim encontrá-lo novamente em Bruckner – especialmente em um compositor – cheio de efeitos maravilhosos. [...] Com todo amor a Bruckner como pessoa, sou capaz de perceber nele defeitos técnicos que não noto com os outros, por exemplo, com Beethoven, simplesmente porque eles não estão presentes nele (SCHENKER em carta a Grunsky, OJ 5/15 [4], *Schenker Documents Online*).<sup>36</sup>

Antes dessa carta, no *Harmonielehre* – que cita harmonias de Bruckner em apenas dois exemplos – alguns “defeitos” já haviam sido publicamente apontados numa passagem do §170, “Psicologia do uso da nota pedal”, que se tornou reincidente na biografia oficial de Schenker:<sup>37</sup>

Para entender a psicologia e a técnica correta do pedal, talvez não seja inútil examinar também os maus (ou seja, inoportunos) usos do pedal como se fosse um *deus ex machina*, como acontece nos últimos anos, infelizmente, com muita frequência; assim p.ex. nas sinfonias de Anton Bruckner. Observe, por exemplo o contexto do pedal indicado no Ex. 243 [trecho do primeiro movimento da Sinfonia nº 7 de Bruckner]; ou o pedal que antecede a seção em Lá maior na Sinfonia nº 9, primeiro movimento, do mesmo Bruckner, etc. O contraste com o uso adequado é evidenciado de imediato (SCHENKER, 1990, p. 448).<sup>38</sup>

Nem todas as fontes mencionam, mas alguns autores informam que, em seus anos de *Konservatorium*, Schenker também tomou aulas de composição com Franz Krenn (1816-1897) e Johann Nepomuk Fuchs (1842-1899). O compositor e organista austríaco Franz Krenn, descrito como um professor “bastante pedante”, foi professor de harmonia, contraponto e composição no Conservatório de Viena no período de 1869 a 1893, e entre seus alunos destacam-se os nomes de Leoš Janáček e Gustav Mahler. Já o compositor, maestro de ópera e professor austríaco Johann Nepomuk Fuchs – que também foi aluno de Simon Sechter e que deu aulas à Schenker na temporada de 1889 – é lembrado como editor, pelo papel que desempenhou na preparação da chamada *Schubert-Gesamtausgabe*, a primeira edição completa das obras de Schubert.

<sup>35</sup> “Bien que les rapports entre Schenker et Bruckner semblent avoir été assez chaleureux, l'étudiant a décelé néanmoins certaines limites du professeur, comme il le dit dans une lettre Brucner adressée en 1908 à Karl Grunsky” (MEEÛS, 1993 p. 12).

<sup>36</sup> “When I had Bruckner as a teacher at the Conservatory, loved him tremendously because of his genuine piety. It reminded me of the piety of my own father who, despite his being a doctor, was filled with genuine religiosity [...] it was a relief for me to find such faith again in Bruckner – particularly in a composer – full of wonderful effects. [...] With all love for Bruckner as a person, I am therefore also able to perceive technical defects in him that I do not notice with others, for example, with Beethoven simply because they are not present with him” (SCHENKER OJ 5/15, [4] - Incomplete handwritten letter draft from Schenker to Grunsky, undated [?] between September 23 and December 31, 1908] *Schenker Documents Online*.

<sup>37</sup> Algumas fontes acrescentam os comentários sobre “linhas melódicas mal construídas” que Schenker faz, no primeiro volume do *Kontrapunkt*, citando melodias de Bruckner. Cf. Schenker (2001, p. 96-99).

<sup>38</sup> “Para comprender la psicología y la técnica correcta del pedal quizá no fuera ocioso examinar también los malos usos (es decir, inoportunos) del pedal como si fuera un *deus ex machina*, tal y como ocurre en los últimos años por desgracia muy a menudo; así p.e. en las sinfonías de Anton Bruckner. Obsérvese p.e. el contexto del pedal señalado en el ej. 243; o el pedal antes de la sección en la mayor de la Sinfonía número 9, I mov., del mismo Bruckner, etc. Se evidencia de inmediato el contraste con el uso adecuado” (SCHENKER, 1990, p. 448). Note-se que, o exemplo “inoportuno” de Bruckner, se faz seguir por um “bom” exemplo de Beethoven.

Em meio a esse ambiente musical, com a conclusão do curso de direito e de seus estudos formais no conservatório, na viragem para a década de 1890, em busca de meios de vida, Schenker passa a dedicar-se exclusivamente aos empreendimentos musicais. Sobre essa nova fase, os comentaristas destacam atividades de Schenker como compositor, recitalista, periodista, editor e teórico musical.

Conforme a listagem parcial organizada por Ayotte (2004, p. 5-15), que serve de base para a Fig. 1.4, na parcela da produção composicional de Schenker que foi lançada editorialmente encontram-se peças para piano solo (*Etude, Capriccio, Fantasie, Inventionen*), *Lieder*, peças para quatro vozes a *capella*, e danças para piano a 4 mãos. Dentre as peças não publicadas, também listadas e comentadas por Ayotte (2004, p. 15-23), algumas completas e outras incompletas, encontram-se obras para coral e piano, canções para voz solo e piano e para voz solo e cordas, música coral (SATB, SSAA), música para coro e orquestra, música orquestral, obras para piano solo, para piano e cordas, e trios e quartetos de cordas.

Opus	Titulo	Editora	Data	Dedicatória
1	<i>Zwei Clavierstücke</i>	<i>Doblinger</i>	1892	Julius Epstein
2	<i>Fantasie für Pianoforte</i>	<i>Breitkopf</i>	1898	Feruccio Busoni
3	<i>Sechs Lieder</i>	<i>Breitkopf</i>	1901	-
4	<i>Fünf Klavierstücke</i>	<i>Breitkopf</i>	1898	Feruccio Busoni
5	<i>Zweistimmige Inventionen</i>	<i>Breitkopf</i>	1901	Irene Mayerhofer
7	<i>Vorüber</i>	Desconhecida	Desconhecida	-
9	<i>Syrische Tänze</i>	<i>Wieinberger</i>	Sem data	Alphons von Rothschild
10	<i>Ländler</i>	<i>Simrock</i>	1899	Wilhelm Kux

Fig. 1.4 – Composições Heinrich Schenker que foram publicadas. A partir de Ayotte (2004, p. 5-38) e Meeùs (1993, p. 18-20)

Como algo das relações entre Schenker e Schoenberg serão mencionadas adiante, vale notar que um memorável elo biográfico entre os dois teóricos se deu em 1903, por ocasião da versão orquestral (hoje perdida) que Schoenberg escreveu para as *Syrische Tänze* (Danças Sírias), opus 9 (Fig. 1.5), um conjunto de quatro peças para piano à quatro mãos publicado por Schenker em 1899. As questões que acompanham tais “danças” são diversas – conforme comenta Cook (2007, p. 225-226) –, e uma delas, chamando atenção para as negociações que se travam entre compositores, editores, interpretes, público e forças sociais como o antissemitismo, diz respeito ao próprio título e caráter étnico de tais danças que, antes de serem publicadas como “sírias”, foram identificadas por Schenker como “Danças ou suíte sobre músicas folclóricas judaicas” (*Tänze oder Suite nach jüdischen Volksweisen*), “Danças hebraicas” (*Hebraische Tänze*), ou ainda “Danças dos Judeus hassídicos” (*Tänze der Chassidim*).<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Sobre as identidades germânica e judaica que se manifestam nas falas e ações de Schenker, bem como sobre suas complexas relações com o antissemitismo, ver o comentário *Denominational Incognito* elaborado por Eybl (2018). Sobre as posições de Schoenberg e Schenker frente ao germanismo, cf. Chaves, 1995.



Fig. 1.5 – Capa das *Syrische Tänze für Pianoforte zu 4 Händen* de Heinrich Schenker, 1899. A partir de Cook (2007, p. 226)

Esse esforço artístico profissional perdurou até aproximadamente 1900, e nesse período Schenker trabalhou ativamente para alavancar sua carreira como compositor. Como mostra Ayotte, suas composições foram dedicadas a apoiadores que, em determinados casos, contribuíram financeiramente para a publicação de algumas delas. Em busca de aprovação, oportunidades e recomendações, Schenker procurou cultivar uma sólida rede de contatos:

De fato, a evidência mais impressionante da seriedade com que Schenker investiu em sua carreira na década de 1890 é o alcance e a qualidade de seus contatos profissionais. Escrevendo [...] para Kalbeck, [...] em 1897, Schenker afirmou que Brahms, Busoni, Eugen d'Albert e Karl Goldmark haviam elogiado suas composições; Busoni e D'Albert tocaram obras de Schenker e o ajudaram financeiramente ou através de recomendações, assim como Julius Epstein e [Ignaz] Brüll. Isso realmente ocorreu com Kalbeck, com quem Schenker correspondeu até 1906, e também com Hanslick,<sup>40</sup> com quem Schenker se correspondeu entre 1894 e 1899 (COOK, 2007, p. 18).<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Eduard Hanslick (1825-1904), crítico musical, esteta e musicólogo boêmio-austriaco que, a partir de 1854, publicou o influente tratado *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (*Do belo musical, uma contribuição para a revisão da estética musical*). Hanslick foi professor titular de história da música e estética na Universidade de Viena e amigo próximo de Brahms. Na controvérsia “Brahms versus Wagner” – inserida nos debates da chamada “Guerra dos Românticos” – Hanslick foi um dos principais sustentadores da oposição ao wagnerianismo. Os argumentos de Schenker contra Wagner encontram-se em escritos como *Die Uraline: Eine Vorbemerkung* (SCHENKER, 2004). Sobre as relações entre o pensamento de Hanslick e o “projeto” de Schenker, cf. Cook (2007, p. 48-64). Além das traduções para o português (HANSLICK, 1994 e 1992) são vários os estudos dedicados ao trabalho de Hanslick, tais como os de Alperson (2008), Nattiez (2005, p. 117-139), Oliveira (2010, p. 39-46) e Videira (2006), que se somam ao já consolidado espaço que Hanslick ocupa na estética musical, como pode ser visto em Dahlhaus (1999; 2003, p. 79-85) e Fubini (1994, p. 325-334).

<sup>41</sup> “Indeed, the most impressive evidence of the seriousness with which Schenker pursued his career in the 1890s is the range and quality of his professional contacts. Writing again to Kalbeck, but this time in 1897, Schenker claimed that Brahms, Busoni, Eugen d’Albert, and Karl Goldmark had all praised his compositions; both Busoni and d’Albert performed his music and helped him either financially or through recommendation, as did Julius Epstein and [Ignaz] Brüll. So indeed did Kalbeck, with whom Schenker corresponded until 1906, and also Hanslick, with whom Schenker corresponded between 1894 and 1899” (COOK, 2007, p. 18). Os personagens citados por Cook nessa passagem são: Max Kalbeck (1850-1921), crítico musical alemão e autor da biografia de Brahms em quatro volumes (1904-14), coeditor das cartas de Brahms e membro do círculo social desse compositor. Ferruccio Busoni (1866-1924), compositor italiano, pianista virtuose (intérprete especialmente de Bach, Mozart e Liszt) e esteta. Eugen Francis Charles d’Albert (1864-1932), compositor e pianista alemão, membro do círculo de Liszt, Richter, Brahms e Hanslick. Karl Goldmark (1830-1915) compositor e violinista húngaro, membro honorário da

Enquanto procurava alavancar sua carreira de compositor, nos últimos anos do século XIX, Schenker atuou também como maestro, camerista e pianista acompanhador participando de récitas em salas de concerto e residências particulares em Viena e outras cidades europeias, tais como Klagenfurt, Graz, Trieste, Lemberg, Budapest e Linz.

O destaque de sua carreira [como pianista] foi sua turnê em 1899 com o barítono holandês e especialista em Bach, Johannes Messchaert [1857-1922], [...] (os concertos incluíam algumas das composições de Schenker [...]). Essa parece ter sido uma das experiências formativas da vida de Schenker: quase trinta anos depois, ele escreveu que “A turnê de concertos com Messchaert forneceu-me uma visão da oficina sutil e única deste cantor, a quem reconheço prontamente como sendo o maior de todos os tempos e lugares” (COOK, 2007, p. 18).<sup>42</sup>

Nesse período, o pianista e compositor Heinrich Schenker atuou também como articulista e crítico musical. E nessa área Schenker parece seguir os passos de outros juristas com formação musical, uma vez que os “críticos musicais ativos em Viena na década de 1890, Hanslick, Kalbeck, Kralik, Schoenaich, Wallaschek e Von Woerz começaram todos estudando direito” (McCOLL apud COOK, 2007, p. 202).<sup>43</sup> Os primeiros artigos e resenhas de Schenker datam de 1891 a 1894, e foi nesse período que seu nome se estabeleceu na imprensa vienense.

Listagens dos textos publicados por Schenker estão disponíveis em Ayotte (2004, p. 39-46), em Meeùs (1993, p. 92-102), na *Wikipedia* e também no repositório *Schenker Documents Online*. Pelos títulos dos textos podemos notar que Schenker escreveu críticas a respeito de obras sinfônicas, de câmara e óperas, sobre intérpretes, maestros e concertos, sobre edições e editores, sobre a passagem de artistas de renome por Viena, sobre aniversários e datas comemorativas e sobre a vida musical da cidade. Como ilustra o gráfico (Fig. 1.6), entre 1891, quando lançou o primeiro artigo (intitulado *Johannes Brahms: Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte*, Op. 107), até 1901, quando saiu o último artigo (intitulado *Beethoven 'Retouche'*) publicado nesse período que antecede o lançamento do *Harmonielehre*, Schenker escreveu aproximadamente 100 textos em diferentes periódicos, tais como o *Musikalisches Wochenblatt* (Semanário musical), *Wiener Abendpost* (Vespertino vienense), *Die Zukunft* (O futuro), *Neue Revue* (Nova revista), *Neues Wiener Tagblatt* (Novo diário vienense) *Die Musik* (A música), e *Die Musikanten Gilde* (A guilda dos músicos).

---

Viena Gesellschaft der Musikfreunde (Sociedade vienense dos amantes da música) desde 1866. Julius Epstein (1832-1926), pianista croata, professor e diretor da cadeira de piano no Conservatório de Viena de 1867-1901, foi professor de Mahler e Ignaz Brüll, editor da Schubert-Gesamtausgabe. Ignaz Brüll (1846-1907), pianista austríaco e compositor de origem checa, amigo e colega de Schenker e também um amigo próximo de Brahms, que frequentemente lhe confiava as primeiras apresentações de suas obras para piano.

<sup>42</sup> The highlight of his performing career was his tour in 1899 with the Dutch baritone and Bach specialist Johannes Messchaert, taking the place of the singer's regular accompanist, Julius Röntgen (the concerts included some of Schenker's own compositions, and one of the stops was Lvov). This seems to have been one of the formative experiences of Schenker's life: nearly thirty years later, he wrote that “The concert tour with Messchaert furnished me with insight into the utterly and uniquely subtle workshop of this singer, whom I readily acknowledge to be the greatest singer of all times and places” (COOK, 2007, p. 18).

<sup>43</sup> “Of the music critics active in Vienna during the 1890's, Hanslick, Kalbeck, Kralik, Schoenaich, Wallaschek, and von Woerz all began by studying law” (McCOLL apud COOK, 2007, p. 202).

Esse dado quantitativo (Fig. 1.6) não nos informa sobre o teor desses trabalhos, mas é relevante para sublinhar que, ao redigir seu *Harmonielehre* – por vezes depreciado como “o primeiro e mais fraco de seus livros” (ROSEN, 2001, p. 202) –, Schenker não era propriamente um iniciante em termos de escrita e publicação. E, para realçar os méritos dos conteúdos desses primeiros textos, vale notar que alguns desses ensaios foram traduzidos (para publicações em italiano, tcheco e inglês) e republicados, já nos anos de maturidade, nos reconhecidos periódicos *Der Dreiklang*<sup>44</sup> e *Der Tonville*.<sup>45</sup>

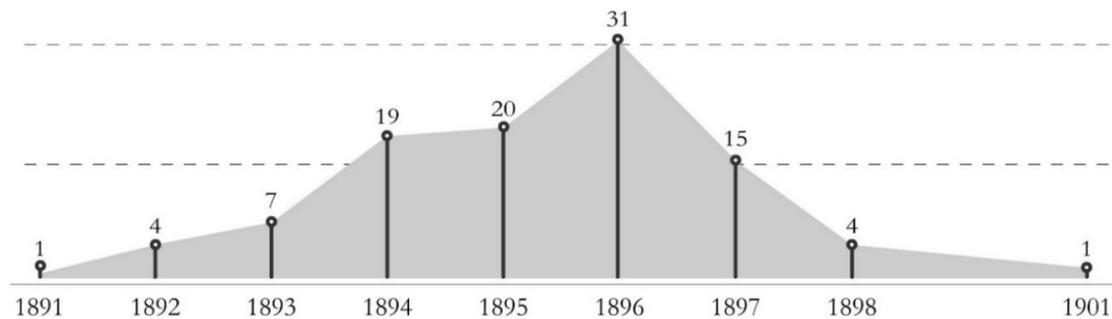


Fig. 1.6 – Visualização da quantidade de textos anualmente publicados por Schenker no período de 1891 a 1901. A partir dos dados de Ayotte (2004, p. 39-46)

O trabalho como editor, que Schenker desenvolverá até a década de 1930, iniciou-se entre os anos de 1902 e 1903 com a preparação e o lançamento comercial, pela *Universal Edition*, de uma seleção de 14 obras para teclado de Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788). Conforme Siegel, esse lançamento serve de modelo para as práticas editoriais modernas, uma vez que essa “*Klavierwerke von Philipp Emanuel Bach. Neue Kritische Ausgabe Von Heinrich Schenker*”,

Representa a primeira edição *Urtext* de Schenker; seu texto é o resultado de um estudo intensivo e de uma interpretação perspicaz das fontes. A edição preserva cuidadosamente as marcações dinâmicas de C. P. E. Bach; as poucas marcações adicionais sugeridas são sempre colocadas entre parênteses. Essas adições editoriais,

<sup>44</sup> *Der Dreiklang, Monatschrift Für Musik* (literalmente: *A tríade, periódico mensal para a música*) foi uma publicação dedicada à obra teórica de Schenker. Seus editores foram dois dos mais conhecidos discípulos de Schenker: Oswald Jonas (1897-1978) e Felix Salzer (1904-1986). A publicação contou nove números que saíram ao longo dos anos de 1937 e 1938. O primeiro volume assinala os dois anos da morte de Schenker e o derradeiro marca o momento em que as tropas de Hitler ocupavam Viena. (Fonte: *Schenker Documents Online*).

<sup>45</sup> O periódico *Der Tonville* (literalmente: *A vontade do tom*) contou dez números publicados entre 1921 e 1924 e seus textos foram integralmente assinados por Heinrich Schenker. A ideia dessa publicação surgiu em 1910, como um desdobramento ilustrativo das teses defendidas por Schenker na série *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*. O título inicial foi *Handbibliothek* (biblioteca de bolso), mas com o tempo o título *Kleine Bibliothek* (pequena biblioteca) tornou-se preferido entre Schenker e seus editores. O conceito previa uma série de panfletos (*Flugblätter*), publicados de maneira não regular, com 32 páginas e no máximo doze edições por ano, a tiragem inicialmente prevista era de 2000 cópias por número. *Der Tonville* possui basicamente três tipos de artigos: um é o estudo analítico de uma única obra ou movimento (como ocorre no caso do longo artigo dedicado a Quinta Sinfonia de Beethoven, que foi subdividido em três números); outro é o ensaio curto sobre um tópico da teoria schenkeriana ou sobre algum aspecto relacionado (tais como: a audição, a performance); o terceiro tipo de texto reúne temas polêmicos, citações verbais e aforismos sob o título “*Vermischtes*” (Miscelânea). Aqui se destaca o *Von der Sendung des deutschen Genies* (A missão do gênio alemão), uma espécie de manifesto publicado em 1921 no volume 1, que dá o tom do periódico e demonstra o grande impacto que a I Guerra Mundial e o Tratado de Versalhes tiveram sobre o pensamento de Schenker. Este texto, com sua agressiva resistência às nações latinas e anglo-saxônicas, aos comunistas, à profissão de jornalista, ao comércio e ao judaísmo cosmopolita internacional, provocou uma negativa recepção das ideias de Schenker entre os leitores estrangeiros. (Fonte: *Schenker Documents Online*). Sobre os impactos e discussões acerca do artigo *Von der Sendung des deutschen Genies*, cf. Cook (2007, p. 143-158).

bem como a presença de dedilhados (com notas de rodapé indicando os dedilhados originais) apontam para o fato de que Schenker pretendia que esta coleção fosse uma edição voltada para a performance (SIEGEL, 2010, p. 1-2).<sup>46</sup>

Logo após essa primeira edição crítica (*Kritische Ausgabe*), entre 1903 e 1904, Schenker concluiu e editou uma espécie de volume adicional – destacado, por alguns autores, como a sua primeira obra teórica – intitulado *Ein Beitrag zur ornamentik: Als Einführung zu Ph. Em. Bach's Klavierwerken mitumfassend auch die Ornamentik Haydns Mozarts, u. Beethovens etc* (Uma contribuição para o estudo da ornamentação: como uma introdução às obras de teclado de C. P. E. Bach, abrangendo também a ornamentação de Haydn, Mozart, Beethoven etc.). Com aproximadamente setenta páginas, esse *Ein Beitrag zur ornamentik* está estruturado em duas seções. A Introdução (*Einführung*) traz um texto sobre o estilo tecladístico de C. P. E. Bach, a questão artística de seus ornamentos, a forma musical e a performance de suas obras. A segunda seção é uma espécie de dissertação sobre ornamentos (*Die Manieren*) encontrados na música do Carl Philipp Emmanuel Bach (sua psicologia, sua notação e sua interpretação), e também na música de Haydn, Mozart e Beethoven, e está dividida em três temas: a apogiatura (*Der Vorschlag*), o trinado (*Triller*), e o grupeto (*Der Doppelschlag*).

Reiterando o valor do *Ein Beitrag zur ornamentik*, Cook (2007, p. 32-47) contudo salienta que, por seu teor “mais estético”, o polêmico artigo *Der Geist der Musikalischen Technik* (O espírito da técnica musical),<sup>47</sup> publicado no periódico *Musikalisches Wochenblatt* (Semanário musical), na cidade de Leipzig em 1895, merece necessário destaque na lista das primeiras obras teóricas de Schenker, tanto mais se notarmos que, nesse artigo, os tópicos “III. *Polyphonie*”, “IV. *Harmonie*” e “V. *Stimmungen, Formen und das Organische*” (humores, formas e o orgânico)” tratam de temáticas que, com maior ou menor ênfase, retornarão em publicações vindouras, a começar pelo próprio *Harmonielehre*.

Outro marco editorial surge entre 1904 e 1905, quando, aceitando a proposta da *Universal Edition*, Schenker preparou e publicou uma versão para piano à quatro mãos de seis concertos para órgão de Haendel. O título dado ao trabalho foi *G. F. Händel, Sechs Orgelkonzerte, nach den Originalen für Klavier zu vier Händen bearbeitet* (G. F. Händel, Seis Concertos de Órgão, editados a partir dos originais para piano a quatro mãos). Por questões inclusive contratuais, que inviabilizaram a produção de um planejado segundo volume, esses arranjos são vistos como, provavelmente, os menos conhecidos de todos os trabalhos publicados por Schenker.

Nessa fase de juventude, Schenker obtinha seus ganhos financeiros basicamente a partir de três fontes: trabalho editorial, aulas particulares e patrocínios para as publicações. Ao longo da vida, o ensino

<sup>46</sup> “It represents Schenker's first 'Urtext' edition; its text is the result of intensive study and insightful interpretation of the sources. It carefully preserves Bach's dynamic markings; the few suggested additional markings are always placed in parentheses. These editorial additions, as well as the presence of fingerings (with footnotes to indicate the original fingerings) point to the fact that Schenker intended this collection as a performing edition. The explanatory footnotes are directed toward the performer; they deal with such items as disputed readings, dynamic markings, and rhythm, but by far the greatest number are concerned with the realization of embellishments” (SIEGEL, 2010, p. 1-2).

<sup>47</sup> Em anexo, Cook (2007, p. 319-332) disponibiliza a versão em inglês desse artigo de Schenker, *The Spirit of Musical Technique*, realizada por William Pastille.

particular foi essencial para o ganho de vida de Schenker, “praticamente um compromisso de tempo integral”, como descreve Cook:

Em uma carta de 1908, Schenker fala de estar “trabalhando em meu estúdio de música das 10:30h às 18:30h (ou até mais tarde)”, enquanto que, em 1914 escreve que “durante o dia eu tenho que dar aulas, o que me deixa apenas as noites para o trabalho”. Não se trata de aula de piano no sentido normal do termo. A performance de piano representava apenas uma parte de um programa abrangente de estudos musicais, com análise e, em alguns casos, a composição ocupava um lugar importante, as lições poderiam ser muito intensas, com aulas ocasionalmente durando várias horas ou ocorrendo em dias sucessivos (COOK, 2007, p. 21).<sup>48</sup>

Muitos de seus alunos eram personagens influentes na sociedade vienense e ofereceram apoio continuado ao ex-professor, resultado da forte relação entre Schenker e seus ex-alunos. As publicações são um outro elemento nos ganhos de Schenker, pois para o desenvolvimento de suas atividades pode contar com um bom número de apoiadores e financiadores.



Fig. 1.7 – Dois documentos fotográficos. Heinrich Schenker por volta de 1900, a partir de Cook (2007, p. 16). Os irmãos Moritz (em pé) e Heinrich (sentado) em 1901. Fonte: *Schenker Documents Online* (OJ 72/14, No. 4)

<sup>48</sup> “In a letter from 1908 he speaks of being ‘tied to my music studio from 10.30 a.m. to 6.30 p.m. (or even later)’, while in 1914 he writes that ‘during the day I have to give lessons, which leave me only the evenings and nights for work’. This is not a matter of piano lessons in the normal sense of the term. Piano performance featured as only one part of a comprehensive programme of musicianship, with analysis and in some cases composition taking a major place in it, and lessons could be highly intensive, with teaching on occasion lasting several hours or taking place on successive days” (COOK, 2007, p. 22).

Como enfatiza Meeùs (1993, p. 15), “a virada do século marca também uma virada na carreira de Schenker”,<sup>49</sup> com isso, alguns comentaristas sugerem que músico se fez teórico por não ter alcançado o esperado reconhecimento como pianista e compositor.<sup>50</sup> Sugerem também que, para Schenker, a composição não era um fim em si mesmo, senão uma espécie de etapa pedagógica em sua formação como teórico, crítico e analista.<sup>51</sup> E se diz ainda que, ao perceber que a compreensão tradicional da música corria riscos, Schenker dedicou-se a salvá-la:

Com o orgulho que logo se tornará um traço dominante de seu caráter, Schenker se sente investido de uma responsabilidade em relação aos grandes mestres. Sua vocação será dar a conhecer ao mundo aquilo que, segundo Schenker, ele é o único a ter consciência. Para fazer isso, Schenker abandona a composição e a execução. Sua vocação tomará duas direções complementares: por um lado, a publicação de partituras o mais próximo possível dos textos originais e, por outro lado, a publicação de suas próprias teorias (MEEÛS, 1993, p. 15).<sup>52</sup>

Seja como for, uma grande tarefa foi planejada e vencida: em 1906, enfrentando desafios sociais econômicos e conceituais, um artista de apenas 38 anos se apresenta como teórico musical publicando seu primeiro livro, produto de um esforço intelectual que, com o tempo, não pode deixar de ser notado.

## 1.2 O Tratado de Harmonia de Schenker

Ao apresentar o volume, Ian Bent destaca: “com o *Harmonielehre*, Schenker lançou as bases de toda a sua construção teórica”, foi nessa obra que “expôs, pela primeira vez, os conceitos centrais de *Stufe* e *Auskomponierung*, juntamente com as noções de tonicalização e cromatização”.<sup>53</sup> E foi também no *Harmonielehre*, continua Bent, “que Schenker começou a se distanciar de certas tendências da música contemporânea, e que sua veia polêmica começou a se aflorar”.<sup>54</sup>

<sup>49</sup> « Le tournant du siècle marque aussi un tournant dans sa carrière » (MEEÛS, 1993, p. 15).

<sup>50</sup> “Having failed to gain recognition as a composer, conductor, and accompanist, by 1900 he shifted his focus increasingly on problems of musical editing and music theory” (FEDERHOFER apud WIKIPEDIA CONTRIBUTORS).

<sup>51</sup> “According to Federhofer, compositional activity for Schenker was not a means to an end in itself but a pedagogical one, a path to understanding the desires of a composer” (WIKIPEDIA CONTRIBUTORS).

<sup>52</sup> «Avec cet orgueil qui deviendra bientôt un trait dominant de son caractère, il se sent investi d'une responsabilité vis-à-vis des grands maîtres. Sa vocation sera de faire connaître au monde ce dont, dit-il, il est seul à avoir conscience. Pour ce faire, il abandonne la composition et l'exécution. Sa vocation prendra deux directions complémentaires : d'une part, l'édition de partitions aussi proches que possible des textes originaux, et d'autre part la publication de ses propres théories» (MEEÛS, 1993, p. 15).

<sup>53</sup> Conforme Drabkin (1987), no vocabulário schenkeriano, o termo *Stufe* (grau) diz respeito a “um acorde ou passagem harmônica com importância estrutural, o grau da escala de onde a harmonia se origina; o termo grau é utilizado na análise schenkeriana para diferenciar a harmonia básica de acordes com importância secundária. Os graus são organizados em diversos níveis estruturais (*Schicht*) como desdobramentos (*Auskomponierung*) de uma mesma tonalidade, assim como podem ser expandidos em diferentes regiões harmônicas”. Enquanto que o termo *Auskomponierung* (desdobramento, elaboração) é utilizado “para descrever a articulação e a elaboração da base estrutural de uma peça tonal, ou seja, sua tríade de tônica. A peça pode ser considerada como o resultado do desdobramento deste acorde”. Traduções de Fernando Lewis Mattos (UFRGS).

<sup>54</sup> “With *Harmonielehre*, Schenker laid the foundation of his entire theoretical construct. [...] it was in *Harmonielehre* that he set forth for the first time the central concepts of *Stufe* (harmonic scale-degree) and *Auskomponierung* (literally “composing-out,” i.e. elaboration), along with the notions of tonicization and chromaticization. It was also in *Harmonielehre* that he began to distance himself from certain trends in contemporary music, and that his polemical vein began to show itself” (BENT, “*Harmonielehre*”, *Schenker Documents Online*).

A publicação do volume, no entanto, não foi uma tarefa simples. Conforme os dados que se encontram no *Schenker Documents Online*, Schenker bateu em diferentes portas e, em 1905, viu fracassar as negociações com três importantes editoras. Com duas delas, a *Universal Edition* de Vienna e a Breitkopf & Härtel de Leipzig, Schenker já vinha publicando, e a terceira, a Max Brockhaus de Leipzig, também não aceitou o projeto. Schenker então recorreu a editora J. G. Cotta, situada em Stuttgart que também recusou a publicação. Contudo, após intervenção do compositor e pianista alemão Eugen d'Albert – que, conforme o mencionado, frequentava o círculo social de personalidades como Liszt, Brahms e Hanslick – os editores foram convencidos a aceitar o trabalho. Assim, em 22 de novembro de 1905, Schenker despachou o manuscrito de seu *Harmonielehre* para a empresa *J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger* que, desde os últimos anos do século XVIII, ainda estabelecida como *J. G. Cotta'sche Buchhandlung*, alcançou fama internacional ao publicar autores notáveis como Schiller, Goethe, Herder, Schelling e Hölderlin.

A editora J. G. Cotta publicou os dois primeiros livros de Schenker – *Harmonielehre* em 1906, e *Kontrapunkt I, Cantus Firmus e Zweistimmiger Satz* em 1910 – através de uma espécie de contrato estimatório (*Kommissionsverlag*), ou seja, a editora custeou a impressão, a distribuição e a publicidade apresentando a conta para o contratante, no caso, o patrono de Schenker, o Barão Alphons Rothschild,<sup>55</sup> para pagamento imediato. Schenker então recebeu três quartos dos recibos das vendas.

Diversas informações de interesse veem à tona quando lemos as cartas trocadas entre os personagens envolvidos na história dessa publicação. Numa delas, postada em 8 de novembro de 1905 e endereçada aos *Sucedores da Revenda de Livros de J. G. Cotta* em Stugardt, Schenker dá uma versão das razões que explicam o anonimato que, por fim, acompanhou a primeira edição do *Harmonielehere*:

Primeiro, deixe-me explicar o anonimato. Uma edição crítica de C. P. E. Bach, publicada pela *Universal Edition*, à qual escrevi um livro complementar, “Uma Contribuição para o estudo da Ornamentação”, teve tanto sucesso com a imprensa e o público que, várias opiniões humanas, hostis e frágeis foram repentinamente expressas sobre meu trabalho como compositor, apesar dos sucessos das récitas, e apesar do fato de que empresas como Simrock, Breitkopf & Härtel, Weinberger, etc. publicarem meus trabalhos. Assim, para não comprometer meu futuro trabalho, decidi assumir o anonimato por enquanto.<sup>56</sup>

Além disso, como um livro de harmonia com um texto erudito continuamente raciocinado e subdividido em parágrafos curtos, meu livro inclui algumas seções de comentários contendo críticas bastante robustas ao diletantismo moderno, por exemplo em relação a alegada “maestria” de Bruckner, Strauss, Reger etc.<sup>57</sup> Essas críticas, no

<sup>55</sup> Alphons Mayer von Rothschild (1878-1942) foi membro de uma família de judeus aristocráticos dedicados aos negócios bancários. Foi aluno de piano de Schenker por muitos anos e se tornou o seu mais importante financiador.

<sup>56</sup> Essa não foi a única vez que Schenker recorreu ao anonimato. Em 1906, Schenker deu início ao processo editorial daquele que seria o seu maior êxito comercial, a *Instrumentations-Tabelle* (Tabela de instrumentação) lançada em 1908 pela *Universal Edition* e que, no período de 1909 a 1937, contou com nove edições. Essa *Instrumentations-Tabelle* foi publicada sob o pseudônimo “Artur Niloff” (às vezes escrito “Niiloff” ou “Nijloff”) e, de acordo com informações disponíveis no site *Schenker Documents Online*, tal pseudônimo é um anagrama parcial do último nome do amigo mais íntimo de Schenker, Moriz Violin.

<sup>57</sup> As críticas ao trabalho de Bruckner foram referenciadas anteriormente. Críticas ao trabalho de Strauss surgem nos comentários ao exemplo 256 (SCHENKER, 1990, p. 320) e também em relação ao “nada natural, e por isso mesmo inadmissível” exemplo 262 (SCHENKER, 1990, p. 327-332). O início do Quinteto Op. 64 de Max Reger é citado como um “exemplo horrível” (SCHENKER, 1990, p. 242-248). Em nota de rodapé que acompanha a tradução dessa carta de

entanto, longe de serem meramente afirmadas de forma jornalística, são reforçadas por argumentos de natureza teórica. Agora, seria importante para mim deixar que a poeira desses ataques se abaxasse, para que eu não seja perturbado ao escrever o volume II, uma *Psicologia e Crítica do Contraponto* baseada em novos princípios.

Ao mesmo tempo, tendo em vista esses ataques, pareceu aconselhável escolher uma editora neutra que não tenha impresso Bruckner, Strauss etc. Por essa razão, fui aconselhado aqui – onde o livro, apesar de todo o sigilo, é esperado com grande entusiasmo por especialistas, discípulos e alunos [...] – à recorrer a você com um pedido de inclusão [em] sua casa de publicação (SCHENKER, CA 1-2, *Schenker Documents Online*).<sup>58</sup>

Com esses registros sobre a história da publicação, convém destacar que, na presente dissertação, as leituras e traduções do *Harmonielehre* de Schenker foram realizadas a partir de duas traduções. Uma delas é a versão para o espanhol proposta pelo compositor, tradutor e ensaísta espanhol Ramón Barce (1928-2008) que foi publicada pela Editora Real Musical (cf. SCHENKER, 1990). A outra é a versão para o inglês, traduzida por Elizabeth Mann Borgese,<sup>59</sup> com prólogo e notas do mencionado musicólogo e discípulo de Schenker, Oswald Jonas, que vem sendo publicada desde 1954 (cf. SCHENKER, 1980). Entretanto, a edição em alemão (SCHENKER, 1906) também foi constantemente consultada. E salvo indicação em contrário, todas as traduções para o português são de nossa autoria. A opção pela edição em espanhol se deve a uma maior proximidade com essa língua. Mas, além disso, deve-se considerar que a edição em inglês – conforme registra Barce (1990, p. 27) – “eliminou um quarto do texto original” e “suprimiu 75 exemplos musicais” originalmente citados e analisados por Schenker.

O *Harmonielehre* é considerado a primeira grande obra teórica de Schenker, e também sua mais extensa contribuição ao campo da harmonia de acordes. Com isso, observando que são diversos os comentários e comentaristas que abordam esse famoso volume, o texto que se apresenta aqui, referenciado principalmente em fontes secundárias, procura elencar alguns aspectos que são frequentemente citados e problematizados a respeito desse livro. Uma primeira questão se apresenta

---

Schenker publicada no repositório *Schenker Documents Online*, Ian Bent observa que na edição americana (SCHENKER, 1980, p. 174, 208, 285-87, 219-220 e 226-227) essas “críticas bastante robustas” foram omitidas.

<sup>58</sup> First let me explain the anonymity. A critical edition of C. P. E. Bach, published by order of Universal Edition here, to which I have written a supplementary book, *A Contribution to Ornamentation*, has had such success with the press and the public that, in accordance with a long-standing human foible, hostile opinions have suddenly been expressed about my work as a composer, despite the successes of the performances, and despite the fact that firms such as Simrock, Breitkopf & Härtel, Weinberger, etc. have published my works. So as not to jeopardize my future work, I elected to assume anonymity for the time being. Moreover, as a harmony textbook with a continuously reasoned scholarly text subdivided into short paragraphs, my book includes some commentary sections containing quite robust criticisms of modern dilettantism, for example of the alleged ‘mastery’ of Bruckner, Strauss, Reger, etc. These criticisms, however, far from being merely asserted in journalistic fashion, are bolstered by arguments theoretical in nature. Now, it was important to me to let the dust from these attacks settle, in order not to be disturbed while writing volume II, a *Psychology and Critique of Counterpoint* based on new principles. At the same time, precisely in view of these attacks, it seemed advisable to select a neutral publishing house that had not printed Bruckner, Strauss, etc. It is for this reason that I was advised here – where the book, despite all the secrecy, is awaited with great excitement by specialists, disciples, and pupils, as Dr. Goldbaum can certainly attest – to the effect that I should turn to you with a request for inclusion [in] your commission-publishing house. (SCHENKER, CA 1-2, *Schenker Documents Online*).

<sup>59</sup> A ecologista, jornalista e ensaísta Elisabeth Mann Borgese (1918-2002) nasceu em Munique – mas no curso de sua vida teve quatro nacionalidades: a alemã, a checoslovaca, a estadunidense e a canadense –, foi a filha mais nova do célebre escritor Thomas Mann e de sua esposa Katharina Hedwig Mann. Elisabeth foi professora de Ciência Política na Universidade Técnica de Halifax (Canadá) e uma renomada especialista em direito marítimo. Em 1937, Elisabeth Mann completou seu curso de piano no Conservatório de Zurique.

desde o título: *Harmonielehre*. Como apreender e traduzir tal termo? Seguindo a edição em espanhol (SCHENKER, 1990), opta-se nessa dissertação pela tradução “Tratado de Harmonia”, entendendo que, conforme o Houaiss, o substantivo “tratado”, do latim “*tractatus*” (assunto tratado), implica em “obra que expõe de forma didática um ou vários assuntos a respeito de uma ciência, arte etc.”. Contudo, como ressaltam Dudeque e Maluf, a respeito do *Harmonielehre* publicado por Arnold Schoenberg em 1911, a tradução de tal título requer atenção. Conforme Dudeque,

O título do livro, *Harmonie + Lehre*, se refere ao uso comum, e que demonstra uma tradição, na Alemanha e na Áustria, para obras que tratam de disciplinas pertencentes à teoria musical. Esta tradição, que remonta ao final século XIX e início do XX, refere-se aos manuais práticos de música. Porém [...] o termo *Lehre* também pode se referir a um conjunto maior de saber e conhecimento sobre o assunto abordado (DUDEQUE, 2004, p. 114-115).

Em nota de rodapé Dudeque acrescenta alguns dados que apontam para o fato de que, tal título não se explica como uma escolha isolada, antes coloca o volume de Schenker numa categoria – ou gênero literário teórico, técnico e pedagógico – que agrupa autores que, antes e depois de Schenker, se dedicaram aos assuntos da tonalidade harmônica:

Devemos lembrar que muitos destes manuais não eram somente pequenos livros cheios de regras, mas muitos eram grandes tratados sobre o pensamento de importantes musicólogos, teóricos e compositores. Podemos citar os seguintes: Georg Capellen, *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre* (Leipzig, 1908); August Halm, *Harmonielehre* (Leipzig, 1905); Salomon Jadassohn, *Lehrbuch der Harmonie* (Leipzig, 1883); Rudolf Louis e Ludwig Thuille, *Harmonielehre* (Stuttgart, 1907); Karl Mayrberger, *Lehrbuch der musikalischen Harmonik* (Leipzig, 1878); Max Reger, *Beiträge zur Modulationslehre* (Leipzig, 1903); Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre* (Leipzig, 1853) e *Vereinfachte Harmonielehre* (Londres, 1893); Heinrich Schenker, *Harmonielehre* (Viena, 1906); Bernhard Ziehn, *Harmonie- und Modulationslehre* (Berlim, 1887) (DUDEQUE, 2004, p. 114).<sup>60</sup>

Por sua vez, considerando que, por si só, o termo “Harmonia” possui a abrangência necessária para sintetizar os diversos sentidos implicados nesse tipo de obra, Maluf (in SCHOENBERG, 2001, p. 19-20) não traduz o termo *Lehre*. Contudo, observa que esse substantivo feminino possui acepções de: ensinamento, doutrina, teoria, ciência, aprendizagem, lição, instrução, ensino (ou formas de ensino), docência, tirocínio (prática ou exercício preliminar indispensável ao desempenho de determinada profissão), dogma, preceito, conselhos etc. Com isso, e pela proximidade com os assuntos aqui considerados, vale observar que algo dessas acepções se notam no título do conhecido ensaio *Zur*

<sup>60</sup> Outros teóricos e publicações influentes que endossam a colocação de Dudeque, de que o emprego do termo *Lehre* é “tradicional” na teoria musical austro germânica, são: Georg Andreas Sorge, *Compendium Harmonicum, oder Kurzer Begriff der Lehre von der Harmonie* (Lobenstein, 1760); Ignaz Schwegl, *Grundlehre der Violin* (Viena, c. 1786-95); Georg Joseph Vogler, *Handbuch zur Harmonielehre* (Prague, 1802); Joseph Czerny, *Der Wiener Clavier-Lehrer* (Viena, c.1820-30); Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre Von Der Musikalischen Komposition, Praktisch, Theoretisch* (Leipzig, 1837); Heinrich Wohlfahrt, *Vorschule der Harmonielehre* (Leipzig, 1857); Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen* (Braunschweig, 1862); Ferdinand Krieger, *Die Lehre der Harmonie* (Erlangen, 1870); Felix Draeseke, *Die Lehre von der Harmonia* (Leipzig, 1887); François-Auguste Gevaert, *Neue instrumenten-lehre (Nouveau traité d'instrumentation* traduzido por Hugo Riemann, Leipzig, 1887); Hugo Riemann, *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde* (London, 1893); Moritz Vogel, *Kleine Elementar-Musiklehre* (Leipzig, 1897).

*Farbenlehre* publicado por Johann Wolfgang von Goethe em 1810 e que foi traduzido para o português como “Doutrina das cores” (GOETHE, 2011).

Ainda sobre a questão das abrangências e limites desses volumes técnicos e especulativos, vale lembrar a ressalva apresentada por Meyer quando, ao abordar questões de teoria musical, história e ideologia, observa que, apesar do uso corrente:

Livros didáticos que lidam com harmonia, contraponto, formas etc., *não são*, apesar do uso atual, tratados teóricos que explicam as bases das constricções usadas em um determinado estilo. Pelo contrário, são manuais práticos com regras sobre “como fazer”. Guardam a mesma relação com a teoria da música que um livro de instruções para a reparação de equipamentos de rádio com a teoria da transmissão de rádio ou, mais de acordo com o que estamos tratando, guardam a mesma relação com a teoria e análise da música que uma gramática inglesa do século XVIII com o estilo, digamos, da poesia de William Blake (MEYER, 2000, p. 29).<sup>61</sup>

Tal situação, dupla e um tanto desconfortável, é percebida também por Seebass. Abordando correspondências e diferenças entre *Theory* (inglês) e *Lehre* (alemão), esse autor problematiza dicotomias (teoria *versus* prática, performance *versus* especulação filosófica etc), argumentando que *Lehre* tende ao ato, ao fazer, à ação performática, ao prático e ao técnico. Enquanto que *Theory* “implica a separação entre o sujeito e o objeto. [...] implica distância, reflexão, análise e síntese. Pode ser especulativa ou historiográfica” (SEEBASS, 1987, p. 200).<sup>62</sup> Da parte inicial do ensaio de Seebass, vale recuperar a seguinte ponderação:

Particularmente próximo da prática está o gênero de escritos didáticos que usam abordagens mais ou menos sistemáticas, o que é chamado de *Lehre* em alemão (por exemplo, *Harmonielehre*, *Kompositionslehre*). Na nomenclatura inglesa, temos que decidir entre manual e doutrina, enfatizando o propósito puramente didático e empírico do texto ou a insistência do autor na construção de um sistema. Essa falta de um equivalente em Inglês para *Lehre* [...] nos obriga a pensar sobre a diferença entre o vocabulário artístico necessário para transmitir instruções entre os *performers*, por um lado, e, por outro lado, a terminologia criada por não-músicos (teóricos, filósofos, escritores e estudiosos). Enquanto etnógrafos e historiadores seriam aconselhados a usar em seus escritos o vocabulário dos músicos, os filósofos podem optar por não o fazer. Os motivos parecem claros: os primeiros precisam do vocabulário como pessoas de fora que tentam chegar o mais perto possível do objeto de estudo, os segundos podem descobrir que apenas um novo conjunto de termos refletirá sua posição e os permitirá integrar um fenômeno musical isolado em um sistema abrangente (SEEBASS, 1987, p. 201).<sup>63</sup>

<sup>61</sup> “Los libros de texto que versan sobre armonía, contrapunto, formas, etc., *no son*, pese al uso corriente, tratados teóricos que explican las bases de las constricciones empleadas en algún estilo. Más bien son manuales prácticos con reglas sobre «cómo se hace». Guardan la misma relación con la teoría de la música que un libro de instrucciones para la reparación de aparatos de radio con la teoría de la radiotransmisión o, más acorde con lo que estamos tratando, guardan la misma relación con la teoría y el análisis de la música que una gramática inglesa del siglo XVIII con el estilo, pongamos por caso, de la poesía de William Blake” (MEYER, 2000, p. 29).

<sup>62</sup> “It implies the separation between subject and object. Theory implies distance, reflection, analysis and synthesis. It can be speculative or historiographic” (SEEBASS, 1987, p. 200).

<sup>63</sup> “Particularly close to practice is the genre of didactic writings which use more or less systematic approaches, what is called *Lehre* in German (e.g. *Harmonielehre*, *Kompositionslehre*). In English nomenclature we have to decide between manual and doctrine, by either emphasizing the purely didactic and empirical purpose of the text or the author's insistence on constructing a system. This lack of an English equivalent for *Lehre* [...] it forces us to think about the difference between the artistic vocabulary necessary to pass along instructions among performers on the one hand, and, on the other, the terminology created by non-musicians (theorists, philosophers, writers, and scholars). While ethnographers and historians would be well advised to use in their writings the musicians' vocabulary, philosophers may choose not to do so. The reasons seem clear: the former

Com isso, e mesmo considerando que essa categorização (*Lehre* como “manual” e *Theory* como discurso do campo “especulativo”) nem sempre se sustente, podemos entender um pouco melhor a densidade da questão posta nas entrelinhas por Dudeque (2004, p. 115): “Mas, talvez, a maior razão para tal abreviação do título [“Harmonia” escolhido por Maluf] seja o fato de que o *Harmonielehre* de Schoenberg não é um manual de harmonia no sentido comum. Esta é uma obra extremamente complexa e de difícil leitura e compreensão”. Ou seja: deixando de destacar o termo *Lehre*, podemos secundarizar o peso dos aspectos práticos e técnicos, em favor do “conteúdo especulativo”. Ou ao contrário, valorizando o termo *Lehre*, podemos tornar secundário o peso da reflexão especulativa em favor da manipulação técnica e prática. Com isso, vale assinalar que, também no *Harmonielehre* de Schenker, estas duas tendências não se excluem. Em boa medida lidamos com um “manual” de harmonia, mas, ao mesmo tempo, lidamos também com uma obra de “teoria” musical. Vale aqui recuperar o sintético arremate de Loureiro (2002, p. 109): “Schenker realiza uma obra singular sob um título comum”.

Nesse sentido, nas mãos de teóricos contemporâneos como Schenker e Schoenberg, o título parece um tanto anacrônico, e talvez até um pouco provocador. Parece insinuar que, nessa arte – guardadas as especificidades das instâncias – a reflexão especulativa não pode abrir mão da ação corporal sem correr o risco de passar a tratar de outro objeto. E também o inverso: a atividade musical não pode alienar a reflexão sem correr o risco de uma atrofiante desumanização. Parece, enfim, querer dizer que a disjunção corpo e mente precisa ser reavaliada. E, possivelmente, esse é um dos fatores que contribuem para que os livros de ambos ainda sejam lembrados em classes de harmonia pelo mundo afora.

Outro aspecto, também relacionado aos propósitos da presente dissertação, diz respeito ao que poderíamos chamar de planejamento expositivo e pedagógico do volume. No *Harmonielehre* de Schenker a ordenação dos conteúdos sugere uma lógica binária que, se observada sob determinado viés, pode chamar atenção para questões relacionadas à uma polarização conceitual que se nota no pensamento de Schenker em diversas oportunidades. Como mostra a Fig. 1.8, desconsiderando o prefácio, o sumário e o índice remissivo, o tratado (SCHENKER, 1906) está dividido em duas grandes partes: a teórica e a prática – *Theoretischer Teil* e *Praktischer Teil* – conforme designa o próprio autor. Cada parte se subdivide em duas seções. Tais seções estão organizadas em duas ou três repartições principais que acomodam os capítulos. E os capítulos expõem os §1 a §182 em aproximadamente 460 páginas. Nessa representação (Fig. 1.8), vale notar que a ordenação dos conteúdos – e, com isso, em alguma medida, também o pensamento sobre estes conteúdos – segue uma espécie de critério geral: características percebidas como diferentes ou qualidades dadas como opostas estão separadas. E tal separação sugere uma conseqüente compensação, ou uma reunião em “misturas” – como diz Schenker – capazes de conservar traços vitais daquilo que é misturado. Assim, emprestando a expressão de Dahlhaus (1990, p. 49), nota-se aqui uma espécie de “cadeia de antíteses”: teórico e prático, fundamentos e diferenciações, geral e particular, fenômenos e conteúdo psicológico; natural e artificial; diatônico e cromático; fixo e variável etc.

---

need the vocabulary as outsiders who try to come as close as possible to the object of their study, the latter may find that only a newly created set of terms will reflect their position and enable them to integrate a single musical phenomenon into an encompassing system” (SEEBASS, 1987, p. 201).

<b>Parte Teórica</b>	Seção 1 - Os sistemas, sua fundamentação e sua diferenciação em termos de localização e pureza	Seção 2 - Teoria dos intervalos e harmonias
	<p><i>1ª repartição principal</i> Fundamentação dos sistemas</p> <p><i>2ª repartição principal</i> Diferenciação dos sistemas em termos de localização e pureza</p>	<p><i>1ª repartição principal</i> Teoria dos intervalos</p> <p><i>2ª repartição principal</i> Teoria dos graus</p>
<b>Parte Prática</b>	Seção 1 - Teoria do movimento e sucessão dos graus	Seção 2 - Teoria da sequência das tonalidades
	<p><i>1ª repartição principal</i> Da psicologia do conteúdo e da progressão dos graus</p> <p><i>2ª repartição principal</i> Psicologia do cromatismo e da alteração</p> <p><i>3ª repartição principal</i> Sobre alguns fenômenos acompanhantes dos graus na escrita livre</p>	<p><i>1ª repartição principal</i> Teoria da modulação</p> <p><i>2ª repartição principal</i> Teoria do modular e do preludiar</p>
	<p><i>Capítulo 1</i> Graus e conteúdos §115 a §117</p> <p><i>Capítulo 2</i> Classes de cadências §118 a §124</p> <p><i>Capítulo 3</i> Tipos de sucessão de graus §125 a §128</p> <p><i>Capítulo 4</i> A macroforma §129 a §132</p>	<p><i>Capítulo 1</i> Graus e teoria harmônica §76 a §83</p> <p><i>Capítulo 2</i> Graus e contraponto §84 a §89</p> <p><i>Capítulo 3</i> Crítica aos atuais métodos de ensino à luz de nossa teoria dos graus §84 a §89</p> <p><i>Capítulo 4</i> Modulação por transformação §171 a §176</p> <p><i>Capítulo 2</i> Modulação por cromatismo §177 a §178</p> <p><i>Capítulo 3</i> Modulação por enarmonia §179 e §180</p>
	<p><i>Capítulo 1</i> Transposições §31 a §37</p> <p><i>Capítulo 2</i> Misturas §38 a §52</p> <p><i>Capítulo 3</i> Os demais sistemas (modos eclesiásticos) §20 a §25</p>	<p><i>Capítulo 1</i> Construção do intervalo §53 a §63</p> <p><i>Capítulo 2</i> Significação modulatória dos intervalos §64 a §71</p> <p><i>Capítulo 3</i> Inversão dos intervalos §72</p> <p><i>Capítulo 4</i> Classificação dos intervalos §73 a §75</p>
	<p><i>Capítulo 1</i> Teoria valorativa dos graus §133 a §135</p> <p><i>Capítulo 2</i> Os processos de cromatização (de Tonalização) §136 a §145</p> <p><i>Capítulo 3</i> A alteração como variante do processo de tonicalização §146 a §154</p> <p><i>Capítulo 4</i> Relações entre cromatismo e diatonismo §155 a §162</p>	<p><i>Capítulo 1</i> A antecipação §163 e §164</p> <p><i>Capítulo 2</i> O retardamento §165 e §166</p> <p><i>Capítulo 3</i> A cambiata §167 e §168</p> <p><i>Capítulo 4</i> A nota pedal §169 e §170</p>

Fig. 1.8 – Visão geral da ordenação dos conteúdos no *Harmonielehre* de Schenker, 1906

Sabemos que pares opostos desse tipo – como argumenta Harrison (1994, p. 16-42) – são vistos como armações teóricas lógicas, convincentes ou mesmo naturais. Trata-se de um consagrado recurso expositivo que faz parte das percepções, memórias, juízos e raciocínios que balizam nossa compreensão sobre a teoria musical. Como lembra Harrison (1994, p. 16), sempre que falamos em termos de melodia e harmonia, homofonia e polifonia, modal e tonal, “experimentamos a conveniência da organização dualista, e achamos isso bom”.<sup>64</sup> Confiando, então, em uma rede de dualismos (“*dual networks*”) estamos acostumados com a comodidade rotineira das simplificações emparelhadas: maior e menor conformam uma espécie de “dualismo aborígene: o Adão e Eva da função harmônica” (HARRISON, 1994, p. 17),<sup>65</sup> consonância e dissonância, autêntica e plágal, altura e ritmo, *sharpness and flatness*, dominante e subdominante, quarta justa ascendente e quinta justa descendente, entre outros, são pares correntes em nosso vocabulário.

Por fim, vale referenciar que, atento a tais dualismos e já expandindo a observação para o campo social e político, Cook (2007, p. 173-181) traz ponderações que reforçam e particularizam o peso dessa perspectiva dicotômica. Conforme Cook, na Viena *fin de siècle*, ou de modo mais amplo, na crítica musical em língua alemã desse período, nota-se uma espécie de linguajar que, articulando pares opostos, se tornou familiar nos textos publicados por Schenker nesse período e que, sendo assim, podem nos ajudar a reconhecer distinções que permeiam as entrelinhas do *Harmonielehre*. Num esforço de síntese, dialogando com outros autores que também abordam a questão, Cook propõe uma tabela (reproduzida com adaptações na Fig. 1.9) que contrasta valores que, em alguma medida, animam o imaginário de Schenker.

	Comunidade ( <i>Gemeinschaft</i> )	Sociedade ( <i>Gesellschaft</i> )	
	Cultura	Civilização	
	Orientação não política	Orientação política	
	Conservador	Revolucionário	
	Autoridade	Democracia	
	Intimidade	Superficialidade	
	Profundidade de sentimento	Distração superficial	
	Criatividade e originalidade	Imitação e exploração	
<b>Germânico</b>	Moralidade	Intelecto	<b>Não germânico</b>
	Idealismo	Materialismo	
	Natureza	Artifício	
	Escuta ativa	Impressão geral	
	Arte da performance	Virtuosismo	
	Fantasia	Precisão mecânica	
	Conteúdo	Timbre	
	Força interior	Contração nervosa	
	Saúde	Neurastenia	
	Bösendorfer	Steinway	

Fig. 1.9 – Dicotomias operantes na crítica musical em língua alemã no *Fin de Siècle*. A partir de Cook (2007, p. 176)<sup>66</sup>

<sup>64</sup> “Organizing aspects of tonal music into dualities can be, and has been, an attractive way of theorizing. Whenever we speak of consonance and dissonance, or of melody and harmony, or of homophony and polyphony, we experience the expedience of dual organization, and find it good” (HARRISON, 1994, p. 16).

<sup>65</sup> “Major and minor, then, form an aboriginal dualism—the Adam and Eve of harmonic function” (HARRISON, 1994, p. 17).

<sup>66</sup> Vale reiterar, com Rosen (2001, p. 203) e Cook (2007, p. 143-144), que “germânico” nesse caso não diz respeito, necessariamente, a uma nacionalidade (local de nascimento), mas sim a uma difusa capacidade de “sustentar uma expressão musical”, ou também artística, cultural e espiritual calcada em um determinado conjunto de valores reconhecidos como “germânicos”. Para uma perspectiva histórica acerca dessa questão, ver o capítulo “Tentativas de definir ‘germanidade’ em

Como imagem introdutória, essa menção genérica aos antagonismos – de vários tipos e níveis que, em conjunto, se mostram como forças condutoras no *Harmonielehre* de Schenker – tem o propósito de ambientar a revisão que se apresenta nessa dissertação. Uma revisão que foca aspectos de alguns dos pares opostos articulados por Schenker, a saber: a antítese entre as leis artificiais de inversão e as leis naturais de desenvolvimento; as relações entre o diatonismo e o cromatismo, ou entre o natural e o alterado; a diferença categórica entre as sucessões de tonalidades que implicam modulação<sup>67</sup> e as sucessões dos graus que implicam tonicalização.

---

música” de Potter (2015, p. 327-384).

<sup>67</sup> A “teoria da modulação” (como se vê na Fig. 1.8) ocupa toda a parte final do *Harmonielehre* de Schenker (§171 a §182), e não será comentada na presente dissertação.

## Leis artificiais de inversão e leis naturais de desenvolvimento no *Harmonielehre* de Schenker

*Leis são restrições interculturais; universais, se você preferir.  
Essas restrições podem ser físicas ou psicológicas. [...] A descoberta, formulação e verificação dessas leis, bem como a análise das relações entre elas, é domínio da teoria musical.*

Leonard Meyer  
*O estilo na música* (2000, p. 34)<sup>68</sup>

Ao longo do tratado de harmonia de Schenker encontramos que, tanto a definição quanto a tipificação dos processos de tonicalização estão correlacionadas à um par de noções basilares e inter-relacionadas: inversão (*Inversion*) e desenvolvimento (*Entwicklung*). Dentre as passagens que, com diversas implicações técnicas e especulativas, podem ilustrar a presença dessa dualidade, temos:

[§18] Após esta regulação definitiva do número de sons, seu desenvolvimento [*Entwicklung*] ascendente e seu movimento inverso [*Inversion*], o artista finalmente pode conseguir a definição mais adequada dos sacrifícios aos quais as notas tinham que ser submetidas individualmente se quisessem fundar uma sociedade frutífera e prosseguir adiante (SCHENKER, 1990, p. 88).<sup>69</sup>

[§21] Também no sistema menor se aplicam os princípios que explicamos em detalhes para o maior; penso na relação quintiada das fundamentais do sistema,<sup>70</sup> nas leis do desenvolvimento e da inversão [*Gesetze der Entwicklung und Inversion*], juntamente com todas as suas consequências. Levando esses princípios em consideração, não se descobre nenhuma diferença entre o comportamento do maior e do menor (SCHENKER, 1990, p. 94).<sup>71</sup>

[§82] Os graus, de certo modo, são iguais àquelas quintas que já conhecemos no §16 como pilares básicos unificadores e notas fundamentais do sistema, e que, segundo os princípios de desenvolvimento e de inversão [*Prinzipien der Entwicklung und der Inversion*], se sucedem respectivamente para cima ou para baixo (SCHENKER, 1990, p. 224).<sup>72</sup>

Nessas passagens se nota que o par antitético inversão/desenvolvimento sugere ampla articulação conceitual, e que sua apreensão não é imediata e evidente. Com isso, convêm observar sentidos e alcances pretendidos pelo teórico, para que seus argumentos não sejam mal-entendidos ou prejudicados. Ainda mais se considerarmos que tais termos possuem outros usos no vocabulário musical. Assim, à medida

<sup>68</sup> Las leyes son constricciones transculturales; universales, si se prefiere. Estas constricciones pueden ser físicas o psicológicas. [...]. El descubrimiento, la formulación y comprobación de estas leyes, así como el análisis de las relaciones entre ellas, es dominio de la teoría musical” (LEONARD MEYER, 2000, p. 34)

<sup>69</sup> “Tras de esta definatoria regulación del número de sonidos, de su desarrollo ascendente y de su movimiento inverso, pudo el artista finalmente conseguir la definición más adecuada de los sacrificios a que habían de someterse las notas individualmente si querían fundar una sociedad fructífera y proseguir adelante” (SCHENKER, 1990, p. 88).

<sup>70</sup> A noção de “sistema” é um dos principais fundamentos da argumentação desenvolvida por Schenker em seu *Harmonielehre*. Para uma discussão sobre a trajetória desta noção na teoria tonal, cf. Freitas (2018).

<sup>71</sup> “También en el sistema menor tienen aplicación los principios que expusimos detalladamente para el mayor; pienso en la relación quintiada de las fundamentales del sistema, en las leyes del desarrollo y de la involución junto con todas sus consecuencias. Tenido estos principios en cuenta, no se descubre ninguna diferencia entre el comportamiento del mayor y del menor” (SCHENKER, 1990, p. 94).

<sup>72</sup> “Los grados, en cierta manera, son iguales a esas quintas que hemos conocido ya en §16 como pilares básicos unificadores y notas fundamentales del sistema, y que, según los principios de la evolución y de la involución, se suceden respectivamente hacia arriba o hacia abajo” (SCHENKER, 1990, p. 224).

que a leitura do *Harmonielehre* avança, uma inevitável questão vai surgindo: o que entender quando Schenker emprega o par antagônico inversão *versus* desenvolvimento? E tal questão se faz acompanhar de outra: como traduzir tais termos para o vocabulário, em língua portuguesa, da teoria e análise musical praticada no Brasil?

## 2.1 *Inversion e Entwicklung*: entendimentos e implicações

A princípio, podemos compreender “inversão” – tradução literal do vocábulo “*Inversion*” empregado por Schenker (1906, p. 44-45) – como um fator de mudança, de modificação ou transformação de um estado para outro. O termo inversão implica ato ou efeito de converter, ou uma troca de direção, como sugere o termo “*Umstellung*”, também empregado por Schenker (1906, p. 45). Trata-se, então, de uma reestruturação ou adaptação no sentido de ação que faz com que algo seja ajustado para uma nova finalidade. Inversão – nesse sentido empregado por Schenker – é, conseqüentemente, um gesto artificial, uma antidireção que decorre de uma vontade proposital.<sup>73</sup> Por sua vez, o termo “desenvolvimento” [*Entwicklung*] implica em evolução, progressão, ascensão, crescimento, fortalecimento ou germinação, no sentido de impulso de propagação ou de processo de expansão natural.<sup>74</sup>

Com essas considerações preliminares sobre o alcance desses termos – inversão e desenvolvimento – no contexto do Tratado de Harmonia de Schenker, podemos reler uma das passagens que sintetizam a contraposição:

As leis naturais de desenvolvimento [*Entwicklung*] e as artificiais de inversão [*Inversion*] influem sobre a sequência dos sons e também sobre como cada som implicado nesse caminho é arrastado de novo por seu próprio egoísmo; ou seja, como cada som é solicitado pelo sistema maior, pelo menor ou pela mistura de 0. [...] o princípio de desenvolvimento e inversão fornece não só a explicação da sequência de notas isoladas, mas também a sequência de graus e tonalidades (SCHENKER, 1990, p. 200).<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Para efeito das leituras e traduções do termo “inversão” [*Inversion*] é preciso ressaltar que: o vocábulo *Inversion* é originalmente empregado em alemão (SCHENKER, 1906) e, com a mesma grafia, se conserva na versão em inglês (SCHENKER, 1980). Contudo, na versão em espanhol (SCHENKER, 1990) o termo empregado é “involução”. Esse termo se justifica, conforme o tradutor, pelo fato de que “involução” pode enfatizar, por meio da paronomásia entre os antônimos (evolução-involução), “a coesão de ambos os conceitos da dialética schenkeriana” (BARCE, 1990, p. 28). Embora os termos escolhidos por Schenker – *Entwicklung* e *Inversion* – não apresentem tal semelhança fônica. “Involução”, argumenta Barce, visa também a desambiguação do termo “inversão” que, na teoria musical, corriqueiramente empregamos para inversão de acordes ou intervalos. Barce observa que tal ambigüidade não ocorre no *Harmonielehre*, posto que, para se referir a inversão de acordes ou de intervalos, Schenker emprega o termo “*Umkehrung*” (reversão) e não o termo *Inversion*. No presente artigo, tanto o termo *Inversion* quanto o termo *involução* foram vertidos para o português como “inversão”.

<sup>74</sup> Nas leituras e traduções do termo “desenvolvimento” deve-se reiterar que o vocábulo empregado por Schenker (1906) é *Entwicklung*, substantivo feminino que é frequentemente traduzido como “desenvolvimento” ou “evolução” e possui acepções de crescimento, comportamento e progresso. O termo “*Development*” é usado na versão em inglês (SCHENKER, 1980). Na versão em espanhol (SCHENKER, 1990), encontramos “*evolución*” e “*desarrollo*”. Barce (1990, p. 28) esclarece que a opção pelo termo “*evolución*” visa conservar a citada paronímia (evolução-involução) e também evitar ambigüidades com o termo “desenvolvimento” (*Durchführung*), já consagrado para a designação da seção central da forma sonata. Sobre a inadequada tradução de “*Durchführung*” como “desenvolvimento” em língua portuguesa, cf. Maluf (in SCHOENBERG, 2001, p. 70). No presente artigo, tanto o termo *Entwicklung* quanto o termo *evolución* foram vertidos para o português como “desenvolvimento”.

<sup>75</sup> “Las leyes naturales de la evolución y las artificiales de la involución influyen sobre la secuencia de los sonidos, y como cada sonido implicado en ese camino es arrastrado de nuevo por su propio egoísmo; es decir, solicitado por el sistema mayor, por el menor o por la mixtura de ambos...o principio de evolución e involución suministra no sólo la explicación de la secuencia de las notas aisladas, sino también de la secuencia de los grados y tonalidades” (SCHENKER, 1990, p. 200).

Nessa passagem chama atenção a ideia de “egoísmo do som” (*Egoismus der Töne*), que é reincidente no *Harmonielehre*<sup>76</sup> e que, sendo assim, ressoa também na conformação da noção de tonicalização. Esse “egoísmo do som” pode ser compreendido como uma espécie de “impulso vital” que cada som, “arrastado [...] por seu próprio egoísmo”, manifesta ao ambicionar a condição de tônica: “O egoísmo do som se manifesta de maneira semelhante ao do homem, prefere dominar seus sons concomitantes a ser dominado por eles, e o meio idôneo para satisfazer essa paixão egoísta de mandar é justamente o sistema” (SCHENKER, 1990, p. 135-136).<sup>77</sup> Com isso, as citações acima reiteram que, na condição de leis determinantes que se desdobram em questões técnicas e artísticas, as noções de inversão e desenvolvimento devem ser esclarecidas. Nessa direção, a seguinte passagem do comentário de Barce é contributiva:

Conceito básico na teoria de Schenker é o movimento de quintas consecutivas ascendente (*nach aufwärts*), ou em elevação crescente (*steigend*), e descendentes (*nach abwärts*), ou em queda decrescente (*fallend*). [...] O movimento ascendente de quintas supõe o processo “normal” (por assim dizer) da dialética musical, processo que [Schenker] denomina *Entwicklung* (desenvolvimento), frente ao movimento descendente, denominado *Inversion* (BARCE, 1990, p. 28).<sup>78</sup>

Por considerar as “leis de desenvolvimento” – isto é, o fenômeno natural da quinta justa como o primeiro harmônico a se diferenciar acima do som fundamental e sua oitava – como algo que é “normal” [*normaler Entwicklung*]<sup>79</sup> e, portanto, consabido ou mesmo irreversível, Schenker (1990, p. 78-85) passa a se ocupar da antítese. Ou seja, passa a tratar das “leis artificiais de inversão” dedicando ao movimento descendente – aquele produzido pela mão do homem e não pela natureza – todo o §16 “A Inversão como contrapartida ao desenvolvimento”, do Capítulo 1 “O sistema natural”, da Seção 1 “Os sistemas, sua fundamentação e sua diferenciação com respeito a sua posição e pureza” de seu tratado.<sup>80</sup> Acompanhem alguns pontos da sua argumentação:

Schenker começa esse Capítulo 1 tecendo considerações sobre “música e natureza” e, já no §8, destaca que, sob o juízo do “instinto dos artistas”, ou mais especificamente, à disposição do impulso criativo que move os músicos, “a natureza deixou seu sinal na chamada série dos harmônicos superiores” (SCHENKER, 1990, p. 67-68). E alguns aspectos dessa “conhecida série de harmônicos superiores” são então comentados no §9. Em seguida, no §10, Schenker (1990, p. 70-72) sugere a analogia entre a “descendência dos harmônicos naturais” e uma “árvore genealógica muito ramificada”.

<sup>76</sup> Cf. Schenker (1906, p. 43, 106-107, 150, 173 e 333).

<sup>77</sup> “El egoísmo del sonido se manifiesta, de manera semejante al del hombre, en que prefiere dominar sus sonidos concomitantes que ser dominado por ellos, y el medio idóneo que se le ofrece para satisfacer esta pasión egoísta de mandar es justamente el sistema” (SCHENKER, 1990, p. 135-136).

<sup>78</sup> “Concepto básico en la teoría de Schenker es el movimiento por quintas consecutivas ascendentes (*nach aufwärts*) o creciente (*steigend*), y descendente (*nach abwärts*) o decreciente (*fallend*). [...] la sucesión ascendente de quintas supone el proceso *normal* (por decirlo así) de la dialéctica musical, proceso que denomina *Entwicklung* (*evolución*), frente a la sucesión descendente, denominada por él *Inversión*, que hemos traducido como *involución*” (BARCE, 1990, p. 28).

<sup>79</sup> Cf. Schenker (1906, p. 46).

<sup>80</sup> Nessa “parte teórica”, Schenker aborda temáticas relacionadas ao “motivo” nos §1 a §4 (SCHENKER, 1990, p. 39 a 46) e, nos §5 a §7, temáticas relacionadas a morfologia musical (SCHENKER, 1990, p. 46 a 67). Contudo, tais parágrafos não serão comentados nessa oportunidade.

E, como que para garantir a eficácia dessa comparação, ilustra o argumento com uma representação gráfica da árvore genealógica da “família Bach” (SCHENKER, 1990, p. 71). Com tal analogia, Schenker defende que, assim como

[...] os descendentes são criações da natureza [...] Também aqui no seio da nota fundamental só existem procriações e propagações segundo princípios de divisão sempre diferentes, como os que distinguimos com os números 1, 2, 3, 4, etc.; ou seja, o corpo vibra em 2 metades, em 3 terços, em 4 quartos, etc. Como puro postulado de nossa capacidade conceitual, devemos, na série dos harmônicos superiores, ver [...] apenas estritamente a descendência dos harmônicos (SCHENKER, 1990, p. 70-71).<sup>81</sup>

A imagem de uma série de descendentes de um mesmo ancestral se destaca ao longo do tratado e, nessa revisão, convém pré-assinalar dois de seus propósitos persuasivos. Um deles é enfatizar que a inversão é incontestavelmente um engenho, uma inventiva, pois assim como um filho não gera seu progenitor, a quinta (digamos, a nota sol) naturalmente não gera sua nota fundamental predecessora (a nota dó). Contudo, também naturalmente, um filho pode sim mudar de condição, se fazer progenitor e gerar sua própria prole. E essa segunda leitura da imagem ajuda legitimar o argumento de que um som gerado por uma nota fundamental pode igualmente mudar de condição e se tornar uma nova nota fundamental plenamente capaz de gerar suas próprias procriações. Vale então destacar que essa inversão, ou esse mudar de condição e se fazer uma nova tônica, está na base da noção de tonicalização.

No §11, “O cinco, reconhecido como princípio último de divisão para nosso sistema”, Schenker cuida de uma redução, ou seleção parcial, daquilo que conta na série de harmônicos superiores:

O ouvido humano segue a natureza, como se mostra na série dos harmônicos superiores, só até a terça maior, como última fronteira: assim, até o harmônico cujo princípio de divisão é cinco. [...] os harmônicos cujos princípios de divisão são números mais altos resultam já demasiadamente complicados para nosso ouvido [...] tanto que os harmônicos 7, 11, 13, 14, etc. nos permanecem completamente estranhos. [...] é sem dúvida maravilhoso, estranho e misteriosamente inexplicável: simplesmente o ouvido chega só até o princípio de divisão 5 (SCHENKER, 1990, p. 72-73).<sup>82</sup>

Com a diferença realçada na Fig. 2.1, observa-se que tal “princípio último de divisão” aproxima-se daquele limite que, na história da teoria musical, se conhece como o *numero senario* (*senarius*), e que foi enaltecido por teóricos influentes, tais como Gioseffo Zarlino, Johann Lippius e Jean-Philippe Rameau, que viram nesse espelho da natureza a expressão divina da ordem, do

<sup>81</sup> “Los descendientes son creaciones de la naturaleza. [...] También aquí en el seno de la nota fundamental sólo hay procreaciones y propagaciones según principios de división siempre diferentes, como los que nosotros distinguimos con los números 1, 2, 3, 4, etc.; es decir, el cuerpo vibrante vibra en 2 mitades, en 3 tercios, en 4 cuartos, etc. Como postulado puro de nuestra capacidad conceptual debemos, en la serie de los armónicos superiores [...] ver sólo estrictamente la descendencia de los armónicos” (SCHENKER, 1990, p. 70-71). Sobre comparações entre a série dos harmônicos e a descendência biológica, cf. Freitas (2010b, p. 508-509).

<sup>82</sup> “El oído humano sigue a la naturaleza, como se muestra en la serie de los armónicos superiores, sólo hasta la tercera mayor como última frontera: así pues, hasta el armónico cuyo principio de división es el cinco. [...] los armónicos cuyos principios de división son números más altos resultan ya demasiado complicados para nuestro oído [...] tanto que los armónicos 7, 11, 13, 14, etc., permanecen completamente extraños a nosotros. [...] es sin duda maravilloso, extraño y misteriosamente inexplicable, pero es así: sencillamente que el oído llega sólo hasta el principio de división 5” (SCHENKER, 1990, p. 72-73).

número e da perfeição.<sup>83</sup> O *numero senario* é uma chave do chamado *sensacionismo harmônico* – a saber, a convicção de que “o poder natural da sensação imediata determina em grande medida o desenvolvimento da prática e da teoria da musical” e de que as reações auditivas durante a experiência sonora são os “fatos fisiológicos sobre os quais se baseiam o sentimento estético” (HELMHOLTZ, 1895, p. vii)<sup>84</sup> –, pois mostra a existência de “uma afinidade notável entre sons cujas frequências são proporcionais à sequência dos números inteiros 1, 2, 3, 4, 5 e 6. A correlação do *numero senario* [...] com a própria relação entre um fundamental e seus harmônicos mais próximos é incontestável” (MENEZES, 2003, p. 252).

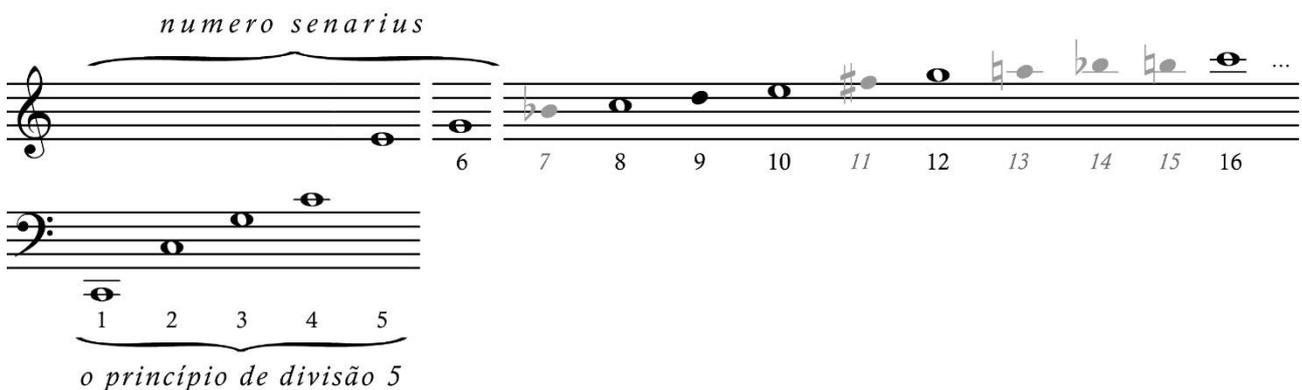


Fig. 2.1 – O cinco, apontado por Schenker como princípio último da divisão da série harmônica

Mostrando-se adepto ao *sensacionismo harmônico*,<sup>85</sup> Schenker leva adiante sua argumentação e dedica o §12 ao tema da primazia da quinta:

A quinta [...] é mais forte do que a terça [...], já que descende de um princípio de divisão mais simples [...]. Posto que tal coisa esteja escrita no livro da natureza, não é uma casualidade que o instinto do artista tenha encontrado e encontre sempre valor maior na quinta do que na terça. A quinta, é como o primogênito entre os harmônicos superiores, é para o artista uma unidade de medida auditiva, algo assim como o metro dos músicos (SCHENKER, 1990, p. 73).<sup>86</sup>

Já no §13, detêm-se sobre as bases naturais da tríade maior. E no §14, discorre sobre a consequente autoridade da “relação quintiada (*quintale Beziehung*)” que governa as combinações melódicas e harmônicas entre os sons (cf. Fig. 2.2). No §15, Schenker aborda uma “uma tarefa extremamente difícil”

<sup>83</sup> Sobre o *numero senario* Cf. Mickelsen e Riemann (1977, p. 107-110) e Wienpahl, 1959.

<sup>84</sup> “*The natural power of immediate sensation*”; “*physiological facts on which esthetic feeling is based*” (HELMHOLTZ, 1895, p. vii).

<sup>85</sup> Mais tarde, no ensaio *Erläuterungen* (esclarecimentos) que publicou em *Der Tonville*, Schenker reitera a primazia do “princípio de divisão 5” chamando atenção para outra limitação humana: considerando aquilo que podemos ouvir, devemos também considerar aquilo que podemos cantar. Diz o teórico: “O acorde fundamental da natureza [*Der Klang in der Natur*] é uma tríade [dó-dó-sol-do-mi, conforme o destaque na Fig. 2.1]. Por conta da abrangência inerentemente curta da voz humana, a arte – uma atividade humana – pode se valer apenas da forma abreviada do acorde da natureza” (SCHENKER, 2005, p. 117). Tradução de Ivan Nabuco.

<sup>86</sup> “La quinta [...] es más fuerte que la tercera [...] puesto que procede del principio de división más simple [...]. Puesto que tal cosa está fundada en el libro de la naturaleza, no es una casualidad que el instinto del artista haya encontrado y encuentre siempre valor mayor en la quinta que en la tercera. La quinta, como quien dice el primogénito entre los armónicos superiores, es para el artista casi una unidad de medida auditiva, algo así como el metro de los músicos” (SCHENKER, 1990, p. 73).

a ser enfrentada pelo artista, a saber: aquela de reunir em um único sistema as contradições dos impulsos apresentados pelos sons em separado. Tal contradição decorre de um conhecido dilema, que é também a causa primeira do processo que Schenker batiza com o termo “tonicalização”: se todo som, naturalmente, porta consigo harmônicos perceptíveis, principalmente os harmônicos 3 e 5 (Fig. 2.1), então, todo som pode ser percebido como uma nota fundamental que, consigo, faz ressoar uma tríade maior. Ou seja, “as notas separadamente devem ser interpretadas como fundamentais equivalentes” (SCHENKER, 1990 p. 77), o que leva a conclusão de que, potencialmente, todas as notas têm direito à condição de nota fundamental e, conseqüentemente, direito de exercer o papel de tônica.

Schenker elabora algumas figuras que, em pauta, ilustram sua argumentação. Aqui (Fig. 2.2), conforme o sugerido em Brown (2005, p. 212-213), tais figuras são postas juntas para favorecer a apreciação de sua contraposição simétrica.<sup>87</sup>

Leis naturais de desenvolvimento [*Entwicklung*]

23]

a)

b)

Leis artificiais de inversão [*Inversion*]

33]

c)

d)

Quintas superiores: 1 2 3 4 5 5 4 3 2 1

e)

(Graus: I V II VI III VII VII III VI II V I)

Desenvolvimento [*Entwicklung*] Inversão [*Inversion*]

Fig. 2.2 – Fundamentais “equivalentes” nas “relações quintiadas” ascendentes (desenvolvimento) e descendentes (inversão).  
A partir de Schenker (1990, p. 76-77 e 85)

<sup>87</sup> Convêm frisar que essa junção (Fig. 2.2) é uma intervenção gráfica supostamente facilitadora que não se encontra no tratado de Schenker. Considerando as ressalvas expostas no “Prefácio” do Tratado de Harmonia (SCHENKER, 1990, p. 34-35), pode-se especular que, talvez, Schenker tenha recusado esse tipo de representação agudamente simétrica para precaver possíveis comparações imediatas, mas superficiais, com os espelhamentos propostos pela vertente do *Harmonischer Dualismus* defendido por teóricos como Hauptmann, Oettingen e, principalmente, Riemann (cf. DAHLHAUS, 1990, p. 59-63; FREITAS, 2010, p. 542-546; HARRISON, 1994; KLUMPENHOUWER, 2006; WASON, 1995, p. 117-119). No verbete “Hugo Riemann” disponível no sítio *Schenker Documents Online*, encontram-se diversos documentos que atestam os esforços que Schenker fez no sentido de que suas ideias não fossem confundidas com as de Riemann: “Já em 1905, Schenker protegia o manuscrito de seu *Harmonielehre*, para que o mesmo não caísse nas mãos de Riemann ou de seus seguidores (Correspondência 5-6). Ao longo de sua carreira, Schenker considerou Riemann como seu principal rival, incorporando a antítese de sua própria teoria musical, além de ser uma força odiosa (“o bacilo musical mais perigoso da Alemanha”: Correspondência 71, 1907). [“As early as 1905, Schenker was protective of the manuscript of his *Harmonielehre*, lest it fall into the hands of Riemann or his followers (CA 5-6). Throughout his career, he regarded Riemann as his chief rival, embodying the antithesis of his own music theory, as well as being an odious force (“the most dangerous musical bacillus in Germany”): CA 71, 1907].

As duas primeiras pautas da Fig. 2.2 encontram-se no §14 (SCHENKER, 1990, p. 76-77) e dizem respeito às leis naturais de desenvolvimento: a Fig. 2.2a mostra a sucessão de sons “mais condizente com o sentido da natureza”, e a Fig. 2.2b mostra como os sons dessa sucessão, recebendo o realce de seus respectivos “harmônicos mais fortes 3 e 5”, revelam plena capacidade de atuar como notas fundamentais, ou tônicas autônomas. Em sentido contrário, as duas próximas figuras dizem respeito às leis artificiais de inversão e se encontram ao final do §16 (SCHENKER, 1990, p. 85): A Fig. 2.2c mostra a inversão “introduzida pelo artista” e a Fig. 2.2d mostra as tríades resultantes do realce dos harmônicos principais. Por fim, Schenker propõem a Fig. 2.2e, uma síntese das notas anteriores ao espaço de uma oitava. Tal síntese, limitada pelo “misterioso número cinco”, demonstra a oposição entre forma “ascendente, ou natural” e a forma “descendente, ou artificial”, a direção invertida que, propositalmente, contraria a disposição natural.

Tais raciocínios concentram-se no §16 *Inversion als Gegenstück zur Entwicklung* (Inversão como contrapartida ao desenvolvimento) pois, conforme anunciado, é aqui que Schenker apresenta seu entendimento sobre as leis artificiais, ou artísticas, das harmonias invertidas. Leis que, segundo o autor, são uma espécie de medida de contenção em um sistema capaz de administrar a variedade sem fim imposta pela condição natural das fundamentais equivalentes.

A natureza propõe somente desenvolvimento e procriação [*Entwicklung und Zeugung*], um avanço indefinido; porém os artistas, construindo a relação de quintas em direção inversa [...] criaram uma oposição condizente; [...] um processo absolutamente artístico que no fundo é um fenômeno contrário à natureza [...]. A relação de quinta para baixo – relação que eu chamaria inversão [*Inversion*]. [...] O que principalmente atraiu o artista a esta inversão foi a sensação de que estava vinculada a uma tensão de alto nível artístico (SCHENKER, 1990, p. 78).<sup>88</sup>

Ao sublinhar o “alto nível artístico da inversão” no §16, Schenker (1906, p. 44) recorre à outras imagens textuais que contribuem para a compreensão da noção, tais como: *Rückentwicklung* (movimento reverso, retrocesso ou involução), *Rückwärts* (recuo, volta, movimento para traz ou em sentido inverso) e *Spiegelbild* (reflexão simétrica ou imagem em espelho). Nesse parágrafo, Schenker retoma outra analogia culta para realçar o valor da inversão enquanto escolha que promove rearranjo de dados existentes em busca de efeitos expressivos, ou ainda, de giro artificioso que visa determinado propósito. Embora extensa, vale reler a analogia narrada pela voz de Schenker:

Encontramos algo semelhante com a linguagem. Quando se diz, por exemplo, “o padre cavalga pelo bosque”, sem dúvida a expressão é diferente à da inversão “cavalgava o padre pelo bosque”, ou de “pelo bosque cavalga o padre”. A diferença reside claramente na matriz de tensão que os dois últimos giros possuem em relação

<sup>88</sup> “La naturaleza propone solamente desarrollo y generación, un *hacia adelante* indefinido; pero los artistas, construyendo la relación de quinta en dirección inversa [...] crearon una oposición equivalente; [...] un proceso absolutamente artístico que en el fondo es un fenómeno contrario a la naturaleza [...]. Ésta relación de quinta hacia abajo – relación que yo llamaría *involución* [*Inversión*]. [...] Lo que atrajo sobre todo al artista de esta involución fue la sensación de que estaba vinculada a una tensión de alto nivel artístico” (SCHENKER, 1990, p. 78).

ao primeiro. Evidentemente, o natural é apresentar primeiro o sujeito de que se trata, e só depois explicar as circunstâncias do referido sujeito. Porém, quando essa sequência natural não é exigida por circunstâncias especiais, o homem pode preferir, por razões estéticas, colaborar com o efeito de tensão: coloca assim a ação (“cavalga”) ou um complemento circunstancial (“pelo bosque”) como primeiro termo, e então, e precisamente porque estamos acostumados a perceber a frase em ordem natural, nos sentimos afetados por essa inversão [*Umstellung*] inabitual e experimentamos curiosidade e tensão. O sujeito, que aparece depois, resolve evidentemente essa tensão. Porém não há dúvida de que tal tensão existiu. E quantas coisas se pensam nesse instante de tensão! “Cavalga”. Quem? Um amigo? Um inimigo, um estranho? [...]. Na música, esta tensão se manifesta assim: aparece, por exemplo, a nota sol, e nosso sentimento pede imediatamente que a este sol se associem prontamente seus próprios descendentes ré e si, posto que nosso sentimento está previamente instruído pela natureza. Se, no entanto, o artista inverte essa ordem natural, e faz seguir ao sol a sua quinta inferior dó, sem dúvida que ludibria a nossa expectativa. Posto que o dó realmente apareça, deduzimos *a posteriori* que não se tratava aqui de sol, senão de dó, neste caso teria sido mais natural se o sol houvesse seguido a dó, e não o contrário (SCHENKER, 1990, p. 78-79).<sup>89</sup>

O teórico então conclui: “as tensões provocadas por estas inversões alcançam, na composição livre [*freie Komposition*] a maior importância que se possa imaginar”, tanto na melodia quanto na sucessão de graus, isto é, na elaboração harmônica.<sup>90</sup>

Schenker (1990, p. 79-85) passa, então, a comentar ocorrências artísticas mostrando combinações de inversão e desenvolvimento em excertos de obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Carl Philipp Emanuel Bach e Brahms. Assim, sem o dizer, Schenker vai declarando qual é o repertório que orienta seus conceitos e para o qual suas apreciações se voltam.

---

<sup>89</sup> “Encontramos algo semelhante en el lenguaje. Cuando se dice, por ejemplo, “el padre cabalga por el bosque”, sin duda la expresión es diferente a la del giro “cabalga el padre por el bosque”, o de “por el bosque cabalga el padre”. La diferencia reside claramente en el matriz de la tensión que los dos últimos giros tienen con respecto al primero. Evidentemente, lo natural es presentar primero al sujeto. Pero donde esta secuencia natural no es exigida por circunstancias especiales, el hombre puede preferir, por razones estéticas, colaborar con el efecto de tensión: coloca así la acción (“cabalga”) o un complemento circunstancial (“por el bosque”) en primer término, y entonces, y precisamente porque estamos acostumbrados a percibir la frase en el orden natural, nos sentimos afectados por esa inversión [*Umstellung*] inabitual y experimentamos curiosidad y tensión. El sujeto, que aparece después, resuelve evidentemente esa tensión. Pero de que tal tensión ha existido no cabe duda alguna. ¡Y cuántas cosas se piensan en ese instante de tensión! “Cabalga”. ¿Quién? ¿Un amigo? ¿Un enemigo? ¿Un extraño? [...]. En la música, esta tensión se manifiesta así: aparece, por ejemplo, la nota *sol*, y nuestro sentimiento aboga inmediatamente porque a este *sol* se asocien pronto ostensiblemente sus propios descendientes *re* y *si*, puesto que nuestro sentimiento está ya instruido por la naturaliza. Si ahora el artista invierte este orden natural, y hace seguir a *sol* su quinta inferior *do*, sin duda que da un mentís a nuestra espera. Puesto que ha seguido realmente *do*, deducimos a posteriori que no se trataba aquí de *sol*, sino más bien de *do*, en cuyo caso habría sido más natural que *sol*, hubiera seguido a *do*, y no al revés” (SCHENKER, 1990, p. 78-79).

<sup>90</sup> Com Freitas (2010b, p. 479), observa-se que a analogia aqui proposta por Schenker lembra aquela ponderação formulada pelo abade Charles Batteux (1713-1790) em seu *Cours de belles lettres* publicado em 1764. Na comparação entre as frases “A doninha aos pássaros inimiga” e “A doninha inimiga de pássaros” concluimos, com Batteux, que “há uma razão, por mais tênue que seja, que levou o autor a escolher uma disposição em lugar da outra. Talvez tenha sido a harmonia [a combinação agradável], mas, às vezes, também é a energia” (BATTEUX, 2004, p. 99). Batteux pergunta qual seria o efeito de três possíveis traduções de uma frase de Cícero: “Que disciplina pode estabelecer em seu campo aquele que não consegue dirigir sua conduta? [...] ‘Um general que não comanda sua própria conduta não pode comandar um exército?’ [...] ‘Um general não pode comandar um exército se não pode comandar-se a si mesmo’”. Dessas possíveis formulações se tira ao menos a lição de que “o sentido é o mesmo, mas não há mais a mesma força, porque não há mais a mesma ordem” (BATTEUX, 2004, p. 99). Mais adiante Batteux conclui que a ordem que dá forma ao texto deve ser totalmente invertida “quando o sentido assim o exigir para a clareza, ou o sentimento para a vivacidade, ou a harmonia para a satisfação” (BATTEUX, 2004, p.103). Sobre a temática dos agentes na ordem gramatical, ver também Funk (1997).

## 2.2 Ilustrações escolhidas por Schenker e o valor da unidade polarizada

Embora excedendo os limites da presente revisão, vale notar que, nos comentários e anotações analíticas sobre os oito casos que ilustram o §16 Inversão como contrapartida ao desenvolvimento, Schenker deixa pistas de como, em alguma medida, a noção de “linhas fundamentais” (*Urlinie*) – tão cara para o campo da teoria e análise musical ulterior – está também associada à essa oposição complementar: inversão *versus* desenvolvimento. Ou ainda mais: associada a combinações entre aquilo que é relativo ao homem, ou próprio de sua produção, e aquilo que é natural e, deste modo, pré-condiciona a ação humana.<sup>91</sup>

As figuras 2.3 a 2.6 foram reproduzidas, com poucas intervenções, a partir dos exemplos 25 a 28 da primeira edição do *Harmonielehre* (SCHENKER, 1906, p. 46-47). Nas figuras 2.3 e 2.4 as combinações harmônicas em desenvolvimento mostram o movimento “I para V”, e as combinações melódicas ascendentes, ainda descritas em palavras, expressam o movimento *Grundton para Quint* (fundamental para quinta) que, mais tarde, se indicará como:  $\hat{1} - \hat{5}$ . Em seguida, as figuras 2.5 e 2.6 mostram fragmentos que expressam movimentos de inversão. Aqui as combinações harmônicas se enunciam a partir do modelo “V para I”. Enquanto que, renunciando linhas fundamentais de tipo  $\hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$ , as combinações melódicas invertidas expressam o passo *Quint para Grundton* (quinta para fundamental, ou  $\hat{5}$  para  $\hat{1}$ ).

movimento melódico ascendente,  
ou em desenvolvimento

25]  $\hat{1} \quad \hat{5} \quad \hat{4} \quad \hat{3} \quad \hat{2} \quad \hat{1}$

Grundton Quint Terz Grundton

movimento harmônico ascendente,  
ou em desenvolvimento

Fig. 2.3 – Destaque para os movimentos ascendentes nos compassos iniciais do *Andante moderato*, Divertimento em Lá maior, Hob. XVI, nº 46 de Joseph Haydn, c. 1767-70. A partir de Schenker (1906, p. 46)

<sup>91</sup> Como se sabe, no vocabulário schenkeriano o termo *Urlinie* – usualmente traduzido como “linha fundamental” – diz respeito a uma espécie de estrutura melódica elementar, una e originária, que unifica a composição tonal. Drabkin (1987) propõem a seguinte definição. “*Urlinie*: o movimento diatônico descendente por grau conjunto em direção à tônica [1], podendo partir tanto da terça [3], da quinta [5] ou da oitava [8]. A linha fundamental representa a extensão da voz superior de toda uma peça musical. O intervalo abarcado pela linha fundamental (3ª, 5ª ou 8ª) depende da análise da obra. Por ser a voz superior do plano contrapontístico básico da peça (v. *Ursatz*), a linha fundamental pode ser considerada como sendo a síntese de toda a melodia tonal”. Tradução de Fernando Lewis de Mattos (UFRGS).

movimento melódico ascendente,  
ou em desenvolvimento

$\hat{1}$        $\hat{5}$   
 Grundton      Quint

26]

I      IV      VII (=V, vgl. später § 108)      I

F-dur:      Orgelpunkt auf: I

movimento harmônico ascendente,  
ou em desenvolvimento

Fig. 2.4 – Destaque para os movimentos ascendentes nos compassos iniciais do *Allegro* da Sonata para piano em Fá maior, K. 332, nº 12 de Wolfgang Amadeus Mozart, 1778. A partir de Schenker (1906, p. 46)

movimento melódico invertido

$\hat{5}$   $\hat{4}$   $\hat{3}$   $\hat{2}$        $\hat{1}$   
 Quint      Terz      Grundton

27]

B-dur: I      VI      II

movimento harmônico invertido

Fig. 2.5 – Destaque para os movimentos invertidos nos compassos iniciais do *Allegro* da Sonata para piano em B, maior, K. 333, nº 13 de Wolfgang Amadeus Mozart, 1783. A partir de Schenker (1906, p. 47)

movimento melódico descendente, ou invertido

$\hat{5}$        $\hat{3}$        $\hat{1}$   
 Quint      Terz      Grundton

28]

H-moll: V       $\#IV\#3$       V      I

(vgl. später § 142)

movimento harmônico descendente, ou invertido

Fig. 2.6 – Destaque para os movimentos invertidos nos compassos iniciais do *Allegro* da Rapsódia em Si menor, Op. 79, nº 1 de Johannes Brahms, 1879. A partir de Schenker (1906, p. 47)

Dentre os desdobramentos relacionados a essas considerações sobre as leis de inversão e desenvolvimento – ou, respectivamente, sobre a direção “centrípeta para baixo” [*zentripetalen nach unten*] e a direção “centrífuga para cima” [*zentrifugalen nach oben*], como também sugere Schenker (1990, p. 91)<sup>92</sup> – destaca-se a síntese, igualmente ilustrada com casos do repertório, que se encontra bem adiante, na chamada “parte prática”, no Capítulo 3 “Tipos de sucessão de graus”, entre os §125 a §128 (SCHENKER, 1990, p. 339-347). Por isso, vale adiantar algumas passagens que reforçam e ampliam aquilo Schenker introduz nos §8 a §16:

§125. Se observarmos as diversas sucessões de graus na prática artística encontramos que logo se movem por quintas, por terceiras ou por segundas. Assim, temos direito, também na teoria, de falar em progressões de quintas, de terceiras e de segundas. No que diz respeito às *progresiones por quintas* (ou quintiadas), [...] – como já mostramos na parte teórica – sua psicologia se deduz por si mesma a partir dos princípios de desenvolvimento e inversão [*Prinzipien der Entwicklung und der Inversion*]. Nesse sentido também poderíamos chamar a progressão por quintas de *natural*, em comparação com a progressão por segundas que [...] deveríamos designar sempre como artificial (SCHENKER, 1990, p. 339-347).<sup>93</sup>

§126. As progressões de terceiras também poderiam ser consideradas como naturais [...], porém tendo-se presente que as de quinta se baseiam no princípio do terceiro harmônico, enquanto que as de terceiras se baseiam no quinto harmônico [Fig. 2.1]. As progressões por terceiras, assim como ocorre com as de quinta, podem ser ascendentes (em desenvolvimento) ou descendentes (em inversão). [...] A primazia da quinta sobre a terceira acarreta consequências que precisam ser levadas em conta. O desenvolvimento mais potente se manifesta sempre na progressão por quintas ascendentes, e não na de terceiras ascendentes; igualmente, as quintas descendentes atuam de maneira mais rica e poderosa do que as terceiras descendentes. [...]. Geralmente a psicologia da progressão de terceiras parece simplesmente dividir em dois o passo de quinta, seja para cima ou para baixo. Por isso resulta logicamente indiferente se o passo, em cada ocasião, emprega as duas etapas ou só uma delas. O passo de terceira para cima consiste, pois, em que a nota que era quinta da fundamental, antes de elevar-se ela mesma a categoria de fundamental, se converta primeiro em terceira. E vice-versa, o passo de terceira para baixo consiste em que a nota que era fundamental, antes de rebaixar-se a ser quinta, faça uma caída para a terceira (SCHENKER, 1990, p. 342).<sup>94</sup>

<sup>92</sup> Metáforas com as forças de atração são comuns, mas aqui Schenker parece sugerir Kant, que nos “Princípios metafísicos da ciência da natureza” assim escreveu: “força de atração e de repulsão pertencem à essência da matéria e nenhuma das duas pode ser separada do referido conceito” (KANT apud BARBOZA, 2005, p. 70).

<sup>93</sup> “Si observamos las diversas sucesiones de grados en la práctica artística encontramos que tan pronto se mueven por quintas como por terceras o por segundas. Así, tenemos derecho, también en la teoría, a hablar de progresiones de quintas, de terceras y de segundas. Por lo que atañe a las *progresiones por quintas* (o quintiadas), [...] – como ya hemos mostrado en la parte teórica – su psicología se infiere por sí misma de los principios de la evolución y de la involución. En este sentido también se podría llamar *natural* a la progresión por quintas, frente a la progresión de segundas que, [...] debería designarse siempre como artificial” (SCHENKER, 1990, p. 339-347).

<sup>94</sup> “Las *progresiones de terceras* podrían también considerarse como naturales [...], pero teniendo presente que, si éstas se basan en el principio del tercer armónico, las de terceras lo hacen en el del quinto armónico. Tanto la evolución como la involución pueden aplicarse a la progresión por terceras puede hacerse ascendiendo (en evolución) o descendiendo (en involución). [...] La primacía de la quinta sobre la tercera debe tenerse en cuenta aquí en todas las consecuencias de este hecho. El desarrollo más potente se manifiesta siempre en la progresión por quintas hacia arriba, y no en la de terceras: igualmente, las quintas descendentes actúan de manera más rica y poderosa que las terceras descendentes. [...] A menudo la psicología de la progresión de terceras puede ser sencillamente que parece dividir en dos el paso de quinta, sea hacia arriba o hacia abajo. Por eso resulta lógicamente indiferente si el paso, en cada ocasión, se hace empleando las dos etapas o si se realiza sólo con una. El paso de tercera hacia arriba consiste, pues, en que la nota que era quinta de la fundamental, antes de elevarse ella misma a la categoría de fundamental, se convierte primero en tercera. Y vice-versa, el paso de tercera *hacia abajo* consiste en que la nota que era fundamental, antes de rebajarse a ser quinta, hace una caída a la tercera” (SCHENKER, 1990, p. 342).

§127. A razão [do passo por segunda ser considerado artificial em oposição aos passos naturais de quinta e terceira] é que na série dos primeiros cinco harmônicos superiores (cf. §10-12) não se encontra a segunda como harmônico primário. Assim, o mais apropriado é considerar que a progressão de segundas resulta de uma derivação das progressões de quintas e terceiras. Nesta derivação se funda o critério pelo qual toda progressão de segundas – tanto ascendente [*Entwicklung*] quanto descendente [*Inversion*] – aparece claramente como dúplice do ponto de vista psicológico (SCHENKER, 1990, p. 343).<sup>95</sup>

Expandido assuntos já mencionados na descrição do *Harmonielehre*, vale acrescentar que, nessas imagens e argumentações que expressam pares em oposição – como inversão e desenvolvimento, ou também direção “centrípeta para baixo” [*zentripetalen nach unten*] e direção “centrífuga para cima” [*zentrifugalen nach oben*] (SCHENKER, 1990, p. 91)<sup>96</sup> –, reflete-se uma visão de mundo. Pois nelas é possível reconhecer traços de um amplo legado cultural, filosófico e artístico que, desde meados do século XVIII, conforma a imaginação musical ocidental. Tais traços encontram-se em um difuso ideário austro-germânico que atravessa as fases do romantismo e alcança “artistas” que se dispuseram a publicar suas teorias e fantasias nos primeiros anos do século XX.

Um desses traços diz respeito ao fato de que, como vimos, na própria maneira de Schenker redigir sua doutrina-da-harmonia (*Harmonielehre*), a reflexão em torno da origem, materialidade e limites da harmonia baseia-se em polaridades, isto é, resulta de aspectos ou características opostas a outras. Por um lado, temos aquilo que o fenômeno natural dos sons produz e, de modo irredutível, nos oferece. E por outro, deixando vestígios de um idealismo kantiano, temos uma necessária força de oposição: o fenômeno dos sons não possui autossuficiência, então, para se converter em harmonia, os sons dependem das formas ideais que, gerando sentido e inteligibilidade, caracterizam os esforços da subjetividade humana.

A arte da harmonia, então, fundamenta-se em um incessante movimento pendular que contrabalança uma espécie de causa determinante, dita *Entwicklung*, e uma causa oposta, dita *Inversion*. Neste âmbito especulativo, adensando o estritamente técnico musical, *Entwicklung* implica expansão, progressão e germinação, no sentido de um processo de desenvolvimento natural, biológico e espiritual em que os sons, como os seres vivos, instintivamente se aperfeiçoam progressivamente, realizando novas capacidades, manifestações e potencialidades. Em contraparte, *Inversion* também se intensifica, ganhando conotações de modificação ou transformação, de uma reorientação artificial e humana que, pela força do querer, expressa a possibilidade de decidir ou a ação de escolher segundo a própria vontade. Desse contrabalanço redundam um ideal de liberdade – que, posteriormente, será flagrante no título *Die freie Satz* escolhido por Schenker para um de seus mais influentes trabalhos.

<sup>95</sup> “La razón es que en la serie de los cinco primeros armónicos superiores (v. §10-12) no se encuentra la segunda como armónico primario. Así pues, la progresión de segunda más bien resulta sólo de una derivación de las progresiones de quintas y de terceras. En esta derivación se funda el criterio por el cual toda progresión de segundas – tanto si es ascendente como si es descendente – aparece claramente como dúplice desde el punto de vista psicológico” (SCHENKER, 1990, p. 343).

<sup>96</sup> Metáforas com as forças de atração são comuns, mas aqui Schenker parece lembrar Kant, que nos “Princípios metafísicos da ciência da natureza” assim escreveu: “força de atração e de repulsão pertencem à essência da matéria e nenhuma das duas pode ser separada do referido conceito” (KANT apud BARBOZA, 2005, p. 70).

O aprofundamento das implicações filosóficas aqui sugeridas, de fato, excede os propósitos e capacidades dessa dissertação. Mas, delineando oportunidades para outros estudos e contando com comentários de especialistas, alguns rastros desse imaginário podem ser destacados. Assim, com o auxílio de Barboza (2005), podemos observar que, também nas polaridades articuladas por Schenker – sistema natural (maior) e sistema artificial (menor), multivocidade e univocidade, diatonismo e cromatismo, centralidade da tônica e coadjuvação da tonicalização etc. – ressoa a ideia de que,

Em toda parte, encontram-se tendências opostas: uma positiva produtiva, e outra negativa que obsta a produção. Contudo, concomitantemente, há reabsorção da segunda na primeira, isto é, tem-se uma superação de resistências, que sempre se colocam novamente, para em seguida serem de novo suprimidas, e assim por diante. Como consequência, não há a anulação das tendências em determinado ponto, o que significaria a inexistência dos produtos. Na efetividade se observa um contínuo devir produtivo (BARBOZA, 2005, p. 68).

Nesta passagem Barboza comenta escritos de Schelling,<sup>97</sup> para quem um “polo não é perceptível sem que se leve em conta o outro” e que, em seu *Da alma cósmica* de 1798, defendeu que: “o primeiro princípio de uma doutrina-da-natureza filosófica é procurar em toda a natureza por polaridade e dualismo [...]. Onde há fenômenos, já há forças opostas. A doutrina-da-natureza, portanto, pressupõem como princípio imediato uma duplicidade universal” (SCHELLING apud BARBOZA, 2005, p. 69). É oportuno lembrar que, sobre a arte musical, Schelling deixou uma máxima – “a modulação é então a arte de manter, na diferença qualitativa, a identidade do tom que é dominante no todo de uma obra musical” (SCHELLING apud FREITAS, 2010b, p. 266) – que ecoa tanto na noção de tonicalização de Schenker quanto na noção de monotonalidade de Schoenberg.

Se é possível notar aproximações, ainda que indiretas, entre Schenker e Schelling,<sup>98</sup> com o auxílio de Barboza (2005, p. 70-71) e Giannotti (2011, p. 174-176), determinadas correlações entre as teses de Schelling, Goethe, Kant, Hegel e Newton também podem ser assinaladas. Segundo Barboza (2005, p. 70), Schelling baseia suas reflexões nas teses de Goethe acerca dos fenômenos do magnetismo e da metamorfose das plantas. Enquanto que Goethe, apesar da “semelhança com o movimento dialético do pensamento em Hegel [...], entretanto, atribui mais uma vez a Kant essa nova forma de pensar a natureza” (GIANNOTTI, 2011, p. 175). Por seu turno, o próprio Kant “nos informa que, para realizar seu projeto, utilizará as noções de forças de *atração* e *repulsão*, as duas emprestadas da ciência de Newton” (LEBRUN apud GIANNOTTI, 2011, p. 175).

Correlações entre Schenker e Goethe vem sendo notadas pelos musicólogos,<sup>99</sup> e com isso é possível reiterar que polaridades schenkerianas – como *Entwicklung* e *Inversion* –, podem se relacionar com as polaridades goethianas. Conforme a revisão de Barboza (2005, p. 71-72), numa carta de 1792, Goethe falava sobre a “tentativa de tomar o conceito de polaridade como o fio condutor” de suas

<sup>97</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), filósofo alemão e um dos representantes do idealismo.

<sup>98</sup> Cf. Cook (2007, p. 44).

<sup>99</sup> Cf. Pastille (1990).

investigações sugerindo, então, a provisória “fórmula do ativo e passivo”. E, em 1808, já na “*Farbenlehre*” (Doutrina-das-Cores), o princípio é generalizado para a observação de toda a natureza, uma vez que tudo mostra “uma desunião originária, capaz de união”. As analogias biológicas vão, então, ganhando força: “a vida da natureza” se expressa na “sístole e [na] diástole eternas”<sup>100</sup>, no “respirar e expirar do mundo no qual vivemos, laboramos e existimos!”. Seguindo tais falas de Goethe, Barboza realça alguns “efeitos contraditórios” que, interdependentes, conformam uma “unidade viva”: separação e união, diferença e especificidade, aparecer e desaparecer, solidificar e evaporar, fixar e fluir. E, em destaque, vale notar que a polaridade “expansão e contração” se tornou bastante influente, a partir da repercussão que alcançou em “A metamorfose das plantas” (*Die Metamorphose der Pflanzen*), obra que Goethe concluiu em 1790.

Desde a semente até o mais perfeito desenvolvimento das folhas caulinares, observamos em primeiro lugar uma expansão; em seguida, vimos, através de uma contração, surgir o cálice; as pétalas, através de uma expansão; as partes sexuais, através de uma contração; e em breve nos apercebemos da maior expansão no fruto e da maior contração na semente. Nestes passos, conclui a Natureza irresistivelmente a eterna obra de reprodução bissexuada dos vegetais (GOETHE, 1997, p. 48).

O próprio Goethe, como notou Barros (2015, p. 156), também associou o par “expansão e contração” ao âmbito musical, como podemos reler em trechos de uma carta, endereçada a Johann F. H. Schlosser,<sup>101</sup> de 5 de maio de 1815:

Quando a mônada se expande, surge o tom maior. Quando a mônada se contrai, aparece o menor. [Considera-se] o som grave mais imperceptível como um centro mais interior da mônada e o som mais agudo mais dificilmente percebido como a periferia da mônada. Minha convicção é a seguinte: como o tom maior surge da expansão da mônada, ele exerce um efeito igualmente expansivo sobre a natureza humana, impelindo-a para o objeto, para a atividade, para o amplo, para a periferia. O mesmo acontece com o tom menor; surgindo da contração da mônada, também contrai, concentra, impulsiona para o sujeito, sabendo ali encontrar o derradeiro canto de refúgio onde a mais adorável melancolia ama esconder-se. [...] Todas as mônadas são, por natureza, tão indestrutíveis que no próprio momento da dissolução elas recomeçam sua atividade sem perdê-la ou anulá-la. Desse modo, elas apenas se separam das antigas relações para, em seu lugar, dar início a outras (GOETHE apud SCHUBACK, 1999, p. 43-45).

Procurando resumir a ideia de polaridade expressa por Goethe na Doutrina das Cores, Giannotti (2011, p. 174-175) escreve: “Tudo na natureza, os elementos e as forças em geral estão em alternância contínua entre o efeito e seu contrário. A dualidade do fenômeno é o princípio da vida”. No elenco de dualidades poeticamente elencadas por Goethe, citado por Giannotti, estão pares como: nós e os objetos, espírito e matéria, ideal e real, fantasia e entendimento, o respirar e o imã. Daí a síntese: na compreensão da noção de *Polarität* expressa por Goethe, “todo fenômeno deve se separar e unir a fim de poder

<sup>100</sup> Conforme o dicionário Houaiss, Sístole é a “parte do ciclo cardíaco caracterizada por contração rítmica, especialmente dos ventrículos, por meio da qual o sangue é ejetado para a aorta e para a artéria pulmonar”. Enquanto que a “Diástole” é a “parte do ciclo cardíaco que se segue à sístole e é caracterizada por relaxamento muscular e enchimento dos ventrículos”

<sup>101</sup> Trata-se do jurista, escritor e tradutor alemão Johann Friedrich Heinrich Schlosser (1780-1851). Foi amigo, colaborador e um dos responsáveis pelo acervo das obras de Goethe.

aparecer. A reunião pode se dar num sentido superior, e algo novo, maior e inesperado, pode ser produzido” (GIANNOTTI, 2011, p. 175).

Outra síntese se encontra no ensaio “A doutrina goetheana da polaridade” de Souza:

Na mundividência goetheana, os contrários não constituem dualidades antagônicas, mas, sim, unidades polares. Luz e treva, dia e noite, vida e morte são o anverso e o reverso de uma mesma unidade polarizada ... A luz existe, porque coexiste com a treva ... A vida não subsiste, senão porque a morte existe. Céu e terra, homem e mulher, masculino e feminino são parselhas requeridas pela procriação. Separar significa engendrar ... A polarização do ilúminio e da sombra produz a cor. A propriedade fundamental da unidade polarizada, que preside à gênese e ao desenvolvimento da vida em geral, consiste em dividir o unido e, ao mesmo tempo, unir o dividido (SOUZA apud KESTLER, 2006, p. 49-50).

Guardadas as devidas distâncias, em nosso estudo, tais colocações podem ser parafraseadas: também para Schenker, na tonalidade harmônica, as forças (ou leis) de desenvolvimento e inversão são unidades polares que, expressando uma “unidade viva”, ou uma “desunião originária, capaz de união”, estão em alternância contínua. E tal alternância entre tendências opostas gera a tensão que, por sua vez, redonda em energia capaz de impulsionar a consecução da arte musical. Ou em outros termos: na tonalidade harmônica a unidade polarizada força da natureza (*Entwicklung*) e contraforça da vontade (*Inversion*) expressa um contínuo devir produtivo que potencializa a composição de obras musicais avaliadas como possuidoras de qualidades intensas e inesperadas.

Ecos dessa doutrina da polaridade se reúnem num “resumo de todas as progressões de graus” com o qual, no §128, Schenker (1990, p. 346-347) encerra o Capítulo 3 “Tipos de sucessão de graus”, da seção “Da psicologia do conteúdo e da progressão dos graus”. Tal resumo pode ser visto, um tanto remodelado e traduzido, na Fig. 2.7.

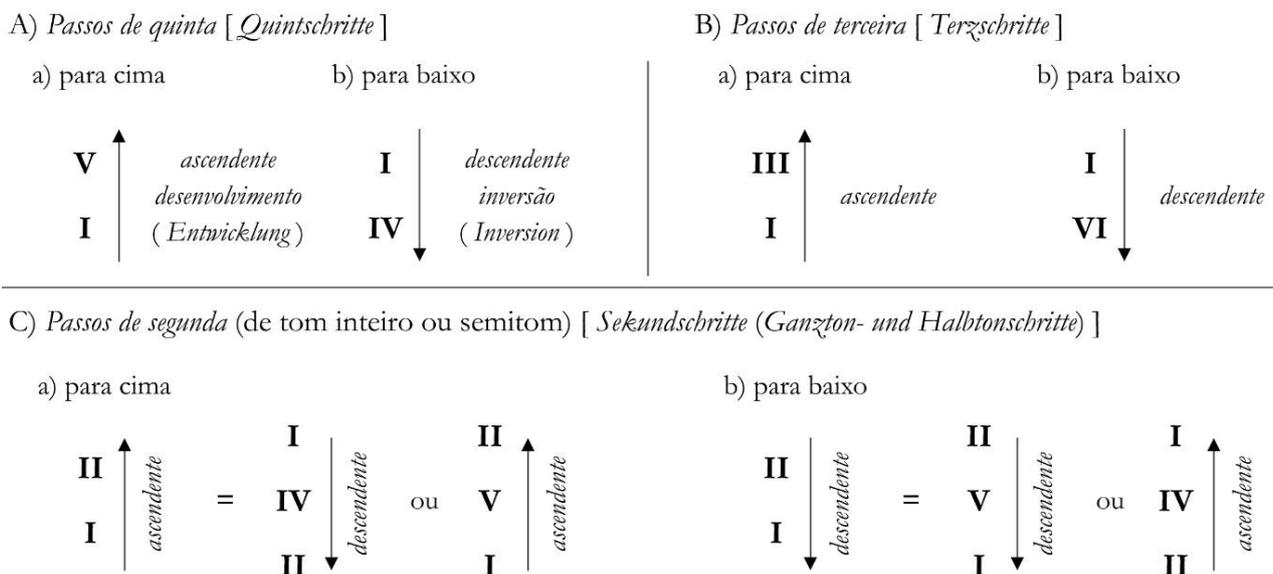


Fig. 2.7 – “Resumo de todas as progressões de graus”, a partir de Schenker (1990, p. 346-347; 1906, p. 318)

Essa imagem de passos em oposição (Fig. 2.7) se faz acompanhar de uma ressalva: “é óbvio que na prática as progressões de graus não se seguem regularmente umas a outras de uma mesma maneira, mas sim que se utilizam sempre mescladas, como exige a necessária variedade dos efeitos” (SCHENKER, 1990, p. 347).<sup>102</sup> Então, tal resumo não propõe fórmulas prontas, senão uma representação esquemática e conceitual que nos auxilia a reconhecer e estimar potências, características e propriedades que, quando misturadas, dosam a artisticidade das harmonias.

### 2.3 Da necessária variedade dos efeitos

*O pré-requisito da harmonia é a varietá ou a diversità*  
Carl Dahlhaus (1990, p. 21)

Experimentando esse “resumo de todas as progressões de graus” (Fig. 2.7), e especulando sobre a ressalva que o acompanha, podemos notar que, as chamadas leis artificiais de inversão e leis naturais de desenvolvimento estão a serviço de um ideal artístico – “a necessária variedade dos efeitos” (SCHENKER, 1990, p. 347) – que valoriza a multiplicidade de elementos distintos e unificados, ou “o princípio das sonoridades contrastantes” (DAHLHAUS, 1990, p. 71). Ou então, como escreve o próprio Schenker (1906, p. 51): é na “na multiplicidade e nos contrastes das formas de desenvolvimento e inversão” que “o *habitus* de um verdadeiro mestre e, portanto, também um privilégio dele, se expressa diante dos talentos menores”.<sup>103</sup>

Ao defender essa “necessária variedade dos efeitos”, Schenker se aproxima de pensadores – tais como Alberti, Zarlino, Giordano Bruno, Rameau e Montesquieu citados a seguir – que, nos campos da arte, estética, filosofia e teoria musical, também elaboraram defesas do princípio da “unidade na variedade” (OSBORNE, 1983, p. 256), um ideal que se tornou “popularíssimo nos anos que se seguiram a Renascença” e que, reinterpretado, se converteu em “um dos principais valores do romantismo” (ROWELL, 2005, p. 120). Considerando essa multifacetada trajetória de popularização, de reinterpretações e conversões, é possível reiterar que nos argumentos de Schenker se mesclam valores diversos e, em destaque, valores cultivados pelos pensadores germânicos desde os finais do século XVIII.

Para ilustrar essa última colocação, voltando ao mundo de personagens como Goethe, Schiller e Herder, vale notar uma peculiar correlação entre essa “necessária variedade dos efeitos” defendida por Schenker e um ideal percebido como “essencial” por Wilhelm von Humboldt (1767-1835): o ideal de “uma variedade de situações”. Nas primeiras linhas do ensaio “Do indivíduo e das mais elevadas finalidades de sua existência”, publicado em 1792, o filósofo e linguista prussiano afirma que:

<sup>102</sup> “Pero es obvio que en la práctica las progresiones de grados no se siguen regularmente unas a otras de una misma manera, sino que se utilizan siempre mescladas, como exige la necesaria variedad de los efectos” (SCHENKER, 1990, p. 343).

<sup>103</sup> “*In der Mannigfaltigkeit und in den Kontrasten der Entwicklungs- und Inversionsformen sich der Habitus eines wirklichen Meisters und dadurch auch den Vorzug desselben vor den geringeren Talenten ausdrückt*” (SCHENKER, 1906, p. 51). Aqui Schenker (1990, p. 83-85) comenta a complexa variedade, ou “mistura” cromática, elaborada por Brahms nos compassos 1 a 11 da Rapsódia em Sol menor, Op. 79, n° 2, escrita por Brahms em 1879.

A verdadeira finalidade do Homem, ou aquela que se encontra prescrita pelos imperativos da razão eterna e imutável, e não sugerida por vagos e transitórios desejos, é a da formação a mais alta e harmoniosa possível de suas forças em direção a uma totalidade completa e consistente. A liberdade constitui a primeira e indispensável condição que um semelhante desenvolvimento pressupõe; no entanto, existe além disso uma condição essencial – intimamente conectada com a liberdade, é bem verdade –, uma variedade de situações. Até mesmo o mais livre e independente dos homens será obstruído em sua formação se colocado numa situação monótona. [...] essas duas condições, a saber, liberdade e variedade de situações, podem ser vistas, num certo sentido como uma única (HUMBOLDT, 2004, p. 143).

Percebe-se então a correlação, nas entrelinhas da argumentação de Schenker dá-se uma espécie de reinterpretação que é também uma conversão. Digamos: aquelas condições necessárias ou indispensáveis para a complexa formação e aperfeiçoamento autônomo do indivíduo são, por extensão, também “essenciais” para a concepção formativa da “mais alta e harmoniosa” obra artístico musical. Sendo assim, para alcançar sua “verdadeira finalidade” e uma “totalidade completa e consistente”, a “elevada” composição musical deve ser livre e dotada de variedade. Tais condições são inseparáveis, ao ponto de serem vistas como uma só.

Nessa “necessária variedade dos efeitos” ressoa, então, uma noção de beleza que, ultrapassando os limites da teoria da harmonia tonal, vem sendo dita e redita por notáveis ao longo da história ocidental. Observa-se assim que Schenker cultivava uma longa compreensão da noção de harmonia, posto que “o termo harmonia tinha na Grécia um grande campo de aplicação, mas sempre significava a união de coisas contrárias ou de elementos em conflito organizados em um todo” (TOMÁS, 2005, p. 16-17). Percebe-se enfim que, ao contrapor sem desacolher as cores da inversão e do desenvolvimento, Schenker toma parte de uma tradicional conversa sobre fundamentos da arte que pensadores mais antigos também participam. Nessa conversa ouvimos a fala do arquiteto, teórico da arte e humanista italiano Leon Battista Alberti (1404-1472) que defendeu a “riqueza como diversidade” em seu “*De Pictura*” de 1436: “o que primeiro dá prazer em uma história é a abundância e a variedade das coisas” (ALBERTI apud FREITAS, 2010, p. 33). Ouvimos também a voz de um dos grandes do século XVI: o já mencionado Gioseffo Zarlino (1517-1590), teórico musical italiano que, conforme destaca Abdounur (1999, p. 43), defendeu que a música, como acontece com a pintura, torna-se mais arrebatadora quando realizada com várias cores, e que a arte dos sons proporciona maior prazer aos sentidos se proceder como a própria natureza, que gera seres semelhantes de uma mesma espécie, mas contrapõe essa semelhança introduzindo diferenças e traços variantes infinitos. Zarlino, então, defendia que a perfeição em harmonia resulta do confronto de elementos distintos, discordantes e contrários, possuindo em suas partes, proporções, movimentos e tessituras variadas, pois “*da questa varieta dipende tutta la diversità e la perfettione del harmonie* [desta variedade depende toda a diversidade e perfeição da harmonia]” (ZARLINO apud FREITAS, 2010b, p. 33).<sup>104</sup>

<sup>104</sup> Cf. o comentário “Da harmonia como conjunção dos opostos”, em Freitas (2010b, p. 459-460).

Nos anos que prenunciam a era barroca e, com isso, a era da tonalidade harmônica, declaração semelhante se fez ouvir na voz do filósofo italiano Giordano Bruno (1548-1600):

A beleza é múltiplice, entre coisas completamente similares, não existe beleza. [...] A beleza se revela no engate das partes distintas: a beleza de tudo consiste na própria variedade. [...] O princípio, o meio e o fim, o nascimento, o aumento e a perfeição de tudo o quanto vemos resulta de contrários, por contrários, em contrários e para os contrários (BRUNO apud TATARKIEWICZ, 1991, p. 374 e 377).

Mais adiante, no *Traite de l'harmonie* que publicou em 1722, Jean-Philippe Rameau (1683-1764) comemorava sua exitosa descoberta do baixo fundamental empregando os seguintes termos:

Que maravilhoso é esse princípio em sua simplicidade! Tanta variedade de acordes, de belos cantos, esta infinita variedade de expressões tão belas e exatas, de sentimentos tão bem expressados, tudo isso se deriva de dois ou três intervalos dispostos em terças, cuja origem está em um único som! (RAMEAU apud FUBINI, 2002, p. 81).<sup>105</sup>

E no mundo próximo a Rameau, no influente verbete “O Gosto” publicado em 1757 no volume VII da *Encyclopédie*, o filósofo francês Charles de Montesquieu (1689-1755) também ressaltou o valor da variedade de efeitos em diversas passagens:

Sem a variedade a alma se abate: as coisas que se parecem lhe surgem como se fossem uma só. [...]. Uma uniformidade prolongada torna tudo insuportável. [...] A alma aprecia os contrastes [...] é preciso, portanto, introduzir contrastes nas atitudes. [...]. Os contrastes nos surpreendem porque as coisas em oposição se revelam mutuamente [...] quando um homem baixo está ao lado de um homem alto, o baixo faz parecer o outro ainda maior e o maior faz o outro parecer ainda menor (MONTESQUIEU, 2005, p. 27, 28, 34 e 61).

Já na Alemanha, marcando os inícios do romantismo, o teórico da arte e escritor Karl Philipp Moritz (1757-1793) assim inicia um breve apontamento sobre “alternância e unidade” escrito em 1788: “nada é mais enfadonho e cansativo do que uma estrada reta onde se vê o destino a que se quer chegar sempre diante de si, numa direção mótona – Uma trilha que serpenteia é mais agradável do que um caminho reto” (MORITZ, 2007, p. 132). Páginas adiante, no apontamento sobre “multiplicidade e variedade”, encontra-se um complemento que é oportuno para a compreensão dos processos de tonicalização: “Onde predomina a variedade, ainda assim se oferece nos objetos mais diversos um ponto de vista principal para o todo, a partir do qual o restante se ordena” (MORITZ, 2007, p. 187).

Abreviando essa coleção de elogios à variedade convêm, ao menos, citar duas conhecidas máximas de um teórico musical contemporâneo de Schenker: “O princípio mais importante de organização é a variedade” (SCHOENBERG, 1991, p. 210); “a harmonia enriquecida gera variedade, especialmente quando as repetições ameaçam produzir monotonia” (SCHOENBERG, 2004, p. 107).

Para encerrar e seguir adiante, passando a tratar dos entendimentos que a enriquecedora noção

<sup>105</sup> “¡Qué maravilloso es este principio en su simplicidad! ¡Tanta variedad de acordes, de bellos cantos, esta infinita variedad de expresiones tan bellas y exactas, de sentimientos tan bien expresados, todo lo que deriva de dos o tres intervalos dispuestos en terceras, cuyo origen está en un único sonido! (RAMEAU apud FUBINI, 2002, p. 81).

de tonicalização acumula na contemporaneidade, vale uma síntese: a compreensão dos processos harmônicos, no âmbito da conceituação e da tipologia elaborada por Schenker, está associada ao ideal da unidade na variedade. E, em atenção a esse ideal, a alternância entre inversão e desenvolvimento alimenta tanto a técnica quanto a fantasia. Expandindo o sortimento de contrastes, tal oposição implica diversidade e, com isso, também um ganho intensidade. Nesse processo, lembrando (com Schelling) que um “polo não é perceptível sem que se leve em conta o outro”, reflete-se a dinâmica da unidade dualista que se faz notar na distinção basilar entre a vontade artística e a matéria prima. Assim, como veremos adiante, a tonicalização se mostra, ao mesmo tempo, como uma técnica e uma idealização que, expandindo o sortimento de contrastes, proporciona “uma variedade de situações” (como diz Humboldt). Os processos de tonicalização tomam partido em uma distinção basilar: entre arte e natureza, entre inversão e desenvolvimento, e entre orientações descendentes e ascendentes, os processos de tonicalização inclinam-se para os primeiros. Sendo assim, na “dialética schenkeriana” (BARCE, 1990, p. 28), os processos de tonicalização são antíteses, momentos de inversão que se contrapõem ao desenvolvimento do som fundamental e seus harmônicos naturais representada pela fórmula ascendente  $dó \rightarrow sol$ . Em nítida contraposição, as tonicalizações são acontecimentos que, basicamente, se sustentam na desnatural fórmula descendente:  $sol \rightarrow dó$ . Ou, lembrando os termos de Kant (apud BARBOZA, 2005, p. 70): o passo ascendente  $dó \rightarrow sol$  atua como uma “força originária da matéria” que se contrapõem a força do gesto  $sol \rightarrow dó$ . Como consequência, tais forças “tendem à aproximação”, tendem à síntese e, por fim, atendem um ideal de perfeição:  $dó \rightarrow sol \rightarrow dó$ . Tonicalizações imitam essa perfeição, são deslocamentos do modelo I-V-I, são elaborações que reproduzem movimentos cadenciais emblemáticos como: II-V-I, III-I, VII-I, V-VI. Então, tais processos definem-se, fundamentalmente, como um conjunto de escolhas harmônicas que manifestam artisticidade, isto é: tonicalizações são expressões do livre-arbítrio, invenções predominantemente governadas por uma lei categórica capaz de confrontar a lei natural: a vontade humana.

**Tonicalização: entendimentos em uso**

*A hora e a vez da ‘erupodiputolização’. O palavirão nada mais é do que o cruzamento de dois outros –erudito e popular–, basta ir alternando as sílabas para entender como um se enrosca no outro. Portanto, filbo de duas fições.*

Paulo Costa Lima  
*Música popular e adjacências...* (2010, p. 108)

Considerando que desde meados do século XX, como se sabe, noções de tonicalização se consolidaram em textos de teoria e análise musical voltados tanto para os campos da música popular quanto para a apreciação da música de concerto, faz-se necessária uma revisão bibliográfica que procure subsídios para o enfrentamento de algumas questões centrais da pesquisa. Questões que, em linhas gerais, podem ser apresentadas nos seguintes termos: Como noções de tonicalização são definidas e empregadas por diferentes autores? Na interpretação e tipificação dos processos de tonicalização, é possível perceber distinções substanciais entre práticas teóricas da música popular e o ensino formal da harmonia e análise musical voltado para o repertório europeu? É possível delinear um panorama acerca da gênese e disseminação dessa noção? A presença dessa noção se faz notar em textos de áreas correlatas, tais como a interpretação ou performance e o estudo das formas e estilos musicais?

Para a reflexão acerca de questões como essas, evitando seções com textos demasiadamente extensos, a revisão investigativa aqui proposta está dividida em dois blocos. Tais blocos não se separam de maneira demasiadamente rígida e taxativa, antes se coligam e se confundem em vários níveis. Entretanto, ao mesmo tempo, essa divisão procura favorecer a observação de espaços de atuação profissional especializados que recebem diferentes personagens que se relacionam com músicas distintas e de distintas maneiras. Assim, primeiramente são levantados alguns registros representativos de práticas teóricas que, autodeclaradamente, estão voltadas para o ensino e aprendizagem do repertório popular. Em seguida, são referenciadas formulações encontradas em textos acadêmicos voltados para a formação musical e apreciação crítica do repertório de concerto.

**3.1 A noção de tonicalização em práticas teóricas voltadas para repertórios da música popular**

Abarcando uma ampla variedade de meios de preparação, e nem sempre declarando vínculos diretos ou indiretos com as proposições de Heinrich Schenker, o termo tonicalização tornou-se mais ou menos corrente nas práticas teóricas da música popular. Berton recupera uma definição representativa do campo da *jazz theory*:

Um tema pode ser originado em um tom, mas brevemente modula para outro tom. Quando isto ocorre à progressão de acorde, é dito tonicalizar em um tom exterior. Portanto, tonicalizar é estabelecer um tom como tônica por uma curta duração. Esta tonicalização é apropriadamente chamada por alguns como “o tom do momento” (“*key of the moment*”). Um tema pode ter uma ou mais destas tonicizações (ou tons do momento) antes de retornar para o tom original (WEISKOPF e RICKER apud BERTON, 2005, p. 35-36).

Nessa definição a expressão “tom do momento” (“*key of the moment*”) aparece como uma espécie de equivalente ao termo tonicalização sem, contudo, alterar substancialmente a ideia geral sugerida pelo sufixo nominal “-ção”, que implica em ação, movimento ou processo, e também em agente causador dessa ação.<sup>106</sup> Marcada pelo tom da coloquialidade, a expressão “tom do momento” tornou-se mais ou menos localizada, contou com autores influentes, tais como Nettles (1987, p. 9),<sup>107</sup> e foi atualizada por autores da *jazz harmony* que, abordando efeitos do contraste cromático, sugerem a seguinte formulação:

Tons do momento: Uma progressão de acordes, por vezes, implicará momentaneamente uma área tonal contrastante sem, contudo, estabelecer definitivamente um novo centro tonal. Frequentemente o mecanismo é um padrão II V, não diatonicamente relacionado ao tom principal, inserido em uma passagem tonal ou em uma cadeia estendida de dominantes. Estas passagens por tons-do-momento ou de “intercâmbio tonal” representam um nível mais elevado de cromatismo do que o empréstimo modal ou a função dominante secundária, mas não representam uma verdadeira ou completa modulação. Tons-do-momento apontam temporariamente para um centro tonal diferente e, sem uma cadência de confirmação, voltam imediatamente para a tonalidade principal (MULHOLLAND e HOJNACKI, 2013, p. 177).<sup>108</sup>

Para ilustrar tal formulação, Mulholland e Hojnacki, elaboram uma hipotética passagem musical de 8 compassos, reproduzido na Fig. 3.1.

Fig. 3.1 – Área tonal de Lá $\flat$  Maior implicada como o “tom-do-momento” na tonalidade de Sol maior.  
Fonte: Mulholland e Hojnacki (2013, p. 177)

A tonalidade aqui (Fig. 3.1) é Sol maior e, nos compassos 3 e 4, se destacam notas e acordes não pertencentes ao diatonismo indicado pela armadura de clave. Tais sons “implicam” a área tonal de Lá $\flat$  maior, a região napolitana de Sol maior. Nesse caso o A $\flat$ 7M, I grau da área tonal implicada, não aparece. Mas, conforme os autores, isso não impede que Lá $\flat$  maior seja notado como o subentendido “tom-do-momento”.

<sup>106</sup> Nota-se que, presente na palavra derivada “tonicalização”, o sufixo “-ção”, conforme Lima (2001, p. 51), pode “designar ação, atividade, exercício, movimento, ato frequentativo, isto é, repetido metodicamente”.

<sup>107</sup> Como se sabe, o professor Barrie Nettles (1942-2017) foi membro fundador do departamento de harmonia da *Berklee College of Music*, escola onde lecionou entre 1972 a 2006. Coordenou a cadeira dessa disciplina entre 1984 a 1993 e se destacou como um dos responsáveis pela sua organização pedagógico e curricular. Nettles é autor de alguns dos principais textos da teoria da harmonia produzida por essa instituição.

<sup>108</sup> “Key of the moment: A chord progression will sometimes momentarily imply a contrasting key without definitively establishing a new key center. The mechanism is often a non-diatonically related II V pattern inserted in a tonal passage or an extended dominant string. These key-of-the-moment or “tonal interchange” passages represent a higher level of chromaticism than modal interchange or secondary dominant function but do not represent a true or complete modulation. They point temporarily to a different tonal center without a confirming cadence, then return immediately to the primary key” (MULHOLLAND e HOJNACKI, 2013, p. 177).

Com variantes podemos encontrar termos correlacionados à expressão “*key of the moment*” em trabalhos produzidos no Brasil. Ainda no final da década de 1980, Chediak (1986, p. 106) diversificou o vocabulário técnico da disciplina difundindo expressões como “tonalidade secundária”, “tonalidade do momento” ou “tonalidade passageira” e, com isso, também a noção de “resolução passageira”.

Já a expressão “tom do momento” é empregada por Guest em diferentes passagens de seus exitosos “métodos práticos” dedicados ao arranjo e a harmonia. Nesses métodos, derivando um pouco mais a terminologia que podemos utilizar para descrever os processos de tonicalização, Guest emprega imagens sugestivas como: “T do momento”, “intenção” e “armadura imaginária”. Tais imagens não estão textualmente descritas em definições, mas se aclaram mostrando potencial pedagógico e musical ao longo dos comentários, no estudo dos casos, na audição dos exemplos e nos exercícios. Sendo assim, convém percorrer os métodos de Guest amostrando algumas ocorrências.

Num caso de tonicalização para um II grau, a cifra “T do momento” (GUEST, 1996b, p. 27), se mostra efetivamente informativa para descrever a “intenção” pretendida. Com sentido de aquilo que se procura alcançar, propósito ou desejo, o termo “intenção” (GUEST, 1996b, p. 26) se emprega na descrição de preparações secundárias, como no caso da interpretação funcional das ambíguas inversões dos acordes diminutos, pois nesses casos “a análise deve refletir a intenção” (GUEST, 1996b, p. 28). Em outro momento, o termo “intenção” é assim referenciado: para analisar diminutos “devemos achar a sua ‘intenção’, ou seja, sua inversão que dê a passagem *linear* [movimento cromático de nota sensível para a fundamental do próximo acorde] no baixo” (GUEST, 2006a, p. 74). Guest recorre ao termo “intenção” também na interpretação de configurações “disfarçadas” de acordes de dominante secundária (Fig. 3.2a), pois nesses casos “o símbolo analítico representa a *intenção* do acorde” (GUEST, 1996c, p. 83). Assim, na progressão “A<sub>b</sub>m6” para C7M, “o acorde m6, que neste caso é dominante, deve ser analisado pela intenção do acorde” (GUEST, 2006a, p. 113).

Quem não gos-ta de sam - ba Bom su - jei - to não é É ru - im da ca -

Cifragem aparente: Bbm6

Intenção do acorde: [A7] (V/ii)

Tons do momento e suas armaduras imaginárias: Ré menor Sol maior

Fig. 3.2a – Correlações entre “cifragem aparente” e “intenção do acorde” numa reharmonização do refrão de “O samba de minha terra” de Dorival Caymmi, lançado em 1940. A partir de Guest (2006a, p. 114)

- be - ça, ou do- en- te pé

Abm6 G7(b9)/B C6

[G7]  
V  
Dó menor Dó maior

Fig. 3.2a – (continuação)

*Tonalidade principal* F: (V/V) V I (V/ii) (V/IV)

*Tons do momento e suas armaduras imaginárias*

Dó maior Sol menor Sib maior

1. Bb/D A7/C# Dm G7/B C7 D7

F: IV (V/vi) vi V (V/ii)

C: (V/ii) ii V I

Ré menor Dó maior Sol menor

2. Bb/D A7/C# Dm D7 G7 C7 F

F: IV (V/vi) vi (V/ii) (V/V) V I

Ré menor Sol menor Dó maior

Fig. 3.2b – Tons do momento e suas armaduras imaginárias na primeira parte da canção “Conversa de Botequim” de Vadico e Noel Rosa, lançada em 1935. A partir da análise de Guest (1996c, p. 86-87)<sup>109</sup><sup>109</sup> Nas figuras 3.2a e 3.2b, as indicações das “armaduras imaginárias” em pauta não se encontram em Guest. Tais grafismos

Como mostra a Fig. 3.2b, o operador “tons do momento” é bastante eficiente para demarcar as sucessivas tonalizações que ajudam a compor a narrativa da canção “Conversa de Botequim”. Com isso, o termo é empregado por Guest em diversas situações: comentando a tipologia do II grau nas progressões II V, Guest observa que, “quando os V secundários forem desdobrados em II V secundários, antes dos acordes *maiores* haverá a preparação IIm7 V7 e antes dos acordes menores, IIm7<sup>(b5)</sup> V7 respeitando a *armadura imaginária* do tom menor do momento” (GUEST, 2006a, p. 63). Sobre “critérios para a escolha das notas da escala do acorde”, temos que: “a escolha da escala de acorde é governada pelo respeito às notas indicadas na cifra e pelas notas diatônicas ao tom do momento” (GUEST, 1996b, p. 50). Discorrendo sobre a “rearmonização funcional” em arranjo, Guest argumenta que, os acordes com função de “dominantes secundários e dominantes estendidos são mudanças de tônica” que, mesmo em situações “temporárias”, implicam numa “transposição do quadro funcional para os tons do momento” (GUEST, 1996c, p. 86).<sup>110</sup>

O termo tonalização, convivendo com as expressões e conceitos difundidos por Guest e Chediak, também é encontrado no campo dos estudos da canção popular produzida no Brasil, como ocorre ao longo do trabalho de Garcia que, a certa altura, assim comenta a efetividade do recurso: “sobre a utilização da tonicização (modulação passageira), Cláudio Leal afirma que ‘seu efeito mais evidente é o da quebra de previsibilidade de progressões de outra forma diatônicas, associada a ganho de colorido’ (GARCIA, p. 202).<sup>111</sup>

Essa primeira aparição da expressão “modulação passageira” no presente trabalho, oportuniza um breve aparte: Não parece ser possível precisar a referência teórico musical de tal expressão, posto que o vocábulo “passageiro” (implicando algo que passa depressa, que é transitório, que é de importância fugaz ou secundária) é um adjetivo corriqueiro, que independe de filiações formais. Contudo, em seu estudo sobre o desenvolvimento e transformação do termo “modulação” na teoria musical francesa do século XIX, Komatović (2018, p. 523) localiza um uso no §143 do “Artigo V - *Des Modulations passagères*” do *Traité d’Harmonie* publicado a partir de 1862 pelo teórico francês Napoléon Henri Reber (1807-1880).

§143. Seja qual for a influência das notas características nas modulações, o novo tom é, em geral, apenas confirmado por uma cadência. Agora, no curso de uma frase, muitas vezes tocamos apenas um tom, ou mesmo vários tons, antes de nos fixarmos àquele que propusemos para nosso propósito; a sentença inteira pode até manter o tom enquanto contém *modulações passageiras*. Além disso, este processo, que é extremamente utilizado em todos os tipos de composição, não modifica de forma alguma as condições relativas à concatenação de acordes e, deste ponto de vista, é irrelevante considerar se a modulação é transitória ou definitiva (REBER, 1880, p. 56).<sup>112</sup>

são livremente baseados nas soluções analíticas de Berry (1987, p. 45).

<sup>110</sup> O citado “Quadro funcional” encontra-se em Guest (1996c, p. 82).

<sup>111</sup> Trata-se de Cláudio Leal Ferreira, arranjador, compositor, regente, pesquisador e professor autônomo que, na década de 1980, formou-se em instituições estadunidenses (*Berklee College of Music* e *University of Miami*) e, na cidade de São Paulo, dedicando-se ao ensino de harmonia, arranjo e matérias correlatas, vem formando inúmeros músicos e professores.

<sup>112</sup> «§143. Quelle que soit l'influence des notes caractéristiques dans les modulations, an nouveau ton n'est, en général, réellement affermi qu'à l'aide d'une cadence. Or, dans le courant d'une phrase on ne fait souvent qu'effleurer un ton, ou même plusieurs tons, avant de se fixer à celui qu'on s'est proposé pour but; l'ensemble de la phrase peut même conserver sa tonalité tout en contenant des modulations passagères. Au surplus ce procédé, extrêmement usité dans tous les genres de composition,

Além da semelhança da estrutura em parágrafos (§) que também organiza o *Harmonielehre* de Schenker, vale arriscar outra correlação. Tanto mais se considerarmos que Napoléon Reber foi um dos alunos de Anton Reicha: o mencionado compositor e teórico tcheco-francês com quem o pianista Karol Mikuli – um dos poucos professores de música de Schenker –, estudou em Paris nos anos de 1844 a 1847. Digamos: o sentido do termo “processo”, embutido no conceito schenkeriano de “processo de tonicalização” (*Tonikalisierungprozess*), se aproxima das expressões empregadas por Reber em sua definição de modulação: “§120. O termo modulação não significa simplesmente uma mudança de tom, também implica uma transição por meio da qual nos movemos de um tom para outro; nesse caminho de fazer as transições reside a arte de modular” (REBER, 1880, p. 43).<sup>113</sup> Vale então parafrasear: “O termo tonicalização não significa simplesmente a mudança passageira de tônica, também implica o processo por meio da qual nos movemos; nesse processo reside a arte de tonicalizar”

Voltando ao campo da *jazz theory*, outro registro que circula na esfera não formal encontra-se numa série de lições manuscritas deixadas pelo guitarrista estadunidense Ted Greene.<sup>114</sup> Trata-se de um conjunto de 06 fólios, sendo que o mais antigo intitula-se *Tonicization (Secondary Dominants)* (GREENE, 1973). No documento seguinte, dividido em 5 partes, a ordem dos fatores se inverte: *Secondary Dominants, Tonicization* (GREENE, 1975). Nesses fólios, como se observa desde os títulos, o termo tonicalização se coliga à expressão “dominante secundária”. Mas o material de Greene traz um amplo volume de combinações harmônicas que demonstram que a versatilidade da tonicalização abrange sim a noção de dominante secundária, contudo não se restringe a ela. Em trechos das formulações textuais que se encontram nessas lições de Greene, encontramos argumentos para uma definição da noção de tonicalização:

Uma proveitosa e abundante riqueza harmônica pode ser obtida tratando, temporariamente, tríades diatônicas maiores ou menores como se fossem o I grau de uma tonalidade e precedendo-as com acordes de sua própria tonalidade. De longe, o dispositivo mais comum é usar o V7 (ou V) da nova tonalidade temporária. Em tonalidades menores, o  $\text{IIm}7^{(5)}$  e o  $(\text{V}/\text{V})$  não recebem tonicalizações, mas o  $\flat\text{II}$  sim. Os acordes de V7 que exercem tonicalização são chamados Dominantes Secundárias ou Dominantes Aplicadas.<sup>115</sup> O V7 das novas tonalidades temporárias é frequentemente precedido por outros acordes na nova tonalidade, tais como, o  $\text{ii}$ , IV,  $\text{iv}$ ,  $\text{ii}^\circ$ , II,  $\flat\text{II}$  e  $\flat\text{IV}$  (e mais raramente,  $\flat\text{III}$ ,  $\flat\text{VII}$ ). Além disso, as 7<sup>a</sup> dessas tríades são frequentemente empregadas (GREENE, 1973, p. 1).<sup>116</sup>

---

ne modifie nullement les conditions relatives à l'enchaînement des accords, et, à ce point de vue, il est indifférent d'envisager une modulation ou comme passagère ou comme définitive» (REBER, 1880, p. 56).

<sup>113</sup> « §120. Le terme modulation ne veut pas simplement dire changement de ton, il sous-entend aussi une transition par le moyen de laquelle on passe d'un ton à un autre; c'est dans la manière d'effectuer les transitions que consiste l'art de modular » (REBER, 1880, p. 43).

<sup>114</sup> Theodore Greene (1946 - 2005), músico, professor e colunista que se destacou por sua proficiência técnico musical no estilo conhecido como “*fingerstyle jazz guitar*”. É lembrado como educador musical, como professor particular e como *Master Instructor* nos seminários promovidos pelo *Guitar Institute of Technology*. Escreveu diversas colunas instrucionais para a revista *Guitar Player* e seus livros - *Chord Chemistry*; *Modern Chord Progressions*; *Jazz Guitar Single Note Soloing* (volumes 1 e 2) – são reconhecidos no meio musical jazzístico.

<sup>115</sup> O emprego de tais termos (*Secondary Dominants, Applied Dominants*) na teoria musical estadunidense, como veremos adiante, é comentado por Berry e Solkema (2014).

<sup>116</sup> “A great deal of harmonic richness can be gained by temporarily treating diatonic major or minor triads as if they were the

Greene (1973, p. 2) acrescenta, sempre ilustrando com diversas progressões, que os acordes não diatônicos – tais como os acordes de empréstimo modal ou acordes que participam de processos de tonicalização dos graus diatônicos – são também frequentemente tonicalizados. E chama atenção para mais três conceitos correlatos: *Back-cycling*, acorde pivô, e Tonicalização Interna (*Internal Tonicization*).

O termo *Back-cycling* se explica assim: “a tonicalização geralmente resulta em um círculo de quartas; por essa razão, a tonicalização também é chamada de *Back-cycling*” (GREENE, 1973, p. 2).<sup>117</sup> Acorde pivô, ou acorde que troca de função, são recursos usuais na teoria da harmonia e, como se sabe, referem-se ao acorde (ou acordes) em comum entre duas ou mais tonalidades ou áreas tonais e que, com isso, favorece o trânsito entre diferentes centros tonais em processos de tonicalização ou de modulação. Ou, como definem autores da *jazz theory*:

Um acorde pivô é aquele que funciona tanto na tonalidade principal quanto na nova, agindo como uma ponte entre as duas tonalidades. Como a mudança de uma área tonal para outra ocorre de forma mais suave, o ouvinte experimenta o contraste da modulação [ou da tonicalização], mas muitas vezes não sabe de que maneira a troca ocorreu (MULHOLLAND e HOJNACKI, 2013, p. 171).<sup>118</sup>

Greene diferencia esses dois processos – tonicalização e modulação – enfatizando a transitoriedade como fator distintivo da tonicalização: “a modulação é simplesmente o processo de abandonar uma tonalidade por outra. Espero que você tenha visto que a tonicalização é uma maneira de alterar temporariamente as tonalidades, portanto, é uma modulação temporária” (GREENE, 1973, p. 3).<sup>119</sup>

Já o termo “tonicalização interna”, segundo o autor, refere-se a recursos de prolongação harmônica que, enfatizando determinado grau, “podem ser usados para enriquecer um acorde internamente” (GREENE, 1973, p.2).<sup>120</sup> Tal termo parece ser uma expressão coloquialmente empregada por Greene que, para o mesmo conceito, emprega também uma imagem autoexplicativa: *Sandwich Tonicization*, i.e. tonicalização sanduíche (GREENE, 1975, parte 3, p. 1). O autor ilustra esta *Sandwich Tonicization* com progressões hipotéticas, dentre as quais a reproduzida, com algumas modificações e adaptações, na Fig. 3.3. Sobre esse caso, Greene explica: “no exemplo, a dominante secundária [(V<sup>2</sup>/ii)] é ‘ensanduichada’ entre duas inversões de sua tônica (ii)” (GREENE, 1975, parte 3, p. 2).<sup>121</sup> E conclui:

Você pode ver porque esse dispositivo recebeu seu nome, espero. Para realmente absorver esses conceitos, para torná-los parte da sua vida musical, seria bom que você fizesse algumas progressões (em tonalidades maiores e menores) [...] empregando o conceito de Tonicalização Interna (GREENE, 1975, parte 3, p. 2).<sup>122</sup>

---

home key and preceding them with chords in their own key. By far the most common device is to use the V7 (or V) of the new temporary key. In minor keys the ii and II are not tonicized this way, but ♭II is [...]. Tonicizing V7 chords are called Secondary Dominants or Applied Dominants. The V7 of the new temporary keys are often preceded by other chords in the new key, namely the ii, IV, iv, ii°, II, ♭II, and ♭VI (also more rarely, ♭III, ♭VII). Also the related 7ths of these triads are often used” (GREENE, 1973, p. 1).

<sup>117</sup> “You may have noticed that tonicization often results in a circle of 4ths; for this reason, tonicization is also called Back-cycling” (GREENE, 1973, p. 2).

<sup>118</sup> “A pivot chord is one that functions in both the parent key as well as that of the new key, acting like a bridge between the two tonalities. Because the shift from one key area to another occurs more smoothly, the listener experiences the contrast of the modulation, but is often unaware by what means the shift has taken place” (MULHOLLAND e HOJNACKI, 2013, p. 171).

<sup>119</sup> “Modulation is simply the process of abandoning one key for another. Hopefully you have seen that tonicization is a way of temporarily changing keys, so it is therefore a temporary modulation” (GREENE, 1973, p. 2).

<sup>120</sup> “Internal Tonicization: The principles of tonicization may be used to enrich a chord ‘internally’” (GREENE, 1973, p.2).

<sup>121</sup> “In example the secondary dominant is “sandwiched” between two inversions of its tonic (ii)” (GREENE, 1975, parte 3, p. 2).

<sup>122</sup> “You can see why this device is given its name, I hope. To really absorb these concepts, to make them become part of your

C: ii ii<sup>6</sup> (V<sup>2</sup>/ii) ii<sup>6</sup> V<sup>6</sup> 7 I

Dm: i i<sup>6</sup> V<sup>2</sup> i<sup>6</sup>

Fig. 3.3 – Tonalização interna ao segundo grau com ensanduichamento de sua dominante secundária, a partir de Greene (1975, parte 3, p. 2)

Os autores destacados até aqui – Weiskopf e Ricker, Nettles, Mulholland e Hojnacki, Chediak, Guest e Greene – amostam como o conceito de tonicalização, contando com termos e noções derivadas, perpassa as práticas teóricas da música popular. E nesse campo, ainda que brevemente, outras referências, debates e tendências podem ser lembradas.

Pease (2003, p. 84-85) não emprega o termo tonicalização, mas, com hifens, conserva a expressão *key-of-the-moment* que, como se vê, é recorrente entre mestres e discípulos da *Berklee College of Music*. Já inovando o vocabulário, com sentido de algo que não permanece, que é momentâneo ou transitório, Pease emprega o termo “transiente” para diferenciar classes de modulações. A “modulação cadencial”, aquela em que um novo I grau se faz ouvir, será “permanente” ou “transiente”. Enquanto que a “modulação não cadencial”, aquela em que um novo I grau permanece implícito, será “transiente”, de “estrutura constante” ou ainda “randômica ou ambígua”. Nesta tipologia, dois movimentos se identificam prontamente com a tonicalização: a “modulação cadencial transiente”, que ocorre em “situações de curta duração em que o tom do momento não é confirmado; a armadura não muda; por vezes referida como ‘sistemas tônicos’” (PEASE, 2003, p. 84).<sup>123</sup> E a “modulação não cadencial transiente”, que ocorre quando o novo “I grau está ausente” (i.e., permanece subentendido), igualmente em “situações de curta duração em que o tom do momento não é confirmado” (PEASE, 2003, p. 85).<sup>124</sup>

Rawlins e Bahha estão entre aqueles autores que empregam a noção de tonicalização em casos consideravelmente complexos (Fig. 3.4) a partir de definições consideravelmente simples e concentradas: o processo de “sugerir ou implicar uma nova tonalidade sem realmente mudar e estabelecer essa nova tonalidade é chamado tonicalização” (RAWLINS e BAHHA, 2005, p. 62).<sup>125</sup>

musical life, it would be good for you to make up some progressions (in both major and minor keys) [...] using the Internal Tonicization concept” (GREENE, 1975, parte 3, p. 2).

<sup>123</sup> “Cadential Modulations Transient: short-lived unconfirmed key-of-the-moment situations; key signature not changed; sometimes referred to as ‘tonic systems’” (PEASE, 2003, p. 84).

<sup>124</sup> “Non-cadential Modulations Transient: I chord is absent; short-lived unconfirmed key-of-the-moment situations” (PEASE, 2003, p. 85).

<sup>125</sup> “Suggesting or implying a new key without actually moving to and establishing the new key is called tonicization”



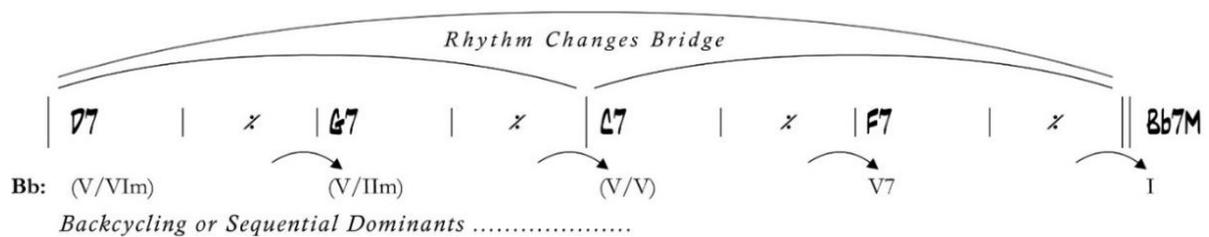


Fig. 3.5 – “Backcycling Dominants”, a partir de Rawlins e Bahha (2005, p. 61)<sup>128</sup>

Stover (2015, p. 161-162), relatando a pedagogização proposta em Mulholland e Hojnacki (2013) a respeito da dominante secundária, chama atenção para diferenças entre dois entendimentos ou ênfases: Uma interpreta a dominante secundária como um recurso de intensificação tonalizante (“*tonicizing intensifications*”) que prolonga seu correspondente acorde alvo (“*target chords*”). Outra interpreta a dominante secundária como intensificação cromática (“*chromatic intensifications*”) das funções diatônicas. Assim, continua Stover, pelo viés da intensificação tonalizante, movendo-se para Dm na tonalidade de Dó maior, um A7 será descrito como acorde tonalizador que intensifica o valor de tônica atribuído ao II grau. Enquanto que, pelo viés da intensificação cromática das funções diatônicas, o mesmo A7 será interpretado como uma alteração cromática do VI grau (Am), que intensifica o movimento para Dm sem, contudo, incorporar a este último qualquer identidade de tônica local.

O verbete “modulação” da *Encyclopedia of popular music of the world* observa a distinção peculiar atribuída ao termo tonalização já destacando que, na perspectiva de Schenker e seus continuadores, mais do que a diferença de duração temporal observável em processos de mudança de tom, a noção técnica de tonalização está identificada com uma questão de fundo estético. A saber: a mencionada questão da “unidade na variedade”, neste caso manifesta no aspecto da coesão hierarquizada da diversidade das áreas tonais contrastadas em obras do repertório canônico. Nessa perspectiva, a diferença entre modulação e tonalização não é estritamente técnica e quantitativa, mas sim filosófica, qualitativa e valorativa. Em outras palavras: a tonalização não é uma pequenina modulação que não se confirma, mas sim um fazer artístico que se opõem ao da modulação, que é percebida então como um desmembramento que desfavorece a apreciação da unidade orgânica da música de arte. Por isso mesmo, a validade universal do conceito tonalização pode ser problematizada.

Alguns teóricos musicais estabelecem diferença entre ‘modulação’ e ‘tonalização’, o primeiro termo denota uma mudança definitiva e duradoura para uma nova tonalidade; e o segundo termo, uma mudança menos enfática. Os dois termos sugerem uma distinção mais definida do que a experiência musical pode suportar. Outros teóricos, particularmente o teórico do início do século XX Heinrich Schenker e divulgadores de sua obra, negam que a modulação exista na música ocidental dos séculos XVIII e XIX,

<sup>128</sup> “A música ‘*I Got Rhythm*’, de George Gershwin é a fonte de uma das progressões harmônicas mais populares da era do *bebop* [...]. Esta forma é chamada pelos músicos de  *jazz* simplesmente de *progressão Rhythm* [“*Rhythm changes*”, uma maneira abreviada de dizer “*chord changes of I Got Rhythm*”]. Como acontece com a progressão de *blues*, há muitas variações possíveis sobre a progressão *Rhythm*. A maioria das músicas baseadas na progressão *Rhythm* é tocada no tom Si<sub>♭</sub> maior, e em andamentos muito rápidos, geralmente bem acima de 200 pulsações por minuto. Estas músicas têm a forma AABA de 32 compassos” (SABATELLA, 2005). Sobre o *template I Got Rhythm* e a progressão “*Rhythm changes*”, cf. Freitas (2010b, p. 622-624) e Tiné (2011, p. 94-95).

ênfatisando a unidade da tonalidade em cada movimento de uma composição.<sup>129</sup> Essa visão extrema   problemática e, para muitos músicos, contraintuitiva; sua pertinência na música popular é incerta (MAUS, 2003, p. 556).<sup>130</sup>

Entretanto, em produções recentes, como o *Jazz theory* publicado pelo professor da *Eastman School of Music*, Darius Terefenko, o termo tonalização é dado como consabido e, assim como um não ortodoxo grafismo analítico schenkeriano, perpassa todo o livro. Para amostrar essa atual ressonância das teses schenkerianas nos estudos da música popular, vejamos um caso (Fig. 3.6) acompanhado de um comentário em que, empregando noções históricas da teoria europeia (tais como regra de oitava<sup>131</sup>, *urlinie* e técnicas tradicionais de condução de vozes), o autor atualiza o discurso escolar sobre a música de *jazz*.

The figure shows a musical score with two staves. The top staff is a treble clef with a descending scale of notes: G8, F7, E6, D5, C4, B3, A2, G1. Above the notes are hats indicating the scale degrees: 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. The bottom staff is a bass clef with chords and notes. The chords are: Cmaj7, F#m7(b9), B7(b9), Em7, Gm9, C13, Fmaj7, Fm6, Bm7(b9), E7(b9), Am7, Dm7, G7, Cmaj7, C6. Below the bass staff, there are four brackets with arrows indicating harmonic progressions: C: I to iii, iii to IV, IV to vi, and vi to I.

Fig. 3.6 – Processos de tonalização numa variante da “regra de oitava jazzistica” elaborada por Terefenko (2018, p. 17)

A Figura 21.3 [Fig.3.6] ilustra como infundir a escala com várias tonalizações para áreas tonais intimamente relacionadas. As notas da escala descendente [ 8 7 6 5 4 3 2 1 ] são reinterpretadas como diferentes notas de acordes e extensões das harmonias de apoio. Por exemplo, a tonalização para o IV tira proveito da reinterpretação de 6   como a 9  de Gm7 e a 13  de C13, antes de se resolver sobre o FM9 com 5 no soprano. Atenção especial deve ser dada ao comportamento das vozes internas, pois tais vozes se movem por graus conjuntos e delineiam claramente a estrutura dos acordes subjacentes (TEREFENKO 2018, p. 17).<sup>132</sup>

<sup>129</sup> Contudo, com Caplin (1998, p. 275) vale notar que, “O recente reexame de Carl Schachter sobre essas questões [a enfática negação da modulação], no entanto, ajudou a reabilitar a noção de modulação na teoria schenkeriana. “Carl Schachter’s recent reexamination of these issues, though, has helped rehabilitate the notion of modulation in Schenkerian theory. See his “Analysis by Key: Another Look at Modulation”, *Music Analysis* 6 (1987): 289–318”.

<sup>130</sup> “Some music theorists differentiate between ‘modulation’ and ‘tonicization,’ the first term denoting a definite, long-lasting move to a new key, the second term a less emphatic key change. The two terms suggest a more definite distinction than musical experience can support. Other music theorists, particularly the early twentieth-century theorist Heinrich Schenker and promoters of his work, deny that modulation exists in eighteenth- and nineteenth-century Western art music, emphasizing unity of key in each movement of a composition. This extreme view is problematic and, for many musicians, counterintuitive; its pertinence to popular music is uncertain” (MAUS, 2003, p. 556).

<sup>131</sup> Sobre a “regra de oitava” cf. Freitas (2010b, p. 475-476).

<sup>132</sup> “Figure 21.3 illustrates how to infuse the scale with various tonicizations of closely related keys areas. The notes of descending scales become reinterpreted as different chords tones and extensions of supporting harmonies. For instance, the tonicization of IV capitalizes on reinterpreting 6 as major 9th of Gm7 and a major 13th of C13 before resolving to FM9 with 5 in the soprano. Special attention should be paid to the behavior of inner voices as they continue to move by step and clearly delineate the structure of underlying chords” (TEREFENKO 2018, p. 17).

Para não restringir o valor da tonicalização apenas ao campo jazzístico,<sup>133</sup> vale registrar que, em estudo dedicado à música dos *Beatles*, Everett (2013) também naturaliza, através de um uso franco e desimpedido, conceitos e gráficos analíticos schenkerianos sem efetivamente referenciar o próprio Schenker. No glossário do livro encontramos:

Tonicalização: concessão temporal de um status ‘tônico’ para um grau de escala distinto do  $\hat{1}$ , alcançado por qualquer uma das técnicas tradicionalmente associadas à modulação. A área tonicalizada acabará por resolver de volta ao  $\hat{1}$  da tonalidade original (EVERETT, 1999, p. 318).<sup>134</sup>

Com esse sentido a noção percorre todo o texto e se destaca como um traço beatleniano numa passagem em que Everett, comentando os recursos tonais empregados pelos *Beatles* em início de carreira, chama atenção para as apuradas tonicalizações encontradas em canções como *From Me to You*, *Michelle*, *You're Going to Lose That Girl* e *That Means a Lot*.

A maior parte das tonicalizações dos Beatles envolveu não a dominante (como seria de esperar nos repertórios da prática comum), mas várias preparações dominantes [...] em '*Day Tripper*' isto ocorre de maneira mais complexa, mesmo que segura e expressiva, exigindo uma quase inacreditável sexta aumentada alemã na preparação para o VI grau diatônico (0: 39-0: 40). Essas tonicalizações bastante remotas são um testemunho do domínio que os Beatles possuíam dos valores estruturais de uma ampla variedade de graus de escala alterados, e deixam claro que as celebradas letras posteriores e as sobrenaturais cores tonais não são os únicos domínios nos quais a curiosidade e a disciplina do grupo conduziram grandes realizações (EVERETT, 1999, p. 19-20).<sup>135</sup>

No Brasil, em textos que enfocam a música popular sem, contudo, deixar de observar obras do repertório de concerto europeu, ou vice-versa, algumas repercussões e correlações com a noção de tonicalização podem ser observadas, ainda que o termo em destaque seja outro: “inclinação”. Em sentido figurado, entende-se “inclinação” como “força que orienta espontânea ou voluntariamente uma pessoa no sentido de um objeto, um objetivo, um gosto; tendência, propensão, vocação” (HOUAISS). E, como veremos adiante, esse parece ser o sentido que o termo “*Neigung*” (inclinação) assume ao final do §134 *Die Tonikasucht und der Schluß auf die Tonart* (O anseio pela tônica e pela cadência na tonalidade) do *Harmonielehre* de Schenker (1906, p. 336). Entretanto, mesmo precedendo o termo “*Tonikalisierung*” (tonicalização) que só é propriamente definido no § 136, o termo “*Neigung*” (inclinação) não se destaca no texto schenkeriano. Seja como for, guardando ou não vinculações com Schenker, podemos perceber

<sup>133</sup> Alguns ensaios de análise musical voltados para o pop e o rock, organizados por Covach e Boone (1997), também empregam a noção de tonicalização e os grafismos analíticos schenkerianos. Destacam-se o estudo de Everett sobre o cromatismo na música de Paul Simon e o ensaio de Boone sobre a canção *Dark Star* da banda *Grateful Dead*.

<sup>134</sup> “Tonicization: the temporary bestowal of "tonic" status on a scale degree other than 1, achieved by any of the techniques traditionally associated with modulation. The tonicized area will eventually resolve back to the original 1” (EVERETT, 1999, p. 318).

<sup>135</sup> “Most of the Beatles' tonicizations involved not the dominant (as would be expected in common-practice repertoires) but various dominant-preparations [...] in '*Day Tripper*' this occurs in a most complex yet sure handed and expressive way, requiring a nearly incredible German sixth applied to VI (at 0:39-0:40). These rather remote tonicizations are testament to the Beatles' command of the structural values of a wide variety of altered scale degrees, and they make it clear that the celebrated later lyrics and unearthly tone colors are not the only primary domains in which the group's curiosity and discipline led to major achievements” (EVERETT, 1999, p. 19-20).

que determinados enfoques teóricos, mostrando algo mais da diversidade do vocabulário da disciplina, optam por utilizar “inclinação” para descrever

[...] o procedimento pelo qual diversas tonalidades podem ser preparadas, mas não confirmadas [...]; o tom inicial não perde a sua força de atração em benefício de outro. [...] a inclinação se estabeleceu [...] como uma das principais formas de enriquecer e estender os encadeamentos harmônicos” (ADOUR DA CÂMARA, 2008, p. 243). “Inclinação” é o nome que julgamos mais apropriado para o procedimento conhecido pela designação “modulação passageira” (ADOUR DA CÂMARA, 2008, p. 246).

Investigando a aplicabilidade dos conceitos de Spossobin (et al.)<sup>136</sup> na análise da canção popular, Merhy (2012) dá pistas de que esse entendimento possui sua própria trajetória: “No tema 31 do Manual, página 235 [1], Spossobin define ‘inclinação’ como ‘deixar brevemente a tonalidade principal movendo-se para uma tonalidade secundária durante a exposição de uma estrutura monotônica ou modulatória” (MERHY, 2012, p. 265).<sup>137</sup> Identificando-se com essa linhagem pedagógica, e considerando que “os termos Inclinação e Modulação descrevem formas de ampliação do espectro tonal”, Senna reelabora a definição:

Inclinação: Todos os acordes maiores ou menores pertencentes a uma tonalidade possuem seu próprio grupo de Dominantes e Subdominantes. Esses acordes, chamados Dominantes e Subdominantes Secundárias, reforçam movimentos harmônicos para o grau a cuja tonalidade pertencem – qualquer grau precedido por D ou S secundárias torna-se muito mais estável, pois é transformado temporariamente numa Tônica. A esse processo chamamos Inclinação – Inclinação difere de Modulação porque, nesta última, a tonalidade inicial dá lugar a outra enquanto, na primeira, não há mudança de centro tonal – uma das características da Inclinação é que se tocarmos o acorde de T, logo em seguida este ainda será ouvido como o acorde de repouso principal (SENNA, 2002, p. 79).<sup>138</sup>

Em suma, sem ambicionar um levantamento capaz de exaurir os possíveis termos e sentidos utilizados para expressar a noção de tonicalização, observa-se que as práticas teóricas que levam em conta os repertórios da música popular contam com um consideravelmente amplo e versátil vocabulário: *tonicalização; tom do momento; tonalidade secundária; tonalidade do momento; tonalidade passageira; resolução passageira; T do momento; intenção; armadura imaginária; back-cycling; backcycling dominants; tonicalização interna; modulação cadencial transiente; modulação não cadencial transiente; intensificação tonicalizante; inclinação*. Como gírias locais, alguns desses termos guardam um uso mais reservado, mas outros, ora mais ora menos, conservam seus empregos e significados no âmbito do ensino e aprendizagem formal da teoria musical voltado para a apreciação analítica do repertório de concerto.

<sup>136</sup> Tais conceitos encontram-se no “Manual de harmonia” creditado à “Equipe do Departamento Histórico e Teórico do Instituto Histórico do Estado de Moscou”. A publicação foi encabeçada pelo musicólogo russo Igor Vladimirovich Spossobin (1900-1954) em coautoria com um grupo de professores desse departamento (I. Dubovsky, S. Yevseyev, V. Sokolov). Aquela que é considerada a versão preliminar desse trabalho (“Curso Prático de Harmonia”) foi publicada em 1935. E a primeira edição do “Manual de harmonia” data de 1937-38, desde então esse trabalho recebeu diversas reedições (uma reimpressão recente foi lançada em 2012).

<sup>137</sup> “In the 31st Theme of the Manual, page 235[1], Spossobin defines inclination as briefly leaving the principal tonality and moving into a secondary tonality during the exposition of a monotonic or modulating structure” (MERHY, 2012, p. 265).

<sup>138</sup> Essas referências ao termo “inclinação” sugerem uma espécie de delimitação institucional, já que os três autores aqui citados possuem vínculos com a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio: Fábio Adour da Câmara, graduou-se e pós graduou-se na Unirio, enquanto que Silvío Augusto Merhy e Caio Senna são titulados pela UFRJ e atuam como professores da Unirio.

### 3.2 A noção de tonicalização na apreciação analítica do repertório de concerto

*Sorry I have a distaste for that Musikwissenschaft jargon, like tonicization etc.*  
Walter Piston<sup>139</sup>

Desde meados do século passado, nas diversas línguas em que a culta teoria da música ocidental vem sendo escrita, o termo tonicalização se faz notar em livros, tratados, manuais, artigos, ensaios analíticos e outros materiais que transitam em ambientes acadêmicos. O termo alemão *Tonikalisierung* foi vertido para inglês como *tonicization*, embora possamos encontrar também *tonicisation* e *tonicalization*. Em francês, encontramos *tonicization*, *tonicisation* e *tonification*. Em espanhol encontra-se *tonicización* e *tonización*. E em italiano, conforme se lê nas páginas iniciais do *Armonia* de Piston e DeVoto, os tradutores assim conceituam e justificam o termo *tonicizzazione*: “O conceito de tonicalização, que indica o deslocamento temporário do centro tonal para um grau de escala diferente do tônico, não tem um equivalente exato em italiano: traduzimos com *tonicizzazione*, acreditando que esse neologismo reproduz fielmente o significado do termo inglês” (in PISTON e DeVOTO, 1989, p. xix).<sup>140</sup> Nessa mistura de línguas, por razões diversas, podemos notar que os vínculos diretos ou indiretos com as proposições de Schenker nem sempre são declarados, ou simplesmente não existem. Sendo assim, na direção de amostrar algo dos impactos da noção na apreciação analítica do repertório de concerto, vale recuperar algumas ocorrências representativas.

Em 1951, em seu *Harmonic practice*, o professor norte-americano Roger Sessions (1896-1985), procurando evidenciar diferenças entre modulação e tonicalização, esclarece:

O termo “*tonicization*” é uma anglicização do termo alemão “*Tonikalisierung*”, proposto, eu acredito, por Heinrich Schenker. [...] esse conceito tem um valor notável, não somente para a análise das formas musicais, mas também para a clarificação da natureza do pensamento harmônico e especialmente da elaboração harmônica [...]. Tenho interpretado o termo da maneira que me parece a mais apropriada, sem tentar determinar até que ponto a minha definição coincide com a de Schenker (SESSIONS, 1951, p. xvii).<sup>141</sup>

Postos esses esclarecimentos introdutórios, Sessions dedica o capítulo 8 de seu livro aos assuntos da *Tonicization* elaborando a seguinte definição:

Harmonias diferentes da tônica frequentemente ganham maior ênfase, nitidez ou vivacidade por meio de um processo que pode ser chamado de “tonicalização”. Na sua forma mais simples, este processo consiste em dar a harmonia em questão o aspecto temporário de uma tônica, reforçando assim o seu caráter individual e, por assim dizer,

<sup>139</sup> “Desculpe por não gostar do jargão da *Musikwissenschaft* [musicologia] como a tonicização etc.” Trecho de uma carta de Walter Piston, de 13 de julho de 1976, endereçada a Mark DeVoto (PISTON apud DeVOTO, 1994, p. 4).

<sup>140</sup> “Il concetto di tonicization, che indica il temporaneo spostamento del centro tonale su un grado della scala diverso dalla tonica, non ha un esatto corrispettivo italiano: abbiamo tradotto con *tonicizzazione*, ritenendo che questo neologismo restituiscia abbastanza fedelmente il significato del termine inglese” (in PISTON e DeVOTO, 1989, p. xix). Os tradutores são: Gilberto Bosco, Giovanni Gioanola e Gianfranco Vinay.

<sup>141</sup> “The term ‘tonicization’ is an Anglicized form of the German ‘*Tonikalisierung*’, coined, I believe, by Heinrich Schenker. [...] this conception seems to me of the greatest value, not only for the analysis of musical form, but for clarification of the nature of harmonic thinking and especially of harmonic elaboration [...] I have interpreted the term in the way that seemed to me to be most appropriate, without attempting to determine how far my definition coincided exactly with Shenker’s” (SESSIONS, 1951, p. xvii).

desenhando-a momentaneamente de tal maneira que seu lugar no tom prevalecente se mostre como um quase-tom por si próprio. [...] embora esse processo não seja contrário ao da modulação, ele difere claramente desse último no âmbito da aplicação e função. “Modulação” denota uma definitiva mudança de tom – um movimento decisivo para uma nova região tonal – e, do ponto de vista da composição, tem a ver com os maiores recursos e não dos detalhes de uma obra musical. O que chamamos tonicalização, no entanto, é essencialmente uma questão de pormenor (SESSIONS, 1951, p. 243).<sup>142</sup>

Com casos do repertório e exercícios, neste capítulo dedicado a *Tonicization*, Sessions (1951, p. 243-266) cuida de assuntos correlatos como as dominantes secundárias e diversos recursos de escritura (desenho) ou “elaboração harmônica” (“notas alteradas acessórias”, bordaduras cromáticas, apojeturas, “sensíveis secundárias”, notas de passagem cromáticas, etc.). Mais tarde, Sessions, autor que contribuiu para a estabilização do termo em língua inglesa, volta ao tema da *tonicalization* em um artigo, que chamou de “Contribuições de Heinrich Schenker”, no qual atualiza sua compreensão da noção:

*Tonikalisierung* define os processos pelos quais uma harmonia é intensificada e posta em relevo através da introdução de elementos que lhe conferem o significado de uma quase-tônica. O processo é bastante familiar, mas a classificação convencional dessas harmonias intensificadas como verdadeiras *modulações* é obviamente falsa, e aqui novamente a concepção de Schenker contribui imensamente para o esclarecimento da teoria musical estabelecendo uma distinção mais próxima da verdadeira relação entre forma e harmonia, como elas são percebidas no decorrer da audição de uma obra musical (SESSIONS, 1975, p. 115).<sup>143</sup>

Nesse ínterim, o destaque que Sessions dá à noção é reconhecido por seus pares, embora o crédito às “contribuições” de Schenker nem sempre se mantenha. Como ocorre num artigo de 1958, de autoria do musicólogo austro-estadunidense Hans Tischler (1915-2010), no qual as então recentes formulações teóricas norte-americanas são genealógicamente legitimadas através da menção à nomes de consagrados mestres europeus.<sup>144</sup>

A segunda técnica é a de “dominantes secundárias (e subdominantes)”, um processo que é ensinado nos livros americanos por Walter Piston e por Roger Sessions sob o título de “tonicalização”. Consiste em usar temporariamente qualquer harmonia de um tom, além da tônica, como uma tônica em si mesmo, introduzindo ou cercando-a de seus próprios dominantes. Assim, na cadência [...] em C maior, I-ii-V-I, a tríade D menor pode ser tonicalizada pelos acordes G menor e A maior. Essa técnica, que é característica de Chopin, Wagner e seus sucessores, foi usada extensivamente antes do

<sup>142</sup> “Harmonies other than the tonic are often given, greater vividness or emphasis by means of a process which may be called ‘tonicization’. In its simplest form this process consists in giving the harmony in question the temporary aspect of a tonic, thus strengthening it in its individual character and, so to speak, drawing it momentarily away from its place in the prevailing key, into a quasi-key of its own. [...] Though the process is not unlike modulation, it differs clearly from the later in scope and function. “Modulation” denotes a definitive change of key – a decisive movement to a fresh tonal region – and, from the standpoint of composition, has to do with the larger features rather than the details of a musical work. What we call tonicization, however, is essentially a matter of detail” (SESSIONS, 1951, p. 243).

<sup>143</sup> “*Tonikalisierung* defines the processes whereby a harmony is intensified and brought into relief through the introduction of features which give it the significance of a quasi-tonic. The process is quite familiar, but the conventional classification of such intensified harmonies together with true modulations is obviously false, and Schenker's new conception here again contributes immeasurably to the clarification of musical theory by establishing a distinction which corresponds more closely to the true relationship between form and harmony, as they are perceived in the course of listening to a musical work” (SESSIONS, 1975, p. 115).

<sup>144</sup> Sobre a “legitimação genealógica” e outras formas de legitimação que se fazem notar na teoria musical, cf. Silva (2016).

século XIX por apenas um mestre: J. S. Bach (TISCHLER, 1958, p. 94-95).<sup>145</sup>

Conforme Tischler, no *Harmony* publicado pelo professor estadunidense Walter Piston (1894-1976) a partir de 1941 – mas revisto e ampliado por DeVoto a partir de 1978 (4ª edição) –, a noção de tonicalização passa a aparecer no tópico “Níveis da tonalidade: a tonicalização e a modulação intermediária”.<sup>146</sup> Neste *best-seller* da harmonia, que não menciona Schenker, encontramos que “a força tonal de uma tonicalização é diretamente proporcional à sua duração”. E também a sinonímia entre os termos “modulação intermediária”, “falsa modulação” e tonicalização (PISTON e DeVOTO, 1991, p. 219).<sup>147</sup>

Desta forma, podemos definir a tonicalização de uma tônica secundária como algo que ocorre dentro de um curto período de tempo musical, com o reaparecimento da tônica original ocorrendo dentro da mesma frase; a modulação intermediária se prolonga um pouco mais, por tempo suficiente para que o retorno à tônica seja adiado até a próxima frase. A distinção é arbitrária, mas, no entanto, será útil na maioria dos casos em que uma distinção se faça necessária. [...] o ouvido é capaz de compreender diferentes tonalidades em diferentes níveis estruturais, níveis que são medidos por diferentes escalas do tempo musical. Sobre uma base de acorde-em-acorde, o ouvido pode perceber essas progressões como modulantes, sem saber ao certo que o tom original reaparecerá até que realmente o faça. Sobre uma base de frase-a-frase, em uma escala de tempo mais longa, o esquema tonal geral está em um único tom, com modulações aparentes que efetivamente existem como ênfases tonais temporárias em harmonias não-tônicas, assistidas momentaneamente por harmonias externas ao diatonismo principal (PISTON e DeVOTO, 1991, p. 219).<sup>148</sup>

Dedicando-se à trajetória da teoria harmônica vienense, Wason (1995, p. 48-49) comenta a citada conexão entre Sessions e Schenker apontando que, “essencialmente, o mesmo processo foi descrito pela primeira vez por Simon Sechter [no “*Die Grundsätze der musikalischen Komposition*” de 1853–4] (que, no entanto, falhou ao deixar de introduzir qualquer nova notação ou terminologia para o referido processo)” (WASON, 1995, p. 48).<sup>149</sup>

<sup>145</sup> “The second technique is that of ‘secondary dominants (and subdominants)’ a process which is taught in American textbooks by Walter Piston and by Roger Sessions under the title ‘tonicization’. It consists in temporarily using any harmony of a key, other than the tonic, as a tonic in its own right by introducing or surrounding it with its own dominants. Thus in the above cadence in C major, I-ii-V-I, the D minor triad can be tonicized by the G-minor and A-major chords. This technique, which is characteristic of Chopin, Wagner, and their successors, was used extensively before the nineteenth century by only one master: J. S. Bach” (TISCHLER, 1958, p. 94-95).

<sup>146</sup> cf. DeVoto (1994, p. 6-10).

<sup>147</sup> “A tonal strength of a tonicization is direct proportion to the musical time in which it extends. [...] intermediate modulation, or false modulation, as the phenomenon has also been called” (PISTON e DeVOTO, 1991, p. 219).

<sup>148</sup> “In this way we may define tonicization of a secondary tonic as something that occurs within a short length of musical time, the reappearance of the original tonic occurring within the same phrase; intermediate modulation extends for a long enough time that the return to the tonic is delayed until the next phrase. The distinction is arbitrary, but it will nevertheless be found to be useful in most cases where a distinction is to be made. [...] the ear is capable of comprehending different tonalities at different structural levels, levels that are measured by different scales of musical time. On a chord-to-chord basis the ear can perceive these progressions as modulating, without knowing for certain that the original key will reappear until it actually does so. On a phrase-to-phrase basis, with a longer time scale, the overall tonal scheme is that of a single key, with the apparent modulations actually exist as temporary tonal emphases on nontonic harmonies, assisted momentarily by harmonies drawn from outside the key” (PISTON e DeVOTO, 1991, p. 219).

<sup>149</sup> “Essentially the same process was first described by Sechter (who failed, however, to introduce any new terminology or notation for it)” (WASON, 1995, p. 48).

Em diferentes oportunidades Drabkin (1987; 2001) reitera que *Tonikalisierung* é, de fato, um conceito originário dos escritos de Schenker, ressaltando que seu emprego ultrapassa a esfera da teoria schenkeriana. No sucinto verbete *Tonicization* que escreveu para o dicionário *Grove*, Drabkin esclarece:

Tonicalização: ato de estabelecer um novo centro tonal, ou de dar a outro grau além do primeiro o papel da tônica. Consegue-se isto, enfatizando as propriedades cruciais dessa tônica, em particular o seu quarto grau da escala e a sensível [ $\hat{4}$  e  $\hat{7}$ ], ambos os quais fazem parte de seu acorde de dominante com sétima.

[...] O termo *Tonikalisierung* origina-se na segunda parte do *Harmonielehre* (1906, capítulos 2 e 3) de Heinrich Schenker, onde exemplos de tonicalização são usados para mostrar como uma seção diatônica pode ser musicalmente enriquecida pela implicação de outra tonalidade (através da presença de uma única nota estranha ao diatonismo), e como o conceito de *Stufe* (ou seja, uma harmonia significativa identificada com um determinado grau de escala)<sup>150</sup> é mais útil do que a noção de modulação transitória.

O termo “tonicalização” é por vezes usado em um contexto não schenkeriano para caracterizar a um baixo nível modulação, onde uma nova tonalidade é tocada apenas brevemente (DRABKIN, 2001).<sup>151</sup>

Drabkin ilustra esse verbete com excertos de compositores clássicos (Mozart, Haydn e Beethoven) aos quais acrescenta breves comentários que dão pistas sobre o valor discursivo da tonicalização, um recurso de expressão que pode incitar expectativas, estabelecer graus de diferença, oposição e contraste que ajudam a estender a trama, dando oportunidade para inserções criativas, através do adiamento de um fechamento definitivo. “Por exemplo, no início do movimento lento do Quarteto de Cordas de Mozart K160/159a [Fig. 3.7], o primeiro acorde tonicaliza B $\flat$  e assim ajuda a atrasar a chegada da tonalidade de A $\flat$  até o tempo forte do compasso 6” (DRABKIN, 2001).<sup>152</sup>

<sup>150</sup> Como se verá adiante, Drabkin distingue aqui aquilo que Schenker diferencia como “tonicalização não mediada, ou direta” e “tonicalização mediada, ou indireta”. Sobre o termo *Stufe* (grau) e *Stufentheorie*, ou “teoria do movimento e sucessão dos graus” (SCHENKER, 1990, p. 309), autores diversos (tais como BEACH, 1974; BERNSTEIN, 1992, p. 25-26 e 2006, p. 778-794; DAMSCHRODER, 2008, p. 8-9 e 2-31; e LESTER, 1996, p. 106), comentam que a aparição e consolidação da cifragem de graus por meio de algarismos romanos (I, IV, II, V, etc.) está principalmente associada ao nome de teóricos austro-germânicos, dentre os quais se destacam: Georg Joseph Vogler (1749-1814), professor e compositor conhecido como Abbé Vogler (Abade Vogler), autor de trabalhos como o “*Tomwissenschaft und Tonsetzkunst*” (1776) e o “*Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass*” (1802) que se tornaram referências nas abordagens analíticas da harmonia no século XIX (GRAVE e GRAVE, 1988). Jacob Gottfried Weber (1779-1839), professor e compositor autor de trabalhos como o “*Die Generalbasslehre zum Selbstunterricht*” de 1833 (WEBER, 1853; SASLAW, 1992). Simon Sechter (1788-1867) organista, professor e compositor austríaco, autor de trabalhos como o “*Die Grundsätze der musikalischen Komposition*” (1853-4) em três volumes, sendo que o primeiro deles, “*Die richtige Folge der Grundharmonien*”, traz as principais ideias de Sechter sobre a harmonia (CHENEVERT, 1989). Karl Mayrberger (1829-1891) teórico que propôs uma análise abrangente das técnicas harmônicas empregadas por Wagner em seu estudo “*Die Harmonik Richard Wagners...*” de 1881.

<sup>151</sup> “Tonicization. The act of establishing a new key centre, or of giving a degree other than the first the role of tonic. This is accomplished by emphasizing the crucial properties of that tonic, in particular its fourth scale degree and leading note, both of which are part of its dominant 7th chord” [...] The term *Tonikalisierung* originates in the second part of Heinrich Schenker's *Harmonielehre* (1906, chapters 2 e 3), where examples of tonicization are used to show how one diatonic collection can be musically enriched by the implication of another (through the presence of a single foreign note), and how the concept of *Stufe* (i.e. a significant harmony identified with a particular scale degree) is more useful than the notion of transitory modulation. The term ‘tonicization’ is sometimes used in a non-Schenkerian context to characterize modulation at a low level, where a new key is touched on only briefly” (DRABKIN, 2001).

<sup>152</sup> “For example, at the beginning of the slow movement of Mozart's String Quartet K160/159a (ex.1), the first chord tonicizes B $\flat$  and so helps delay the arrival of the home key of A $\flat$  until the downbeat of bar 6” (DRABKIN, 2001).

**Un poco Adagio**

**Ab:** (V/ii) (V/V) V I IV I<sup>6</sup> (vii<sup>o</sup>/vi) vi V<sub>5</sub><sup>6</sup> I IV<sup>6</sup> V<sub>4</sub><sup>6</sup> V I  
 Bbm: V7 Eb: V7 Fm: vii<sup>o</sup>  
 tonicalização de Bbm tonicalização de Eb tonicalização de Fm

Fig. 3.7 – Processos de tonicalização no segundo movimento do Quarteto de Cordas n<sup>o</sup>7 em Mi<sub>b</sub> maior, K160, de Mozart, 1773. A partir de Drabkin (2001)

Assim como Drabkin, ao longo da segunda metade do século XX, outros autores influentes da teoria musical produzida na América do Norte reiteram e amplificam que o conceito de *Tonikalisierung* pertence ao ideário técnico conceitual de Schenker. Dentre esses estão Milton Babbitt, Wallace Berry, Joel Lester e Patrick McCreless.

Já em 1952, Babbitt, um ex-aluno de Sessions que é lembrado por sua atuação no campo das músicas eletrônica e serial, resenhando o *Structural Hearing* que Felix Salzer lançou naquele mesmo ano, realça méritos que foram decisivos para a aceitação da noção:

O termo “modulação”, como quase universalmente utilizado e aplicado, cria uma concepção que obscurece completamente a percepção da totalidade musical. Essas análises que caracterizam cada seção de desenvolvimento como estando em uma “nova tonalidade” a cada dez compassos conseguem derrotar terminologicamente e, portanto, conceitualmente, qualquer noção de continuidade desenvolvimental ou de profundidade da dimensionalidade musical. A concepção de *Tonikalisierung* de Schenker, quando desenvolvida na plenitude de suas implicações inerentes, oferece não apenas um método para relacionar regiões relativamente estáveis hierarquicamente umas às outras e ao todo – o triádico espaço orgânico em que estão contidos como eventos de extensão e inflexão – mas também um método para definir a relação entre eventos grandes e pequenos, indicando, por exemplo, que as diferenças entre a chamada “modulação” e a inflexão de uma única tríade através da “dominante aplicada” são de grau e não de tipo, diferenças de extensão e ênfase, e não de concepção ou mesmo, necessariamente, de procedimento (BABBITT, 1952, p. 262).<sup>153</sup>

<sup>153</sup> “The term ‘modulation’ as almost universally used and applied creates a conception that completely obscures the perception of the musical totality. Those analyses which characterize a development section as being in a “new key” every ten measures succeed in defeating terminologically and thus conceptually, any notion of developmental continuity or of the depth

No influente *Structural Functions in Music* que lançou em 1976, o canadense-estadunidense Wallace Berry faz uso franco das implicações inerentes à noção: discorre sobre técnicas diatônicas e enarmônicas de tonicalização; compara a tonicalização a uma “inflação do conteúdo” das funções harmônicas outras, que não aquela exercida pelo I grau; e também sugere a imagem de “flutuação tonal” decorrente das tonicalizações que se sucedem no decurso de uma peça. Dentre as passagens de Berry que poderiam ser citadas, vale reapreciar um gráfico (parcialmente reproduzido na Fig. 3.8) que, entre outras coisas, realça aspectos que permitem conexão com outros pontos destacados na presente revisão: um deles é a gradual mistura ou fusão de termos, sinais analíticos e conceitos schenkerianos e schoenberguianos, duas vertentes que, em alguns momentos, são defendidas como distintas.<sup>154</sup> Outro aspecto é a correlação que podemos estabelecer entre as armaduras dispostas na pauta inferior da figura de Berry (1987, p. 45)<sup>155</sup> e as sugestivas expressões “tom do momento” e “armaduras imaginárias” popularizadas no Brasil por esforços como os de Ian Guest.

The figure consists of two musical staves. The top staff shows a melodic line with notes and rests, with measure numbers 9, 23, 31, 41, 63, 91, 115, 119, 123, and 133 marked above. Below the staff, a series of harmonic functions are indicated: T, SD, r(sm), D,d, R/d, r/d, D,d/D, r, and T. A large bracket underneath these functions spans from measure 9 to 133, with a 'T' centered below it. The bottom staff shows a sequence of key signatures: one flat, two flats, one flat, one sharp, two sharps, one sharp, and one flat. Below this staff, two sections are labeled 'progressão' and 'recessão' with arrows indicating the direction of the key signature changes.

*legenda*

- T** - tônica
- SD** - subdominante
- r(sm)** - relativa menor (submediante)
- D** - dominante
- d** - dominante menor
- R** - relativa maior
- r** - relativa menor

Fig. 3.8 – Representação da “flutuação tonal” provocada por tonicalizações ao longo das seções de exposição e desenvolvimento do primeiro movimento da Sonata para Piano nº12, K332, de Mozart, 1778. A partir de Berry (1987, p. 45)

O destaque aos vínculos entre cromatismo e tonicalização – que, como veremos adiante, se sobressai na argumentação de Schenker – é o fio condutor da exposição de Lester (1982), que abre seu texto com um sintético e eloquente elogio:

of musical dimensionality. Schenker's conception of *Tonikalisierung*, when developed to the fullness of its inherent implications, affords not merely a method of relating such relatively stable regions hierarchically to one another and to the whole – the organic triad space in which they are contained as events of extension and inflection – but of defining the relation between events in the large and events in the small, by indicating that, for example, the differences between so-called ‘modulation’ and the inflection of a single triad by so-called ‘applied dominant’ are of degree rather than of kind, differences in extent and emphasis, rather than in conception or even, necessarily, in procedure” (BABBITT, 1952, p. 262).

<sup>154</sup> Sobre o uso livremente adaptado dos grafismos schenkerianos (visíveis na pauta superior da Fig. 3.8), cf. Berry (1987, p. 113). As cifras funcionais baseiam-se naquelas do *Structural Functions of Harmony* que Schoenberg lançou em 1954. Sobre a polaridade oposição e regressão, cf. Berry (1987, p. 6-13).

<sup>155</sup> Em Berry (1987, p. 14) encontra-se registrada essa intenção de estabelecer correlações entre as teses de Schenker e Schoenberg.

Cromatismo é um dos mais importantes aspectos que afetam a expressão na música tonal. O cromatismo fornece muito da cor e variedade da melodia e da harmonia. Pode focar ou tornar difusa a direção do movimento harmônico e melódico. E pode reforçar todos aqueles outros aspectos que dão vida a variedade musico-temática, a variedade textural e assim por diante (LESTER, 1982, p. 3).<sup>156</sup>

Lester trata a tonicalização como uma das “fontes do cromatismo” e propõem uma definição que faz uso de outros conceitos caros ao vocabulário schenkeriano:

*Tonicização* é o tratamento de uma nota que não o grau 1 da escala como uma tônica. Isso é feito tomando emprestadas algumas ou todas as elaborações dessa nota de sua própria tonalidade, e não das tonalidades predominantes na passagem ou no movimento. Na maioria das vezes, as elaborações emprestadas são provenientes do acorde dominante ou do acorde sobre a sensível da nota que será tonicalizada. A tonicização é responsável por grande parte do cromatismo na música tonal. Ocorre em quase todos os níveis de estrutura tonal [*Schicht*], desde a elaboração de detalhes da condução de vozes no primeiro plano [*Vordergrund*] até o estabelecimento de novas tonalidades nos planos de fundo [*Hintergrund*] <sup>157</sup> (LESTER, 1982, p. 3).<sup>158</sup>

Nota-se assim que, a tendência de correlacionar diferentes conceitos schenkerianos, explicando-os uns pelos outros, vai se tornando mais frequente. Nessa direção importa notar que, ainda nessa década de 1980, num dos primeiros artigos sobre a teoria de Schenker publicados em português no Brasil, destacando o aspecto da “condução linear das vozes”, Gerling aproxima as noções de “prolongação” e “tonicalização”.

A Tônica e a Dominante funcionam como colunas de sustentação do edifício musical, entendendo-se o movimento [...] por outros graus como resultado da condução linear das vozes. No exemplo [...] temos várias sonoridades em movimento, mas apenas uma harmonia fundamental. Esta harmonia fundamental não é um único acorde, mas sim uma PROLONGAÇÃO do mesmo, através de várias tonalidades relacionadas.

I (V/IV) IV<sup>6</sup> ♯ V vi ii V I

<sup>156</sup> “Chromaticism is one of the most important aspects affecting expression in tonal music. It provides much of the color and variety in melody and harmony. It can focus or make diffuse the direction of harmonic and melodic motion. And it can reinforce all those other aspects that give life to music-thematic variety, textural variety, and so forth” (LESTER, 1982, p. 3).

<sup>157</sup> Conforme Drabkin (1987): “*Schicht* – nível estrutural, camada. Na análise schenkeriana, uma das representações polifônicas de uma peça ou movimento tonal na qual somente alguns dos conteúdos harmônicos e/ou contrapontísticos são dados. Os níveis estruturais são hierárquicos, assim cada camada inclui e elabora os elementos existentes na camada anterior até alcançar a camada final - representada pela própria partitura da peça (v. *Hintergrund*, *Mittelgrund* e *Vordergrund*). *Vordergrund* – plano imediato; primeiro plano; plano superficial. É o nível estrutural em que a representação gráfica mais se assemelha à partitura da peça, faltando-lhe somente alguns detalhes. Esta é a última camada antes da própria partitura. *Hintergrund* – plano de fundo; estrutura básica. É o ponto de partida de uma peça musical, sendo representado pela estrutura fundamental (v. *Ursatz*). Compreende o movimento descendente em direção à nota fundamental da tríade de tônica, na linha fundamental (v. *Urklinie*), com o suporte da progressão harmônica partindo da tônica em direção à dominante e retornando à tônica (I – V – I), no arpejamento do baixo (v. *Bassbrechung*).” Tradução de Fernando Lewis de Mattos (UFRGS).

<sup>158</sup> “*Tonicization* is the treatment of a pitch other than scale step 1 as a tonic. This is done by borrowing some or all of the elaborations of that pitch from its own key rather than from the prevailing keys of the passage or movement. Most often, the borrowed elaborations come from the dominant chord or leading-tone chord of the tonicized pitch. Tonicization accounts for much of the chromaticism in tonal music. It occurs on almost all levels of tonal structure, ranging from the elaboration of voice-leading details at the foreground to the establishment of new Keys at background levels” (LESTER, 1982, p. 3).

Portanto, a tríade da tônica, ou seja, o acorde estrutural é prolongado por outras sonoridades. Através de linhas melódicas a tônica é projetada na dimensão temporal numa feição horizontal (uma verticalidade). Quando no desenrolar de uma obra musical uma nova sonoridade é suprida de sua própria dominante (uma Dominante secundária), produz-se uma nova tônica, num processo denominado Tonicização (GERLING, 1989, p. 23).

Na introdução de uma “reavaliação” ao conceito schenkeriano de “tonicalização cromática” que alcançou repercussão nos anos finais do século XX, McCreless reitera que

A força e a utilidade analítica das teorias de Schenker sobre o cromatismo e a tonicização cromática são reconhecidas há muito tempo [...]. Em vez de ouvir tonicalizações de elementos cromáticos apenas como modulações distantes, de alguma maneira “expressivas” ou “programáticas”, mas estranhamente destacadas e separadas das sustentações diatônicas de uma peça, Schenker inclui todo movimento cromático em uma estrutura diatônica determinante. O poder analítico de tal ponto de vista é claro, já que as modulações aparentemente aleatórias e desmotivadas descritas por teóricos anteriores podem, agora, ser ouvidas como todas direcionadas para um único objetivo e controladas por um único princípio (McCRELESS, 1990, p. 125).<sup>159</sup>

McCreless não deixa de observar uma importante mudança de direção: o próprio Schenker, após ter cunhado e descrito o termo *Tonikalisierung* em seu *Harmonielehre*, “em consonância com o crescente e abrangente papel que o contraponto assume em seu trabalho”, deixa de usar esse termo em *Der freie Satz* (1935), pois nesta obra, que marca a etapa final da produção de Schenker, “os processos anteriormente descritos como ‘tonicalização’, passam a ser explicados sob o viés do contraponto e da estrutura fundamental” (McCRELESS, 1990, p. 125).<sup>160</sup>

Contudo, no velho mundo – ou, mais precisamente, em Viena, ainda nos primeiros anos do século XX –, a assinatura de Schenker logo foi reconhecida por traz do pseudônimo “*Einem Künstler*” (Um artista) que estampa a primeira edição de seu *Harmonielehre* (SCHENKER, 1906). Schoenberg, no *Harmonielehre* que publicou em 1911, comenta a então recente noção schenkeriana de “processo de tonicalização” (*Tonikalisierungsprozess*): “tal processo seria o desejo ou a possibilidade de um grau secundário vir a ser a tônica. A consequência desse desejo seria que a este grau precede uma dominante” (SCHOENBERG, 2001, p. 258). Os comentários de Schoenberg (2001, p. 258 e 530) apontam “incorreção nessa terminologia” (DUDEQUE, 2005, p. 89). Um aspecto destacado nas objeções schoenberguianas reside “no fato de que a tônica, a qual dá nome a todo processo, pode [...] não

<sup>159</sup> “The strength and analytical usefulness of Schenker’s theories concerning chromaticism and chromatic tonicization have long been recognized. [...]. Rather than hearing tonicizations of chromatic elements merely as distant modulations, somehow “expressive” or “programmatic”, but strangely detached and separated from the diatonic underpinnings of a piece, he subsumes all chromatic motion into an ultimate diatonic structure. The analytical power of such a point of view is clear, since the seemingly random and unmotivated modulations described by earlier theorists can now be heard as all directed toward a single goal and controlled by a single principle” (McCRELESS, 1990, p. 125).

<sup>160</sup> “Schenker’s use of the term “tonicization” in itself reveals the development of this theories from *Harmony* to *Free Composition*. Having coined the term in *Harmony* to describe how “each scale-step manifests an irresistible urge to attain the value of the tonic for itself” (*Harmony*, p. 256), Schenker, in keeping with the increasing and eventually all-encompassing role that counterpoint was to assume in his work, by *Free Composition* ceases to use the term. The processes described earlier by “tonicization” now are explained under the umbrella of counterpoint and fundamental structure” (McCRELESS, 1990, p. 125).

aparecer”.<sup>161</sup> E mais, recusando-se a reconhecer o sentido metafórico da expressão schenkeriana, Schoenberg parece levar as coisas ao pé da letra quando, “ironicamente” (DAHLHAUS, 1974, p. 209), declara que “dentro de uma tonalidade só existe uma tônica”, assim sendo, o emprego da expressão “tônica” atribui a esses lugares secundários “uma importância que eles não possuem”, senão vejamos: “em Dó-Maior, fá-lá-dó nada mais é do que um IV grau e somente pode ser compreendido como tonalizado por alguém que, sem fundamento, o chama de Fá-Maior” (SCHOENBERG, 2001, p. 258).

Esse desacordo entre dois dos grandes teóricos do século XX repercutiu e, como a ponta de um iceberg, assinala uma densa problemática que, afastando e aproximando as teses de Schenker e Schoenberg, vem ocupando diversos autores.<sup>162</sup> Comentando essa declaração de Schoenberg, o musicólogo estadunidense Carl Schachter, uma reconhecida autoridade em assuntos schenkerianos, pondera:

Schoenberg tem razão quando critica o termo “tonicização” proposto por Schenker; afinal, como diz ele, cada tonalidade (*Tonart*) possui apenas uma tônica. No entanto, Schoenberg faz mais ou menos a mesma coisa quando usa numerais romanos para analisar música em regiões não-tônicas. O que significa “I” na Região Subdominante, se não uma tônica local? (SCHACHTER, 1987, p. 306).<sup>163</sup>

Na direção da observação de Schachter, atualmente, determinadas teses de Schenker (tonicalização, prolongação etc.) são percebidas como próximas às formulações de Schoenberg (monotonalidade, região etc.). Proximidade que, para alguns resulta numa soma contributiva, mas para outros pode implicar um embaralhamento de referências, já que existem diferenças a serem respeitadas. Em texto sobre a noção de “tonalidade”, Hyer destaca aspectos de proximidade quando nota que, a noção de “monotonalidade”, i.e., “a ideia de que, não importa quão extensa a duração, peças de música mantêm sua lealdade ao tom principal do começo ao fim”,<sup>164</sup> formalmente publicada por Schoenberg em 1954, se aproxima da compreensão de Schenker, “que elaborou basicamente a mesma ideia”, quando, em seu *Harmonielehre* de 1906, “ouviu modulações como ‘tonicalizações’ temporárias de graus de escala que não o I, em vez de desvios permanentes do tom original. Isso permitiu-lhe considerar peças inteiras como hierarquias recursivas de harmonias, progressões dentro de progressões” (HYER, 2006, p. 741).<sup>165</sup> Em texto sobre “Modulação”, Saslaw expressa mais ou menos a mesma opinião:

---

<sup>161</sup> Como ocorre, por exemplo, nas cadências de engano ou cadências interrompidas, i.e., quando em uma *tonicalização* o acorde de chegada “não é a tônica” relacionada ao meio de preparação e, o meio de preparação “não é a dominante” estritamente relacionada ao lugar que se chega. Ver também as mencionadas possibilidades de “área tonal implícita” em Mulholland e Hojnacki (2013, p. 177), e de “modulação não cadencial” em Pease (2003, p. 84).

<sup>162</sup> Cf. Arndt (2011, 2017), Borio (2001), Dahlhaus (1974), Dudeque (2004, p. 118; 2005, p. 45- 54), Freitas (2010b, p. 380-385, 573-574) e Montgomery (1994).

<sup>163</sup> “Schoenberg has a point when he criticizes Schenker's term 'tonicization'; after all, he says, each key (*Tonart*) has only one tonic. Yet Schoenberg does more or less the same thing when he uses Roman numerals to analyse music in non-tonic regions. What does 'I' in the Subdominant Region mean, if not a local tonic?” (SCHACHTER, 1987, p. 306).

<sup>164</sup> “Monotonicity’, the idea that, no matter how extended in duration, pieces of music retain their allegiance to the original tonic from beginning to end” (Structural Functions of Harmony, 1954) (HYER, 2006, p. 741).

<sup>165</sup> “Schenker, who elaborated the same basic idea, heard modulations as temporary ‘tonicizations’ of non-tonic scale degrees rather than permanent departures from the original tonic. This allowed him to regard entire pieces as recursive hierarchies of harmonies, progressions within progressions” (HYER, 2006, p. 741).

Schenker e Schoenberg subscreveram uma teoria sobre “monotonalidade” segundo a qual qualquer peça ou movimento tonal estaria em uma única tonalidade, aquela que começa e terminava. Como resultado, viam todas as outras mudanças de tonalidades como meramente aparentes, expandindo e expressando a única tonalidade da peça, com isso, argumentavam que a modulação no sentido de uma verdadeira mudança de tônica era ilusória (SASLAW, 2001).<sup>166</sup>

Assim podemos dizer que, em meio às discordâncias, Schenker e Schoenberg estão em acordo em relação ao fato de que, por trás dos termos, os dispositivos conceituais da teoria, análise e crítica musical devem desvelar valores de coerência e unidade que distinguem as obras de arte. Digamos,

[...] ambos partem da convicção de que: por baixo daquilo que tocamos ou ouvimos (os fenômenos musicais de superfície), na camada “subcutânea (Schoenberg)” (ADORNO, 2003. p. 71), existe determinado nível de profundidade imaterial (inextensa ou espiritual), uma espécie de armação fundamental que, sustentando as relações de combinação (concordância, subordinação, ordem, coerência e não contradição, etc.) dos componentes harmônico-tonais, garante a unidade (orgânica, estética, estilística, ética, sistêmica, estrutural, discursiva, comunicacional, etc.) dos enunciados musicais (FREITAS, 2010b, p. 384).

Esse acordo, percebido como fundamental e frutífero, autoriza mesclas diversas, nos dois sentidos. Assim, se é possível dizer (com Schachter) que “tonicalização” é praticamente o mesmo que “região”, e (com Hyer e Saslaw) que “tonicalização” equivale a “monotonalidade”, torna-se legítimo, também, equiparar “digressão” com “tonicalização”. O substantivo feminino “digressão”, conforme o Houaiss, significa “ato ou efeito de se afastar, de ir para longe do lugar onde se estava; divagação, viagem, passeio, excursão”. Em sentido figurado, digressão implica “afastamento, desvio momentâneo do assunto sobre o qual se fala ou escreve” e, na literatura, percebida como incursão num outro assunto, a digressão é um “recurso empregado com o objetivo de esclarecer ou criticar o assunto em causa”. Tais sentidos são válidos na interpretação da célebre definição de Schoenberg (1983, p. 19): de acordo com o princípio de monotonalidade, “toda digressão da tônica é considerada ainda como estando dentro da tonalidade, mesmo que direta ou indiretamente, próxima ou remotamente relacionada”<sup>167</sup>

Nesse decurso de tempo – entre finais do século XIX e meados do século XX –, que assiste a proposição e a consolidação da noção, a tonicalização se internacionaliza e passa, por assim dizer, a contaminar a terminologia da teoria musical do século XX adentrando o XXI. Como termo conhecido e, talvez, até autoexplicativo, o conceito passou a receber descrições operacionais sucintas, tais como:

<sup>166</sup> “Both Schenker and Schoenberg subscribed to a theory on ‘monotonicity’ according to which any tonal piece or movement had only one key, that which it began and ended. As a result, they viewed all other changes of key as merely apparent, expanding on and expressing the single key of the piece, and argued that modulation in the sense of a true change of tonic was illusory” (SASLAW, 2001).

<sup>167</sup> “Every digression from the tonic is considered to be still within the tonality, whether directly or indirectly, closely or remotely related” (SCHOENBERG, 1983, p. 19), a tradução foi transcrita de Dudeque (1997). Na edição em português (SCHOENBERG, 2004, p. 37), o termo “*digression*” foi traduzido como “desvio”. O substantivo feminino “*Abweichung*” (desvio, divergência, afastamento) é empregado por Schenker (1906, p.328) num comentário sobre relações entre harmonia e morfologia. Tal esse termo foi vertido para inglês como “*deviation*” (SCHENKER, 1980, p. 247) e para o espanhol como “*desviación*” (SCHENKER, 1990, p. 356). Sobre os impactos da metáfora do “desvio” na teoria da harmonia tonal, cf. Freitas (2010a).

A tonicalização permite que uma nota individual ou um grau [*Stufe*] funcione temporariamente como uma tônica e, ao fazê-lo, implica que a peça temporariamente mude para um novo sistema maior-menor” (BROWN, 2005, p. 44).<sup>168</sup>

A tonicalização é a intensificação de uma nota ou harmonia que não seja a tônica por meio de um dispositivo (como uma dominante aplicada ou acorde de sensível) que temporariamente a trate como se fosse uma tônica. Incluído nesta categoria está a (que é frequentemente chamada de) modulação, que é considerada uma tonicalização em larga escala (CINNAMON, 2017, p. 6 e 7).<sup>169</sup>

Dentre os que se delongam um pouco mais sobre a matéria, destaca-se o esforço de revisão e atualização empreendido pelos professores estadunidenses Robert Cogan e Pozzi Escot no livro “*Sonic design: the nature of sound and music*” que passaram a publicar em 1976:

A tonicização, uma [...] categoria de cromatismo, produz efeito sobre as notas das harmonias tonais. A tonicização significa que os membros de uma progressão tonal (à exceção da tônica) são tratados como se fossem uma tônica. No caso mais simples, uma harmonia que não seja a tônica é precedida por sua *própria* dominante (ou dominante com sétima). [...] A tonicização é um meio de *ênfase*: assim como a tônica é enfatizada. De fato, por causa da alteração cromática, tanto a “tônica” temporária quanto a sua “dominante” constituem-se eventos especiais no fluxo harmônico (COGAN e ESCOT, 2013, p. 611).<sup>170</sup>

Observando que a “tonicização deve ser indicada na análise tonal, pois a função desses eventos cromáticos especiais deve ser sempre claramente reconhecida”, Cogan e Escot (2013, p. 611 e 623) desaconselham cifras do tipo “V/V” e, lembrando as cifras de Schenker, defendem que o grau que sofre alteração cromática (neste caso um II<sub>7</sub>) conserve seu numeral romano e, sem que nenhuma “distorção” altere a logicidade da progressão por quintas, seja assinalado com um “quadrado pontilhado” que enfatiza a harmonia tonalizada.

Esse destaque pontilhado mostra sua eficácia na Fig. 3.9 que recorta os compassos iniciais de *Seit ich ihn gesehen* (Desde que o vi), a canção que abre o ciclo *Frauenliebe und –leben* (Amor e Vida de uma Mulher), op. 42 publicado por Robert Schumann em 1840. O verso que dá título para a canção está tonalidade principal (Si<sub>1</sub> maior), mas os versos seguintes – *glaub' ich blind zu sein / wo ich hin nur blicke / seh' ich ihn allein / wie im wachen Traume* (Parece que estou cega / para onde quer que eu olhe / vejo somente a ele / como sonhando acordada) –, se deslocam em tonicalizações sucessivas: a primeira para Dó menor, assinalado com um pontilhado que emoldura o algarismo II, que se confirma com a palavra *blicke* (olhar). E a segunda, para Fá maior, com o V assinalado, pontua a palavra *Traume* (sonhos). Nesse trecho (Fig. 3.8), Cogan e Escot explicam que “o retângulo indica uma tonicização prolongada de uma harmonia. A harmonia tonicizada é anotada (de acordo com a tonalidade principal) na pequena caixa no início do retângulo. Todas as outras harmonias do retângulo são então calculadas como se a harmonia tonicizada fosse a tônica de sua tonalidade”.

<sup>168</sup> “Tonicization allows an individual note or *Stufe* to function temporarily as a tonic and, in so doing, implies that the piece temporarily shifts to a new major-minor system” (BROWN, 2005, p. 44).

<sup>169</sup> “Tonicization is the intensification of a pitch or harmony other than the tonic by means that temporarily treat it as if it were a tonic (such as an applied dominant or leading-tone harmony). Included in this category is (what is often called) modulation, which is considered to be tonicization on a large scale” (CINNAMON, 2017, p. 6 e 7)

<sup>170</sup> Na edição brasileira, com tradução de Cristina Capparelli Gerling, Fernando Rauber Gonçalves e Carolina Avellar de Muniagurria, o título é “*Som e música: a natureza das estruturas sonoras*”, cf. Cogan e Escot, 2013.

Larghetto

voz

1 2 3 4

Seit ich ihn ge - se - hen, glaub' ich blind zu sein;

piano

Sl.: I (IV V) I (IV V) I VI II I (IV V)

5 6 7 8 9

rit. rit.

wo ich hin nur bli - cke, seh' ich ihn al - lein, Wie im wa - - chen Trau - me.

I IV V I V (I II V)

Fig. 3.9 – Tonicizações nos versos iniciais da canção *Seit ich ihn gesehen* de Schumann. Reprodução do “Exemplo D.14” de Cogan e Escot (2013, p. 616)

Com isso, os autores mostram como “a tonicização pode ser mais elaborada”:

Uma harmonia pode ser tonicizada por mais do que sua dominante, podendo ser precedida por toda uma progressão que prossegue em direção à harmonia tonicizada como se esta fosse uma tônica. [...] A instância máxima da tonicização consiste na modulação. [...]. Enquanto na tonicização a progressão move-se rapidamente através da harmonia tonicizada para a tônica original, na modulação o sentido de tônica é temporariamente alterado (COGAN e ESCOT, 2013, p. 613).

Entretanto, a própria trajetória da noção mostra que os acordes e desacordes são inevitáveis. Alguns, como vamos vendo, abordam a tonicização como um procedimento técnico suficientemente objetivo e concreto. Enquanto que outros preferem caracterizá-la como impressão subjetiva ou escuta pessoal. Vale dizer: alguns procuram notá-la como um processo do nível “poético”, enquanto outros a observam como fruição do nível “estésico”.<sup>171</sup> Outros ainda, como que negando ou tratando com

<sup>171</sup> Níveis “poiético” e “estésico” são categorias do conhecido modelo tripartido delineado por Molino e Nattiez (cf. NATTIEZ, 1990). Na síntese elaborada por Tagg (2011, p. 18) encontramos que: *Poiético* “é um adjetivo relacionado à *poiesis*, ou seja, o fazer musical, ou invés da percepção musical. Basicamente, o mesmo que construcional e o oposto de estésico ou recepcional. Na música, busca descrever um elemento da estrutura musical do ponto de vista de sua construção, ao invés de suas qualidades conotativas”. Enquanto que *Estésico*, “é um adjetivo relacionado à *aesthesis*, ou seja, à *percepção* da música, ao invés da produção / construção / criação / realização musical. Basicamente, o mesmo que

indiferença a delimitação desses níveis, vão também sugerindo um afastamento dos esforços empreendidos por teóricos que, como Schenker, ainda acreditam na disciplina como um conjunto supra individual de regras e preceitos de ordem valorativa e moral.

Nesse caso, é representativa a abordagem de um manual que começou a ser publicado em 1984 e se tornou consideravelmente influente mundo afora: o *Tonal Harmony* assinado pelos professores estadunidenses Stefan Kostka e Dorothy Payne. Relativizando o papel da leitura e interpretação analítica das relações harmônicas em pauta em favor de uma apreciação baseada na escuta individualizada, Kostka e Payne entendem que a distinção entre “modulação” e “tonicalização” é algo que pertence ao íntimo de cada um:

O limite entre modulação e tonicalização (usando funções secundárias: V/V etc.) não é claramente definido na música tonal, nem pretende ser. Um ouvinte pode achar que uma passagem muito curta tonicalizando uma nova tonalidade é suficiente para tornar a modulação convincente. Por exemplo, você pode ter ouvido alguns casos [...] como modulações enquanto que outro ouvinte não. O fator mais importante no convencimento de um ouvinte se houve ou não uma modulação é o tempo, apesar de que outros elementos como o I $\frac{6}{4}$  - V cadencial ou o V/V na nova tonalidade pode contribuir também. Ouça o Exemplo [...]. No final do exemplo você escuta Dó ou Lá como tônica? Você poderia analisar esta passagem como uma tonicalização para Dó ou como uma modulação para Dó maior.<sup>172</sup> A diferença nas análises não é importante. Não há certo e errado aqui – há apenas interpretações ou ouvintes diferentes (KOSTKA e PAYNE, 2004, p. 289-290).<sup>173</sup>

A leitura de Kostka e Payne, como se sabe, também chegou ao Brasil repercutindo em revisões à “teoria musical tradicional” realizadas aqui e, de modo especial, numa redefinição da noção de tonicalização proposta por musicólogos brasileiros:

O conceito de tonicização provém de alterações cromáticas realizadas tanto linear quanto harmonicamente durante o decurso musical. Alterações cromáticas (isto é, uso de notas não pertencentes à escala da passagem em questão) cujas notas configurem-se como membros estruturais de acordes recebem de alguns autores o nome de cromatismos essenciais [*essential chromaticism*] (conforme, por exemplo, Kostka e Payne, 2000, p. 257-258). Esses cromatismos têm a característica de sensibilizar, ou seja, funcionar como sensíveis locais de outros acordes. Este procedimento remonta ao uso da música *ficta* do período renascentista (CORRÊA e KERR, 2004, p. 75).

Em diferentes medidas, essa dimensão histórica vem sendo notada por outros autores. Em seu *Harmonic practice in tonal music* lançado em 1997, o estadunidense Robert Gauldin dedica dois capítulos ao

---

*recepional* e o oposto de *construcional* ou *pöiético*. Na música, busca descrever um elemento da estrutura do ponto de vista de suas qualidades conotativas percebidas, ao invés de sua construção”

<sup>172</sup> Nessa passagem os autores comentam o trecho dos compassos 1 a 10 do segundo movimento, *Allegretto*, da Sinfonia n° 7 em Lá maior, Op. 92, de Beethoven.

<sup>173</sup> “The line between modulation and tonicization (using secondary functions - V/V and so forth) is not clearly defined in tonal music, nor it meant to be. One listener might find that a very short passage a new tonicizing a new tonality is enough to make a convincing modulation. For instance, you might have heard some the excerpts [...] as modulations, whereas other listeners might not have. The single most important factor in convincing the listener of a modulation is time, although other elements, such as a cadencial I-V or V/V in the new key, contribute as well. Listen to Example [...]. At the end of the excerpt, do you hear C or A as tonic? You could analyze this passage as tonicizing C or as modulating to C major? The difference in the analyses would not be an important one. There is no right or wrong here - there are just the interpretations of different listeners” (KOSTKA e PAYNE, 2004, p. 289-290). Tradução de Hugo Leonardo Ribeiro (UnB, 2015).

tema: o capítulo XXI “Tonicalização e modulação I: acordes de dominante secundária” e o capítulo XXII “Tonicalização e modulação II: Modulação para V e III”. O autor inicia sua exposição, predominantemente técnica, ambientando a temática justamente em uma perspectiva histórico social:

À medida em que os compositores criaram esquemas tonais para seções mais longas, incluindo movimentos inteiros e obras extensas, o contraste tonal se converteu em um recurso importante para organizar as ideias musicais e criar formas. Os compositores exploraram a possibilidade de progredir para diferentes tônicas no decorrer de uma peça, mantendo-a em uma mesma tonalidade geral (GAULDIN, 2009, p. 327).<sup>174</sup>

Assim, ainda que abreviadamente, Gauldin sugere que a tonicalização decorre de uma necessidade que, se é artística, está também associada a um conjunto de circunstâncias gerais que, entre finais do século XVIII e ao logo do século XIX, afetam a “grande transformação no gosto musical” (WEBER, 2011) dos europeus e dos europeizados. Meyer (2000, p. 313-331) percebe nessa grande transformação uma rede de fatores inter-relacionados: reviramentos históricos, sociais, econômicos, tecnológicos, políticos, religiosos e ideológicos; consecução de obras-primas fundadas em critérios não clássicos; mudanças nos meios de produção, financiamento e difusão musical; escolhas técnicas que ultrapassaram marcos teórico-artísticos então vigentes; atitudes influentes de personagens de vulto, etc. E, como vários comentaristas observam, na passagem do mundo moderno para o contemporâneo, um fator determinante foi a mudança do público aristocrático para o público burguês que, gradativamente, passa a gozar seu enriquecimento, sua liberdade e a exercer uma crescente dominação social, política e econômica também sobre a música.<sup>175</sup>

Aventando tal perspectiva histórica Gauldin parece sugerir que, implicando naquilo que Schoenberg (2005, p. 163) percebeu como “acomodação às demandas populares”, a intensificação dos processos de tonicalização é um incremento que, com outras escolhas musicais, toma parte dessa acomodação. Um incremento que influi na persuasão de um público neófito a partir das novidades sonoras provocadas pela intensificação de inflexões cromáticas:

As inflexões cromáticas momentâneas em uma linha melódica, como um Fa# ou um Si<sub>b</sub> ocasional na tonalidade de Dó maior, apenas perturbam nosso sentido da tonalidade principal e inclusive podem passar despercebidas. Contudo, se a melodia e a harmonia participam conjuntamente dessa inflexão cromática, perceberemos uma ênfase tonal momentânea em um grau da escala ou acorde diferente a nossa tônica original, apesar de manter nosso sentido da tônica original (GAULDIN, 2009, p. 327).<sup>176</sup>

<sup>174</sup> “A medida que los compositores creaban esquemas tonales para secciones más largas, incluyendo movimientos enteros y obras extensas, el contraste tonal se convirtió en un recurso importante para organizar las ideas musicales y crear formas. Los compositores exploraron la posibilidad de progresar a diferentes tônicas en el transcurso de una pieza manténdola en una misma tonalidad general” (GAULDIN, 2009, p. 327).

<sup>175</sup> Cf. Elias (1994, p. 51-55), Freitas (2010b, p. 745-749), Grout e Palisca (1994, p. 575-578), Rowell (2005, p. 121-122), Supicic (1997), e Vignal (1997).

<sup>176</sup> “Las inflexiones cromáticas momentâneas en una línea melódica, como un Fa# o un Si<sub>b</sub> ocasional en la tonalidad de Do mayor, apenas perturban nuestro sentido de la tonalidad principal e incluso pueden pasar desapercibidas. No obstante, si la melodía y la armonía participan conjuntamente en esa inflexión cromática, percibiremos un énfasis tonal momentáneo en un grado de la escala o acorde diferente a nuestra tônica original, a pesar de mantener nuestro sentido de la tonalidad original” (GAULDIN, 2009, p.327).

Posto isso, Gauldin opera com uma definição sintética: “o termo tonicalização denota o processo através do qual um grau da escala ou harmonia diferente da tônica original assume temporariamente a função de tônica” (GAULDIN, 2009, p. 327).<sup>177</sup> E, a partir dessa definição, diferencia dois processos: a “tonicalização momentânea e superficial” e a “tonicalização em grande escala”. A primeira é aquela “cuja duração abrange apenas algumas notas ou uma frase”, trata-se portanto de tonicalizações que “não possuem força nem duração suficientes para nos persuadir de que mudamos para um novo centro tonal” (GAULDIN, 2009, p. 345).<sup>178</sup> A segunda, ou seja, a “tonicalização em grande escala”, diz respeito ao processo de modulação propriamente dito.

Ao propor um “*guide to music as art, language, and life*” (literalmente: guia para a música como arte, linguagem e vida), Dunbar considerou que o tema da tonicalização não poderia ficar de fora. Sendo assim, abrindo o *Chapter 12* (DUNBAR, 2015, p. 303-326) desse “guia” encontramos, novamente, aquela relação de sinonímia entre tonicalização e dominante secundária.

**Tonicalização** é o fenômeno que ocorre quando um acorde diferente de um primeiro grau da escala “age como” tônica. Isto é, um acorde que normalmente possui outra função, como mediantes ou dominante, por exemplo, é tonicalizado – configurado como uma “tônica” temporária. A tonicalização é uma espécie de “quase modulação”, onde um novo centro-tonal é *sugerido*, mas não genuinamente estabelecido. Assim como os acordes de dominante [V] e de sensível [VII] naturalmente progridem para a tônica em uma cadência autêntica, os acordes tonicalizados são precedidos por acordes de dominante ou de sensível a eles relacionados. Esses acordes configurados são cromaticamente alterados para tonicalizar uma tríade diatônica dentro da tonalidade. Tais acordes de tonicalização são conhecidos como dominantes secundárias ou acordes de sensível secundários. Uma **dominante secundária** é uma téttrade ou tríade maior com função dominante que é construída em qualquer grau de escala diferente da dominante diatônica. Portanto, trata-se de um acorde diatônico que é cromaticamente modificado para possuir a qualidade de uma tríade maior ou de um acorde de dominante com sétima (DUNBAR, 2015, p. 303).<sup>179</sup>

Em outros termos, essa compreensão do processo de tonicalização como uma “quase modulação”, ou como um “procedimento modulatório” caracteristicamente “suave” que não chega a consolidar outra tônica, foi descrito na “revisão taxonômica da teoria da modulação” proposta pelo musicólogo brasileiro-estadunidense Marcus Bittencourt:

Extremamente trabalhada por diversos teóricos (ver “tonicalização” em SCHENKER 1906, p. 256-261), a Tonicalização é definida no presente modelo como sendo um

<sup>177</sup> “El término tonicización denota el proceso mediante el cual un grado de la escala o armonía diferente a la tónica original asume temporalmente la función de tónica” (GAULDIN, 2009, p. 327).

<sup>178</sup> “Las tonicizaciones superficiales u ornamentales no poseen fuerza ni duración suficientes para persuadirnos de que nos hemos desplazado hacia un nuevo centro tonal” (GAULDIN, 2009, p. 327).

<sup>179</sup> “**Tonicization** is the phenomenon that occurs when a chord other than one the first scale degree “acts like” tonic. That is, a chord that normally serves some other function, such as median or dominant, for example, is tonicized – set up as temporary “tonic”. Tonicization is sort of an “almost modulation”, where a new key center is very *suggested*, yet not genuinely established. Just as the dominant and leading tone chords naturally progress to tonic in an authentic cadence, tonicized chords are *preceded* by chords in *dominant* or *leading tone* relationship to them. These “set-up” chords are the ones that are *chromatically altered* in order to tonicize a diatonic triad within the key. Such tonicizing chords are known as *secondary dominants* or *secondary leading tone chords*. A **Secondary dominant** is a *dominant-function* seventh chord or major triad that is constructed on any scale degree other than the *diatonic* dominant. Therefore, it is a diatonic chord that is *chromatically altered* to possess the *quality* of a *major triad* or a *dominant seventh chord* (DUNBAR, 2015, p. 303).

procedimento modulatório no qual uma estrutura harmônica pertencente ao campo harmônico da região ativada pela fórmula tonal é prolongada prefixalmente por meio de uma outra estrutura harmônica emprestada do campo harmônico que tem como tônica a própria estrutura a ser prolongada. Aqui a mistura de elementos de diversos campos harmônicos é suave o suficiente para que não ocorra um real deslocamento do centro tonal estabelecido pela fórmula. Mais comumente, este tipo de modulação envolve o uso de dominantes individuais, também tradicionalmente ditas “secundárias” (ver BRISOLLA 2006, p. 63), um tipo de prolongamento estrutural prefixal que introduz uma estrutura harmônica por meio de sua própria dominante, ou seja, por meio da dominante constante do campo harmônico no qual o elemento “tonicizado” (ou seja, a estrutura a ser prolongada prefixalmente) é tônica. Sublinha-se aqui o fato de que a estrutura tonicizada não perde a função harmônica que esta exerce na fórmula tonal ativadora da região original, e é precisamente por isso que se pode dizer que a tonicização é um procedimento de impacto modulatório zero, pois não vence o “*Principium Inertiae*” (WEBER, 1851, p. 333-334) (BITTENCOURT, 2013, p. 142-143).

Propondo vínculos com a psicologia – que como veremos adiante, em outras circunstâncias e sentidos, também foram importantes para o trabalho de Schenker –, Miller sugere que as funções harmônicas expressam “três comportamentos”: o comportamento “*dominante*, que aparece como um elemento de baixa adjacência e status inferior em relação à tônica local”; o comportamento “*subdominante*, que aparece como um elemento de alta adjacência e status inferior em relação à tônica local”; e o comportamento “*tônica*, que aparece como um elemento de alto status em relação à dominante e subdominante local” (MILLER, 2008, p. 162).<sup>180</sup> Por conseguinte, para Miller, também a tonicalização pode ser codificada como uma forma de comportamento:

A forma mais comum de tonicalização pode ser definida como um evento cromático representado por um paradigma que apresenta uma sensível ascendente, apoiada pelo comportamento dominante. A versão completa do acorde de tonicalização é o acorde de dominante secundária com sétima, V7/x. Dois subconjuntos deste acorde também são agentes para tonicização: V/x e vii<sup>o</sup>/x. Todas as três formas do acorde de tonicalização estão de acordo com a definição acima: todos eles têm uma sensível ascendente, e suas fundamentais se movem por quarta o por semitom (MILLER, 2008, p. 62).<sup>181</sup>

Com tal compreensão, Miller (2008, p. 64-65) tenta prever estímulos e reações através de uma categorização de alguns tipos de tonicalização:

*Tonicalização trivial*: um evento cromático que apresenta um paradigma de tonicização para o qual o objeto de tonicização é I (ou *i*). Exemplos incluem V-*i* e iv-I.<sup>182</sup>

*Microtonicalização*: um evento cromático representado por uma nota sensível sem o suporte de sua harmonia de tonicização (V7/x, ivadd6/x ou seus subconjuntos). Essa forma de

<sup>180</sup> “Behavior: The aspect of function concerned with the relative status and voice-leading of adjacent harmonies. There are three behaviors: dominant, which appears as a lower adjacency/ lower-status element with respect to local tonic; subdominant, which appears as an upper-adjacency/lower-status element with respect to local tonic; and tonic, which appears as a higher-status element with respect to either local dominant or local subdominant” (MILLER, 2008, p. 162).

<sup>181</sup> “The most common form of tonicization may be defined as a chromatic event represented by a paradigm featuring an upward pointing leading tone supported by dominant behavior. The complete version of the tonicizing chord is the secondary dominant seventh chord, V7/x. Two subsets of this chord are also agents for tonicization: V/x and vii<sup>o</sup>/x. All three forms of the tonicizing chord conform to the definition above: they all have an upward pointing leading tone, and their roots move up by fourth or by step” (MILLER, 2008, p. 62).

<sup>182</sup> “*Trivial Tonicization*: A chromatic event featuring a tonicization paradigm for which the object of tonicization is I (or *i*). Examples include V-*i* and iv-I” (MILLER, 2008, p. 165).

tonicização é aplicada a uma única nota em vez de uma harmonia inteira (ou grupo de harmonias).<sup>183</sup>

*Pseudo-tonicização*: Um evento cromático representado por um paradigma de tonicização no qual nenhum tom principal está presente, e para o qual a qualidade da harmonia tonicizante é oposta à qualidade da harmonia tonicizada (por exemplo,  $IV^{(add6)}/v$  ou  $v^{(7)}/IV$ ).<sup>184</sup>

Fig. 3.10 shows two staves of musical notation. The top staff is for the major mode (C:), showing chords  $v^7/III$ ,  $v^7/IV$ , and  $v^7/VII$ . The bottom staff is for the minor mode (Am:), showing chords  $IV^{add6}/ii$ ,  $IV^{add6}/iii$ , and  $IV^{add6}/vi$ .

Fig. 3.10 – *Pseudo-tonicização* em graus diatônicos do modo maior (C:) e menor (Am:).  
Reprodução do Exemplo 3.9f de Miller (2008, p. 78)

*Quasi-tonicização*: Um evento cromático representado por um paradigma de tonicização no qual nenhum tom principal está presente e para o qual harmonizações tonicificantes compartilham a mesma qualidade da harmonia tonicizada (por exemplo,  $IV^{(add6)}/IV$  ou  $v^{(7)}/v$ ).<sup>185</sup>

Fig. 3.11 shows two staves of musical notation. The top staff is for the major mode (C:), showing chords  $v^7/ii$ ,  $v^7/iii$ , and  $v^7/vi$ . The bottom staff is for the minor mode (Am:), showing chords  $IV^{add6}/III$ ,  $IV^{add6}/IV$ , and  $IV^{add6}/VII$ .

Fig. 3.11 – *Quasi-tonicização* em graus diatônicos do modo maior (C:) e menor (Am:).  
Reprodução do Exemplo 3.9e de Miller (2008, p. 78)

*Tonicização s-t*: Um evento cromático representado por um paradigma que apresenta uma sensível descendente apoiada por um comportamento subdominante.<sup>186</sup>

Fig. 3.12 shows two staves of musical notation. The top staff is for the major mode (C:), showing chords  $iv^{add6}/III$ ,  $iv^{add6}/ii$ ,  $iv^{add6}/iii$ ,  $iv^{add6}/IV$ ,  $iv^{add6}/V$ , and  $iv^{add6}/vi$ . The bottom staff is for the minor mode (Am:), showing chords  $iv^{add6}/III$ ,  $iv^{add6}/iv$ ,  $iv^{add6}/v$ ,  $iv^{add6}/VI$ ,  $iv^{add6}/VII$ , and  $iv^{add6}$ .

Fig. 3.12 – *Tonicização s-t* em graus diatônicos do modo maior (C:) e menor (Am:).  
Reprodução do Exemplo 3.9d de Miller (2008, p. 78)

<sup>183</sup> “*Microtonicization*: A chromatic event represented by a leading tone without the support of its tonicizing harmony ( $V7/x$ ,  $iv^{add6}/x$ , or their subsets). This form of tonicization is applied to a single note rather than a whole harmony (or group of harmonies)” (MILLER, 2008, p. 164).

<sup>184</sup> “*Pseudo-tonicization*: A chromatic event represented by a tonicization paradigm in which no leading tone is present, and for which the quality of the tonicizing harmony is opposite the quality of the tonicized harmony (e.g.,  $IV^{(add6)}/v$  or  $v^{(7)}/IV$ )” (MILLER, 2008, p. 164).

<sup>185</sup> “*Quasi-tonicization*: A chromatic event represented by a tonicization paradigm in which no leading tone is present, and for which tonicizing harmonies share the same quality as the tonicized harmony (e.g.,  $IV^{(add6)}/IV$  or  $v^{(7)}/v$ )” (MILLER, 2008, p. 164).

<sup>186</sup> “*s-t Tonicization*: A chromatic event represented by a paradigm featuring a downward pointing leading tone supported by subdominant behavior” (MILLER, 2008, p. 164).

Seguindo a tendência que se nota no trabalho de Miller, atualmente, são diversos os autores que propõem novos termos, neologismos e conceitos que, com maior ou menor aceitação, guardam diferentes níveis de proximidade e distanciamento em relação à centenária noção schenkeriana de tonicalização. Com isso, podemos encontrar casos como os de Anderson (1992, p. 63) e Howie *et all* (2017, p. xx) que sugerem a ideia de uma “*dominantization*”. Harrison (1994, p. 122) fala em “processo de dominantização” (*Dominantizing process*) e de “subdominatização” (*Subdominantizing process*). Autores como Berry (1987, p. 159) e Mulholland e Hojnacki (20013, p. 88) sugerem o termo “retonicalização” (*retonicization*). E Clement (2013) propõe a ideia de uma “tonicalização modal” (*Modal tonicization*).

Contudo, voltando ao termo mais restrito para ampliá-lo em outras direções, é preciso também levar em conta que, ultrapassando os limites das disciplinas de teoria, harmonia e análise, a noção de tonicalização se encontra em textos que, referenciando o legado schenkeriano, abordam a morfologia, a estilística e a performance musical.

Algo assim ocorre em Caplin que, ao discorrer sobre as funções formais na música instrumental de Haydn, Mozart e Beethoven, faz uso intenso da noção definindo-a como: “O processo de enfatizar um grau de escala (que não a tônica) para que seja percebido como uma tônica local. Uma região tonicalizada não recebe confirmação cadencial” (CAPLIN, 1998, p. 258).<sup>187</sup> Estudando normas, tipos e deformações da forma sonata ao final do século XVIII, Hepokoski e Darcy (2006) também tiram proveito das capacidades descritoras da noção propondo inclusive uma cifra versátil: “ $V_T = \text{um } V \text{ que é tonicalizado; uma dominante soando como uma tonalidade (como ocorre nos segundos temas das exposições em modo maior)}$ ” (HEPOKOSKI e DARCY, 2006, p. xxv).<sup>188</sup>

Focando os *Lieder*, Stein e Spillman chamam atenção para um aspecto que talvez possa passar despercebido em nossas aulas de teoria e harmonia: a significativa colaboração que a interpretação analítica dos processos de tonicalização pode trazer para a elocução e a performance:

O deslocamento tonal é o elemento mais dramático do projeto tonal em grande escala para transmitir a progressão poética em *Lieder*. Os dois termos comumente usados para denotar mudanças na tonalidade são TONICALIZAÇÃO e MODULAÇÃO. Ambos os termos se referem à alteração na tonalidade, mas não devem ser usados de maneira intercambiável; cada termo tem um significado distinto, com implicações completamente diferentes para a forma musical, para o retratar o poético e, finalmente, para a performance musical. Essencialmente, os dois termos transmitem diferentes graus de afastamento da tonalidade original: a tonicalização denota uma breve mudança e a modulação cria uma duração maior. O uso cuidadoso dos termos levará a uma maior compreensão de como o design tonal transmite mudanças poéticas e psicológicas e também ajudará o intérprete a compreender como essas mudanças

<sup>187</sup> “Tonicization: The process of emphasizing a scale-degree (besides the tonic) so that it is perceived as a local tonic. A tonicized region does not receive cadential confirmation” (CAPLIN, 1998, p. 258).

<sup>188</sup> “ $V_T = \text{a } V \text{ that is tonicized; the dominant sounded as a key (as in second themes of major-mode expositions)}$ ” (HEPOKOSKI e DARCY, 2006, p. xxv).

são sentidas de maneira diferente, na garganta ou nos dedos, dentro do contexto de dada obra (STEIN e SPILLMAN, 2010, p. 112).<sup>189</sup>

Para interromper essa seção de definições, impressões e opiniões acerca da questão título – “o que é tonicalização?” –, vale referenciar mais dois autores que representam fases bastante distintas da pesquisa musicológica: Adrian (1997) e Pankhurst (2008). O trabalho de Adrian percorre o caminho que visitaremos nos próximos capítulos (uma revisão sobre como o próprio Schenker conceitua e tipifica a noção), e ao menos duas de suas colocações – que enfatizam os limites hierárquicos, a logicidade e a capacidade de gerar variedade da tonicalização – podem nos ajudar a sintetizar o teor dos entendimentos que acompanham a questão.

Em outras palavras, a tonicalização é um movimento forte, mas não tão forte. É forte o suficiente para enfatizar o grau (*Stufe*) tonalizado, mas não forte o bastante para usurpar completamente o poder total da verdadeira tônica (ADRIAN, 1997, p. 110).<sup>190</sup>

A tonicalização é vista como um meio de fortalecer um grau (*Stufe*) e afeta a inclusão de notas estranhas ao tom principal, trazendo-as como parte de uma “tônica” (temporária). Assim, por meio da tonicalização, o tom principal ganha uma diversidade de maneira ordenada e lógica, através dos acordes tonalizados, e, em vez de enfraquecê-lo, o tom principal é fortalecido, porque o alcance da atualização de seu potencial aumenta. As áreas tonalizadas atuam, com efeito, como negociadores das outras notas (cromáticas) que seriam propriamente indisponíveis ao tom principal (exceto como tons de passagem cromáticos) (ADRIAN, 1997, p. 119).<sup>191</sup>

Por seu turno, abordando a análise da música tonal no *Schenker Guide* que vem publicando desde 2008, Pankhurst emprega operacionalmente a noção de tonicalização em diversos momentos e, de modo mais conceitual, elabora duas passagens, breves e esclarecedoras:

Schenker, [...] desdenha a noção de modulação e a substitui pelo conceito de tonicalização, no qual um grau de escala [...] se torna uma tônica temporária. Isso enfatiza a relação com a tônica principal e a noção de uma estrutura harmônica linear de larga escala, em vez de simplesmente uma sucessão de acordes em várias tonalidades (PANKHURST, 2008, p. 54).<sup>192</sup>

A tonicalização é o termo schenkeriano para o que é tradicionalmente chamado de modulação. Se uma peça modula da tônica para dominante, Schenker refere-se a isso como uma tonicalização do V. O uso desse termo enfatiza o fato de que uma

<sup>189</sup> “Tonal shift is the most dramatic element of large-scale tonal design to convey poetic progression in *Lieder*. The two terms commonly used to denote changes in tonality are TONICIZATION and MODULATION. Both terms refer to change in key, but they should not be used interchangeably; each term has a distinctive meaning with altogether different implications for musical form, poetic portrayal, and, ultimately, musical performance. Essentially, the two terms convey different degrees of removal from the original key: tonicization denotes a brief shift and modulation creates a lengthier one. Careful use of the terms will lead to greater understanding of how tonal design conveys poetic and psychological changes and will, as well, assist the performer in understanding how these changes feel differently, in the throat or the fingers, within the context of a given work” (STEIN e SPILLMAN (2010, p. 112).

<sup>190</sup> “In other words, the tonicalization is a strong motion but not that strong. It is strong enough to emphasize the tonalized *Stufe* but not strong enough to entirely usurp the overall power of the actual tonic” (ADRIAN, 1997, p. 110).

<sup>191</sup> “Tonicalization is seen as a means of strengthening a *Stufe* and it effects the inclusion of tones foreign to the central tonic by bringing them in as part of the (temporary) “tonic”. Thus by means of tonicalization, the central tone is given a diversity in an orderly and logical fashion through the chords tonalized, and rather than weakening it, the central tonic is strengthened, because the range of the actualization of its potential is increased. The tonalized areas act, in effect, like negotiators of the other (chromatic) tones which would properly be unavailable to it” (ADRIAN, 1997, p. 119)

<sup>192</sup> “Schenker [...] is disdainful about the notion of modulation and replaces it with the concept of tonicization, in which a scale-step [...] becomes a temporary tonic. This emphasizes the relationship back to the main tonic and the notion of a large-scale linear-harmonic structure rather than simply a succession of chords in various keys” (PANKHURST, 2008, p. 54).

peça tonal é, em última instância, entendida como uma realização contrapontística da tônica (PANKHURST, 2008, p. 246).<sup>193</sup>

Aqui, entretanto, é preciso recolocar que, ao encerrar o *Harmonielehre*, do §171 ao §182, na seção que denominou *Die Lehre von der Folge der Tonarten* (A doutrina sobre a sequência das tonalidades), Schenker (1990, p. 449-478) elabora um extenso e primoroso ensaio: *Die Lehre von der Modulation* (A doutrina da modulação). Assim, como já destacou Schachter (1987) e insistiu McCreless (1991, p. 160), ao defender que nem tudo é modulação, “o próprio Schenker nunca negou a realidade perceptiva e a importância musical da modulação, apesar de sua concentração na condução de vozes”.<sup>194</sup> Sobre os porquês desse antagonismo entre os méritos da tonicalização (e como vimos, também os méritos da “monotonalidade”) e o desprestígio da modulação, Caplin (2004, p. 113) tenta contribuir lembrando que, apesar de não desautorizar as funções morfológicas da modulação, por realçar aquele estimado dogma artístico e filosófico da “unidade na variedade”, a ideia de tonicalização foi se tornando preponderante, e “uma vez que a noção de tonicização de Schenker (*Tonikalisierung*) tornou-se aceita como norma, o termo modulação praticamente desapareceu do vocabulário de alguns teóricos e, por muitos outros, foi usado apenas com cautela (e talvez um pouco de desconforto)”.<sup>195</sup>

Com tais ressalvas, podemos reler as passagens de Pankhurst enfatizando alguns fundamentos caros ao schenkerianismo: a tonicalização é um conceito abstrato que, em determinada etapa do corpo teórico que Schenker foi desenvolvendo, visou relativizar, redimensionar ou mesmo corrigir o uso generalizado da noção de modulação. Portanto, no âmbito da conceituação que não contraria esse corpo teórico, a tonicalização não é propriamente uma modulação breve, nem tão pouco uma modulação que não se confirma. *Tonikalisierung* é uma metáfora da coesão tonal, uma noção a mais que, valorizando a unidade orgânica da obra de arte musical, realça as ações de um tom e, ao mesmo tempo, recusa a desunidade, o desmembramento e a dissociação equivocadamente expressa pela imagem da mudança entre tons.

---

<sup>193</sup> “Tonicization is the Schenkerian term for what is traditionally called modulation. If a piece modulates from the tonic to the dominant, Schenker refers to this as a tonicization of V. The use of this term emphasizes the fact that a tonal piece is ultimately understood as a contrapuntal realization of the tonic” (PANKHURST, 2008, p. 246).

<sup>194</sup> “Schenker himself was careful to point out this difference [...] and Carl Schachter has recently taken pains to reiterate that Schenker never denied the perceptual reality and musical import of modulation, despite his concentration on voice leading” (McCRELESS, 1991, p. 160).

<sup>195</sup> [...] once Schenker's notion of tonicization (*Tonikalisierung*) became accepted as a norm, the term modulation practically vanished from some theorists' vocabulary, and, for many others, was used only with caution (and perhaps some unease) (CAPLIN, 2004, p. 113).

## A conceituação proposta por Schenker

*O cromatismo não destrói o diatonismo,  
antes é o elemento que mais enfaticamente o reafirma.  
Vindo do diatonismo e aparentemente se retirando dele,  
o cromatismo retorna ao diatonismo através de uma tónica fingida.*

*Einem Künstler (Um artista)*<sup>196</sup>

Considerando o exposto até aqui – um sobrevoo sobre entendimentos e opiniões que, na contemporaneidade, tomando várias direções, respondem a pergunta “o que é tonicalização?” –, restam questões que pedem um olhar para outra direção. Desse modo, o presente capítulo se volta para questões como: se o conceito de tonicalização foi formalmente exposto por Schenker, qual é o entendimento do próprio autor? É possível perceber correlações entre as especificidades dessa noção e, de forma geral, o conjunto das principais ideias defendidas por Schenker e seus seguidores? Teóricos anteriores sugeriram operadores semelhantes ou contribuíram na fundamentação dessa noção? Na formulação desse conceito intra-harmônico notam-se traços de interação com o mundo que o rodeia? A tonicalização possui objetivos exteriores a si mesma?

### 4.1 A definição de tonicalização: um irresistível impulso de conquistar o valor de tónica

Heinrich Schenker – no §136 *Der Begriff der Tonikalisierung und der Chromatik* ou Conceitos de tonicalização e de cromatismo, do capítulo *Chromatisierungs-(Tonikalisierungs-)prozesse* ou Processos de cromatização (Tonicalização), do *Harmonielehre* – assim apresenta a noção:

Não apenas no início de uma peça, mas também em todo o seu transcurso, cada grau demonstra um irresistível impulso de conquistar o valor da tónica como o mais poderoso grau. Agora, se esse desejo vivo dos graus em direção ao supremo valor de tónica tem lugar realmente dentro do âmbito diatônico ao qual o grau em questão pertence, se produz então o que eu designo como *processo de tonicalização*, e o fenômeno em si como *cromatismo* (SCHENKER, 1906, p. 337; 1980, p. 256; 1990, p. 365).<sup>197</sup>

<sup>196</sup> “Chromatik ist kein die Diatonie zerstörendes, vielmehr ein sie desto nachdrücklicher bekräftigendes Element. Von der Diatonie kommend und scheinbar sich von ihr entfernend, kehrt sie doch auf Umwegen über eine vorgespiegelte Tonika zu ihr wieder zurück” (SCHENKER, 1906, p. 380). A palavra *vorgespiegelte*, traduzida aqui como “fingida” pode ser lida também como *enganosa, simulada, pretensa, ilusória* ou ainda como uma imagem espelhada.

<sup>197</sup> Nessa versão em português, as três línguas (alemão, inglês e espanhol) foram consultadas: “Nicht nur aber am Anfang des Stückes, sondern auch mitten im Verlaufe desselben bekundet jede Stufe einen unwiderstehlichen Drang, sich den Wert der Tonika als der stärksten Stufe zu erobern. Wenn nun diesem Drange der Stufe nach dem stärksten Wert der Tonika innerhalb einer Diatonie, der die Stufe angehört, wirklich stattgegeben wird, so bezeichne ich den Prozeß als *Tonikalisierung* und die Erscheinung selbst als *Chromatik*” (SCHENKER, 1906, p. 337). “Not only at the beginning of a composition but also in the midst of it, each scale-step manifests an irresistible urge to attain the value of the tonic for itself as that of the strongest scale-step. If the composer yields to this urge of the scale-step within the diatonic system of which this scale-step forms part, I call this process *tonicalization* and the phenomenon itself *chromatic*” (SCHENKER, 1980, p. 256). “Pero no sólo al comienzo de una pieza, sino también en todo su transcurso denotan todos los grados un irresistible impulso a conquistar el valor de la tónica como su más poderoso grado. Si ese empuje de los grados hacia el supremo valor de la tónica tiene lugar realmente dentro de una diatónica de la que el grado en cuestión forma parte, se produce entonces lo que yo designo como proceso de *tonicalización* [*Tonikalisierung*], y al fenómeno mismo como cromatismo [*Chromatik*]” (SCHENKER, 1990, p. 365).

Para chegar a esse ponto, Schenker – um músico que, vivendo a cosmopolita *modernidade vienense*, com 38 anos, acumula conhecimentos, experiências e uma notável capacidade de trabalho – adota premissas, argumentos e raciocínios que se somam ao estudo analítico de obras-primas e, com isso, tece uma densa trama de correlações que nos desafiam a estudar esse primeiro volume de suas Novas Teorias e Fantasias Musicais. Ou, ao menos determinados trechos que, próximos ao §136, com seus títulos instigantes, avisam que a aguardada noção de processos de tonicalização está prestes a entrar em cena.

A noção pode ser caracterizada como aguardada, pois, como num calculado roteiro dramático, vem sendo prenunciada e gradualmente sugerida ao longo do *Harmonielehre*. Já no §29, comentando a progressão (V/V) - V $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$  - I ilustrada pelo “exemplo 55”, Schenker cria expectativas realçando como aspectos de hábito, gosto e imitação ajudam a compor a ideia geral de processos de tonicalização.

Desde sempre os artistas gostam de, para cair do II grau (segunda quinta superior) passando pelo V (primeira quinta) até a Tônica, converter a terça menor [do II grau] em maior; como em geral têm preferido, especialmente em se tratando de quintas remotas, descer imitando e simulando o modelo V-I, como será explicado com mais detalhes no capítulo sobre tonicalização (§136 e seguintes) (SCHENKER, 1990, p. 113).<sup>198</sup>

No §50, dedicado ao “segundo grau frígido” (também conhecido como “acorde napolitano”), Schenker (1990, p. 113) adianta que “os interesses da tonicalização, que discutiremos no capítulo sobre cromatismo (§136 e seguintes), também explicam o aparecimento do traço frígido em nossa arte atual”.<sup>199</sup> No §88, mostrando as desafiadoras harmonias cromáticas que se encontram nos compassos 8 a 12 da variação XV, das *Diabellivariationen*, Op. 120, de Beethoven, Schenker (1990, p. 233)<sup>200</sup> reforça que, tal possibilidade cromática “se apoia [...] no processo de tonicalização [*Tonikalisierungsprozess*] que será exposto no §136 e seguintes”.<sup>201</sup> E uma notificação de teor semelhante se encontra no §111, quando, ao comentar determinada passagem cromática, Schenker (1990, p. 293) adianta que “o sentido deste tipo de cromatismo é algo que mais tarde terei ocasião de explicar, expondo a tonicalização no §162”.<sup>202</sup>

Na estrutura do *Harmonielehre*, o citado §136 encontra-se na *Praktischer Teil* (parte prática), na seção 1 *Die Lehre von der Bewegung und Folge der Stufen* (Teoria do movimento e sucessão dos graus), numa segunda parte que, desde o título – *Von der Psychologie der Chromatik und der Alteration* –, sugere correlações entre a noção de processos de tonicalização e duas palavras-chave: psicologia e cromatismo.

<sup>198</sup> “Desde siempre han gustado los artistas, para caer desde el segundo grado (segunda quinta superior) a través del quinto (primera quinta) a la tónica, de convertir la tercera menor en mayor; como en general han preferido, especialmente tratándose de quintas alejadas, descender imitando y fingiendo el modelo V-I, como se dirá luego más detalladamente en el capítulo sobre la tonicalización (§136 e seguintes)” (SCHENKER, 1990, p. 113).

<sup>199</sup> “Intereses de tonicalización, que trataremos en el capítulo sobre cromatismo, explican también la aparición del rasgo frígido en nuestro arte actual” (SCHENKER, 1990, p. 113).

<sup>200</sup> Sobre este intrincado trecho da “Variação XV” do Op. 120 de Beethoven, Adrian (1977, p. 69-70), propõem um comparativo entre duas análises famosas: a do “ex. 164” de Schenker (1990, p. 232-233) e a do “ex. 102a” de Schoenberg (2004, p. 115).

<sup>201</sup> “Se apoya [...] en el proceso de tonicalización [*Tonikalisierungsprozess*], que se espora en §136 y ss” (SCHENKER, 1990, p. 233).

<sup>202</sup> “Qué sentido tenga ese tipo de cromatismo es algo que tendré más tarde ocasión de explicar, al exponer la tonicalización en §162” (SCHENKER, 1990, p. 113).

## 4.2 A imagem da psicologia

A imagem<sup>203</sup> da psicologia, que já encontramos em parágrafos supracitados, perpassa o *Harmonielehre*.<sup>204</sup> Schenker fala em *Die Psychologie der Alteration* (A psicologia da alteração) no §152 e em *Psychologie der Lage des für die Alteration entscheidenden Intervalls* (Psicologia da posição do intervalo decisivo para a alteração) no §153. O termo se destaca também no §170 *Psychologie des Gebrauchs von Orgelpunkten* (Psicologia do uso da nota pedal). No §90 ressoa uma pergunta retórica: “E por que o faz no campo da harmonia, que deveria lidar apenas com a psicologia dos graus *in abstracto*?” (SCHENKER, 1990, p. 250).<sup>205</sup> O §117 fala de uma “psicologia da sequência de graus”; o §146 discorre sobre a “verdadeira psicologia dos acordes alterados”; e o §181 chama atenção para a “livre progressão de graus com sua psicologia peculiar”. E encerrando o §88, encontra-se a enfática afirmação de que “a harmonia é uma abstração, que conduz à mais 1 psicologia da música” (SCHENKER, 1990, p. 225).<sup>206</sup>

Em perspectiva, conforme observam diversos comentaristas, não se pode deixar de notar que Heinrich Schenker (1868-1935) e Sigmund Freud (1856-1939) formulam suas teorias na mesma época e lugar: o clima cultural, social e intelectual da Viena-*fin-de-siècle* (cf. COOK, 2007).<sup>207</sup> Por conseguinte, ao menos em parte, compreende-se que “os escritos de Schenker frequentemente invocam metáforas psicanalíticas, como em suas referências a impulsos procriativos, fenômenos ocultos sob a superfície e até mesmo uma misteriosa psicologia da música” (FLESHNER, 2012, p. iv).<sup>208</sup>

<sup>203</sup> O substantivo “imagem” é empregado aqui no sentido “maneira particular de expressão literária que tem por efeito substituir a representação precisa de um fato, situação etc. por uma alegoria, visão, evocação etc.” (HOUAISS).

<sup>204</sup> Ver os §125 e §127 (parcialmente citados no Capítulo 2 do presente trabalho). É significativo recuperar que a imagem da psicologia, hoje um tanto esquecida, ultrapassa os anos do *Harmonielehre*. Conforme Drabkin (2005, p. 5), “*Psychologie des Kontrapunkts*” foi o título originalmente escolhido por Schenker para o segundo tomo das *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*. Schenker submeteu o manuscrito de seu *Kontrapunkt* ao editor Cotta em 1908, e a decisão de dividir o trabalho em dois volumes foi tomada em 1909.

<sup>205</sup> “¿Y por qué lo hace en el terreno de la armonía, que debe ocuparse sólo de la psicología de los grados *en abstracto*?” (SCHENKER, 1990, p. 250).

<sup>206</sup> “La armonía es una abstracción, que conduce a la más secreta psicología de la música” (SCHENKER, 1990, p. 225).

<sup>207</sup> Vale assinalar que tais correlações entre Freud e Schenker transparecem já no título, *Neue musikalische Theorien und Phantasien* (Novas Teorias e Fantasias Musicais), que Schenker escolhe para coligar suas teorias. Pois, conforme Lourenço e Padovani (2013, p. 322-323), “as elaborações sobre as fantasias não somente estão na gênese da teoria de Freud, mas também sustentam seu desenvolvimento e, pode-se dizer, constituem-se como núcleo intransponível até seu final. [...] Com efeito, as declarações freudianas sobre as fantasias confundem-se com a própria afirmação da realidade psíquica, que marca o início das teses psicanalíticas; também é possível afirmar que a temática da fantasia não está ausente nos textos (especialmente aqueles datados do período de 1891 a 1900) em que Freud tenta definir e localizar a dinâmica entre as representações psíquicas e as percepções”. De acordo com o “conceito de fantasia inconsciente” de Freud, “a realidade dos fatos é vista e interpretada conforme os recursos psíquicos e desejos do indivíduo”, assim, “o comportamento humano obedece a certos roteiros, versões psíquicas da realidade dos fatos, as quais têm um núcleo inconsciente: essa tese encontra-se nos fundamentos da psicanálise propriamente dita”.

<sup>208</sup> “Schenker's writings often invoke psychoanalytic metaphors, as in his references to procreative drives, phenomena hidden beneath the surface, and even the mysterious psychology of music” (FLESHNER, 2012, p. iv). Sobre Freud e Schenker, cf. Gerling (2006). Com o auxílio dos verbetes “Psicanálise” e “Psicologia” de Abbagnano (1982, p. 807-811), observa-se que, certamente, Schenker estava impactado pelos desenvolvimentos dessas ciências entre meados do século XIX e inícios do XX. Assim, conforme o já citado, em seu *Harmonielehre*, inevitavelmente ressoa contribuições do célebre “*Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*” (*Da sensação de som como base fisiológica para a teoria musical*) publicado em 1863 pelo físico, matemático e fisiologista alemão Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1894), autor que toma parte de uma corrente empírica, experimental ou científica da psicologia. Dentre outros fatos que podem ser lembrados aqui, destaca-se que: em influente artigo de 1885, intitulado “*Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*” (Escopo, método e objetivo da musicologia), o musicólogo boêmio-austriaco Guido Adler (1855-1941) percebe um campo de

Nesse roteiro, o argumento de que os sons são regidos por uma psicologia, atua como uma espécie de metáfora biológica, ou algo mais do que isso, que no *Harmonielehre* de Schenker possui implicações profundas. Digamos: os sons – notas, intervalos, graus, acordes, áreas tonais, tonalidades, motivos, etc. – são como seres vivos e, assim sendo, possuem estados e realizam processos mentais, possuem comportamentos e interagem, individualmente ou em grupo, num ambiente que é físico e também moral. Então, os sons possuem alma, ego, instinto interior, consciência e desejos, o que lhes permite expressar valores que norteiam suas relações, escolhas e condutas musicais. Com isso, focando a psicologia dos sons, e não propriamente as pessoas em suas relações com a música, caminhamos em direção àquilo que já foi visto “como um passo decisivo na despersonalização da análise, algo que Richard Taruskin (1995: 24) chamou de “transformar ideias em objetos e colocar objetos no lugar das pessoas” – o que, acrescenta Taruskin, é ‘a falácia modernista essencial’” (COOK, 2007, p. 72).<sup>209</sup>

Como a argumentação, falaciosa ou não, não é fácil de ser parafraseada, convêm dar voz ao próprio Schenker: “acostumemos a ver os sons como criaturas; acostumemos a considerá-los em seu impulso biológico, como se possuíssem vida interior” (SCHENKER, 1990, p. 42).<sup>210</sup> “Nas unidades formais maiores [...] o momento biológico da vida sonora se faz de novo presente de maneira assombrosa” (SCHENKER, 1990, p. 55).<sup>211</sup> Schenker vê a quinta superior (nota sol) como “um componente orgânico real do sistema de *dó maior*” (SCHENKER, 1990, p. 89).<sup>212</sup> E defende que, por mútua influência, conteúdo motivico e harmonia se unificam ao ponto de se tornarem um só membro de um “organismo total” (SCHENKER, 1990, p. 310). Algumas formulações são mais longas e, mesmo que em parte tenham sido citadas anteriormente, podem ser relidas, já que também são mais esclarecedoras:

Tive oportunidade de mostrar repetidamente porque o som deve ser tomado em muitos aspectos como algo verdadeiramente animal, quase como um ser vivo. Sua tendência irreprímível para seus harmônicos seria uma espécie de impulso sexual,<sup>213</sup> e o sistema em que se enquadra, especialmente o modo natural, o maior, poderia ser considerado como uma espécie de sociedade superior, ou de estado, com seus próprios pactos sociais, a que cada um dos sons separados há de se ajustar. Chegamos agora a outro ponto em que essa animalidade dos sons é mostrada sob um novo aspecto. Em que se manifesta [...] o impulso vital e o egoísmo dos humanos? [...] o que chamamos alegria de viver, egoísmo, está em razão direta com a quantidade de relações vitais e com a

---

correlações entre a musicologia e as ciências naturais sugerindo, como se sabe, uma “ciência auxiliar” dedicada à “psicologia do som”. Em 1879, o médico, filósofo e psicólogo alemão Wilhelm Wundt (1832-1920) cria o *Wundt-Laboratorium*, dado como o primeiro laboratório experimental de Psicologia do mundo.

<sup>209</sup> “As a decisive step in the depersonalization of analysis, what Richard Taruskin (1995: 24) has called ‘turning ideas into objects, and putting objects in place of people’ – which, he adds, is ‘the essential modernist fallacy’” (COOK, 2007, p. 72).

<sup>210</sup> “Acostumbrémonos pues a ver lo sonidos como criaturas; acostumbrémonos a considerarlos en su impulso biológico, como si poseyeran vida interior” (SCHENKER, 1990, p. 42).

<sup>211</sup> “En las unidades formales mayores, [...], el momento biológico de la vida sonora se hace de nuevo presente de la manera más asombrosa” (SCHENKER, 1990, p. 55).

<sup>212</sup> “Un componente orgánico real del sistema de *do mayor*” (SCHENKER, 1990, p. 89).

<sup>213</sup> Sobre a metáfora do “impulso sexual” que aparece no texto de Schenker, cf. Freitas (2010b, p. 759-760). Voltando às correlações entre Schenker e Freud, note-se que, conforme Lourenço e Padovani (2013, p. 323), “é a afirmação das fantasias inconscientes que leva Freud às teses sobre o ‘complexo de Édipo’. O complexo de Édipo pode ser visto como um conjunto de fantasias inconscientes, ou ainda, como teorias tecidas pelas crianças em suas interpretações de temas como: a distinção e a excitação sexual; o funcionamento do próprio corpo; a origem dos bebês e a própria origem, portanto. [...]. É por meio dessas teorias que a criança inicia suas relações amorosas em uma posição masculina ou feminina.”

intensidade das forças vitais colocadas em jogo. Quer dizer que: quanto mais relações cultiva o ser humano e quanto mais fortemente se manifesta nelas, claramente maior é sua força vital. [...]. O egoísmo do som se manifesta de maneira semelhante ao do homem, na medida em que prefere dominar seus sons concomitantes do que ser dominado por eles, e o meio idôneo para satisfazer essa paixão egoísta de comandar é justamente o sistema. [...]. Isso significa que o som se realiza vitalmente mais, satisfaz melhor seu impulso vital quanto mais proveito obtém destas relações [...], mais fortemente expressa o prazer de sua posse. Portanto, cada som é estimulado a conquistar esse reino, esse espaço vital (SCHENKER, 1990, p. 135-136).<sup>214</sup>

Foi apenas o instinto que levou à descoberta das misturas [*Mischungsreihen*], pois de modo algum foram os próprios artistas – e ainda não estão hoje – conscientes de que através das misturas novas e múltiplas relações poderiam ser obtidas [...]. Entende-se assim como as coisas aconteceram: o artista escuta, por assim dizer, a alma do som – o som busca o conteúdo vital mais rico possível – e assim o artista, que é mais escravo do som do que supõe, cede o quanto pode (SCHENKER, 1990, p. 137).<sup>215</sup>

Como poderia chegar o artista à ideia de mistura senão estimulado pelo impulso expansivo e egoísta do próprio som? Sem esse ímpeto do som para expandir vitalmente em todas as circunstâncias possíveis, o compositor não poderia chegar jamais ao conceito artístico de mistura (SCHENKER, 1990, p. 145).<sup>216</sup>

§52 Transcendental importância do princípio da mistura. Em conclusão, é necessário acrescentar que a mistura, tal como foi posta em ação pelo egoísmo do som, se converteu em um princípio composicional tão imanente, tão poderoso, que seus efeitos devem se buscar também nos intervalos, nos acordes, tétrades, etc. Procedente da própria vida do som, esse princípio se apodera do organismo vivente da obra, onde é inserido com a força de um elemento da natureza (SCHENKER, 1990, p. 175).<sup>217</sup>

Conforme já visto, as menções ao “egoísmo” (*Egoismus*) se destacam nas falas de Schenker e a sua reaparição nos trechos agora citados oportuniza um breve comentário que pode, quem sabe, contribuir para evitar mal-entendidos. Se for reduzido ao juízo que o interpreta como um “amor exagerado aos

<sup>214</sup> “He tenido ocasión de mostrar repetidas veces por qué el sonido debe tomarse en muchos aspectos como algo verdaderamente animal, casi como un ser vivo. Su tendencia irreprimible hacia sus armónicos sería una especie de impulso sexual, y el sistema en que se encuadra, especialmente el modo natural, el mayor, podría considerarse como una especie de sociedad superior o de estado con sus propios pactos sociales, al que cada uno de los sonidos aislados ha de ajustarse. Llegamos ahora a otro punto en el que esa animalidad de los sonidos se muestra bajo un nuevo aspecto. ¿En qué se manifiesta [...] el impulso vital y el egoísmo de los humanos? [...] lo que llamamos alegría de vivir, egoísmo, está en razón directa con la cantidad de relaciones vitales y con la intensidad de las fuerzas vitales puestas en juego. Quiere decirse: que cuantas más relaciones cultiva el ser humano y cuanto más fuertemente se manifiesta en ellas, claramente mayor es su fuerza vital. [...]. El egoísmo del sonido se manifiesta, de manera semejante al del hombre, en que prefiere dominar sus sonidos concomitantes que ser dominado por ellos, y el medio idóneo que se le ofrece para satisfacer esta pasión egoísta de mandar es justamente el sistema. [...] Eso quiere decir que el sonido se realiza vitalmente más, satisface mejor su impulso vital cuanto más provecho obtiene de estas relaciones [...] cuanto más fuertemente exprese [...] el placer de su posesión. Por ello, se estimula a cada sonido a conquistar ese reino, ese espacio vital” (SCHENKER, 1990, p. 135-136).

<sup>215</sup> “Fue sólo el instinto lo que condujo al hallazgo de las mixturas, pues en manera alguna fueran los artistas mismos - y ni siquiera lo son hoy - conscientes de que por medio de las mixturas podían obtenerse nuevas y múltiples relaciones [...]. Se comprende así cómo ocurrieron las cosas: el artista escucha, por decirlo así, el alma del sonido - el sonido busca el contenido vital más rico posible -, y así el artista, que es más esclavo del sonido de lo que supone, cede ante él cuanto puede” (SCHENKER, 1990, p. 137).

<sup>216</sup> “¿Cómo ha podido llegar el artista a la idea de la mixtura sino estimulado por el impulso expansivo y egoísta del sonido mismo? Sin ese ímpetu del sonido por expandirse vitalmente en todas las circunstancias posibles, el compositor no habría podido llegar jamás al concepto artístico de mixtura” (SCHENKER, 1990, p. 145).

<sup>217</sup> “§52 Transcendental importancia del principio de mixtura. Como conclusión, huelga añadir que la mixtura, tal y como ha sido puesta en acción por el egoísmo del sonido, se ha convertido en un principio composicional tan imanente, tan poderoso, que sus efectos habría que buscarlos también en los intervalos, en las acordes tríadas, en los acordes cuatríadas, etc. Procedente de la vida misma del sonido, este principio prende en el organismo viviente de la obra, donde se inserta con la fuerza de un elemento de la naturaleza” (SCHENKER, 1990, p. 175).

próprios interesses a despeito dos de outrem” (HOUAISS) o egoísmo se aproximará daquilo que é imoral, e essa compreensão poderá nos afastar da dimensão que o egoísmo alcança no imaginário austro-germânico a que Schenker se filia.<sup>218</sup> Com o auxílio de Barros (2015, p. 199-200) podemos, então, perceber que lidamos aqui com uma imagem que procura traduzir compromissos morais entre o artista e sua arte, ou seja, trata-se de um egoísmo “transcendente”, ou de uma “imoralidade transcendente”, já que não se limita às regras normais da imoralidade. Nesse sentido, para realçar essa dimensão que o termo parece alcançar também em Schenker, são esclarecedoras as considerações que o escritor francês André Gide (1869-1951) faz sobre Goethe: “O dever de Goethe foi ser egoísta para sua obra. A imoralidade transcendente do artista é, a seu modo, suprema forma de moralidade, se ela servir à realização da missão divina particular da qual cada um foi encarregado aqui em baixo” (GIDE apud BARROS, 2015, p. 200).

Essas referências e citações associadas à imagem da psicologia – presente, como vimos, no título da seção *Von der Psychologie der Chromatik und der Alteration* que prenuncia e recebe os primeiros parágrafos dedicados aos processos de tonalização – nos levam para a segunda palavra que chama atenção nesse título: *Chromatik*

### 4.3 O valor do contraste cromático

Cromatismo, como se sabe, é um termo frequente nos textos de teoria musical e harmonia e, sendo assim, conta com muitas definições, comentários e corolários.<sup>219</sup> Mesmo assim, vale recuperar algo de sua fortuna crítica a partir de recortes ao texto de um musicólogo que, mais tarde e em outra chave de leitura, também propôs interfaces entre música e psicologia.

Quase todos os sistemas tonais que têm sido usados na música, seja ela ocidental, oriental, popular ou primitiva, são essencial e basicamente diatônicos. O cromatismo é quase por definição uma alteração, uma interpolação ou um desvio daquela organização diatônica básica. [...] O cromatismo pode ser entendido como um tipo de enfeite. [...] O poder estético afetivo do cromatismo não surge apenas porque as alterações cromáticas atrasam ou bloqueiam o movimento esperado em direção aos sons diatônicos normais, mas também porque a uniformidade da sucessão, se persistente, tende [...] a criar ambigüidade e, portanto, tensão afetiva. Além disso, a ambigüidade leva, especialmente no campo da sucessão harmônica, a uma instabilidade tonal geral [...] Finalmente, é importante ter em mente que o cromatismo, embora considerado aqui como uma variável independente, é usado na prática em conexão com outros tipos secundários de desvio; isto é, os atrasos e irregularidades rítmicas, os adiamentos no preenchimento dos vazios estruturais, as estruturas melódicas fracamente articuladas e os vários outros modos de comunicação estética afetiva (MEYER, 2001, p. 225-227).<sup>220</sup>

<sup>218</sup> Cf. o comentário “A arte de manter, o propósito do concentrar e a paixão fundamental do egoísmo na teoria da harmonia austro-germânica nos primeiros anos do século XX”, em Freitas (2010b, p. 756-760).

<sup>219</sup> Sobre cromatismo, cf. Barsky (1996), Brown (1986) e DeVoto (2006).

<sup>220</sup> “Casi todos los sistemas tonales que se han utilizado en la música, sea occidental, oriental, popular o primitiva, son esencial y básicamente diatónicos. El cromatismo es casi por definición una alteración, una interpolación o una desviación de esa organización diatónica básica. [...] El cromatismo puede entenderse como un tipo de adorno. [...] El poder estético afectivo del cromatismo no solo surge porque las alteraciones cromáticas demoran o bloquean el movimiento esperado hacia los sonidos diatónicos normales, sino también porque la uniformidad de la sucesión, si es persistente, tiende [...] a crear ambigüedad y, por lo tanto, tensión afectiva. Además, la ambigüedad conduce, especialmente en el campo de la sucesión armónica, a una inestabilidad

Em seguida, comentando conexões entre cromatismo e comunicação emocional no repertório ocidental (renascimento, barroco, ópera italiana, classicismo), Meyer (2001, p. 227) cita o musicólogo teuto-estadunidense Edward Lowinsky – “O cromatismo sempre representa o extraordinário” – e, chegando ao romantismo, conclui seu texto apontando que este exitoso recurso artístico deu sinais de exaustão: “No século XIX, o cromatismo tornou-se um recurso quase indispensável [...]. De fato, pode-se argumentar que seu uso excessivo e desmedido serviu, enfim, para enfraquecer e destruir sua eficácia, pois tendeu a se tornar normativo dentro do estilo” (MEYER, 2001, p. 229).<sup>221</sup>

O texto de Meyer – principalmente por seu apontamento final – dialoga com um documento que também marcou época: o verbete *Chromatique* que o *philosophe-musicien* Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), renunciando o romantismo, publicou em seu “*Dictionnaire de musique*” de 1768.

CROMÁTICO: Um gênero de música que passa por vários semitons consecutivos. [...] este gênero varia e embeleza o diatônico com semitons, que produzem na Música, o mesmo efeito que a variedade de cores produz na pintura. [...]. Como com cada nota se muda de tom no [gênero] cromático, é necessário limitar e regular essas sucessões por temor a perder-se. [...] O gênero cromático é admirável para expressar dor e aflição: seus sons reforçados, quando ascendentes, arrebatam na alma. Não é menos enérgico quando descendentes; em tal caso, parece que verdadeiros lamentos são ouvidos. Esse [...] gênero, fortalecido por sua harmonia, consegue ser apropriado para tudo [...]. De resto, quanto mais energia tenha esse gênero, menos deve ser abundante. Semelhantes a esses manjares delicados cuja abundância logo enjoa, tanto seduz se sobriamente economizado, como se converte em repugnante quando esbanjado (ROUSSEAU, 2007, p. 158-159).<sup>222</sup>

Com isso, podemos voltar ao §136 do *Harmonielehre*, parágrafo que descreve o processo de tonalização como algo inseparável do fenômeno cromático e que se posiciona logo abaixo do título *Chromatisierungs-(Tonikalisierungs-)prozess* que, por si só, já explicita essa condição de inseparabilidade (SCHENKER, 1990, p. 365). E aqui, guardadas as devidas distâncias entre contextos e autores tão distintos, observar que as colocações de Meyer e Rousseau, incluindo aí a validade da advertência final contra o uso banalizador do cromatismo, não divergem, essencialmente, daquilo que está implicado nos processos de tonalização descritos por Schenker: de fato, tais processos são intrinsecamente cromáticos, geram “desvios” ao tom principal e, com isso, enfeitam a trama adiando ou bloqueando o movimento

---

tonal general. [...] Por último, es importante tener presente que el cromatismo, aunque se considere aquí como una variable independiente, se utiliza en la práctica en conexión con otros tipos secundarios de desviación; es decir, las demoras e irregularidades rítmicas, las dilaciones en el relleno de los vacíos estructurales, las estructuras melódicas débilmente articuladas y los diversos modos restantes de comunicación estética afectiva” (MEYER, 2001, p. 225-227).

<sup>221</sup> “En el siglo XIX el cromatismo se convierte en un recurso casi indispensable [...]. En realidad, puede argumentar-se que su uso pródigo y desmesurado sirvió, en última instancia, para debilitar y destruir su eficacia, porque tendió a volverse normativo dentro del estilo” (MEYER, 2001, p. 229).

<sup>222</sup> “CROMÁTICO: Género de música que procede por varios semitonos consecutivos. [...] este gênero varia e embellece al diatónico con semitonos, que producen en la música el mismo efecto que la variedad de colores causa en la pintura. [...] Como con cada nota se cambia de tono en el [gênero] *cromático*, hay que limitar y regular estas sucesiones por temor a perderse. [...] El gênero cromático resulta admirable para expresar el dolor y la aflicción: sus sonidos reforzados, cuando ascienden, arrebatan en alma. No es menos enérgico descendiendo; en tal caso, parece que se escuchan verdaderos lamentos. Este mismo gênero, fortalecido por su armonía, consigue ser apropiado para todo [...] Por lo demás, cuanto más energía tenga este gênero, menos debe ser prodigado. Semejante a esos manjares delicados cuya abundancia hasta pronto, tanto más seduce sobriamente economizado, como se convierte en repugnante cuanto se prodiga” (ROUSSEAU, 2007, p. 158-159).

esperado em direção aos graus diatônicos. Desse modo, as tonalizações reforçam ambiguidades e instabilidades tonais que, como afirma Meyer, resultam em respostas afetivas. Tonalizações são interpolações que acentuam a unidade da tonalidade, uma vez que “Schenker não vê os elementos cromáticos [...] como elementos que, necessariamente, negam do tom. Muito pelo contrário: a mudança cromática é um elemento que não destrói o sistema diatônico, mas sim o enfatiza e confirma” (KOPP, 2002, p. 105).<sup>223</sup> Os processos de tonalização, também estudados aqui em separado, não são processos independentes, antes alcançam seus efeitos na combinação com outros tipos de sinuosidades e modos de expressão. São recursos que diversificam a harmonia, enriquecem o discurso musical e, como dizia Rousseau, se mostram apropriados para quase tudo.

#### 4.4 Instinto e vontade como alicerces da noção de tonalização

Próximos ao §136, encontramos dois parágrafos que, por seus títulos instigantes e autoexplicativos, sugerem breves comentários. São eles o §133 e o §134. Discorrendo sobre o “impulso natural para o valor de tônica” (§133), Schenker recorre novamente ao sensacionismo – manifestação radical do pensamento empirista, segundo a qual todo conhecimento humano e todas as faculdades do conhecimento estão subordinadas ao mecanismo da sensação e da experiência sensorio-motora (ABBAGNANO, 1982, p. 840) – e, com excertos de obras de Beethoven, Chopin e Schumann, argumenta que, espontaneamente, em diferentes relações musicais, temos a tendência de atribuir aos acordes perfeitos um valor de tônica, seguindo um instinto ou impulso interior que, inconscientemente, se fundamenta em uma causa natural.

Este último é exato. Nossa propensão a atribuir, em cada caso, a cada tríade maior ou menor, o significado de uma tônica corresponde perfeitamente ao impulso e egoísmo de cada som, qualidades que já na parte teórica foram valorizadas biologicamente. Uma coisa é óbvia: a importância da tônica supera a de outros graus, e tais graus perdem valor à medida que se afastam da tônica (SCHENKER, 1990, p. 361).<sup>224</sup>

Com isso, Schenker parte para o enfrentamento da temática “O anseio pela tônica e pela cadência na tonalidade” (§134) que, pode-se dizer, é o forte alicerce para a noção de processos de tonalização. Schenker reitera a colocação anterior, ou seja, em concordância, ou em obediência ao instinto dos sons, nosso instinto nos leva a atribuir valor de tônica, o “valor mais forte”, aos acordes perfeitos maiores e menores. E, prosseguindo, argumenta: é essa suposição instintiva que garante a eficácia persuasiva e expressiva do efeito de tonalização, pois, com esse recurso o artista nos provoca, jogando com nossos anseios:

<sup>223</sup> “Schenker does not see the chromatic elements of chords as necessarily key-denying. Quite the opposite: Chromatic change is an element which does not destroy the diatonic system but which rather emphasizes and confirms” (KOPP, 2002, p. 105).

<sup>224</sup> “Esto último es exacto. Nuestra propensión a adjudicar en cada caso a toda tríada mayor o menor la significación de una tónica se corresponde perfectamente con el impulso y o egoísmo de cada sonido, cualidades que ya en la Parte Teórica se han valorado biológicamente. Una cosa es evidente sin más, y es que la importancia de la tónica sobrepasa a la de otros grados, y que éstos van perdiendo valor conforme se alejan de la tónica” (SCHENKER, 1990, p. 361).

[O artista] tenta nos enganar fazendo com que um som que supomos ser a tônica, de repente, se revele como outro grau completamente diferente [...]. O efeito dessa transformação se baseia no fato de que o artista está perfeitamente consciente do nosso anseio pela tônica, e conscientemente o frustra (SCHENKER, 1990, p. 362).<sup>225</sup>

Schenker, então, ilustra e incrementa seu raciocínio analisando uma passagem escrita por Beethoven entre 1805 e 1806. Nessa passagem (o trecho dos compassos 6 a 14 do *Allegro moderato*, primeiro movimento do *Klavierkonzert* n. 4, em Sol maior, Op. 58), conforme a leitura de Schenker, num sofisticado percurso cromático, a “dignidade de tônica” tende a ser outorgada à diferentes tríades maiores (Fig. 4.1), mas “qual é a solução correta?”

283]

Streichorchester (orquestra de cordas)

The image shows a musical score for strings in G major, measures 6-14. The score is in 2/4 time and features a complex chromatic progression. Below the score, Schenker's harmonic analysis is provided in two systems. The first system covers measures 6-10, and the second system covers measures 11-14. The analysis uses Roman numerals and chord symbols to identify the underlying harmonic structure.

in G-dur: III<sup>#3</sup> — — — VI<sup>(#3)</sup> II<sup>(#3)</sup> — V — I —  
 G: B F# B/D# E A/C# D G/B

. IV — I — V — I — II — V — — I  
 C G/B D/A G Am/C D G

Fig. 4.1 – O anseio pela tônica e pela cadência na tonalidade de Sol maior numa passagem do Concerto para piano n. 4 Op. 58, de Beethoven, 1805-06. A partir de Schenker (1906, p. 334-335)

Na análise das relações harmônicas que se observam nessa Fig. 4.1, Schenker avalia:

Nossas sensações são confusas, em função da contínua troca de tríades maiores e também, principalmente, por causa de sua ambiguidade [*Mehrdeutigkeit*],<sup>226</sup> pois a cada momento sentimos o desejo de dar o posto de tônica a cada uma das tríades individualmente. Até que compreendemos, ao final que [...], apesar de todas as alterações cromáticas [...] sempre estivemos nos movendo na mesma tonalidade (SCHENKER, 1990, p. 363).<sup>227</sup>

<sup>225</sup> “[o artista] si intenta engañarnos haciendo que un sonido que nosotros suponemos ser la tónica se revele repentinamente como otro grado completamente distinto [...]. El efecto de esa transformación estriba en que el artista está perfectamente advertido de nuestro anhelo por la tónica, y lo frustra conscientemente” (SCHENKER, 1990, p. 362).

<sup>226</sup> Conforme Freitas (2010b, p. 520), na teoria tonal austro-alemã, o princípio dos múltiplos significados, expresso pelo termo *Mehrdeutigkeit* (ambiguidade), refere-se “à condição que se instala quando uma entidade sonora concreta (no sentido restrito de uma nota temperada, intervalo, escala, arpejo, conjunto de notas, acorde, posicionamento das notas do acorde, harmonia, enarmonia, área tonal, etc.) possibilita duas ou mais interpretações abstratas.”

<sup>227</sup> “Nuestras sensaciones son confusas por el cambio continuo de tríadas mayores a causa de su multivocidade y también,

Desse modo – prossegue Schenker –, através de interpolações cromáticas, “Beethoven explora nossas dúvidas” para enriquecer a tonalidade de Sol maior, “porém essas dúvidas teriam sido impossíveis se cada grau não tendesse a se apresentar como uma possível tônica; ou, para falar antropocentricamente, se nós mesmos não estivéssemos inclinados a atribuir a todos os graus seu mais forte valor possível, isto é, o de tônica” (SCHENKER, 1990, p. 364).<sup>228</sup>

Nesse §134, ao sustentar e descrever a noção de *Tonikalisierung*, Schenker deixa pistas de temáticas que são caras ao imaginário freudiano, mas também, de modo amplo, ao ambiente intelectual austro-germânico. São pistas, pois sugerem conexões possíveis, mas também imprecisas e difusas:

Quão frouxa é a conexão entre o trabalho de Schenker e sua formação intelectual pode ser vista na literatura a partir dos intermináveis pontos de comparação traçados entre a obra de Schenker e a história do pensamento (principalmente) alemão. Um estudo menciona Coleridge, Leibnitz, Kant, Hegel, os psicólogos da Gestalt; outro, Goethe, Schopenhauer e Bertalanffy... A lista poderia continuar, e incluir, ainda mais razoavelmente, Herder, Schelling, os Schlegels e Humboldt, o grupo que Dilthey chamou de ‘poetas idealistas’ (KEILER apud COOK, 2007, p. 44).<sup>229</sup>

Contudo, e levando em conta que Schenker “parece ter tido, em sua maior parte, apenas um conhecimento de segunda ou terceira mão a respeito das especificidades da filosofia ou da estética” (BLASIUS apud COOK, 2007, p. 45),<sup>230</sup> vale seguir algumas dessas pistas. Assim, podemos observar que, falando em termos de instinto interior, processos mentais, forças vitais, paixão egoísta, consciência, impulso, anseio, inclinação e desejo – seja do próprio som ou do sujeito subjugado aos desígnios dos sons – Schenker tece formulações que sugerem afinidades com “O mundo como vontade e representação”, influente obra que o filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860) publica a partir de 1819. No Livro III, §52, Schopenhauer trata especificamente da música e, em determinadas passagens, sublinha aspectos que podem se relacionar com a caracterização psicológica e filosófica desse “anseio de ser tônica” que Schenker realça como fator que impulsiona os processos de tonicalização.<sup>231</sup>

O debate propriamente filosófico acerca dessas correlações ultrapassa o escopo dessa pesquisa, mas, considerando a determinante presença das ideias de Schopenhauer na cena musical germânica (ou

---

sobre todo, porque a cada momento sentimos el deseo de dar el rango de tónica a cada una de las tríades individualmente. Hasta que comprendemos, al final que [...], pese a todas las alteraciones cromáticas [...] nos hemos estado moviendo siempre en la misma tonalidad” (SCHENKER, 1990, p. 363).

<sup>228</sup> “Pero esas dudas hubieran sido imposibles si cada grado no hubiese tenido la tendencia a presentarse como posible tónica; o, para hablar antropocéntricamente, si nosotros mismos no tuviéramos inclinación a atribuir a todo grado su valor más fuerte posible, es decir, el de tónica” (SCHENKER, 1990, p. 364). Nessa passagem destaca-se o termo “inclinação” (*Neigung*) que, como vimos anteriormente, é utilizado por alguns autores para denominar processos análogos ao que Schenker chama de tonicalização (cf. Cf. ADOUR DA CÂMARA, 2008, p. 243; MERHY, 2012, p. 265; SENNA, 2002, p. 79).

<sup>229</sup> How loose is the connection between Schenker’s work and its intellectual background can be seen in the literature from the endless points of comparison drawn between it and the history of (mostly) German thought. One study mentions Coleridge, Leibnitz, Kant, Hegel, the Gestalt psychologists; another, Goethe, Schopenhauer, and Bertalanffy... The list could go on, and include, even more reasonably Herder, Schelling, the Schlegels and Humboldt, the group Dilthey named the ‘poetic idealists’ (KEILER apud COOK, 2007, p. 44).

<sup>230</sup> Schenker “seems to have had for the most part only a second- or third-hand acquaintance with the specifics of philosophy or aesthetics” (BLASIUS apud COOK, 2007, p. 45)

<sup>231</sup> Para uma aproximação entre os conceitos de *Vontade* em Schopenhauer e *Pulsão* em Freud, cf. Santiago (2013). Sobre correlações entre Schopenhauer, Schenker e a noção de vontade em música, cf. Cubero, 2017.

germanizada) desde meados do século XIX,<sup>232</sup> com o auxílio de comentaristas, torna-se oportuno ao menos assinalá-las. Para Schopenhauer, “vontade [*Wille*] é vontade de viver, e seu único objetivo é ela própria” (SCHWANITZ, 2007, p. 308). Tal vontade não tem nada de racional, antes se manifesta, como diz Schenker, como uma “animalidade” que, inconscientemente, se fundamenta em uma causa natural. Assim, a vontade schopenhaueriana se mostra como um

[...] um cego e irresistível ímpeto, que já vemos aparecer na natureza inorgânica e vegetal, como também na parte vegetativa da nossa própria vida [...] o que a vontade sempre quer é a vida, exatamente porque esta não é senão o manifestar-se da própria vontade na representação: e é simples pleonasmo dizer vontade de viver em lugar de viver (ABBAGNANO, 1982, p. 971).

Considera-se então que, em Schopenhauer, vontade e querer viver são a mesma coisa: a essência do eu. “O eu como sujeito é vontade, o eu como objeto de sua própria observação é representação” (SCHOPENHAUER apud SCHWANITZ, 2007, p. 308), além disso, o que vale para o eu também vale para a realidade como um todo: por traz de sua fachada como representação, a realidade é uma objetivação da vontade. Com isso, a percepção de Schenker de que os sons são como seres vivos que possuem vontade própria remete a interpretação de Schopenhauer, para quem a vontade é o princípio primeiro do mundo: tal princípio se manifesta no sujeito, isto é, na consciência, nas faculdades do conhecimento e do sentimento. Ou também fora dele, ou seja, a vontade está por toda parte, nos fenômenos magnéticos, nas leis da física, nos metabolismos orgânicos, nas interações químicas, etc. Assim, tudo é pendor, tudo é inclinação, tudo é querer, tudo é intenção e desejo.<sup>233</sup>

Em síntese, podemos dizer que: com argumentos, análises de trechos musicais e analogias com outras áreas – lembrando, com Schopenhauer (1974, p. 83), que “apresentando todas estas analogias, nunca devemos esquecer que a música não mantém nenhuma relação direta com elas” (SCHOPENHAUER, 1974, p. 83) – Schenker fundamenta a noção de processos de tonicalização. Em seguida, ao longo dos §136 a §145 passa a descrever tecnicamente uma tipologia, começando com a primeira e mais rara categoria das tonicalizações possíveis: a tonicalização imediata ou direta.

<sup>232</sup> Cf. Dahlhaus (1999, p. 128-132) e Fubini (1994, p. 271-276).

<sup>233</sup> Cf. Lisardo (2009, p. 81-87).

## Como entra em cena a tonicalização? Uma leitura da tipologia proposta por Schenker

O presente capítulo é um desdobramento do anterior e, por sua natureza mais técnica, se volta para questões que podem ser assim recolocadas: posto que o conceito de tonicalização foi formalmente enunciado por Schenker no §136 de seu *Harmonielehre*, como e com que critérios o autor distingue e organiza os tipos de tonicalização? Quais são os tipos de tonicalização descritos nos §137 a §145? Qual é o repertório que Schenker observa para deduzir sua ilustrada tipologia? Procurando enfrentar tais questões, propõem-se aqui uma leitura comentada que, passo a passo, acompanha o esforço de identificação, diferenciação, descrição, nomeação e classificação empreendido pelo teórico.

### 5.1 Da tonicalização imediata ou direta

“Como entra em cena a tonicalização?” Com essa sugestiva questão, Schenker (1990, p. 365) inicia a exposição de uma tipologia que, amparada em casos do repertório, procura sistematizar um amplo conjunto de procedimentos. O tipo apresentado em primeiro lugar vem identificado por uma expressão que realça sua principal qualidade: “§137 Tonicalização direta” (*Unmittelbare Tonalisierung*), ou então, a tonicalização não mediada. Trata-se, portanto, de um processo em que um acorde “assume aspecto de I grau” sem contar com a ação preliminar de algum acorde auxiliar. Uma tonicalização instantânea que ocorre sem qualquer harmonia de transição ou preparação. Ou ainda como, logo adiante, sintetiza o autor: estimada como rara, a tonicalização direta ou sem entremeios é aquela em que “o grau que aspira à dignidade da tônica pode satisfazer essa exigência de maneira imediata e por si mesmo” (SCHENKER, 1990, p. 370).<sup>234</sup>

Para ilustrar essa “tonicalização direta” – e, de certo modo, ressaltando que nem todo processo de “tonicalização” se reduz ao recurso da “dominante secundária” –, Schenker escolhe ocorrências em obras de Johann Sebastian Bach, Domenico Scarlatti, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert e Johannes Brahms. Nessas ocorrências, com as quais Schenker ilustra, delimita e legitima a validade artística da tonicalização direta, observa-se que: é apenas uma nota não pertencente ao diatonismo da tonalidade principal que, como nota auxiliar (apojatura, bordadura, nota de passagem, etc.),<sup>235</sup> provoca um efeito contrastivo apontado por Schenker (1990, p. 365) como duplamente positivo. Por um lado, somada às notas de uma tríade ou téttrade, a nota cromática ajuda a conformar de maneira mais completa o diatonismo associado ao grau que recebe tonicalização. E disso resulta um segundo “inestimável benefício”: após a vivificadora oposição de outro diatonismo, a sonoridade da tonalidade principal ressurgue renovada. Assim, retrocedendo à época barroca, ao comentar a nota mi bemol interposta ao diatonismo de Fá maior numa passagem do Concerto Italiano de J. S. Bach, Schenker arremata:

<sup>234</sup> “El grado que aspira a la dignidad de la tónica puede satisfacer esta exigencia de manera inmediata y por sí mismo” (SCHENKER, 1990, p. 370).

<sup>235</sup> No *Harmonielehre*, Schenker interpreta as chamadas notas auxiliares (também conhecidas como: notas estranhas ao acorde, notas de ornamentação, notas acidentais, notas de jogo melódico, notas melódicas estranhas a harmonia, notas de figuração melódica etc.) como “fenômenos acompanhantes dos graus no estilo livre” (*Von einigen Begleitphänomenen der Stufen im freien Satz*). Cf. os §163 a §170 em Schenker (1990, p. 424-448).

Se deduz disso que o *mi bemol* cromático de nosso exemplo [Fig. 5.2] possui razões profundas de natureza especificamente musical, e falar desse cromatismo com ligeireza demasiada, considerando-o como uma simples nota de passagem ou um fenômeno similar, demonstraria quão pouco capacitados estamos na realidade para seguir o verdadeiro sentido das notas; ou, o que é o mesmo, quão pouco frequente é escutar de maneira corretamente musical (SCHENKER, 1990, p. 366).<sup>236</sup>

Trata-se aqui (Fig. 5.1) do segmento compreendido entre os compassos 30 a 34 do primeiro movimento do “*Concerto nach Italienischem Gusto*” (ou Concerto segundo o gosto italiano), BWV 971, publicado por J. S. Bach em 1735. E essa menção ao “italiano” sugere significações subentendidas, pois a valorização dos contrastes em vários níveis é, como se sabe, um dos traços que conformam os chamados concertos italianos e, de maneira mais geral, o “gosto” pela viva variedade de efeitos combinados.<sup>237</sup> Ainda sobre essa passagem, Schenker (1990, p. 366-367) pondera: não seria “sinal de bom sentido musical” falar aqui de uma “real troca de tonalidade” para Si $\flat$  maior: “Significaria um formalismo pedante admitir aqui uma tonalidade e uma modulação independente só para endossar esse *mi bemol* com uma teoria superficial”.<sup>238</sup>

Com questões retóricas como “não é o Si $\flat$  maior um mundo distinto de Fá maior?”, Schenker argumenta que, nesse caso, é insustentável falar de uma nova tonalidade de Si $\flat$  maior, pois nenhum material precedente ou subsequente ao cromático *mi bemol* dá condições para a afirmação de tal tonalidade. Em lugar de “modulação”, Schenker (1990, p. 367) defende que a noção de tonicalização direta é “mais simples” e, além disso, possui “a vantagem de guiar o ouvinte a uma melhor penetração na própria vida dos sons!”.<sup>239</sup>

F                      B $\flat$ /F                      C $7$ /F    F                      G $m$ /F    C $7$ /E                      F  
 Pedal em fá . . . . .  
**F:**    I                      IV                      V                      I                      ii                      V                      I  
**B $\flat$ :** “assume aspecto de I grau”

Fig. 5.1 – Tonicalização direta, compassos 30 a 34 do primeiro movimento do *Concerto Italiano* de J. S. Bach (1735).  
A partir de Schenker (1990, p. 365-366)

<sup>236</sup> “Se deduce de esto que el *mi bemol* cromático de nuestro ej. tiene razones profundas de naturaliza especificamente musical, y hablar de este cromatismo con demasiada ligereza, considerándolo como una simple nota de passo o un fenómeno similar, demostraría cuán poco capacitados estamos en realidad para seguir el verdadero sentido de las notas; o, lo que es lo mismo, cuán poco frecuente es escuchar de manera correctamente musical” (SCHENKER, 1990, p. 366).

<sup>237</sup> Sobre tais significações subentendidas, cf. o comentário “Povos e pátrias: das fronteiras da teoria da harmonia na história centro-europeia” em Freitas (2010b, p. 570-572).

<sup>238</sup> “Significaría un formalismo pedante el admitir aquí una tonalidad y una modulación independiente sólo para avalar ese *mi bemol* con una teoría superficial” (SCHENKER, 1990, p. 366).

<sup>239</sup> “La ventaja de guiar al oyente para penetrar mejor en la vida propia de los sonidos!” (SCHENKER, 1990, p. 366).

O segundo caso de tonicalização direta comentado por Schenker encontra-se numa passagem que se destaca no Prelúdio n.º 8, em Mib menor, do primeiro volume d'O cravo bem temperado (*Präludium es Moll*, BWV 853, *Das Wohltemperierte Klavier*, I. Teil) de J. S. Bach. Como se vê na Fig. 5.2, no compasso 26 desse prelúdio encontramos um “II grau frígio”,<sup>240</sup> um acorde de Fáb maior que, ornamentado pela nota si dobrado bemol, em tonicalização imediata, assume pronto e passageiro aspecto de I grau. Sobre essa passagem, Schenker pondera:

Também aqui é desnecessário falar de uma tonalidade real de *Fá bemol maior*, em lugar disso é muito mais simples compreender a tendência desse II grau para um I grau – como se fosse *Fá bemol maior* –, ou seja, para uma categoria superior. Que efeito tão delicado se produz com o contraste entre o *si dobrado bemol* e o *si bemol* diatônico! E tanto mais interessante e refinado quanto que o portador de tal efeito é tão somente uma semicolcheia (SCHENKER, 1990, p. 368).<sup>241</sup>

Ebm  
 Ebm: i

Fb/Ab  
 bII (frígio)  
 Fb: “assume aspecto de I grau”

Bb/Ab  
 V

Ebm/Bb  
 V<sup>6</sup>

Bb7  
 V<sup>7</sup>

Fig. 5.2 – Tonicalização direta, compassos 25 a 28 do *Präludium* BWV 853 de J. S. Bach.  
A partir de Schenker (1990, p. 367)

<sup>240</sup> No *Harmonielehre*, Schenker interpreta o chamado acorde de sexta napolitana como um “II grau frígio” no “§ 50 *Die zweite phrygische Stufe in Moll*” (O segundo grau frígio em modo menor). Nesse parágrafo, encontra-se que: “De fato, nenhuma característica dos modos antigos na composição atual é tão popular e usual como o II grau do antigo frígio, quer dizer, o semitom entre o I e o II. O encontramos em forma de tríade maior sobre o II grau rebaixado do modo menor em lugar da tríade diminuta sobre o II grau diatônico. Esse traço frígio se dá também em maior, porém, nesse caso, é mais apropriado entendê-lo como uma translação [uma mistura em 3 níveis, o frígio empresta o bII ao menor, e o menor o empresta ao maior]” (SCHENKER, 1990, p. 169). A temática é retomada no “§ 145 *Der Tonikalisierungsprozess als Interpret der zweiten phrygischen Stufe*” (O processo de tonicalização como expressão do segundo grau frígio) que, adiante, será comentado em tópico específico.

<sup>241</sup> “También aquí es ocioso hablar de una tonalidad real de *fa bemol mayor*, en cambio es mucho más sencillo comprender la tendencia de ese II grado hacia un I grado – como si fuera *fa bemol mayor* –, es decir, hacia una categoría superior. ¡Qué efecto tan delicado se produce así con el contraste entre el *si doble bemol* y el *si bemol* diatónico! Y tanto más interesante y refinado cuanto que el portador de tal efecto es tan sólo una semicorchea” (SCHENKER, 1990, p. 368).

### 5.1.1 A tonicalização imediata no repertório: cinco casos

Os próximos cinco casos são análogos e, talvez por isso, não são textualmente comentados por Schenker. Contudo suas pautas trazem marcações analíticas que nos convidam a estudá-los.

No primeiro desses casos, temos a ocorrência de uma tonicalização direta num trecho do primeiro movimento, *Sinfonia*, da Partita em Dó menor, BWV 826, publicada por J. S. Bach em 1726. Conforme demonstra a Fig. 5.3, no tempo forte do compasso 17, o acorde de Fá menor recebe uma apojetura, a nota ré bemol, que deslocando brevemente a quinta do acorde (nota dó), provoca uma tonicalização imediata que, repentinamente, dá ao referido acorde de Fá menor um aspecto de I grau. Novamente aqui, parafraseando Schenker, não se dá uma troca de tonalidade, seria exagero tratar essa tonicalização imediata como uma modulação independente só para justificar a presença dessa nota ré♭.

The figure shows a musical score for measures 15-18. The key signature is D minor (two flats). Measure 15 starts with an Eb chord (I) in the bass and a Cm chord (ii) in the treble. Measure 17 features a complex texture with a treble staff containing sixteenth-note patterns and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Chord symbols below measure 17 are Fm (ii), Bb (V), C/E (V/ii), and Fm (ii). An arrow points from the Fm (ii) chord to the text "Fm: 'assume aspecto de I grau'".

Chord symbols and annotations below the score:

Measure 15: Eb (I), Cm (ii)

Measure 17: Fm (ii), Bb (V), C/E (V/ii), Fm (ii)

Annotation: **Fm:** "assume aspecto de I grau"

Fig. 5.3 – Tonicalização direta, compassos 15 a 18 do primeiro movimento da Partita em Dó menor, BWV 826, de J. S. Bach, 1726. A partir de Schenker (1990, p. 368)

O seguinte caso de tonicalização direta foi escolhido por Schenker em um trecho da Sonata em Fá menor, K.6 (L. 479), publicada por Domenico Scarlatti, como *Essercizi per Gravicembalo (No.27)*, em 1738. Como se vê na Fig. 5.4, no compasso 11, um acorde de Si bemol maior, adornado pela nota mi bemol, em tonicalização imediata, toma aparência passageira de I grau.

7

F F F Bb/F F F G

Pedal em fá . . . . .

F: I I I IV I I (V/V)

Bb: "assume aspecto de I grau"

Fig. 5.4 – Tonalização direta, compassos 7 a 13 da Sonata em Fá menor K.6 (L.479) de Domenico Scarlatti, 1738.  
A partir de Schenker (1990, p. 368)

A passagem reproduzida na Fig. 5.5 focaliza mais um caso de tonalização direta. Trata-se de um segmento do *Allegro*, primeiro movimento, da Sonata para Piano n°6, em Ré maior, KV 284, composta por Mozart em 1775. No último tempo do compasso 30 o acorde de Si menor é ornamentado pela nota sol natural e assim, em tonalização imediata, toma aparência passageira de I grau.

27

A: E/G# F#m E D A/C#

V vi V IV I<sup>6</sup>

30

f

Bm/D A/E D

ii I<sup>6</sup> IV

Bm: "assume aspecto de I grau"

Fig. 5.5 – Tonalização direta, compassos 27 a 33 da Sonata para piano n° 6 em Ré maior, KV 284 de Mozart, 1775.  
A partir de Schenker (1990, p. 368-369)

Schenker apresenta, como penúltima ilustração de tonicalização direta, um evento diferenciado que se localiza numa passagem do *Lied* “Die Stadt” (A Cidade), do volume *Schwanengesang* (O canto do cisne) nº11, D. 957 publicado por Franz Schubert em 1829. Como se vê na Fig. 5.6, entre os dois primeiros versos do poeta Heinrich Heine<sup>242</sup> - “Am fernen Horizonte / erscheint, wie ein Nebelbild” (No distante horizonte / aparece, como uma névoa) – ouvimos um iv grau, um acorde de Fá menor, que surge sem preparação. Em continuação, com a palavra *Nebelbild* (névoa), este iv grau é sucedido por uma preparação cadencial própria: um acorde de Dó maior com apojeturas de sexta e quarta ( $V\frac{6}{4}/iv$ ), seguido pela usual resolução de quinta e terça ( $V\frac{5}{3}/iv$ ). Trata-se então, dado a presença da nota mi natural, de uma preparação secundária que, como uma névoa, poeticamente ambienta o segundo verso: aqui o acorde de Fá menor surge com aspecto de tônica. Mas tal sugestão atmosférica não se sustenta, no terceiro verso – “die Stadt mit ihren Türmen” (a cidade com suas torres) –, o acorde de Fá menor recebe sua dissonância característica, a sexta (nota ré natural), que nega seu pretenso papel de tônica, e com a palavra *Türmen* (torres), surge o acorde de Sol maior, também com apojeturas de sexta e quarta ( $V\frac{6}{4}$ ) e seguido pela resolução de quinta e terça ( $V\frac{5}{3}$ ), que nos conduz ao próximo verso – “In Abenddämmerung gehüllt” (envolta no crepúsculo da noite).

The figure shows a musical score for the song "Die Stadt" by Franz Schubert. It includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The lyrics are: "Am fernen Horizonte / erscheint, wie ein Nebelbild, die Stadt mit ihren Türmen." The harmonic analysis below the score is as follows:

	Cm	G	Fm	C	Fm	Dm7 <sup>(b5)</sup>	G
<b>Cm:</b>	i	V	iv	(V/iv)	iv	ii	V
	<b>Fm:</b> "assume aspecto de i grau"			V	i		

Fig. 5.6 – Tonicalização direta, compassos 7 a 12 do Lied “Die Stadt”, *Schwanengesang* nº11, D. 957 de Franz Schubert, 1828. A partir de Schenker (1990, p. 369)

Este excerto (Fig. 5.6) foi separado por Schenker para ilustrar o §137 dedicado ao tema da *Unmittelbare Tonikalisierung* (tonicalização imediata). Contudo, guardadas as devidas distâncias e licenças, podemos considerar que, o que Schenker sugere aqui se aproxima daquilo que Greene (1972, p. 2), conforme o mencionado nos comentários a respeito da Fig. 3.3, chamou de “tonicalização interna”, ou

<sup>242</sup> Trata-se do poeta alemão, associado ao romantismo, Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856). Muitos de seus poemas, especialmente os da juventude, foram transformados em *Lieder* pelas mãos de compositores de renome, tais como Schumann, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Wagner e Hugo Wolf (cf. YOUENS, 2011).

“*Sandwich Tonicization*”. Esse caso se diferencia dos demais casos de tonicalização direta comentados por Schenker, pois aqui a nota mi natural não é uma nota auxiliar, e sim a terça do acorde de Dó maior, a dominante secundária de Fá menor.

Para finalizar o §137, da tonicalização imediata, Schenker destaca um trecho do *Finale, Allegro con brio*, do Trio com trompa (“*Waldhorn Trio*”) em Mi bemol maior, op. 40, escrito por Brahms em 1865. No segmento inicial do *Finale*, no compasso 6 (Fig. 5.7), o acorde de Sol menor é ornamentado pela nota lá natural. Assim, em tonicalização imediata, esse Sol menor toma aparência passageira de i grau.

**Finale**  
Allegro con brio.

Eb ————— Eb Fm  
 Eb: I I i

Gm Bb Bb Eb Eb  
 iii V V I I  
**Gm:** “assume aspecto de I<sup>m</sup> grau”

Fig. 5.7 – Tonicalização direta, compassos 1 a 11 do *Finale* do Trio com trompa em Mib maior op. 40 de Brahms, 1865. A partir de Schenker (1990, p. 370)

Em suma, Schenker desenvolve o argumento da *Unmittelbare Tonalisierung* (tonicalização imediata, ou tonicalização direta) mostrando uma série de sete ocorrências musicais escolhidas em obras que perpassam os períodos barroco, clássico e romântico. Com tais casos, e sugerindo um termo técnico próprio, o teórico procura distinguir um procedimento artístico específico, consideravelmente raro e sutil: aqui, na tonicalização não mediada, um grau escolhido é ornamentado e, de maneira inesperada e transitória, causa contraste e surpresa ao assumir aspecto de primeiro grau.

## 5.2 Da tonicalização mediada ou indireta

O breve §138 do *Harmonielehre* têm função preliminar: aqui Schenker (1990, p. 370-371) introduz a noção e os modelos básicos de tonicalização mediada ou indireta (*Mittelbare Tonalisierung*) que serão comentados em detalhes nos próximos parágrafos. Como o termo sugere, por tonicalização mediada ou indireta entende-se o processo em que o grau que alcançara aspecto de tônica é precedido por algum movimento harmônico intermediário. Ou seja, em contraposição ao mais raro resultado imediato e direto, trata-se de uma tonicalização mais frequente que resulta de preparações mediadoras, um efeito de tônica que decorre de uma interposição preliminar, ou que é consequente de um acordo combinado com outros acordes.

Baseando-se na citada oposição entre “leis naturais de desenvolvimento” e “leis artificiais de inversão”, Schenker pré-organiza a tonicalização indireta em três tipos de relação: por quintas, por terças e por segundas. Esses três tipos são então arranjados em dois grupos. No primeiro, expressando movimentos invertidos em direção ao acorde que assumirá papel temporário de tônica, estão “logicamente” as progressões artificiais de quintas descendentes e de terças descendentes, ou seja: progressões que seguem os modelos “V<sup>3</sup>-I (ou V<sup>7</sup>-I)” e “III-I”. E no segundo grupo, conforme um específico movimento ascendente, estão progressões de segunda que têm como modelo o passo “VII-I”.

Nesse § 138, ainda que sucintamente, Schenker também aponta movimentos harmônicos que não alcançam as qualidades necessárias para firmar um “processo de tonicalização incondicional”, são eles: os “passos de desenvolvimento (plagais)” que seguem o modelo “IV-I” e “VI-I” e, por força de ambiguidade, o passo “II-I”. Em nota de rodapé Schenker destaca a inadequação, enquanto recurso de “tonicalização inequívoco”, desse modelo “II-I” ponderando que, embora esse passo “II-I possa levar à instauração de um valor de tônica, uma vez que essa sucessão”, por abreviação, “significa igualmente II-V-I”,<sup>243</sup> deve-se ter em conta que “a sucessão *ré-fá-lá* para *dó-mi-sol*, por exemplo, poderia, em determinadas circunstâncias, escutar-se não somente como II-I [em *Dó maior*], mas sim também como VI-V em *Fá maior*” (SCHENKER, 1990, p. 371).<sup>244</sup>

Nos §139 e §140, Schenker (1990, p. 371-379) aborda o “processo de tonicalização mediada por quintas descendentes”. Em linhas gerais, tal processo diz respeito à gestos artísticos musicais que estendem o invertido efeito cadencial “V-I”, ou dominante - tônica, para outros graus do sistema tonal.

<sup>243</sup> O entendimento de que o passo “II-I”, por abreviação, implica o passo “II-V-I” decorre daquilo que, na teoria de Rameau, foi caracterizado como o “*double emploi*” (emprego duplo). Sobre o “*double emploi*” algumas referências são: Christensen (1993, p. 193-197), Dahlhaus (1990, p. 24-25, 2001, p. 860), Damschroder (2008, p. 23), Freitas (2010b, p. 41-49), Harrison (1994, p. 93-94), Lester (1996, p. 133-135) e Rousseau (2007, p. 188-190).

<sup>244</sup> [Em nota de rodapé] “Sin embargo, también un paso II-I podría llevar a la instauración de un valor de tónica, en tanto que esta sucesión, según § 127, Cuadro X, 2, significa igualmente II-V-I. Pero puesto que el sistema mayor presenta la constelación de un paso hacia abajo y el enlace simultáneo de la tríada menor y mayor no sólo en I-II, sino una segunda vez, en VI-V, el efecto de una tonicalización incondicional por II-I queda gravemente comprometido. Así, la sucesión *re-fa-la* a *do-mi-sol*, por ejemplo, podría, en determinadas circunstancias, escucharse no solo como II-I, sino también como VI-V en *fa mayor*” (SCHENKER, 1990, p. 371).

Trata-se então de um procedimento comum que é conhecido nas práticas e textos teóricos por termos diversos e aproximados, tais como: dominantes secundárias, dominantes individuais, dominantes intermediárias, dominantes artificiais e outros, como se vê a seguir.

### 5.2.1 Tonalização mediada e a noção de Dominante Secundária: compatibilidades e limites

Para uma revisão da abordagem de Schenker – e considerando os entendimentos expostos ao longo dos itens 3.1 (A noção de tonalização em práticas teóricas voltadas para repertórios da música popular) e 3.2 (A noção de tonalização na apreciação analítica do repertório de concerto) –, convém observar que tais termos possuem histórias que, no dia a dia, podem se confundir ou se esquecer. Frente a isso, apresenta-se aqui uma espécie de mapeamento preliminar que passa por algumas memórias, procedências e trajetórias de termos que nos servem para a racionalização desse tipo de processo harmônico. Esse mapeamento mínimo visa destacar que, ainda que não expressem contradições sumamente excludentes, tais termos estão associados à épocas e lugares, línguas e caracteres gráficos, personagens, escolas, pressupostos e argumentos que não são propriamente os mesmos. Transversalmente, esse mapeamento mostra algo da interlocução que se estabelece entre Schenker e outros teóricos que, mais ou menos ao mesmo tempo, também cuidam desse assunto.

Alguns termos compostos – peculiaridade que, como se sabe, é própria da língua alemã – são típicos do vocabulário da *Funktionstheorie* associada ao nome de Hugo Riemann<sup>245</sup> e a repercussão de suas concepções e interpretações teóricas.<sup>246</sup> Riemann (1900, p. 140-154) discorre sobre a “harmonia que atua como dominante da harmonia seguinte” no §12, *Die Zwischenkadenzen* (cadências mediadas ou intermediárias), do influente “*Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*” (Teoria-de-harmonia simplificada ou a teoria das funções tonais dos acordes) que publicou na Alemanha em 1893, na Inglaterra em 1895 e na França em 1899. Com isso, observa-se que os termos e cifras funcionais são proximamente anteriores àqueles que encontramos nas Novas Teorias e Fantasias Musicais que Schenker publica a partir de 1906.

Com a popularização e internacionalização do vocabulário funcional riemanniano, alguns termos se consagram e seguem em uso, tais como: *Zwischendominanten* (dominante intermediária), *Sekundärdominanten* (dominante secundária), *Wechseldominanten* (dominantes de mudança), *Zwischenfünf*

<sup>245</sup> No dicionário *Grove*, o musicólogo alemão Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849-1919) é lembrado como “um célebre professor que educou alguns dos mais importantes pianistas, compositores e musicólogos da próxima geração. Riemann atuou durante toda a sua carreira como teórico da música, historiador, intérprete, editor, lexicógrafo da música, crítico e esteticista. Suas duas dúzias de livros pedagógicos, sobre temas que vão desde a performance ao piano, da orquestração até o contraponto duplo, tornaram-se obras padrão e o estabeleceram como um dos escritores mais influentes de seu tempo (HYER e REHDING, 2017). “A celebrated teacher and educated some of the most important pianists, composers and musicologists of the next generation. He was active throughout his career as a music theorist, historian, performer, editor, music lexicographer, critic and aesthetician. His two dozen pedagogical books, on topics ranging from piano performance, through orchestration to double counterpoint, became standard works and made him one of the most influential writers of his time” (HYER e REHDING, 2017).

<sup>246</sup> Cf. Holtmeier (2011, p. 9-11).

(quintas mediadas ou intermediárias) e *Klammerdominanten* (dominantes parentéticas ou entre parênteses). Em seu “guia da terminologia da harmonia alemã”, Gjerdingen traça breves correspondências que ilustram como os termos riemannianos se adaptaram à língua inglesa:

Aqueles [acordes] que envolvem notas cromáticas e são conhecidos como “dominantes secundários” em inglês, em alemão são denominados *Zwischendominante* ou *Wechseldominante* e geralmente simbolizados por um “D” entre parênteses.<sup>247</sup> A *Doppeldominante* (dupla dominante) é, portanto, um dominante secundário – a dominante da dominante (GJERDINGEN, 1990, p. xv).<sup>248</sup>

Na teoria musical em língua inglesa, atualmente, são mais ou menos correntes termos como *secondary dominant*, *applied dominants*, *parenthetical dominants*, *transitional dominants*, *artificial dominant* ou *borrowed dominant*. Berry e Solkema (2014) ponderam que, nos Estados Unidos, essa profusão de termos técnicos está associada a uma complexa confluência de fatores.<sup>249</sup> Dentre outros, um fator fomentador decorre da circunstância de que, entre meados do século XIX e primeira metade do século XX, muitos novos livros didáticos sobre harmonia tonal foram publicados para atender a crescente demanda das instituições educacionais. Examinando especificamente o assunto das *applied dominants* em textos de autores alemães, britânicos e estadunidenses desse período – tais como: Richter, Jadassohn, Prout, Percy Goetschius, Arthur Foote e Walter Spalding, Friedrich Lehmann e, em destaque, Walter Piston –, Berry e Solkema avaliam que, de modo geral, concepções “cambiantes” redundaram num tratamento “notavelmente irregular” dispensado ao assunto.<sup>250</sup>

Frequentemente, tais acordes eram descritos como “modulações transientes” e, nas análises, os “tons” momentâneos eram indicados. No entanto, havia também um fluxo constante de autores que interpretavam esses acordes como dominantes secundárias, embora com grande variação na terminologia. Por exemplo, [...] Frank Shepard (1889 e 1896) usou o termo “*Attendant chord*” [acorde assistente, subordinado,

<sup>247</sup> Na versão em espanhol do *Harmonielehre* que o compositor e musicólogo alemão Diether de la Motte lançou em 1975, encontra-se que, *Wechseldominante* corresponde ao acorde dominante secundário sobre o II grau, ou seja, o termo possui o mesmo significado que “dominante da dominante” (La MOTTE, 1993, p. xii).

<sup>248</sup> “Those involving chromatic tones and known as “secondary dominants” in English are termed *Zwischendominante* or *Wechseldominante* in German and generally symbolized by a “D” in parentheses. A *Doppeldominante* is also a secondary dominant—the dominant of the dominant” (GJERDINGEN, 1990, p. xv).

<sup>249</sup> Nos EUA, conforme Berry e Solkema (2014), na primeira metade do século XX, a pedagogização da teoria musical passou por uma forte expansão e ganhou relevância com a sua consolidação nos currículos universitários. O status da musicologia também cresceu, e com isso surgiram diversas organizações: o ramo americano da “*Internationale Musikgesellschaft*” foi insituído em 1907, o “*American Council of Learned Societies*” estabeleceu um comitê de musicologia em 1929, a “*New York Musicological Society*” foi formada em 1931, e a “*American Musicological Society*” em 1934. Além disso, surgiram periódicos interessados em artigos de teoria musical. As publicações da “*Music Teachers’ National Association*”, retomadas em 1906, frequentemente incluíam assuntos de teoria, e tais assuntos se fizeram presentes também em periódicos influentes, tais como o *Musical Quarterly* (fundado em 1915), o *Modern Music* (publicado entre 1924-46) e o *Journal of American Musicological Society* (fundado em 1948). Sobre o *Federal Music Project* e a política governamental de incentivo ao ensino e a produção musical implementados nos Estados Unidos nos anos do *New Deal* (a partir de 1933), ver Ross (2009, p. 297-314).

<sup>250</sup> Dentre os livros didáticos da geração “mais antiga” comentados por Berry e Solkema (2014), destaca-se o *Lehrbuch der Harmonie* publicado em 1853 pelo organista, compositor e teórico alemão Ernst Friedrich Richter (1808-1879), pois, como se retoma a seguir, em algumas passagens de seu *Harmonielehre*, Schenker confronta as interpretações de Richter (1922). O “*Lehrbuch der harmonie: praktische anleitung zu den studien in derselben zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig*” de Richter foi avaliado como “um manual de harmonia bastante popular durante a segunda metade do século XIX, e que teve inúmeras reedições na Alemanha” (DUDEQUE, 2004, p. 118). Richter foi tido como: “talvez o professor de harmonia e contraponto mais influente internacionalmente do século XIX. Massas de estudantes da Rússia, Escandinávia, Europa Ocidental e América do Norte foram estudar com ele” (BENT, 2006, p.594).

dependente], para todos os acordes que incluem sensíveis secundárias: variantes de V, vii<sup>o</sup>, e também acordes de sexta aumentada. Shepard indicava tais acordes com um “[A]”, e suas análises incluíam cifras como “[A] de IV”, etc.<sup>251</sup> Alguns autores importaram idéias semelhantes da Europa: Daniel Gregory Mason (1908) escreveu sobre os “*Klammer-accorde*” [acorde parentético, ou acorde entre parênteses] de Carl Piutti; e Dirk Haagmans (1916) se apropriou da *Zwischendominante* [dominante intermediária] de Riemann, chamando-a de “*Intra Dominant Chord*” [intra-acorde de dominante]. Outros autores [norte-]americanos desenvolveram sua própria terminologia: por ex., para Andersen (1923), tais acordes eram “formações dominantes” de qualquer que fosse o acorde diatônico; para Heacox e Lehmann (1931), tratam-se de acordes “aparentes”; e para Wedge (1930-1931), tratam-se de “*dominant embellishments*” [embelezamentos da dominantes] (ou “embelezamentos do acorde meio-diminuto com sétima”, etc.) do acorde seguinte.<sup>252</sup> A discussão de Piston, em 1941, sobre “dominantes secundários” foi apenas mais um elo nessa cadeia de desenvolvimento. No entanto, dada a popularidade de seu texto, isso poderia ter ajudado a afastar a maré de outra escola de pensamento; a dominante secundária – tanto o conceito quanto o termo específico – tornou-se cada vez mais comum depois de meados do século [XX] (BERRY e SOLKEMA, 2014).<sup>253</sup>

Nota-se, então, que a popularidade do termo “dominante secundária” consolidou-se a partir do *Harmony* de Walter Piston.<sup>254</sup> No tópico “tonalidade e modalidade” desse livro, a noção está pré-anunciada: “O uso de acordes de dominantes secundárias [...] é mais uma confirmação da importância da relação dominante-tônica. Posto que o conceito ‘V de...’ pode aplicar-se praticamente a qualquer grau da escala” (PISTON e DeVOTO, 1991, p. 63).<sup>255</sup> E no capítulo especificamente dedicado ao

<sup>251</sup> Trata-se de Frank Hartson Shepard (1863-1913), autor de livros como “How to modulate: a simple and systematic guide in modulating from any key to any other and a review of the principles of artistic modulation as applied in general composition” (1889); “Harmony simplified: a simple and systematic exposition of the principles of harmony, designed not only to cultivate a thorough knowledge of chord-construction but also to practically apply that knowledge and to develop the perceptive faculties” (1896); e “A key to Harmony simplified and a classroom manual” (1908).

<sup>252</sup> Em linhas gerais, os personagens e obras citados são: Daniel Gregory Mason (1873-1953), compositor, teórico e crítico musical estadunidense. Karl Piutti (1846 -1902), compositor alemão, organista e professor do Conservatório de Leipzig. Em 1916, Dirk Haagmans, publicou o “Tonal functions: harmony, scales and intervals”. Arthur Olaf Anderson (1880 - 1958), compositor professor e teórico musical que em 1923 publicou o livro “The Second Forty Lessons in Harmony”. As “Lessons in harmony” de Arthur Edward Heacox (1867-1952) e Friedrich Johann Lehmann (1866-1950) receberam nove edições entre 1906 e 1931. George A. Wedge (1890-1964), organista e professor de música que em 1930 e 1931 publicou os dois volumes de seu “*Applied Harmony*” e, conforme Berry (2014), foi um pioneiro na “[norte-]americanização de Heinrich Schenker”.

<sup>253</sup> “In canvassing these and other contemporary texts, to track changing conceptions of the tonal system, the treatment of secondary or (as we would call them today) emerges as notably irregular. Often, such chords were described as “transient modulations,” and in analyses the momentary “keys” would each be indicated. However, there was also a steady stream of authors who interpreted these chords like secondary dominants, albeit with great variance in terminology. For example, just before the present period, Frank Shepard (1889 and 1896) wrote of “Attendant chords,” which included all the usual chords with secondary leading tones: variants of V, vii<sup>o</sup>, and also augmented-sixth chords. He symbolized these with an “[A],” and his analyses would include labels such as “[A] of IV,” etc. Some authors imported similar ideas from Europe: Daniel Gregory Mason (1908) wrote about the “parenthesis chords” [*Klammer-accorde*] of Carl Piutti; and Dirk Haagmans (1916) appropriated Riemann’s *Zwischendominante*, which he called an “Intra Dominant Chord.” Other American authors developed their own terminology: e.g. for Andersen (1923), such chords were “the dominant formations” of whatever the diatonic chord happened to be; for Heacox and Lehmann (1931), they were “Apparent” chords; and for Wedge (1930–31), they were “dominant embellishments” (or “half-diminished seventh embellishments,” etc.) of the following chord. Piston’s 1941 discussion of “secondary dominants” was just one more link in this chain of development. However, given the popularity of his text, it might have helped turn the tide away from the other school of thought; the secondary dominant—both in concept and in that specific term—became increasingly common after mid-century” (BERRY e SOLKEMA, 2014).

<sup>254</sup> Nos textos que revisam este assunto é frequente a menção ao trabalho “*The evolution of the secondary dominant concept*” (Ph.D. dissertation) defendido por Robert Carlson Lamm junto à *Indiana University*, Bloomington, em 1954. Contudo, até o momento, não foi possível consultar esse trabalho que, certamente, contribuirá com a revisão aqui delimitada.

<sup>255</sup> “The use of secondary dominant harmony everywhere throughout the common-practice period is one more confirmation of the importance of a dominant-tonic relationship. Since the concept ‘V the ...’ can be applied to any degree of the scale” (PISTON e DeVOTO, 1991, p.60).

assunto (PISTON e DeVOTO, 1990, p. 246-260) encontra-se uma passagem, extraída da primeira edição, que ilustra como Piston argumentava a respeito da “importância e definição da função dominante secundária”:

Esses acordes dominantes temporários foram chamados pelos teóricos como *acordes assistentes*, *acordes entre parênteses*, *acordes emprestados*, etc. Nós os chamaremos de dominantes secundários, acreditando que esse termo é um pouco mais descritivo de sua função. Longe de enfraquecer a tonalidade, os dominantes secundários podem ser uma contribuição para fortalecê-la. Se imaginarmos um centro tonal, apoiado por subdominantes e dominantes, é fácil perceber que, se esses dois importantes graus tonais são, por sua vez, apoiados por seus respectivos dominantes [i.e., “V de IV” e “V de V”], todo o edifício tonal se tornará mais forte” (PISTON, 1941, p.151).<sup>256</sup>

Em edições subsequentes, e já contando com a “revisão e ampliação” de DeVoto, essa passagem foi sensivelmente modificada. E foi nessa nova redação que os dois termos – “tonicalização” e “dominante secundária” – se aproximam:

Esses acordes dominantes temporários foram chamados pelos teóricos como *acordes assistentes*, *acordes entre parênteses*, *acordes emprestados*, etc. A designação dominantes secundários neste livro reflete a crença de que o termo é totalmente descritivo de sua função. Os acordes para os quais eles servem como dominantes secundários podem ser chamados de tônicos secundários; a função em si é, portanto, de *tonicalização* (PISTON e DeVOTO, 1991, p. 247).<sup>257</sup>

Por essa e por outras, atualmente, é fato que, quando buscamos informações sobre “tonicalização”, além de cuidar das variações de escrita, temos também que consultar o termo “dominante secundária”. Como se pode observar nos seguintes casos que ilustram uma espécie de labirinto poliglótico que acompanha a noção. No primeiro deles, temos dois musicólogos franceses que efetivamente tratam como sinônimos os termos de Piston (*dominante secondaire*) e Schenker (*tonificación*):

Dominante secundária: acorde com todas as características de um dominante, porém posicionado sobre um grau distinto ao V, de modo que sua resolução cause o efeito próximo ao de uma tônica. Esse processo também é chamado de “tonificação” ou “tonicalização” (ABROMONT e MONTALEMBERT, 2001, p. 536).<sup>258</sup>

O segundo caso encontra-se na pesquisa produzida por Olcayto em Istanbul, e novamente aqui, os termos tonicalização e dominantes secundárias são dados como equivalentes:

<sup>256</sup> “These temporary dominant chords have been referred to by theorists as *attendant chords*, *parenthesis chords*, *borrowed chords*, etc. We shall call them secondary dominants, in the belief that the term is slightly more descriptive of their function. Far from weakening the tonality, the secondary dominants can be a distinct aid in strengthening it. If we imagine a tonal center, supported on either hand by subdominant and dominant, it is easy to see that if these two important tonal degrees. If we imagine a tonal center, supported on either hand by subdominant and dominant, it is easy to see that if these two important tonal degrees are in turn supported by their respective dominants the whole tonal edifice is made stronger thereby” (PISTON, 1941, p.151).

<sup>257</sup> “These temporary dominant chords have been referred to by theorists as *attendant chords*, *parenthesis chords*, *borrowed chords*, etc. The designation secondary dominants in this book reflects the belief that the term is fully descriptive of their function. The chords for which they serve as secondary dominants may be called secondary tonics; the function itself is thus one of tonication” (PISTON e DeVOTO, 1991, p. 247).

<sup>258</sup> “Dominante secondaire: accord présentant toutes les caractéristiques d'une dominante, posé sur un degré outre que V, afin que sa résolution donne une importance proche de celle d'une tonique à tout autre degré. On nomme aussi ce procédé «tonificación» ou «tonicisation»” (ABROMONT e MONTALEMBERT, 2001, p. 536).

A tonicização, ou o uso de dominantes secundárias, é um afastamento temporário da estabilidade do centro tonal e de seu espaço de alturas diatônicas, enquanto que a modulação pode ser descrita como uma transição de uma tonalidade para outra. De acordo com Schenker, no entanto, a diferença entre tonicização e modulação é uma questão de escala e não de tipo (OLCAYTO, 2015, p. 23).<sup>259</sup>

O terceiro caso encontra-se no livro *Harmony in Context* publicado por um musicólogo espanhol que atua como professor de teoria e composição musical na *University of Cincinnati*:

O primeiro tipo de acorde cromático que estudaremos resulta do conceito de tonicalização: Qualquer tríade maior ou menor pode se tornar uma tônica momentânea se for precedida por sua dominante [...]. Tais acordes dominantes, cuja função é tonicalizar a tríade que se segue, são conhecidos como dominantes secundárias, alguns autores também os chamam de dominantes aplicadas (ROIG-FRANCOLI, 2003, p. 402).<sup>260</sup>

E no quarto caso, temos um professor estadunidense que chama seu livro de *Functional Harmony* (termo que remete à Riemann) e, por meio da noção de *Secondary dominants* (que remete à Piston), descreve o dispositivo da *Tonicization* (que remete à Schenker):

As dominantes secundárias criam uma relação dominante-tônica com as tríades diatônicas diferentes da tônica [...]. Tonicização é o termo usado para descrever o efeito criado pela aplicação relação dominante-tônica com acordes diferentes da tônica. Qualquer tríade diatônica maior ou menor pode ser precedida por uma de suas funções dominantes (TOUTANT, 1985, p. 91).<sup>261</sup>

Ao tempo em que as teses de Riemann, Schenker e Piston se consolidavam como mundialmente influentes, outro teórico de vulto se manifestou a respeito desse “processo de tonicalização mediada por quintas descendentes”: trata-se de Arnold Schoenberg que, em seu “Funções estruturais da harmonia”, produzido desde a década de 1930 e publicado em 1954, assim apresenta a noção de “Dominantes artificiais”:

Ao alterarem a terça das tríades menores, eles [os modos e suas alterações] produzem tríades maiores “artificiais” e acordes de sétima de dominante “artificiais” [...] As Dominantes artificiais, acordes de sétima de dominante artificiais e acordes de sétima diminuta artificiais são normalmente utilizados em progressões que seguem os padrões V-I, V-VI e V-IV (SCHOENBERG, 2004, p. 33).

Logo adiante, no tópico “Limitações funcionais das Dominantes artificiais”, Schoenberg amplia um pouco mais a apreciação do recurso:

<sup>259</sup> “Tonicization, or the use of secondary dominants, is a temporary departure from the stability of the tonal center and its diatonic pitch space, while modulation can be described as a transition from one key to another. According to Schenker, however, the difference between tonicization and modulation is a matter of scale rather than of type” (OLCAYTO, 2015, p. 23).

<sup>260</sup> “The first type of chromatic chord we will study results from the concept of tonicization: Any major or minor triad may become a momentary tonic if it is preceded by its dominant [...]. Such dominant chords, whose function is to tonicize the triad that follows, are known as secondary dominants (some authors also call them applied dominants)” (ROIG-FRANCOLI, 2003, p. 402).

<sup>261</sup> “Secondary dominants create a dominant-tonic relationship with diatonic triads other than the tonic. [...] Tonicization is the term used to describe the effect created by the application of the dominant-tonic relationship to chords other than the tonic. Any diatonic major or minor triad may be preceded by one of its dominant functions” (TOUTANT, 1985, p. 91).

A Dominante que exerce a função V–I deve ser uma tríade maior cuja terça pode ser tanto natural quanto introduzida de maneira quase diatônica.<sup>262</sup> Consequentemente, as Dominantes artificiais introduzidas quase-diatonicamente sobre II, III, VI, VII (“alterando-se” a terça maior, e no caso do VII, também a quinta justa) e sobre I (acrescentando-se uma sétima menor) podem funcionar como V–I (ou V–VI) dentro de suas próprias regiões [...]. Ao contrário, uma Dominante artificial, cuja terça maior foi introduzida cromaticamente, não é, funcionalmente, uma Dominante e o grau situado uma quarta acima não será a Tônica de nenhuma região. [...] Em todos os demais aspectos, as Dominantes artificiais, desde que suas notas “alteradas” sigam o curso natural, podem progredir como se nenhuma alteração fosse efetivada (SCHOENBERG, 2004, p. 46-47).

Para os propósitos do presente estudo, importa mais uma vez observar que, embora compatíveis com a noção schenkeriana, tais termos não são exatamente o mesmo que tonicalização. Digamos: as chamadas *Zwischendominanten*, *secondary dominants* e dominantes artificiais correlacionam-se com um processo específico de tonicalização, mas, no *Harmonielehre* de Schenker, os processos de tonicalização não se restringem a esse único tipo que, entretanto, de fato se destaca como o primeiro numa classificação hierarquizada que contempla diversos tipos ou categorias de tonicalização.

Tal destaque hierarquizado fundamenta-se em pressupostos interimplicados que Schenker realça em diversas oportunidades. Assim, rememorando um percurso de citações e argumentos que foram comentados anteriormente (no Capítulo 2 Leis artificiais de inversão e leis naturais de desenvolvimento no *Harmonielehre* de Schenker), vale recuperar que um pressuposto fundamental se expressa no §11, “o cinco, reconhecido como princípio último de divisão para nosso sistema”, e diz respeito ao entendimento de que, para o “ouvido humano”, o quinto harmônico natural (a terça maior) é a “última fronteira” da chamada “série de harmônicos superiores” (SCHENKER, 1990, p. 72). Em seguida, como já vimos, o §12 destaca a “primazia da quinta” e o §13 observa a condição da “tríade perfeita maior” como uma espécie de “abreviatura conceitual do natural” (SCHENKER, 1990, p. 75). Com isso (como vimos nos comentários a respeito da Fig. 2), Schenker realça o fato natural de que “cada som [*Ton*] leva sempre consigo mesmo suas gerações”, e – o que mais nos importa aqui – “sua própria tríade perfeita maior 1-5-3” (SCHENKER, 1990, p. 76).<sup>263</sup> E logo adiante, no §14 encontra-se o argumento da “primazia da relação quintíada entre os sons”, condição que se deduz da localização privilegiada da quinta justa na série de harmônicos superiores:

Este fato tem também consequências da maior importância para a relação dos sons entre si. Se nos perguntarmos qual pode ser a relação mais natural entre dois sons, a natureza já nos deu de imediato sua resposta. [...] Se a relação quintíada [*quintale Beziehung*] dos sons é a mais natural, então, quando ocorrem não dois, mas sim vários sons relacionados entre si, de novo a relação quintíada se revelará a mais conforme com o sentido da natureza (SCHENKER, 1990, p. 76).<sup>264</sup>

<sup>262</sup> A “introdução quase diatônica” é a alteração cromática que se interpõem em movimentos similares aos que ocorrem com as notas móveis, 6 e 7 da escala menor (nas formas harmônica, melódica e natural). Schoenberg cuida destes “trajetos obrigatórios” por meio de seu conceito de “neutralização” (SCHOENBERG, 2001, p. 78-87; 2004, p. 36-37). Sobre “neutralização” ver também Dudeque (2005, p. 24-28).

<sup>263</sup> “Cada sonido [*Ton*] lleva siempre consigo mismo sus generaciones, y – lo que más nos importa aquí – su propia tríada perfecta mayor 1-5-3” (SCHENKER, 1990, p. 76).

<sup>264</sup> “Este hecho tiene también consecuencias de la mayor importancia para la relación de los sonidos entre sí. Si nos preguntamos cuál puede ser la relación más natural entre dos sonidos, la naturaleza ya nos ha dado de inmediato su

E ainda mais: a relação de quinta não se separa de outro pressuposto que é igualmente categórico ao “processo de tonicalização mediada por quintas descendentes”, uma vez que, nas imitações que propagam o invertido efeito cadencial V-I para outros graus, o V deve ser um acorde maior.

Por que sempre temos que ter uma tríade maior como dominante, mesmo sabendo que no sistema menor o acorde dominante é uma tríade menor? A resposta é simples: também nesta ocasião os artistas admitem a preponderância do sistema natural (maior) sobre o artificial (menor), e, portanto, fornecem este grau exclusivamente com uma dominante maior, independentemente de que a tônica que venha a seguir seja uma tríade maior ou menor (SCHENKER, 1990, p. 371-372).<sup>265</sup>

Schenker não está sozinho ao sustentar esse tipo de argumentação, pois, como se sabe, trata-se de um “princípio transcendente” (NATTIEZ, 1984, p. 258) que, ao longo da história da teoria musical ocidental, vem sendo dito e redito por diversos pensadores notáveis. Para ilustrar algo dessa longa e culta interlocução, podemos reler uma das célebres formulações do já citado teólogo luterano, filósofo, compositor e teórico musical alemão Johann Lippius (1585-1612):

A tríade harmônica simples e direta [a tríade maior] é a verdadeira raiz [*radix*], a *unitrisson* que é mais perfeita e completa de todas as harmonias [...] Entre as mônadas ou três vozes fundamentais, estão as duas notas extremas, a saber, a primeira ou o baixo, e a nota superior [...]; por último está a nota intermediária, que se deriva das duas notas extremas que se escutam juntas e se unem numa sonoridade perfeita e masculina e de uma doçura mais calorosa ... (LIPPIUS apud DAHLHAUS, 1990, p. 114-115).<sup>266</sup>

Esses fundamentos repercutem em todo o mundo luterano propagando a visão de que:

Os intervalos harmônicos representam, na teoria das proporções, uma ordem criada por Deus [...]. A relação 4:5:6 era tida como perfeita: ela é construída sobre a nota fundamental (dó), seus números são consecutivos e produzem três sons harmonicamente consonantes e diferentes (do-mi-sol) um acorde perfeito maior: harmonia perfeita e uma consonância das mais nobres (*trias musica*). [...] Já o acorde perfeito menor (10:12:15) tem uma proporção sensivelmente pior: ele não está construído sobre a nota fundamental, seus números estão distantes do um [distantes da *Unitas*, distantes de Deus], não são vizinhos e há números (sons) entre eles (11, 13, 14). Esse acorde de três sons passava por inferior, fraco e, num sentido hierárquico negativo. Zarlino chama o acorde perfeito menor de *affeto tristo* – sentimento ruim. Desta maneira, todas as harmonias eram julgadas “moralmente”, podendo-se compreender porque as

---

respuesta. [...] Si la relación quintiada de los sonidos es la más natural, entonces, cuando ocurran no do dos, sino más sonidos relacionados entre sí, de nuevo la relación quintiada se revelará como la más conforme con el sentido de la naturaliza” (SCHENKER, 1990, p. 76).

<sup>265</sup> “¿Por qué hay que tomar siempre como dominante una tríada mayor, aunque sabemos que en el sistema menor el acorde de dominante es una tríada menor? La respuesta es sencilla: también en esta ocasión los artistas admiten la preponderancia del sistema natural sobre o artificial (menor), y por eso proveen este grado exclusivamente con una dominante mayor, independiente de que la tónica que vaya a seguir sea una tríade mayor o menor” (SCHENKER, 1990, p. 371-372).

<sup>266</sup> “The simple and direct harmonic triad is the true and triune root of all the fullest and most perfect harmonies” [*Trias harmonica simplex et recta radix vera est unitrissona omnis harmoniae perfectissimae plenissimaeque*]. [...] “Of the monads or three root voices, which also constitute three root dyads, the first two are the outer voices, namely the first, or lowest, and the last, or highest voice, begotten of the lowest” [*Soni monades, seu voces radicales tres constituentes etiam tres dyades radicales sunt primo duae extremae, scilicet Prima, ima basis, et Ultima seu summa ab illa genita*]. [...] “Then the two outer voices, ringing together with a perfect masculine sound, are conjoined by the gentler sweetness of a medial voice proceeding from them...” [*Deinde est una media duas illas extremas perfecto masculoque tinnitu conspirantes leniori sua dulcedine coniungens, exciisdem procedens...*] (LIPPIUS apud DAHLHAUS, 1990: 114-115).

peças necessariamente terminavam com um acorde perfeito maior [terça de picardia]: não se poderia finalizar a obra no caos (HARNONCOURT, 1990, p. 78-80).

Tempos depois, já no contexto contemporâneo, o musicólogo e professor austro-norte-americano Felix Salzer (1904-1986), lembrado como um dos principais discípulos de Schenker, atualiza e reforça as palavras de seu mestre:

Voltando ao assunto das progressões harmônicas em tons menores, nossa atenção se centrará sobre o acorde de dominante como o fator harmônico mais forte. No modo menor natural o acorde de dominante aparece como acorde menor. No entanto, a relação harmônica mais forte entre dois acordes, a relação de quinta, está baseada em acordes maiores, posto que a série harmônica só cria acordes maiores (SALZER, 1992, p. 92).<sup>267</sup>

Para arrematar esse elogio ao papel da dominante maior na tonalidade menor, podemos reler mais duas breves passagens oriundas da teoria austro-alemã, mas escritas por teóricos reconhecidos como não schenkerianos. Diante da questão sugerida – digamos: no modo menor o acorde de dominante é uma tríade menor? – o riemanniano LaMotte (1993: 126) recorre ao argumento histórico: “O correto é precisamente o contrário: a sensível é mais antiga do que os modo maior e menor, é mais uma ‘parteira’ do que algo que teria sido adicionado ao modo menor”.<sup>268</sup> E Schoenberg (2004, p.78) sintetiza: “a função de Dominante só pode ser exercida por uma tríade maior. [...]. O termo ‘dominante menor’ seria mero *nonsense*”

### 5.2.2 Da tonalização mediada por quintas descendentes: estendendo o modelo V-I

Procurando, então, resumir a argumentação apresentada por Schenker no §139, pode-se dizer que: o processo de tonalização mediada por quintas descendentes fundamenta-se em axiomas, ou seja, fundamenta-se em pressupostos considerados necessariamente evidentes e verdadeiros, pressupostos que são demonstráveis e que, por isso, embasados na observação empírica, suportam generalizações amplas. Recolocando em outras palavras: a quinta, naturalmente, possui autoridade sobre as demais combinações entre sons. Com isso, possui primazia também no governo das progressões de acordes. De maneira indelével, os sons guardam em si o perfeito modelo triádico maior, o acorde 1-5-3. Daí se deduz a excelência harmoniosa da combinação invertida V-I, dois acordes com força de harmonias maiores que se conectam pela igualmente forte relação de quintas. Dá-se, então, a consequente generalização: por força de sua natural excelência harmoniosa, o modelo V-I convida à imitação, reprodução ou reduplicação em outros pontos do sistema. E daí também a decorrente justificativa: a recriação artificial do modelo natural deve ser a mais exata possível, e essa busca pela

<sup>267</sup> “Turning to harmonic progressions in minor keys, we shall focus our attention on the dominant chord as the strongest harmonic factor. In the natural minor, the dominant appears as a minor chord. However, the strongest harmonic relation between two chords, the fifth, is based on major chords, for the overtone series creates only major chords” (SALZER, 1992, p. 92).

<sup>268</sup> “Lo correcto es precisamente lo contrario: la sensible es más antigua que los modos mayor y menor, es más una “comadrona” que un añadido en el modo menor” (LaMotte, 1993: 126). Sobre o emprego da nota sensível em contextos pré-tonais, cf. Grout e Palisca (1994, p. 151-153).

exatidão requer e legitima as alterações, cromatizações e misturas produzidas pela mão do homem. De tal modo, depreende-se que: o processo de tonicalização envolve artifício, imita um fenômeno da natureza para produzir algo que é, então, artístico.

Postos seus argumentos, Schenker (1990, p. 372-379) propõem uma seção ilustrativa – o §140, intitulado “Resumo de todas as formas de tonicalização por quintas” – que, com um mínimo de textos e explicações, é basicamente composta por esquemas gráficos<sup>269</sup> e excertos de obras de Bach e Beethoven.

De maneira gradativa, a primeira ilustração apresentada é o Quadro XI (reproduzido com modificações e realizado na tonalidade de Dó maior na Fig. 5.8).<sup>270</sup> Esse quadro mostra passos de quintas descendentes no diatonismo maior (i.e., vii<sup>(5)</sup>, iii, vi, ii, V, I, IV) e, especificando as alterações cromáticas necessárias, mas sem recorrer ao acréscimo de sétimas, esquematiza o processo de tonicalização mediada “com o auxílio de um grau precedente”. Desse modo, ilustra-se aquilo que, anteriormente, foi sugerido em palavras: “em primeiro lugar, é preciso preludiar, com sua dominante diatônica, o grau que pretende ser tônica; para isso o grau anterior será utilizado como dominante” (SCHENKER, 1990, p. 371).<sup>271</sup> Aqui (Fig. 5.8), preludiando, o vii<sup>(5)</sup> recebe alterações cromáticas (#5 e #3) que, imitando com exatidão as características do modelo V-I, enfatizam a “tendência do iii grau para o valor de tônica”. E sucessivamente: o iii recebe o cromatismo (#3) no processo que enfatiza a tendência para o valor de tônica do vi; o vi recebe o cromatismo (#3) no processo que enfatiza a tendência para o valor de tônica do ii; e o ii recebe o cromatismo (#3) no processo que enfatiza a tendência para o valor de tônica do V grau.

*marcha de quintas descendentes*

*tendência do*

III grau }  
VI grau } *para*  
II grau } *o valor*  
V grau } *de tônica*

Fig. 5.8 – Esquema de tonicalizações por quintas descendentes com o auxílio de um grau precedente, em modo maior. A partir do Quadro XI de Schenker (1990, p. 373)<sup>272</sup>

<sup>269</sup> Note-se que, na versão em inglês (SCHENKER e JONAS, 1980, p. 363), todos os esquemas do §140 foram suprimidos.

<sup>270</sup> O Quadro XII (SCHENKER, 1990, p. 373) complementa o Quadro XI, e não será comentado nessa oportunidade.

<sup>271</sup> “Ante todo, hay que preludiar, con su dominante diatónica, el grado que pretende ser tónica; para lo cual el grado anterior, que va a ser utilizado como dominante” (SCHENKER, 1990, p. 371).

<sup>272</sup> Note-se que, nessas esquematizações, possivelmente para enfatizar a dinâmica dos circunstanciais ajustes cromáticos, Schenker usa letras maiúsculas em todos os algarismos romanos.

Na próxima ilustração especulativa (Fig. 5.9), o grau que almeja o valor de tônica aparece “preludiado” por dois passos de quinta: “portanto, o grau que precede ao de dominante pode ser usado como um ii grau, isto é, como uma tríade menor” (SCHENKER, 1990, p. 373).<sup>273</sup> Ressalvando que, também nesse caso, as hipotéticas tonalizações se dão através de acordes sem sétimas, grosso modo, pode-se dizer que o Quadro XIII de Schenker ilustra aquele processo de tonalização que, nas práticas teóricas da *jazz theory*, popularizou-se através da expressão “dois cinco”.

VII III VI II V I IV *marcha de quintas descendentes*

tendência do VI grau } para o valor de tônica

tendência do IV grau }

Fig. 5.9 – Esquema de tonalizações por quintas descendentes com o auxílio de dois graus precedentes, em modo maior. A partir do Quadro XIII de Schenker (1990, p. 374)<sup>274</sup>

VII III VI II V I IV *marcha de quintas descendentes*

tendência do VI grau } para o valor de tônica

tendência do II grau }

tendência do V grau }

Fig. 5.10 – Esquema de tonalizações por quintas descendentes com o auxílio de dois acordes de dominante, em modo maior. A partir do Quadro XIV de Schenker (1990, p. 374)<sup>275</sup>

<sup>273</sup> “Por lo tanto, el grado que precede al de dominante puede ser usado como un II grado, es decir, como una tríade menor” (SCHENKER, 1990, p. 373).

<sup>274</sup> Nesse contexto, a cifra “II<sup>(#5)</sup>” sugere o matiz cromático associado ao emprego da escala menor melódica.

<sup>275</sup> O Quadro XV (SCHENKER, 1990, p. 375) traz uma nova diagramação do mesmo conteúdo apresentado no Quadro XIV.

De maneira semelhante ao que ocorre na Fig. 5.9, a Fig. 5.10 também mostra um tipo de mediação composta. Mas nessa nova situação, o grau que tende ao valor de tônica é “preludiado” por dois acordes de dominante. Ou seja, o Quadro XIV esquematiza o “enlace de dois processos de tonicalização que se seguem um ao outro imediatamente” (SCHENKER, 1990, p. 374).<sup>276</sup> Dessa forma, a dominante diatonicamente relacionada ao grau que visa alcançar o status de tônica, também está, ela própria, tonalizada. Trata-se de uma dominante renunciada pelo seu próprio acorde de dominante. Abreviadamente podemos dizer que: o modelo “V de ...” se estende para “V de V de...”.

The diagram illustrates chord progressions in major and minor modes, showing the potential for tonicalizations by descending fifths with dominant chords containing a seventh. It is organized into two main sections: *modo maior* (major mode) and *modo menor* (minor mode).

**modo maior (Major Mode):**

- Scale:** G major (one sharp).
- Chords (Treble Clef):** B7, E7, A7, D7, G7, C7, F.
- Schenkerian Figures (Middle):** V<sup>(7)</sup><sub>#3 #5</sub> → (I) → V<sup>(7)</sup><sub>#3</sub> → (I) → V<sup>(7)</sup><sub>#3</sub> → (I) → V<sup>(7)</sup><sub>#3</sub> → (I) → V<sup>7</sup> → V<sup>b7</sup> → (I).
- Chord Symbols (Bottom):** B7 (V7/iii), E7 (V7/vi), A7 (V7/ii), D7 (V7/V), G7 (V7), C7 (V7/IV), F (IV). Below these are the corresponding diatonic chords: Bm7(b5) (vii7(b5)), Em7 (iii7), Am7 (vi7), Dm7 (ii7), G (V), and C (I).

**modo menor (Minor Mode):**

- Scale:** G minor (two flats).
- Chords (Treble Clef):** G7, C7, F7, B7, E7, A7, Dm.
- Schenkerian Figures (Middle):** V<sup>(7)</sup><sub>3 5</sub> → (I) → V<sup>(b7)</sup><sub>3</sub> → (I) → V<sup>(b7)</sup><sub>3</sub> → (I) → V<sup>(7)</sup><sub>#3 #5</sub> → (I) → V<sup>(7)</sup><sub>#3</sub> → V<sup>#3</sup> → (I).
- Chord Symbols (Bottom):** G7 (V7/III), C7 (V7/VI), F7 (V7/II), B7 (V7/V), E7 (V7), A7 (V7/IV), Dm (IV). Below these are the corresponding diatonic chords: G7 (VII7), C7M (III7M), F7M (VI7M), Bm7(b5) (ii7(b5)), Em (V7M), Am (i), and Dm (iv).

Fig. 5.11 – Potencial de tonicalizações por quintas descendentes com acordes de dominante com sétima, em modo maior e modo menor. A partir do Quadro XVI de Schenker (1990, p. 375)

Após esquematizações que poderíamos considerar preliminares (Figuras 5.8, 5.9 e 5.10), Schenker faz dois indispensáveis acréscimos no Quadro XVI, um quadro mais amplo que reúne e

<sup>276</sup> “Enlace de dos procesos de tonicalización que se siguen uno a otro inmediatamente” ((SCHENKER, 1990, p. 374).

encerra as especulações teóricas desenvolvidas nos §139 e §140. Um desses acréscimos diz respeito ao papel intensificador das sétimas e, com isso, os acordes de dominante passam a ser descritos como tétrades, o que “resulta mais apropriado para o objetivo da tonicalização [...] por causa de sua incontestável univocidade”. O outro acréscimo diz respeito ao aguardado comentário sobre como esses processos de tonicalização mediada por quintas descendentes se dão na tonalidade menor. E para abrihantiar seu sucinto comentário, Schenker recorre ao latim: “*mutatis mutandis* [mudando o que tem de ser mudado], o mesmo procedimento cromático tem lugar também no modo menor” (SCHENKER, 1990, p. 375).<sup>277</sup> A Fig. 5.11 propõem uma reprodução bastante modificada desse Quadro XVI de Schenker: aqui as harmonias foram realizadas em Dó maior e Lá menor e, além disso, logo abaixo das cifras de Schenker, foram introduzidas cifras correspondentes à realização em pauta que visam favorecer comparações com outras grafias e sistemas analíticos.

Antes de apresentar sua seleção de ocorrências no repertório, num breve comentário, Schenker (1990, p. 375-376) defende seu sistema analítico (Fig. 5.12b), considerando-o como algo mais simples e discordando de cifras que, como as empregadas Ernst Richter (Fig. 5.12a), podem induzir a uma avaliação equivocada, uma vez que, nem todos os casos de tonicalização mediada podem ser apreciados como uma “autêntica modulação”.

a) cifras de Ernest Richter

b) cifras de Schenker

Fig. 5.12 – A grafia analítica defendida por Schenker em discordância crítica ao modo de cifrar proposto por Ernest Richter em seu *Lehrbuch der Harmonie* de 1853. A partir de Schenker (1990, p. 375-376)

Os quatro excertos musicais que ilustram e, ao mesmo tempo, validam a eficácia artística dos processos de tonicalização mediada por quintas descendentes, não são textualmente comentados por

<sup>277</sup> “Resulta apropriado para el objetivo de la tonicalización o acorde de séptima de dominante, a causa de de su incontestable univocidad. Añadiré además que, *mutatis mutandis*, el mismo procedimiento cromático tiene también lugar en el modo menor” (SCHENKER, 1990, p. 375),

Schenker. O primeiro deles data do início do século XIX e foi escolhido numa passagem de um *Adagio grazioso* em Dó maior, o segundo movimento da *Sonata pour piano forte* Nr. 16, Op. 31, nº1 de Beethoven. Como se vê na Fig. 5.13, nos compassos 99 e 100, “com o auxílio de um grau precedente”, ocorre aquela supracitada espécie de “enlace de dois processos de tonicalização que se seguem um ao outro imediatamente” (SCHENKER, 1990, p. 374). No primeiro enlace, o acorde de D7, na função de dominante diatônica de Sol maior, “preludia” o grau que pretende ser tônica: nesse momento, o acorde de G7. Em seguida, num imediato segundo enlace, é o acorde de C7 que acentua a tendência do IV grau (Fá maior) para o valor de tônica. Novamente aqui, parafraseando Schenker, não se trata de uma “autêntica modulação”, mas sim de graus diatônicos em processos de tonicalização.

*Adagio grazioso*

98

[ cifras de Schenker ]  
“Graus em Dó maior :”

tendência do V grau ao valor de tônica

tendência do IV grau ao valor de tônica

C	D7	G7	C7	F
I	(V/V)	V7	(V/IV)	IV

Dm/F

C/G

G7

C

ii

V<sub>4</sub>

V7

I

Fig. 5.13 – Tonicalizações mediadas por quintas descendentes num segmento da Sonata para piano nº16, Op. 31, nº1 de Beethoven, 1801-02. A partir de Schenker (1990, p. 376)

O segundo excerto (Fig. 5.14) mostra um trecho do primeiro movimento do *Präludium und Fuge in e-Moll*, BWV 548, escrito por J. S. Bach entre os anos de 1727 a 1736. Na pauta mais grave da Fig. 5.154, as notas si, mi, lá, ré e sol conformam uma marcha de quintas descendentes que, de imediato, dá

indícios do emprego de processos de tonicalização. Após o acorde de dominante (B7), entre os compassos 8 e 9, com o passo E7-A7, preludiando o próximo grau, o I recebe uma alteração cromática ( $\sharp 3$ ) e, imitando as características do modelo V7-I, enfatiza a tendência do IV grau para o valor de tônica. Em sequência, entre os compassos 9 e 10, com A7-D7, é o IV que recebe alteração cromática ( $\sharp 3$ ) intermediando a tonicalização para o VII (D). Entre os compassos 10 e 11, com D7-G, dá-se uma tonicalização que não requer cromatismos. No terceiro tempo do compasso 11, a nota fá natural ( $7\flat$ ), caracteriza a dominante (G7) que tonicaliza o VI (C). E nos dois últimos tempos do compasso 12, o cromático dó $\sharp$  novamente enfatiza a tonicalização para o VII (D).

[ cifras de Schenker ]  
 “Graus em Mi menor :”

tendência do IV grau ao valor de tônica

tendência do VII grau ao valor de tônica

B	E	A	D
Em: V7	(V7/iv)	(V7/VII)	(V/III)

III ——— VI ——— IV ——— VII ——— V ——— I

tendência do  
VI grau ao  
valor de tônica

tendência do  
VII grau ao  
valor de tônica

G	G7	C	A/C $\sharp$	D/F $\sharp$	B/D $\sharp$	Em
III	(V7/VI)	VI	(V7/VII)	VII	V	i

Fig. 5.14 – Tonicalizações mediadas por quintas descendentes num segmento do prelúdio, *Präludium und Fuge in e-Moll*, BWV 548, de J. S. Bach. A partir de Schenker (1990, p. 377)

A Fig. 5.15 mostra um segmento da célebre *Ciaccona*, quinto movimento da Partita para Violino nº 2, em Ré menor, BWV 1004, composta por J. S. Bach em 1720. Nessa peça ternária e lenta, ao final do compasso 50, a nota mi bemol (b7) cromatiza a sétima do III grau que, assim, intermedia uma passageira tonicalização em direção ao VI grau (B $\flat$ ).



[ cifras de Schenker ]  
“Graus em Ré menor:”

I	—	IV	—	VII	—	III <sup>(b7)</sup>	—	VI	—	II	—	V
<i>tendência do VI grau ao valor de tônica</i>												
Dm		Gm		C/E		F7/A		B $\flat$ /D		Em7 <sup>(b5)</sup>		A
<b>Dm:</b> i		iv		VII		(V7/VI)		VI		II		V

Fig. 5.15 – Tonicalização num segmento da *Ciaccona* em Ré menor, BWV 1004, de J. S. Bach, 1720. A partir de Schenker (1990, p. 378)

Schenker apresenta, como penúltima ilustração da tonicalização indireta por quintas descendentes, um evento em que o IV grau, neste caso o acorde de E $\flat$  menor, expressa tendência ao valor de tônica. A passagem se localiza na Fuga XXII, em B $\flat$  menor, BWV 867, que integra o primeiro volume do Cravo bem temperado escrito por J. S. Bach em 1722. Nessa passagem, reproduzida na Fig. 5.16, entre a segunda parte do compasso 58 e a segunda parte do compasso 59, “com o auxílio de dois graus precedentes” (Fm e B $\flat$ 7), o acorde de E $\flat$  menor assume aspecto de I grau. Trata-se de um caso similar aos que aparecem na Fig. 5.9, pois aqui também “o grau que precede ao de dominante” atua “como um ii grau” (SCHENKER, 1990, p. 373).

[ cifras de Schenker ]  
“Graus em Si bemol menor:”

IV	—	V	—	I	V	—	I(:3)	—	IV	—	V	—	I	—	II	—	V							
<i>tendência do IV grau ao valor de tônica</i>																								
<i>tonicalização com auxílio de dois graus precedentes</i>																								
E $\flat$ m/ G $\flat$ b		F		B $\flat$ m/ D $\flat$ b		F/C		Fm		B $\flat$ 7		E $\flat$ m		F/E $\flat$		B $\flat$ m		Cm7 <sup>(b5)</sup> / G $\flat$ b		C7/G		F		
<b>B<math>\flat</math>m:</b> iv		V		i	V			iv		V7		i		ii <sup>7(b5)</sup>		(V7/V)		V						
				<b>E<math>\flat</math>m:</b> ii	V			i																

Fig. 5.16 – Tonicalização num segmento da Fuga XXII, BWV 867, de J. S. Bach, 1722. A partir de Schenker (1990, p. 378)

Para finalizar o §140, Schenker escolhe uma passagem do Prelúdio XIV, em F# menor, BWV 883, do segundo volume do Cravo bem temperado escrito por J. S. Bach em 1740. Nesse trecho, reproduzido na Fig. 5.17, ao final do compasso 36, o I grau recebe alterações cromáticas (♭9 e #3) que enfatizam a “tendência do IV grau para o valor de tônica”. Contudo, como o esperado IV grau (Bm) não se faz ouvir em seguida (no compasso 37), tal tendência não se confirma. Note-se que, num jogo de enarmonias – isto é: interpretando a téttrade diminuta dó#-mi-sol♭-lá# do compasso 36 como dó#-mi-fá\*-lá# – pode-se argumentar que o acorde cifrado por Schenker como “I<sup>(#3)</sup>” desempenha papel de preparação (como um D#7<sup>(9)</sup>) para o “II” que surge no próximo compasso. No compasso 37, é o II que recebe alterações cromáticas (#5 e #3) que enfatizam a “tendência do V grau para o valor de tônica”.

[cifras de Schenker]  
 “Graus em F# menor :” V — — I — IV — VII — I<sup>(#3)</sup>  
 (V) —————  
 tendência do IV grau  
 ao valor de tônica

C#	F#m	Bm/D	D°	C#°
/B			[C#7]	[F#7]
F#m: V7	i	iv	vii°	(vii°/iv)
			[V]	[V/iv]

— II<sup>(#3)</sup> — — V — — — I

tendência do V grau ao valor de tônica

G#/F#	C#/E	G#/D#	C#7	F#m/A
(V/V)			V7	i

Fig. 5.17 – Tonicalizações no Prelúdio XIV, BWV 883, de J. S. Bach, 1740. A partir de Schenker (1990, p. 379)

### 5.2.3 Da tonicalização mediada por terças descendentes: as sonoridades do modelo III-I

No § 141, Schenker (1990, p. 379-383) recorre a uma estratégia comparativa que lhe permite tanto rever a matéria da tonicalização mediada por quintas descendentes quanto apresentar uma nova categoria: a tonicalização mediada por terças descendentes

A primeira – abordada nos § 139 e §140 –, baseia-se no modelo invertido “V para I” e, como vimos, será sempre avaliada como movimento capaz de “causar um efeito tonicalizador contundente”, uma vez que, com esse modelo, “a tonicalização está garantida equilibradamente pelos dois elementos, ou seja, não só pela quinta descendente em si [V-I], mas também pelo cromatismo indutor da univocidade do acorde” (SCHENKER, 1990, p. 381).<sup>278</sup> E, por “cromatismo indutor” entende-se o emprego das alterações cromáticas (#3, #5, b7) que, conforme o caso, remodelam o grau diatônico que, no processo, assume o papel de V7 tonicalizador.

Na categoria que ora se apresenta, a tonicalização mediada por terças descendentes, dois elementos também se destacam. Um prediz que, nessa categoria, “o fundamento lógico do efeito tonicalizador é o enlace de III para o I grau” (SCHENKER, 1990, p. 379).<sup>279</sup> E outro diz respeito ao caráter de mutabilidade que esse movimento invertido (III-I) apresenta em termos de combinações e efeitos.

As combinações decorrem de algumas variáveis principais: o tipo dos acordes (tríade ou téttrade) empregados no processo, e a modalidade (maior ou menor) em que a tonicalização se processa. E os efeitos dependem da capacidade multívoca ou unívoca que os graus que se enlaçam, a cada caso, apresentam. Isso requer que estejamos cômicos de como tais capacidades são valoradas por Schenker.

Por princípio, as tríades perfeitas maiores e menores são multívocas porque podem implicar diferentes relações harmônicas. Ou seja, possuem múltiplos significados – digamos: a tríade dó-mi-sol é multívoca porque pode ser interpretada como I grau em C.; IV em G.; V em F.; III em Am.; VI em Em.; VII em Dm: e assim por diante.<sup>280</sup> Tal polissemia é positivamente valorizada como germinadora e expansiva, pois:

Os multívocos abrem passagem para várias tonalidades, o artista tira proveito dessa propriedade para gerar, em um ponto determinado, certo estado de suspensão e imprecisão. A situação sonora resulta então tão indeterminada que a tonalidade se torna apenas conjuntural e não pode ser definida com certeza. [...] O mecanismo da pluralência ou mudança de significado [*Umdeutung*, reinterpretação, releitura] é o procedimento que empurra mais rapidamente para adiante o conteúdo sonoro da obra (SCHENKER, 1990, p. 199-200).<sup>281</sup>

<sup>278</sup> “En los pasos de quinta, [...] la tonalización está garantizada equilibradamente por los dos elementos, es decir, no sólo por la quinta descendente en sí, sino también por el cromatismo inductor de la univocidad del acorde” (SCHENKER, 1990, p. 381).

<sup>279</sup> “El fundamento lógico del efecto tonicalizador es el enlace del III al I grado” (SCHENKER, 1990, p. 379).

<sup>280</sup> Schenker aborda a contraposição “multivocidade” *versus* “univocidade” dos intervalos, das tríades e das téttrade, respectivamente, nos § 64 a §71, §93 a §97 e §99 a §105. E novamente, vale ressaltar que, ao abordar essa matéria Schenker dialoga com vários teóricos da tradição austro germânica – tais como Vogler, Gottfried Weber, Sechter, Richter, etc. que antes dele, também se dedicaram ao tema dos “múltiplos significados”. Sobre o conceito de *Mebrdeutigkeit*, cf. Saslaw (1992).

<sup>281</sup> “Puesto que los multívocos abren el paso a varias tonalidades, el artista saca provecho de esta propiedad para generar, en un punto determinado, un cierto estado suspensivo y una cierta imprecisión. La situación sonora resulta entonces tan indeterminada que la tonalidad puede sólo conjeturarse, pero no definirse con certeza. [...] El mecanismo de la pluralência o

Em contraste, a tétrede perfeita maior com sétima menor acrescentada (*Dominantseptakkord*), “indubitável” e “inequívoca”, expressa “grande eficácia tonalizante”. Assim, “se [...] o artista deseja esclarecer a situação e facilitar ao máximo a nossa captação da tonalidade, então ele se serve de unívocos [...] que, justamente por sua univocidade, descartam todas as demais tonalidades” (SCHENKER, 1990, p. 199-200).<sup>282</sup>

Essas considerações – e recuperando o citado apreço de Schenker pelo ideal da “variedade dos efeitos” que induz à contraposição de elementos distintos – levam a supor que há aqui um convite aberto para a combinação: “Misturando unívocos e multívocos, o compositor pode conquistar tonalidades, fortalecê-las ou abandoná-las; em suma, realizar todas as modulações – instintivamente realizando o que, em último termo, exige dele os princípios da inversão [*Inversión*] e da desenvolvimento [*Entwicklung*]” (SCHENKER, 1990: p. 199-200).<sup>283</sup>

Nessa versátil categoria da tonalização mediada por terças descendentes, conforme o “fundamento lógico” descrito por Schenker, e graficamente resumido na Fig. 5.18, temos ao menos três distintos tipos de combinações e efeitos:

- 1) Abrindo mão das misturas e conservando o estrito diatonismo, o “enlace de III para o I grau” – tanto no modo maior (Fig. 5.18a) quanto no menor (Fig. 5.18b) – resultará em uma situação sonora de “imprecisão” que, em função de sua multivocidade, será tão “indeterminada” que o “efeito tonalizador” ressoará “conjuntural e incerto”. E mesmo acrescentando a sétima diatônica ao grau tonalizador (“III<sup>7</sup>”) – como sublinha Schenker – a condição de indefinição se conserva. Assim, para Schenker (1990, p. 380), “este elemento de pluralência estabelece uma diferença essencial entre os passos de terceira e os passos de quinta, e por isso a tonalização, na maioria dos casos, objetiva o acorde V7 [...] unívoco e decisivo para o processo”.<sup>284</sup>
- 2) Misturando a univocidade da tétrede de tipo dominante (“III<sup>7</sup>”) com a multivocidade da tríade perfeita (I) alcançamos uma espécie de tonalização (Fig. 5.18c e 5.18d) que “só pode nos levar a um tipo de efeito de cadência de engano” [*Trugschlußwirkung*].<sup>285</sup> Com isso, o enlace III<sup>7</sup> para I não produz um efeito “puramente tonalizador”, uma vez que, nesse passo de terceira descendente, o acorde tonalizador, cromaticamente induzido como um “V7”, não se encontra no diatonismo do acorde que anseia ser tônica, e “só por essa razão, desde o início [o enlace III<sup>7</sup>- I], apresenta, uma verdadeira *contradictio in adjecto*” (SCHENKER, 1990, p. 380).<sup>286</sup> A filosófica expressão em latim – que acusa a contradição entre um termo apresentado e o termo que se segue (QUINTÁS ALONSO, 2002, p. 86) – realça que o efeito dessa tonalização se compara ao de uma figura de linguagem: em

---

doble interpretación [*Umdenten*] es el procedimiento artístico que empuja más rápidamente hacia adelante el contenido sonoro de la obra” (SCHENKER, 1990, p. 199-200). Schenker comenta aqui a multivocidade dos intervalos, mas, logo adiante o argumento se estende para as tríades e tétredas.

<sup>282</sup> “Si, por el contrario, el artista quiere precisar esa situación y facilitar al máximo nuestra captación de la tonalidad, se sirve entonces de [...] unívocos, que justamente por su univocidad descartan todas las demás tonalidades” (SCHENKER, 1990: p. 199-200).

<sup>283</sup> “Mezclando pues unívocos y multívocos, el compositor puede conquistar tonalidades y afianzarlas o abandonarlas; en suma, efectuar todas las modulaciones - llevando a cabo instintivamente lo que en último término exigen de él los principios de involución [*Inversión*] y de evolución [*Entwicklung*]” (SCHENKER, 1990, p. 199-200).

<sup>284</sup> “Este elemento de pluralência origina una diferencia esencial entre los pasos de tercera y los pasos de quinta, donde la tonalización, en la mayoría de los casos, tiene como objetivo introducir el acorde V7 [...], unívoco y decisivo para la tonalización” (SCHENKER, 1990, p. 380).

<sup>285</sup> O termo em alemão – *Trugschlußwirkung* – literalmente, sugere a tradução “efeito falacioso” (SCHENKER, 1906, p. 352).

<sup>286</sup> “Sólo puede llevarnos a un tipo de efecto de cadencia rota” [...] “y ya por esa sola razón presenta, de entrada, una verdadera *contradictio in adjecto*” (SCHENKER, 1990, p. 380).

princípio, o grau precedente e o grau subsequente se excluem mutuamente, contudo, do rompimento, resulta uma junção que reforça a expressão.

- 3) Se o enlace se der entre multívocos – ou mais precisamente: expressar a relação entre duas tríades maiores – o resultado sonoro se notabilizará tanto no modo maior (Fig. 5.18e) quanto no menor (Fig. 5.18f). Em ambas as modalidades observa-se que, embora ocorram alterações, “o centro de gravidade do efeito tonalizante se estabelece menos em função da variável cromatismo do que em decorrência do passo de terça maior [mi-dó] (ou menor [dó-lá]) dos graus no modo maior [III(#<sup>3</sup>) para I] (ou menor [III para I(#<sup>3</sup>)]” (SCHENKER, 1990, p. 380-381).<sup>287</sup> Note-se que assim, seguindo esse “fundamento lógico”, Schenker trata como tonalização algumas daquelas harmonias que, outros teóricos, seguindo outras lógicas, tratam como “relações cromáticas de terça” ou “mediantes cromáticas” (KOPP, 2002, p. 3).

— relações diatônicas —    — cadências de engano —    — mediantes cromáticas —

a)	b)	c)	d)	e)	f)
C: III — I	Am: III — I	C: III — I	Am: III — I	C: III — I	Am: III — I

---

Em <sup>(7)</sup> C	C <sup>(7)</sup> Am	E <sup>7</sup> C	C <sup>7</sup> Am	E C	C A
C:	I — VI		I <sup>7</sup> — VI		I — VI <sup>(#3)</sup>
Am:		V <sup>(#3)</sup> — III			A: III — I
G:	VI — IV	IV — II	VI <sup>(#3)</sup> — IV	VI <sup>(#3)</sup> — I	
Em:	I — VI	VI — IV	I <sup>(7)</sup> — VI	I — VI	
F:	V — III	VII <sup>(#3)</sup> — V	V <sup>7</sup> — III	VII <sup>(#3)</sup> — V	V — III <sup>(#3)</sup>
Dm:		II <sup>(7)</sup> — VII			

trivalência
pentavalência
hexavalência
trivalência
tetravalência
trivalência

Fig. 5.18 – A polissemia da tonalização mediada por terças descendentes: algumas combinações e efeitos

Um caso que pode ilustrar o enlace “III<sup>#3</sup> para o I” e que, com isso, provoca um efeito de cadência de engano, se encontra numa passagem do segundo movimento da Sonata para piano em Sol maior, K. 283, composta por Mozart em época anterior a 1775. Trata-se de um *Andante* na tonalidade de Dó maior escrito em forma sonata. Aqui (Fig. 5.19), ao final do desenvolvimento, nos últimos

<sup>287</sup> “El centro de gravedad del efecto tonalizante radica menos en el variable cromatismo que en el paso de tercera mayor (o menor) de los grados en el modo mayor (o menor)” (SCHENKER, 1990, p. 380-381).

compassos da retransição, ouvimos uma clara movimentação em torno do E7 – consabidamente o V7 de Lá menor (a tonalidade relativa) – que, num passo de terceira descendente, em *contradictio in adjecto* nos surpreende ao tonalizar o I grau do tom principal: Dó maior! A partir desse ponto (compasso 24), a reexposição se inicia e o *Andante* segue em frente.

... final do desenvolvimento...

Am: V7      "F7"      E7      "F/D#"      7  
5  
3

Reexposição

(como III-I em Dó maior)

E      "F7"      E      "F7"      E      C  
V      #6 ger.      V      #6 ger.      V      III  
C: I

Fig. 5.19 – O enlace III $\sharp$ 7 para o I no *Andante* da Sonata para piano, K. 283, de Mozart.

Ao final desse §141, Schenker (1990, p. 333) propõem que voltemos ao “exemplo 263”, do §123 intitulado “Outras cadências”, para que estudemos um caso similar ao da Fig. 5.19. Trata-se de uma passagem do segundo movimento da Sinfonia n° 6 em Fá maior (*Pastoral*), op. 68, que Beethoven concluiu em 1808.

38

6/4      4 — 3

F:      F/C      C      A      III (#3)      I

V — A: III

Fig. 5.20 – Tonalização mediada por terça descendente no *Andante molto moto* da Sinfonia n° 6, op. 68, de Beethoven, 1808. Redução de Franz Liszt. A partir de Schenker (1990, p. 333)

Nesse caso (Fig. 5.20), o trecho dos compassos 38 a 41 do *Andante molto moto* – a *Szene am Bach* (Cena junto ao riacho) – escrito na tonalidade de Si<sub>b</sub> maior, embora o fato de que, no recorte em aqui destaque, o tom do momento é Fá maior. Ouvimos rumores de uma movimentação cadencial em torno de C – consabidamente o V (aqui sem sétima) de Fá maior – que, num passo de terceira descendente, ambientado pelo *diminuendo* e pelo efeito timbrístico dos *pizzicatos*; nos surpreende ao assumir como I grau o acorde de: Lá maior! Schenker argumenta que, como no compasso 41, o Lá toma ares de tônica, a cadência de engano “V-III<sup>#3</sup>” (de C para A em Fá maior) atua também como um enlace “III<sup>#3</sup>-I” em Lá maior-menor.<sup>288</sup>

Schenker analisa outros dois casos que ilustram tonalizações por terças descendentes. O primeiro deles (Fig. 5.21) se encontra num *Allegro* em Ré maior, o primeiro movimento da *Sonate pour piano forte* n.º. 17, Op. 53 / D850, que Schubert compôs em 1825. Como nesse trecho as relações de terças predominam, vale reler a opinião de um especialista na matéria: David Kopp (2002, p. 103-106), em seu comentário ao *Harmonielehre*, avalia que é justamente nessa seção dedicada aos processos de tonicalização que Schenker chega mais próximo da discussão sobre as relações cromáticas de mediante.

Focando esse excerto (Fig. 5.21), Kopp destaca primeiramente a alegação conclusiva de Schenker (1990, p. 381), segundo a qual, embora os passos por quintas expressem um efeito tonalizador mais definido do que os passos por terças, “não devemos por esse motivo inferir que esses passos de terceira são ou devam ser evitados na tonicalização.”<sup>289</sup> Kopp então pondera: o exemplo dado por Schenker para ilustrar

[...] esse tipo de tonicalização (Schubert sonata D850, I) atravessa relações cromáticas de terceira: D maior– ...F maior– C# maior–A maior–D maior. Schenker analisa como se tudo estivesse ocorrendo na [área tonal da] tônica: I– ...III<sup>#3</sup> – VII<sup>#3</sup> – V- I. Sua cifragem literal das fundamentais obscurece levemente as duas relações de terça maior descendente consecutivas [F para C# e C# para A] identificando a primeira [ III<sup>#3</sup> – VII<sup>#3</sup> ] como uma quarta diminuta, embora certamente ele as reconheça. Claramente, sua atitude em relação a essas e outras progressões semelhantes é: mesmo que superem as usuais relações diatônicas, tais progressões não ameaçam ou desagregam a percepção da tonalidade principal. Pelo contrário, uma vez que não fazem parte de legítimas modulações diretas, tais progressões permanecem dentro do âmbito tônico e, operando em seus limites, efetivamente aumentam o sentido do tom pela sensação ainda mais forte de chegada à tônica que evocam em comparação a sua chegada (KOPP 2002, p. 105).<sup>290</sup>

<sup>288</sup> Cuidando dessa mistura entre maior e menor, Schenker sintetiza sua posição: “As misturas ocorrem entre os modos *maior* e *menor* e, naturalmente só entre tonalidades do mesmo nome, por exemplo, entre *dó maior* e *do menor*, *lá maior* e *lá menor*, [...] etc. [...] Penso inclusive que seria mais confortável na realidade dizer que toda composição musical está propriamente em *maior-menor* [...]; falar, por exemplo, de uma peça em *dó maior-menor* ( $\frac{dó\ maior}{do\ menor}$ )” (SCHENKER, 1990, p. 137-138). Schenker, no entanto ressalva: “meu *maior-menor* não deve ser confundido com o *Molldur* de M. Hauptmann nem com o *Durmoll* de H. Riemann”, pois para tais autores a *mistura* fica restrita a um único tipo (o menor empresta para o maior) e para Schenker “*maior-menor*” abarca “a totalidade das misturas possíveis” (SCHENKER, 1990, p.138).

<sup>289</sup> “No por ello hay que inferir que se eviten o tengan que evitarse los pasos de tercera en la tonicización” (SCHENKER, 1990, p. 381).

<sup>290</sup> “His example of this type of tonicization (Schubert sonata D850, I) traverses a number of chromatic third relations: D major– . . . F major–C# major–A major–D major. Schenker analyzes this as all taking place in the tonic: I– . . .III<sup>#3</sup>–VII<sup>#3</sup>–V–

[cifras de Schenker] graus em Ré maior: III

Dm	Dm/F	Gm <sup>6</sup>	D <sup>7</sup> /A	Gm/B <sup>b</sup>	B <sup>°</sup>	F/C
Dm:	i	iv <sup>6</sup>	(V/iv)	iv	(vii <sup>o</sup> /V)	III
F:						I

(como III-I em ———)

———— Réb maior) (como III-I em Lá maior)

Ré maior:	VII <sup>#5</sup>	V <sup>7</sup>	I
F:	bVI	(V/vi)	
C#:	I	VI	

Fig. 5.21 – Tonicalizações mediadas por terças descendentes na *Sonate pour piano forte* n.º 17, D 850, de Schubert, 1825. A partir de Schenker (1990, p. 381-382)

Nessa Fig. 5.21, a partir do segundo tempo do compasso 5, até o compasso 8, no baixo, a linha ascendente fá-sol-la-si<sub>b</sub>-si<sub>b</sub>-dó (em movimento de sexta paralela com a linha do soprano), nos leva a uma multívoca tríade de Fá maior que, em segunda inversão e após um B<sup>o</sup>, sugere um acorde de dominante sexta e quarta. Nesse ponto, Schenker anota a cifra “III”, interpretando essa tríade como um grau da tonalidade homônima menor (Ré menor) que se mistura ao tom principal (Ré maior). Nos compassos 8 a 11 o Fá maior se dissipa em escalas e fragmentos que criam expectativa de uma mudança.

I. His literal identification of roots slightly obscures the two descending major-third relations in a row by showing the first as a diminished fourth, although he certainly recognizes them both. Clearly, his attitude toward these and similar progressions is: even though they surpass the usual diatonic relations, they do not threaten or break down the perception of tonic key. Rather, since they are not part of legitimate, directed modulations, they remain within the tonic purview, and, by operating at its limits, actually enhance the sense of key by the even stronger sense of arrival to the tonic they evoke in comparison to it when it comes” (KOPP, 2002, p. 105).

E essa mudança surge no compasso 12, com uma multívoca tríade de Dó# maior que é prolongada até o compasso 13. Nesse passagem, entre Fá maior e Dó# maior, dá-se o primeiro passo de terça descendente, e Schenker, apelando para uma enarmonia, acusa o modelo: “(como III-I em Ré, maior)”.

Assim, Schenker avalia que tal acorde [VII<sup>#5</sup>], movido por irresistível impulso, conquistou o valor de tônica. Ou em outras palavras: com a mediação de Fá maior, o distante Dó# maior foi tonalizado empurrando mais para a frente o conteúdo sonoro do trecho. No compasso 14, a nota fundamental dó# é reinterpretada como terça da téttrade de Lá maior. Dá-se o segundo passo de terça descendente – de Dó# maior para Lá maior – e Schenker reitera: “como III-I em Lá maior”. Embora tonalizado, este Lá maior está com sétima menor e assim, unívoco, revela a trama: trata-se do V7 diatônico que nos conduz ao I grau principal: o acorde de Ré maior que, por fim, é retomado no compasso 16.

A Fig. 5.22 mostra alguns compassos da canção *Die Allmacht* (Onipotência), Op. 79 n° 2, D 852, escrita por Schubert também em 1825.

Figure 5.22 displays a musical score for Schubert's song "Die Allmacht" (Op. 79 No. 2, D 852). The score is divided into two systems, each with a voice line and a piano accompaniment. The first system (measures 5-8) features the lyrics "Groß ist Je - ho - va, der Herr, denn". The piano part includes markings for "cresc." and "f". The second system (measures 9-12) features the lyrics "Him - mel und Er - de ver - kün - - - den". The piano part includes markings for "pedal em fá" and "pedal em sol".

Below the score, Schenker's harmonic analysis is provided in two parts:

[cifras de Schenker] graus em Dó maior:

			VI <sup>#3</sup>	(como III-I em _____)
	C	"Bb7"	A	
C:	I	#6 it	(V/ii)	

	IV	II	#IV	V	#IV	
	F	Bb°	Dm/F	F#°	C/G	F#°
C:	IV	(vii°/ii)	ii	(vii°/V)	6/4	(vii°/V)

Fig. 5.22 – O enlace III(#<sup>3</sup>) - I na canção *Die Allmacht* de Schubert, 1825. A partir de Schenker (1990, p. 382-383)

O canção (Fig. 5.23) está em Dó maior e, pontuando o primeiro verso –“*Groß ist Jehova, der Herr*” (Grande é Jeová, o Senhor) –, após um deslizamento cromático intensificado pelo acorde de sexta aumentada, no compasso 7 a palavra “Senhor” ressoa com a tríade perfeita de Lá maior, um grau não diatônico que é interpretado por Schenker como “VI#<sup>3</sup>”. A tríade perfeita é multívoca e, desta forma, pode nos surpreender. É o que ocorre no compasso 9, quando se inicia o segundo verso –“*denn Himmel und Erde verkünden Seine Macht!*” (Pois o céu e a terra proclamam o seu poder!) – e, com o passo de terça descendente, a téttrade de Fá maior envolve a palavra “céu”, articulada com a aguda nota fá natural. O teor da canção pede harmonias especiais, ou mesmo não naturais, e os processos de tonicalização por terças descendentes podem mesmo realçar tais imagens.

#### 5.2.4 Da tonicalização por segundas ascendentes: o modelo VII - I

No §142, Schenker (1990, p. 383-386) expõe um terceiro tipo de tonicalização mediada ou indireta: a tonicalização por segundas ascendentes.<sup>291</sup> Como, em parágrafos anteriores, estes movimentos por segundas ascendentes foram categorizados como “artificiais” e em “desenvolvimento”,<sup>292</sup> Schenker inicia o §142 ressaltando que a tonicalização “VII<sup>3</sup> - I (♯, ♭, #3)” alcança resultados próximos à tonicalização “V-I”, uma fórmula de referência categorizada como “natural” e em “inversão”. Assim, diz o teórico: “o cromatismo nos passos de segunda se manifesta com tendências e efeitos semelhantes aos dos passos de quinta” (SCHENKER, 1990, p. 383).<sup>293</sup>

Tais “tendências e efeitos” dos distintos e semelhantes modelos “VII - I” e “V - I” se mostram mais nítidos quando, contando com tensões, o acorde que assume papel de VII grau se apresenta como uma téttrade meio-diminuta ou como uma téttrade diminuta:

Todos os passos de segunda, conquanto tenham que produzir efeitos tonicalizantes, devem ser referidos a essa relação [VII - I], de onde se conclui que não importa que a tônica que venha depois seja uma tríade maior ou menor. Porém também aqui, como na tonicalização por passos de quinta, o efeito tonicalizante é mais preciso, logicamente, se usado o acorde com sétima sobre o VII grau, em vez da simples tríade diminuta. E também pode usar-se aqui tanto a sétima menor diatônica quanto a sétima diminuta, estritamente unívoca procedente da mistura (SCHENKER, 1990, p. 383).<sup>294</sup>

<sup>291</sup> Na versão em inglês (SCHENKER, 1980, p. 268), junto ao título desse §142 (*Tonicalization through Upward Progression by a Second*), o editor Oswald Jonas publicou uma nota de rodapé com comentários que acentuam aspectos caros ao ponto de vista schenkeriano: “Tonicalized progression by a second in the foreground usually serves the purpose of avoiding parallel sequences of fifths and octaves, following the method, quite customary in counterpoint, of exchanging 5-6-5 (*Free Composition*, §§ 164 and 175). The tonicalizing and chromatically sharpened sixth-chords is often transformed into a “root chord” (*Free Composition*, § 247). It is obvious that the usual designation “auxiliary” or “secondary” dominant, which corresponds, to some extent, to tonicalization, restricts the scope of our observation to the foreground and disregards its origin from counterpoint” [A progressão tonalizada por segunda no primeiro plano [*foreground*] geralmente tem o propósito de evitar sequências de quintas e oitavas paralelas, seguindo o método, bastante habitual em contraponto, de trocar 5-6-5. Os acordes tonicalizantes de sexta cromaticamente elevada [#6] são frequentemente transformados em um “acorde em posição fundamental”. É óbvio que a designação usual dominante “auxiliar” ou “secundária”, que corresponde, até certo ponto, à tonicalização, restringe o escopo de nossa observação ao primeiro plano [*foreground*] e desconsidera sua origem do contraponto].

<sup>292</sup> Conforme o categorizado nos §20 a §25 e também no §127. O §127, dedicado ao tema das “progressões de segundas” (SCHENKER, 1990, p. 342-346), foi parcialmente citado e comentado no Capítulo 1 presente trabalho, e aqui vale recuperar que, conforme Schenker, o passo de segunda é considerado “artificial” pois “en la serie de los cinco primeros armónicos superiores (v. §10-12) no se encuentra la segunda como armónico primario” [na série dos primeiros cinco harmônicos superiores (cf. §10-12) não se encontra a segunda como harmônico primário] (SCHENKER, 1990, p. 343).

<sup>293</sup> “El cromatismo en los pasos de segunda se manifiesta con tendencias y efectos semejantes a los de los pasos de quinta” (SCHENKER, 1990, p. 383).

<sup>294</sup> “Todos los pasos de segunda, en cuanto hayan de producir efectos tonicalizantes, deben ser referidos a esta relación, de

Um ponto central na aplicação das tonalizações por segundas diz respeito à observação do intervalo diatônico de semitom ou tom que, a princípio, separa o grau tonalizador (no caso, o grau que desempenhará função de “VII”) do grau que recebe a tonalização (o grau com papel de “I”), pois, como mostra a Fig. 5.23, “a cromatização em ambos casos pode não ser a mesma” (SCHENKER, 1990, p. 383).<sup>295</sup>

The figure illustrates three scenarios of tonal modulation by ascending seconds, labeled a), b), and c). Each scenario is shown in two parts: 'progressões entre graus diatônicos' (diatonic degree progressions) and 'tonalizações em movimentos de segunda ascendente' (tonalizations in ascending second movements). Below each part, the 'efeito' (effect) is noted.

- a) Por meio tom** (By half tone): Shows progression III (Em) to IV (F). The diatonic progression shows the fifth of III (Si) moving to the root of IV (Fa). The tonalization shows the fifth of III (Si) moving to the root of IV (Fa) with a flat, resulting in Em(b5) to F.
- b) Por tom, para acorde maior** (By whole tone, for major chord): Shows progression IV (F) to V (G). The diatonic progression shows the fifth of IV (C) moving to the root of V (G). The tonalization shows the fifth of IV (C) moving to the root of V (G) with a sharp, resulting in F#m(b5) to G.
- c) Por tom, para acorde menor** (By whole tone, for minor chord): Shows progression II (Dm) to III (Em). The diatonic progression shows the fifth of II (A) moving to the root of III (E). The tonalization shows the fifth of II (A) moving to the root of III (E) with a sharp, resulting in D#° to Em.

Fig. 5.23 – Processo de tonalização por passos de segunda ascendente. A partir de Schenker (1990, p. 384)

Para o caso do intervalo de semitom, ilustrado na Fig. 5.23a, Schenker (1990, p. 384) explica que, na sucessão III - IV em tonalidade maior, a cromatização da quinta do III grau (no caso, a nota Si “rebaixada” para Si<sub>b</sub>) transforma a tríade menor em tríade diminuta (ou téttrade meio diminuta) e “eleva” o acorde seguinte (IV grau) à condição de uma tônica.

Para o caso do intervalo de um tom, as transformações cromáticas são outras e dependem da qualidade maior ou menor do grau que recebe a tonalização. Quando, “na tonalização por passo de tom inteiro”, o grau que “anseia a condição de tônica” é maior, a nota fundamental do grau que o precede “deve ser *elevada* cromaticamente”. Por exemplo (Fig. 5.23b): na sucessão IV - V em tonalidade maior, a nota fundamental do IV grau sobe meio tom gerando a tríade diminuta (ou téttrade meio diminuta) requerida para que o V se sobressaia “como se fosse o I grau” de uma tonalidade maior. Mas se, “na tonalização por passo de tom inteiro”, o grau que “anseia a condição de tônica” é menor, “eleva-se” além da fundamental também a terça do grau que o precede, “e assim aparecerá a tríade diminuta” que ressaltara

donde se sigue que no importa que la tónica que venga después sea una tríada mayor ou menor. Pero también aquí, como en la tonalización por pasos de quinta, el efecto tonalizante resulta más preciso, lógicamente, si se usa el acorde de séptima sobre el VII grado en vez de la simple tríada disminuida. Y también puede usarse aquí tanto la séptima menor diatónica como la séptima disminuida estrictamente unívoca procedente de la mixtura” (SCHENKER, 1990, p. 383). O termo “mistura”, neste caso, diz respeito ao emprego da téttrade diminuta em tonalidades ou áreas tonais maiores. A sétima diminuta é “unívoca”, pois ocorre apenas entre as notas #7 e  $\flat 6$  da escala menor harmônica. O tema da multivalência enarmônica do acorde diminuto, é abordado no §180 (SCHENKER, 1990: 470).

<sup>295</sup> “Pues la cromatización en ambos casos puede no ser la misma” (SCHENKER, 1990, p. 383).

um efeito de tônica menor. Por exemplo (Fig. 5.23c): na sucessão II - III em tonalidade maior, as notas fundamental e terça do II grau sobem meio tom gerando a tríade diminuta requerida para que o III se sobressaia “como se fosse o I grau” de uma tonalidade menor.

Posto isso, Schenker (1990, p. 385) propõe um “esquema geral das tonalizações por passos de segunda no modo maior” (Quadro XVII) que, na Fig. 5.24, foi realizado na tonalidade de Dó maior.

The figure illustrates Schenker's system of diatonic triads and tetrads for ascending second steps in the major mode, specifically in the key of C major. It is organized into two main sections: Triads and Tetrads.

**Triads Section:**

- Row a) progressões entre graus diatônicos:** Shows the sequence of diatonic triads: I (C), II (Dm), III (Em), IV (F), V (G), VI (Am), VII (Bm<sup>(b5)</sup>).
- Row b) tonalizações em movimentos de segunda ascendente:** Shows how each triad can be reinterpreted as a triad in a different key: #I<sup>5</sup> (D#°), VII<sup>3</sup> (D#°), II (Dm), #III<sup>5</sup> (Em), III (Em), #IV<sup>5</sup> (F), IV (F), #V<sup>5</sup> (G), V (G), #VI<sup>5</sup> (Am), VI (Am), #VII<sup>5</sup> (Bm<sup>(b5)</sup>), VII (Bm<sup>(b5)</sup>), #I (B).

**Tetrads Section:**

- Row c) tonalizações em movimentos de segunda ascendente:** Shows how each triad can be reinterpreted as a tetrad in a different key: #I<sup>7</sup> (C#°7), VII<sup>7</sup> (C#°7), II (Dm), #III<sup>7</sup> (Em), III (Em), #IV<sup>7</sup> (F), IV (F), #V<sup>7</sup> (G), V (G), #VI<sup>7</sup> (Am), VI (Am), #VII<sup>7</sup> (Bm<sup>(b5)</sup>), VII (Bm<sup>(b5)</sup>), #I (B).

Fig. 5.24 – Tonalizações por passos de segundas ascendentes no modo maior. A partir de Schenker (1990, p. 385)

Ao final do § 142, Schenker acrescenta dois casos que ilustram o efeito “VII - I”. Tais casos não estão textualmente comentados, mas as cifras anotadas pelo autor esclarecem sua interpretação.

O primeiro caso foi escolhido na Parte I, *Andante Larghetto* em Si menor, do Oratório *Messias*, HWV 56, que Haendel compôs em 1741. Nesse trecho (Fig. 5.25), no início do movimento 9, *Accompagnato*, nos compassos 3 e 4 temos uma “tonicalização por passo de tom inteiro”, grafada por Schenker como “#IV - V”, que provoca o “efeito VII - I” e, momentaneamente, “eleva” o acorde de F# à condição de tônica. Note-se que, como o grau que “anseia a condição de tônica” (o V diatônico) se apresenta como acorde maior (F#), as notas fundamental e terça do grau que o precede (IV) foram cromatizadas: no compasso 3, a nota Mi foi elevada para Mi#, e a nota Sol para Sol#.

[Cifras de Schenker]  
 graus em Si menor: I — — — (#3) — — —  
 Bm — — — B/A  
 Bm: i — — — (V/iv)

#IV — — V — — I IV — V — I  
 E#m<sup>(b5)</sup>/G# — — F#<sup>7</sup>/A# — — Bm Em F# Bm

efeito F# : VII — I

Fig. 5.25 – Tonicalização por passos de segunda ascendente num segmento do Oratório HWV 56, “Messias”, de Haendel, 1741. A partir de Schenker (1990, p. 385-386)

A Fig. 5.26 mostra um segmento da *Sonata para piano* em Ré maior, KV 311, escrita por Mozart em 1777. No primeiro movimento, *Allegro con spirito*, Schenker destaca uma tonicalização mediada por segunda ascendente conforme o modelo VII - I. Na segunda metade do compasso 51, a cromatização da quinta do V grau (a nota Dó# rebaixada para Dó) transforma a tríade menor em tríade meio diminuta, e esta operação intermedia uma tonicalização para o VI grau (G), Schenker aqui assinala o efeito: “como VII-I em Sol maior”.

50

(!)

(como VII - I em Sol maior) #6 Fr

F#m(b5) G C#7(b9)/G

[Cifras de Schenker] *graus em Si menor*: Bm: V(<sup>b5</sup>) — VI — #IV —

efeito G: vii — I

F#7(b9) E#° Bm/F# F#7 Bm

Bm: V — #IV — V

V<sub>4</sub> V<sup>7</sup> — i

Fig. 5.26 – Tonicalizações num segmento da Sonata para piano em Ré maior, KV 311, de Mozart, 1777.  
A partir de Schenker (1990, p. 385-386)

Em seguida, ainda na Fig. 5. 26, temos outros dois processos de tonicalização. Entre o segundo tempo do compasso 52 e o primeiro tempo do 53, encontra-se o acorde que é conhecido “nos livros convencionais” como “acorde de sexta aumentada”, recurso de tonicalização que Schenker aborda mais adiante, nos §146 a §154 (SCHENKER, 1990, p. 394-405).<sup>296</sup> E, entre o segundo tempo do compasso 53 e o primeiro tempo do compasso 54, encontra-se outra cromatização da téttrade diatônica do IV grau (Em): aqui, as notas mi#-sol#-si-ré provocam o efeito tonicalizante “VII - I” direcionado para o V grau diatônico, um F# que, como se observa, recebe ornamentação cadencial (sexta e quarta) que reconduz o trecho a área tonal de Si menor.

### 5.2.5 Tonicalização mediada pela cadência de engano: estendendo o efeito V - VI

As tonicalizações por passos de segunda ascendente não se limitam ao modelo “VII-I”, por isso – alerta Schenker nas primeiras linhas do §143 –, é necessário expor os processos de tonicalização que

<sup>296</sup> Conforme o informado na Introdução do presente trabalho, os §146 a §154 de Schenker (1990, p. 394 a 405), embora relacionados ao tema da tonicalização, não serão retomados na presente dissertação em função da exposição já apresentada em Freitas (2010, p. 677- 680).

seguem o modelo “V-VI”. Trata-se de outra classe de efeitos cromáticos que, seguindo os mesmos passos, no entanto, alcançam resultados notavelmente diferentes.

Para introduzir essa diferença, Schenker propõe a contraposição reproduzida na Fig. 5.27. O caso da Fig. 5.27b mostra uma tonicalização E° - F, ou seja, uma simulação do efeito “VII-I” conforme o abordado no §142. Enquanto que o caso da Fig. 5.27a, com a tonicalização E7 - F, recebe o seguinte comentário:

Em a) [Fig. 5.27a] o III grau soa como um acorde de sétima dominante V<sup>7</sup> em *lá maior* [...] no entanto, a tônica esperada, como vemos, não aparece, e em seu lugar se apresenta um VI grau em *lá menor*; assim esse cromatismo efetua uma sucessão V<sup>7</sup> - VI [...]. Esse cromatismo, então, poderia ser designado como um “cromatismo de cadência de engano” [*Trugschlusschromatik*]. Pode ser interpretado não como o oposto ao cromatismo tonalizador, mas sim como seu complemento, no sentido de que também a cadência de engano repousa sobre a ideia de uma tônica que se espera, e por isso pressupõe a mesma sensação de uma tônica. Se o passo de segunda se cromatiza com o efeito de VII-I, ou de acordo com o modelo da cadência de engano (V<sup>7</sup> - VI), ambos os casos tendem sempre cromaticamente para uma tônica, só que no primeiro caso a referida tônica aparece efetivamente, enquanto que no segundo é substituída pelo VI grau (SCHENKER, 1990, p. 387).<sup>297</sup>

Fig. 5.27 – Diferenciação entre dois processos de tonicalização por segunda ascendente: os modelos V-VI e VII-I.  
A partir de Schenker (1990, p. 387)

Para tratar do efeito “V-VI” nesse §143, e também no §121, Schenker, como outros autores da teoria musical austro-germânica, emprega termos e expressões como: *Der Trugschluß*, *Trugschluß chromatik*, *Die Trugschluss-kadenz*, *Trugschlusschromatik* etc. O vocábulo recorrente, *Trugschluß*, literalmente, pode ser vertido para o português como falácia, sofisma, falso silogismo, conclusão errada, erro, perigosa ilusão, engano ou equívoco etc. E, metaforicamente, esses sentidos se mostram contributivos na descrição do processo “V - VI” que, por seu efeito eficaz, é conhecido por muitos nomes:

<sup>297</sup> “En a) el III grado suena como un acorde de séptima de dominante V<sup>7</sup> en *la mayor* [...]. Si embargo, la tónica esperada, como vemos, no aparece, y en su lugar se presenta un VI grado en *la menor*; así que dicho cromatismo efectúa una sucesión V<sup>7</sup> - VI [...]. Este cromatismo, pues, podría designarse como un “cromatismo de cadencia rota” [*Trugschlusschromatik*]. Pero puede interpretarse no como el opuesto al cromatismo tonalizador, sino más bien como su complemento, en el sentido de que también la cadencia rota descansa sobre la idea de una tónica que se espera, y tiene por ello como supuesto previo la sensación misma de la tónica. si el paso de segunda se cromatiza con el efecto de VII - I, o según el modelo de la cadencia rota (V<sup>7</sup> - VI), en ambos casos se tiende siempre cromáticamente a una tónica, sólo que en primer caso dicha tónica aparece efectivamente, mientras que en el segundo es sustituida por el VI grado” (SCHENKER, 1990, p. 387).

A cadência de engano tem sido amplamente teorizada por muitos tratadistas históricos, dando origem a uma multiplicidade de termos em pelo menos cinco idiomas (latim, italiano, francês, alemão e inglês): *cadentia ficta*, *cadenza sfuggita*, *cadenza d'inganno*, *cadenza finta*, *cadence evittée*, *cadence rompue*, *Trugschluß*, *Ausfliben der Cadenz*, *flibender Tonschluß* e *deceptive cadence*, para mencionar apenas alguns dos termos que estavam em uso no século XVIII (NEUWIRTH, 2015, p. 118).<sup>298</sup>

Trata-se, como se vê, de um assunto frequente nos tratados e manuais da harmonia. Contudo, deve-se observar que Schenker, ao longo do *Harmonielehre*, raciocina por meio de uma espécie de grafia relativa. Sendo assim, esse passo “V - VI” não deve ser compreendido apenas em sentido fixo ou literal (digamos, em Dó maior, em sentido estrito, V - VI corresponde aos acordes G<sup>7</sup> - Am). Pois, convertido em “modelo”, o passo “V-VI” alcança máxima capacidade de “transposição”<sup>299</sup> e, com isso, gera efeitos “V-VI” em muitos outros pontos do sistema: assim, quando, em Dó maior, contando com as necessárias alterações cromáticas, tocamos C<sup>7</sup> - Dm, D<sup>7</sup> - Em, E<sup>7</sup> - F, G<sup>7</sup> - A<sup>b</sup>, D<sup>7</sup> - E<sup>b</sup> etc., transferimos o efeito de tonalização para graus que não são literalmente um “VI”, mas que, conforme o modelo “V-VI”, simulam o momentâneo papel de um “VI”, isto é: de um acorde relativo a uma tônica que, de maneira enganosa, nos surpreende por sua ausência.

Para amostrar esse potencial de transposições, ou simulações, Schenker (1990, p. 388) esquematiza tonalizações por cadências de engano sobre os graus do diatonismo maior em seu “Quadro XVIII”. E esse quadro aparece transcrito e realizado, na tonalidade de Dó maior, na Fig. 5.28.

Nos dois últimos casos, assinalados com asterisco, Schenker destaca a necessidade de cromatização também sobre o segundo acorde do modelo (i.e., aquele acorde que faz papel de “VI” no modelo “V - VI”). Na Fig. 5.28d, a cromatização sobre o segundo acorde da progressão diatônica “IV - V\*” (F - G em Dó maior) se dá sobre a terça desse “V\*” grau (a nota Si é rebaixada para Si<sup>b</sup>), transformando o acorde maior em acorde menor. Com isso, falseando a sonoridade de um VI (digamos, um pseudo-acorde relativo menor), simula-se a cadência de engano “V - VI” (F<sup>7</sup> - Gm) em Si<sup>b</sup> maior.

Na Fig. 5.28e, potencialmente, a sucessão diatônica “VI - VII\*” conta com cromatizações específicas que permitem sua adequação tanto ao modo maior quanto ao modo menor. No caso da área tonal maior, a cromatização sobre o segundo acorde da progressão diatônica “VI - VII\*” (Am - Bm<sup>(b5)</sup> em Dó maior), se dá sobre a quinta (a nota Fá é elevada para Fá<sup>#</sup>), transformando o acorde meio-diminuto em acorde menor. Com isso, falseando um VI (um pseudo-acorde relativo menor), simula-se uma cadência de engano “V - VI” (A<sup>7</sup> - Bm) em Ré maior. Para a adequação em área tonal menor, a cromatização do “VII\*” diatônico (Bm<sup>(b5)</sup> em Dó maior), se dá sobre a sua nota fundamental (a nota Si

<sup>298</sup> “The deceptive cadence has been extensively theorized by numerous historical writers, giving rise to a multiplicity of terms in at least five languages (Latin, Italian, French, German, and English): *cadentia ficta*, *cadenza sfuggita*, *cadenza d'inganno*, *cadenza finta*, *cadence evittée*, *cadence rompue*, *Trugschluß*, *Ausfliben der Cadenz*, *flibender Tonschluß* e *deceptive cadence*, to mention just a few of the terms that were in use in the eighteenth century” (NEUWIRTH, 2015, p. 118). Na literatura em espanhol encontram-se *cadencia falsa*, *cadencia rota*, *cadencia deceptiva*, *cadencia interrumpida*, *cadencia de engaño* etc. Sobre as funções expressivas e retóricas da “Deceptives Cadences”, cf. Meyer (2000, p. 437-438).

<sup>299</sup> Cf. Schenker (1990, p. 127-134)

é rebaixada para Si<sub>b</sub>), transformando o acorde meio-diminuto em acorde maior. Com isso, imitando a sonoridade de um “VI”, o “VII” simula a cadência de engano “V - VI” (A<sup>7</sup> - B<sub>b</sub>) em Ré menor.

*Transformações cromáticas*

a)	b)	c)	d)	e)
<p>progrsões entre graus diatônicos</p> <p>I — II C Dm</p> <p>II — III Dm Em</p> <p>III — IV Em F</p> <p>IV — V* F G</p> <p>VI — VII* Am Bm<sup>(b5)</sup></p>	<p>II<sup>#3</sup> — III</p> <p>III<sup>#3</sup> — IV</p> <p>IV<sup>b3</sup> — V<sup>b3</sup></p> <p>V<sup>#3</sup> — VI<sup>#3</sup></p>	<p>II<sup>#3</sup> — III</p> <p>III<sup>#3</sup> — IV</p> <p>IV<sup>b3</sup> — V<sup>b3</sup></p> <p>V<sup>#3</sup> — VI<sup>#3</sup></p>	<p>II<sup>#3</sup> — III</p> <p>III<sup>#3</sup> — IV</p> <p>IV<sup>b3</sup> — V<sup>b3</sup></p> <p>V<sup>#3</sup> — VI<sup>#3</sup></p>	<p>II<sup>#3</sup> — III</p> <p>III<sup>#3</sup> — IV</p> <p>IV<sup>b3</sup> — V<sup>b3</sup></p> <p>V<sup>#3</sup> — VI<sup>#3</sup></p>
<p>tonicalizações em movimentos de cadência de engano</p> <p>I<sup>b7</sup> — II</p> <p>II<sup>#3</sup> — III</p> <p>III<sup>#3</sup> — IV</p> <p>IV<sup>b7</sup> — V<sup>b3</sup></p> <p>V<sup>#3</sup> — VI<sup>#3</sup></p>	<p>II<sup>#3</sup> — III</p> <p>III<sup>#3</sup> — IV</p> <p>IV<sup>b7</sup> — V<sup>b3</sup></p> <p>V<sup>#3</sup> — VI<sup>#3</sup></p>	<p>II<sup>#3</sup> — III</p> <p>III<sup>#3</sup> — IV</p> <p>IV<sup>b7</sup> — V<sup>b3</sup></p> <p>V<sup>#3</sup> — VI<sup>#3</sup></p>	<p>II<sup>#3</sup> — III</p> <p>III<sup>#3</sup> — IV</p> <p>IV<sup>b7</sup> — V<sup>b3</sup></p> <p>V<sup>#3</sup> — VI<sup>#3</sup></p>	<p>II<sup>#3</sup> — III</p> <p>III<sup>#3</sup> — IV</p> <p>IV<sup>b7</sup> — V<sup>b3</sup></p> <p>V<sup>#3</sup> — VI<sup>#3</sup></p>
<p>notação</p> <p>V — VI de fá maior</p> <p>C7 Dm</p>	<p>V — VI de sol maior</p> <p>D7 Em</p>	<p>V — VI de lá maior</p> <p>E7 F</p>	<p>V — VI de si bemol maior</p> <p>F7 Gm</p>	<p>V — VI de ré maior</p> <p>A7 Bm</p>
<p>efeito</p> <p>V — VI de fá maior</p> <p>C7 Dm</p>	<p>V — VI de sol maior</p> <p>D7 Em</p>	<p>V — VI de lá maior</p> <p>E7 F</p>	<p>V — VI de si bemol maior</p> <p>F7 Gm</p>	<p>V — VI de ré maior</p> <p>A7 Bm</p>

Fig. 5.28 – Tonicalizações por cadências de engano no diatonismo de Dó maior. A partir de Schenker (1990, p. 388)

Encerrando o § 143, Schenker (1990, p. 388-389) ilustra o efeito “V - VI” com uma ocorrência escolhida na Fuga n° 6, BWV 851, em Ré menor, do *Das wohltemperierte Klavier I* de J. S. Bach.

[Cifras de Schenker] graus em Ré menor: V A<sup>7</sup> I D<sup>7</sup>/F# bII<sup>(#3)</sup> E<sup>b</sup>/G #II<sup>#3</sup> (triglo) E<sup>7</sup>/G#

Lá menor:  $\frac{V}{I}$  — — — (#3) IV — — — V — — — — — I

Fig. 5.29 – O efeito V- $\flat$ VI num segmento da Fuga em Ré menor, BWV 851, de J. S. Bach, 1722. A partir de Schenker (1990, p. 388-389)<sup>300</sup>

Nessa passagem (Fig. 5.29), entre os compassos 15 e 16, encontra-se uma “tonicalização por passo de segunda ascendente em cadência de engano”, cifrada por Schenker como “I -  $\flat$ II” (Dm - E $\flat$ ) na área tonal de Ré menor. Mas que, considerando as devidas transformações cromáticas, alcança o “efeito V -  $\flat$ VI” e, momentaneamente, simula uma cadência de engano “D7 - E $\flat$ ” em Sol menor.

### 5.3 Microtonicalização: um processo de tensão e resolução em miniatura

No §144, Schenker (1990, p. 389-391) aborda o “fenômeno microscópico” das tonicalizações dedicadas a uma única nota. Amparada em dois casos do repertório, esse tipo vem identificado por uma expressão que realça sua qualidade: *Miniaturtonikalisierung Einzelner Töne*, ou “Microtonicalização das notas isoladas”. Trata-se, portanto, de um impulso melódico, através do qual uma nota, mesmo que de “importância secundária”, procura alcançar “a dignidade de tônica”. E “tal impulso se satisfaz” – segundo o teórico – “com o auxílio de outra nota isolada” que precede a nota que recebe a tonicalização.

Sublinhando que nem todo processo de tonicalização é dependente da mediação vertical do grau – dado como a “unidade abarcadora” e valorado como “de ordem superior” –, Schenker comenta ocorrências de microtonicalização em excertos de Schumann e Haendel. Nesses comentários, enfatizando o valor artístico da sutileza, Schenker observa que: é apenas uma nota “harmônica” da

<sup>300</sup> Outras ocorrências de cadências de engano (*Trugschluß*) são comentados por Schenker nos exemplos 251, 257, 258 e 259 do *Harmonielehre*.

melodia (ou seja, uma nota pertencente a uma tríade ou téttrade) que, precedida por uma nota auxiliar,<sup>301</sup> alcança um curto efeito de tônica.

A Fig 5.30 mostra uma passagem extraída da peça n°5, *Einfach (Semplice)*, da série *Davidsbündlertänze*, Op. 6, escrita para piano por Schumann em 1837. Como se vê no compasso 1, a nota si, “com o auxílio de uma nota isolada precedente [lá#]”, conforma uma relação de semitom, lá# - si, que provoca um delicado efeito, “análogo ao enlace dos graus VII e I, embora, estritamente, não tenhamos aqui o direito de falar de graus no sentido horizontal” (SCHENKER, 1990, p. 390).<sup>302</sup>

*Microtonicalização*

Em / G                      A<sup>7</sup>                      D

D: ii                              V                              I

Fig. 5.30 – Microtonicalização no compasso inicial da peça n°5 da série *Davidsbündlertänze*, Op. 6, de Schumann, 1837. A partir de Schenker (1990, p. 390)

Assim, recuperando pressupostos de “natureza especificamente musical”, Shenker defende o processo de tonicalização em sua “mínima expressão, *en miniature*”:

Devemos ter muito cuidado de ignorar esses fenômenos microscópicos; estimulam o impulso vital dos sons em sua dimensão mínima, da qual muitas vezes surgem conexões que poderiam, sem esse conhecimento, induzir-nos ao erro. Mas, em todo caso, é de admirar nessas manifestações a onipotência e a onipresença do impulso em direção à tônica, que nos é revelada cada vez mais como a verdadeira maravilha da natureza em nossa arte (SCHENKER, 1990, p. 390).<sup>303</sup>

<sup>301</sup> No *Harmonielehre*, as notas auxiliares são expostas logo após os capítulos dedicados aos processos de tonicalização, na 3ª repartição principal “Sobre alguns fenômenos acompanhantes dos graus na escrita livre”, da Seção 1 “Teoria do movimento e sucessão dos graus” da segunda parte (a parte prática). Schenker organiza essa matéria em quatro capítulos: A antecipação [*Antizipation*] (§163 e §164), o retardo [*Vorbalt*] (§165 e §166), a cambiata [*Wechselnote*] (§167 e §168) e a nota pedal [*Orgelpunkt*] (§169 e §170). Como se sabe, por muitos anos Schenker se dedicou ao tema da “ornamentação”, e esses estudos repercutiram “em todos seus escritos” (SEIGEL, 1976, p. 4). Pouco antes do *Harmonielehre*, em 1903, Schenker lançou sua primeira publicação sobre o assunto, o *Ein Beitrag zur Ornamentik* (Uma contribuição para o estudo da ornamentação: como introdução às obras do teclado de C. P. E. Bach, abrangendo também a ornamentação de Haydn, Mozart, Beethoven, etc.), uma pesquisa sobre a Appoggiatura (*Der Vorschlag*), o Trinado (*Triller*), e o Grupetto (*Der Doppelschlag*). No mesmo ano em que publicou o *Harmonielehre*, em 1906, Schenker lançou o “Prefácio” de seu *Kontrapunkt*, e nos dois volumes dessa obra, publicados em 1910 e em 1922, os assuntos relativos às notas auxiliares (*notas de passagem, bordaduras, síncope, cambiata* etc.) se desdobram em vários parágrafos.

<sup>302</sup> “En esta relación [...] sentimos algo análogo al enlace de los grados VII y I, pese a que, estrictamente, no tenemos aquí derecho a hablar de grados en el sentido horizontal” (SCHENKER, 1990, p. 390).

<sup>303</sup> “Hay que cuidarse muy mucho de ignorar estos fenómenos microscópicos; alientan el impulso vital de los sonidos en su dimensión mínima, de donde proceden a menudo claramente conexiones que podrían, sin este conocimiento, inducirnos a error. Pero en todo caso, es de admirar en estas manifestaciones la omnipotencia y la onipresencia del impulso hacia la tónica, que se nos revela cada vez más como la verdadera maravilla de la naturaleza en nuestro arte” (SCHENKER, 1990, p. 390).

O segundo caso (Fig 5.31), não textualmente comentado por Schenker, pertence ao *Larghetto* em Si menor, 11º movimento do Oratório Messias de Haendel, obra já citada na Fig. 5.25. Como o excerto mostra, trata-se, basicamente, de uma linha melódica em oitavas. Assim o caso reforça o argumento central do §144: as tonicalizações nem sempre são efeitos decorrentes das harmonias verticais. Seguindo as marcações de Schenker temos que: a nota fá# (quinta colcheia do compasso 2), tonicalizada pelo mi# precedente, alcança “a dignidade de tônica”. Em seguida, é a nota mi# (penúltima colcheia do compasso 2) que, precedida pela tonicalizadora nota ré#, passa por um processo de microtonicalização.

Fig. 5.31 – Microtonicalizações no *Larghetto* em Si menor do Oratório HWV 56, “Messias”, de Haendel, 1741. A partir de Schenker (1990, p. 390-391)

Esse parágrafo dedicado ao detalhe – ou aos fenômenos em miniatura, como diz “o artista” –, deixa pistas sobre perspectivas que, no entanto, alcançaram ampla repercussão no pensamento schenkeriano. Uma dessas perspectivas redundou na franca valorização da observação linear e, com isso, das indissociáveis interações entre os aspectos verticais e horizontais da escrita tonal, interações que as análises harmônicas por graus e funções não puderam assinalar com clareza. Outra pista significativa diz respeito ao discernimento do papel que os “ornamentos” – enquanto “eventos de superfície” ou “fenômenos acompanhantes dos graus na escrita livre” SCHENKER, 1990, p. 424) – passaram a ocupar nas rotinas de seleção e redução de uma vindoura metodologia analítica que, nesse §144, se mostra a caminho.

#### 5.4 O processo de tonicalização como expressão do II grau frígio

O acorde que outros professores e manuais de harmonia tratam como “acorde de sexta napolitana” ou “acorde napolitano” pode servir de suporte para os processos de tonicalização? Schenker dá uma resposta positiva e consideravelmente singular a essa pergunta.

Nos §50 e §145 do *Harmonielehre*, Schenker expõe seu ponto de vista a respeito de um “II grau frígio”. Primeiramente, no §50, Schenker correlaciona a harmonia a aspectos composicionais sublinhando o “compromisso artístico” deste “rebaixamento do II grau” com a satisfação de “interesses” estéticos diversos, dentre os quais, as chamadas “necessidades motívicadas”. Vejamos alguns pontos que se destacam em sua argumentação:

De fato, nenhuma característica dos modos antigos na composição atual é tão popular e usual como o II grau do antigo frígio, quer dizer, o semitom entre o I e o II. O encontramos em forma de tríade maior sobre o II grau rebaixado do modo menor, em lugar da tríade diminuta sobre o II grau diatônico. Esse traço frígio se dá também em maior, porém, nesse caso, é mais apropriado entendê-lo como uma translação [uma mistura em 3 níveis, o frígio empresta o  $\flat$ II ao menor, e o menor o empresta ao maior]. [...]. Porém, como explicar esse traço [...]? Esse rebaixamento do II grau no modo menor (e também no maior) unido a elevação da tríade diminuta a uma tríade maior (p.ex., em lá menor  $si\flat-ré-fá$  em vez de  $si-ré-fa$ ; em dó maior  $ré\flat-fá-la\flat$  em lugar de  $ré-fá-lá$ , ou  $ré-fá-la$ ) se explica menos por uma recorrência consciente ou inconsciente ao antigo sistema frígio [...] do que por necessidades motivicas. [...] nem sempre um acorde diminuto é favorável ao motivo. [...]; pelo menos não é tão natural como o é um acorde maior ou menor, o que se explica [...] porque a quinta diminuta não é um intervalo originado naturalmente, mas sim um intervalo resultante de um mero compromisso artístico. [...] A incomodidade da tríade diminuta [...] ocorre [...] também sobre o II grau do nosso menor. Por isso, se não há um estímulo expressivo especial que faça desejável a disposição diminuta para o motivo temático dentro do sistema, sucede geralmente no modo menor (e também em maior) que o II grau se rebaixa, de maneira que a nascente tríade maior possa abarcar em si o motivo, com isso, ainda que momentaneamente, se possibilita o triunfo do motivo sobre o sistema (SCHENKER, 1990, p. 169-170).<sup>304</sup>

Abreviadamente, como observou Freitas (2010b, p. 71-72), o argumento propõe que: para favorecer o caráter e o contorno melódico de um motivo, o intervalo diminuto que, diatonicamente, se encontra entre a fundamental e a quinta diminuta de um II grau do modo menor (digamos: as notas  $ré$  e  $lá\flat$  do acorde de  $Dm^{(b5)}$  na tonalidade de Dó menor), pode ser artisticamente ajustado, i.e., artificialmente cromatizado e convertido em quinta justa por meio do rebaixamento da nota fundamental desse II grau diatônico. Daí resulta um intervalo de quinta justa,  $ré\flat - lá\flat$ , e essas notas passam a atuar como fundamental e quinta de um acorde de  $D\flat$ , dito então: “II grau frígio”. Além disso, por mistura, este novo acorde – um  $\flat$ II grau – se encontra em uso também em tonalidades maiores.

Para ilustrar tal argumento, Schenker acrescenta exemplos do repertório que mostram ocorrências desse tipo de ajuste entre o contorno melódico e a harmonia. Dois desses casos foram extraídos da Sonata para piano Op. 57 de Beethoven (Fig. 5.32). Ambos estão em Fá menor, e neles podemos notar que, para que a imitação do motivo se repita perfeitamente sobre o II grau (diatonicamente composto pelas notas  $sol-si\flat-ré\flat-fá$ ), a nota  $sol$  foi rebaixada para  $sol\flat$ , convertendo o arpejo de um imperfeito acorde meio diminuto ( $Gm^{7(b5)}$ ) em arpejo de um perfeito acorde maior ( $G\flat$ ).

<sup>304</sup> “De hecho, ningún rasgo de los modos antiguos en la composición actual es tan popular y usual (v. § 30) como el II grado del antiguo frigio, es decir, el semitono entre los grados I y II. Lo encontramos en forma de tríada mayor sobre el II grado rebajado del modo menor, en vez de la tríada disminuida sobre el II grado diatónico. Podría también darse este rasgo frigio en el mayor, pero habría que entenderlo más bien en sentido traslaticio [...] Pero ¿cómo explicar ese rasgo [...] ? Ese rebajamiento del II grado en el modo menor (y también en el mayor), unido a la elevación de la tríada disminuida a una tríada mayor (p.e. en *la menor*: *si bemol-re-fa* en vez de *si-re-fa*; y en *do mayor* *re bemol-fa-la bemol* en vez de *re-fa-la bemol* o *re-fa-la*) se explica menos por una recurrencia consciente o inconsciente al antiguo sistema frigio [...] que por necesidades motivicas. [...]. Ya dije que no siempre era favorable al motivo un acorde disminuido. [...]; por lo menos no es tan natural como la de un acorde mayor o menor; lo que se explica [...] porque la quinta disminuida no es un intervalo originado naturalmente, sino el resultante de un mero compromiso artístico [...]. la incomodidad de la tríada disminuida [...] también sobre el II grado de nuestro menor. Por eso, si no hay un estímulo expresivo especial que haga deseable la disposición disminuida para el motivo temático dentro del sistema, sucede a menudo en el modo menor (y también en el mayor) que el II grado se rebaja, de manera que la nascente tríada mayor pueda abarcar en sí al motivo, con lo que, aunque sólo sea momentáneamente, se posibilita el triunfo del motivo sobre el sistema” (SCHENKER, 1990, p. 169-170).

## a) Beethoven, Sonata para piano, op. 57, I movimento

I m  
F m

II (frígio)  
Gb/Bb = bII

## b) Beethoven, Sonata para piano, op. 57, III movimento

I m  
F m

II (frígio)  
Gb/Bb = bII

Fig. 5.32 – A imitação do motivo como fator determinante para o surgimento do II grau frígio no modo menor em dois movimentos da Sonata Op. 57 de Beethoven, 1804-06. A partir dos exemplos 99 e 100 de Schenker (1990, p. 170-171)

Adiante, nos §115 a §118, Schenker reitera e expande a percepção de que “o motivo” atua “como intérprete do conceito harmônico”. Muito abreviadamente, Schenker aqui defende que:

O motivo é o “conteúdo vivo” que “dá realmente vida ao conceito acórdico abstrato”. As “leis harmônicas influem na formação do conteúdo” musical, mas são esses “membros” do “organismo” – os motivos – que traduzem, representam e concretizam tais “leis”. Como parte “primária do conteúdo”, o motivo é aquilo que dá forma e expressão ao que chamamos, p.ex., de tríade ou tétrede (ou de dominante, tônica, grau, função, preparação, resolução etc.). Idealizações que, por si só, são pré-musicais. O motivo transforma um material bruto (ou um conceito afônico) naquilo que é um efeito sônico capaz de alcançar nossa “consciência sensorial”. Motivos “despertam sentimento” (produzem uma percepção), convertem faculdade intelectual em ação manifesta e, assim, são construtos que “unificam” ideias harmônicas e ideias musicais (FREITAS, 2010b, p. 573).

E mais adiante, no §145, Schenker acrescenta outro argumento para justificar a inclusão do “II grau frígio” na coleção de acordes disponíveis na tonalidade maior ou menor: tal “fenômeno pode ser explicado também” como resultante de um “processo de tonicalização”. Sigamos essa linha de raciocínio:

Situemo-nos, p.ex., na tonalidade de *ré menor* e imaginemos uma marcha de quintas involutivas VI-II-V-I. O conteúdo diatônico do VI grau será si<sub>♭</sub>-ré-fá-lá [...] enquanto que o II grau contém uma tríade diminuta mi-sol-si<sub>♭</sub>. Se damos ao V grau um caráter maior, utilizando o recurso da mistura, a série de graus passa a ter esse aspecto:

311] 305

VI II V I

<sup>305</sup> Sobre a condução de vozes dessas figuras 311 a 314, Schenker (1990, p. 391) esclarece em nota de rodapé: “Reproduzo aqui o conteúdo dos graus em notas, mas rogo para que não seja tomado em termos da condução de vozes, já que eu rejeito completamente tal disposição (ver § 90 e segs.). Tal escrita se justifica apenas pela clareza gráfica” [“Reproduzco aquí el

Imaginemos agora que o cromatismo tonalizador utilize somente a sucessão II-V, ou seja, imaginemos que o V grau tem tendência para a tônica e se serve para isso do II grau precedente: teríamos então [...] necessidade de cromatizar a tríade diminuta do II grau para obter uma tríade maior (eventualmente um acorde V7), como exige a dominante maior. Com tal cromatização, a imagem sonora se modificaria para:

312]

VI    II    V    I  
(V — I)

Se esta sucessão harmônica na tonalidade de *ré menor* se converte em uma realidade artística – algo que ocorre normalmente – ninguém estranharia que o *si* diatônico do VI grau choque tão imediatamente com o *si* cromático do II grau. Porém, se imaginarmos a supressão do último acorde [...] então a parte restante da progressão será:

314]

*ré menor*: VI    II    V  
*lá menor*: ♭II    V<sup>#3</sup>    I<sup>#3 ou ♯3</sup>

[...] essa progressão se escuta mais espontaneamente como um fragmento de *ré-menor*, que de maneira aparentemente estranha, porém, não se dirige para a tônica, e sim se detém na dominante, produzindo o efeito de uma semicadência. Esse II grau rebajado, *si* em Lá-menor/maior, com efeito secundário de um VI diatônico em *ré menor*, é justamente a “segunda frígia”. Essa equação (Fig. 5.33) explica perfeitamente por quê, p. ex., peças em lá menor terminem muitas vezes com a tríade maior [...] quando se utiliza uma segunda frígia pouco antes do final (SHENKER, 1990, p. 391-393).<sup>306</sup>

$$\textit{lá menor} \frac{\textit{maior}}{\textit{menor}} : \textit{bII} - \textit{V}^{\#3} - \textit{I}^{\#3, \flat 3} = \textit{ré menor} \frac{\textit{maior}}{\textit{menor}} : \textit{VI} - \textit{II}^{\flat 5, \#3} - \textit{V}^{\#3}$$

Fig. 5.33 – “Equação” proposta por Schenker (1990, p. 393) para descrever a duplicidade cadencial da progressão por quintas B $\flat$  - E - A

contenido de los grados en notas, para ruego que no se tome en términos de conducción de voces, puesto que rechazo por completo tal disposición (v. § 90 y ss.). Se hace así únicamente por claridad gráfica”].

<sup>306</sup> “Situémonos, por ejemplo, en la tonalidad de *re menor* e imaginemos la marcha de quintas involutivas VI-II-V-I. El contenido diatónico del VI grado será *si bemol-re-fá*, por lo tanto una tríada mayor, mientras que el II grado contiene la tríada disminuida *mi-sol-si bemol*. Si damos a la dominante carácter de modo mayor, utilizando el recurso de la mixtura, la serie de grados mencionada tendría ahora este aspecto: [311]. Imaginemos ahora que el cromatismo tonalizador tiene lugar utilizando solamente la sucesión II-V, es decir, que el V grado tiene tendencia hacia la tónica y se sirve para ello del II grado precedente: tendríamos entonces, según el esquema A (§140) que incluye este caso, necesidad de cromatizar la tríada disminuida del II grado para obtener una tríada mayor (eventualmente un acorde V7), como exige la dominante mayor. Pero tras esa cromatización, la imagen sonora cambiaría como sigue: [312]. Si esta sucesión armónica en la tonalidad de *re menor* se convierte en una realidad artística — que es lo que suele ocurrir normalmente — a nadie le extrañará que el *si bemol* diatónico del VI grado choque tan inmediatamente con el *si* cromático del II grado. Pero si imaginamos la supresión del último acorde [...] entonces la parte restante de la progresión será: [314]. [...] esta progresión se escucha más espontáneamente como un fragmento en *re menor*, pero que, de manera aparentemente extraña, no se dirige hacia la tónica, sino que se detiene en la dominante, con lo que se produce el efecto de una semicadencia. Ese II grado rebajado, *si bemol* en *la maior/menor*, con efecto secundario de un VI grado diatónico de *re menor*, es justamente la “segunda frígia”. [...] Esta ecuación [Fig. 5.33] explica perfectamente por qué, por ejemplo, piezas que están en *la menor* terminan muchas veces con la tríada mayor [...] en cuanto se utiliza una segunda frígia poco antes del final” (SHENKER, 1990, p. 391-393).

Entende-se então que, uma progressão por quintas desse tipo, B $\flat$  - E - A, não expressa inequivocamente, ou suficientemente, uma cadência perfeita em lá menor ou maior. Visto que a nota si $\flat$  deixa em aberto, também, uma tonicalização “indireta”, implicada na sugestão de uma semicadência em ré menor ou maior. Assim, para Schenker, essa “equação” misturada expressa aquilo que, no campo estético, se conhece como “estado de devir”: uma terminação em aberto que, evitando toda forma de “perfeição”, foi especialmente valorizada pelos artistas da geração romântica.

O Devir tem a ver com o anseio [desejo intenso] tão característico da música romântica. [...] não somente porque a perfeição – seja no amor, na beleza ou na alma – é um ideal irrealizável, mas também porque, paradoxalmente, a realização [da perfeição] seria ela mesma uma imperfeição. Porque o fechamento e a realização transformam o Devir em Ser, em “forma definitiva”, segundo as palavras de Schlegel; e tal forma, rebaixada pelas imperfeições da incorporação material, nunca pode ser ideal e transcendente. Em outras palavras, a perfeição pode ser uma possibilidade conquanto que a potência do Devir impeça o ato de Ser (MEYER apud FREITAS, 2010b, p. 186-187).

Para arrematar o §145, falando tanto ou mais através dos “exemplos” que escolhe do que propriamente pelas palavras que escreve, Schenker acrescenta: “Por exemplo, Chopin, Estudo em lá menor Op. 25, número 4”:

	F	Am	Dm <sup>(6Np)</sup>	E7	Am	Dm	Am	Dm <sup>(6Np)</sup>	Am	Dm	Am	Dm <sup>(6Np)</sup>	B $\flat$	A	
lá	maior				bII	V $\sharp$ 3	I	IV	I	bII	I	IV	I	bII	I $\sharp$ 3
	menor														cadência (picardia)
ré	maior				VI	II $\sharp$ 5			VI			VI			V $\sharp$ 3
	menor														semicadência

Fig. 5.34 – A tonicalização ambígua, sugerida pelo emprego do II grau frígio nos compassos finais do Estudo em lá menor, Op. 25 n° 4 de Chopin, 1832-36. A partir de Schenker (1990, p. 393)

Concluindo, vale observar que os giros explicativos desse §145 são complexos, uma vez que, frente ao caso de uma tonicalização ambigualmente sugerida, Schenker se esforça para deixar claro que a interpretação analítica deve, também, manter-se dupla. Ou seja, relativizando o “princípio da não-contradição” tão necessário aos raciocínios teóricos, a poesia da harmonia conta com os enunciados abertos.<sup>307</sup> E nesses enunciados as contradições são sim pensáveis e possíveis. Portanto, se uma exposição teórica pretende fazer jus a essa poesia, a contradição não pode ser negada pela clara racionalização simplificadora. A complexidade deve ser devidamente reconhecida e tratada como tal.

<sup>307</sup> Conforme Chauí (2006, p. 63), o “Princípio da não-contradição” enuncia que: “A é A e é impossível que seja, ao mesmo tempo e na mesma relação, não-A. Assim, é impossível que [...] o triângulo tenha e não tenha três lados e três ângulos; que o homem seja e não seja mortal; que o vermelho seja e não seja vermelho etc. Sem o princípio da não-contradição, o princípio da identidade não poderia funcionar. O princípio da não-contradição afirma que uma coisa ou uma ideia que se negam a si mesmas se autodestroem, desaparecem, deixam de existir. Afirma, também, que as coisas e as ideias contraditórias são impensáveis e impossíveis”.

## Conclusão

*A analogia supõe um modelo e sua imitação regular.  
Uma forma analógica é uma forma feita à imagem de outra ou de outras,  
segundo uma regra determinada.*

Ferdinand de Saussure  
*Curso de linguística geral* (2008, p. 187).<sup>308</sup>

Ao longo da presente dissertação, uma série de questões foram levantadas visando impulsionar a exploração e a reflexão acerca da noção de tonicalização. A primeira dessas questões – aquela que dá título ao trabalho e que, por sua abrangência, implica as demais –, vem sendo respondida por meio de definições formuladas, com variações e ênfases diversas, por muitos autores. Num balanço dessas definições, de modo geral, pode-se concluir que, fundamentalmente, o termo tonicalização expressa uma analogia, uma forma especializada de descrever determinados efeitos musicais de tensão, contraste, coesão e variedade. Trata-se de uma figura técnica e sugestiva que afeta o plano do pensamento, da imaginação, do raciocínio criativo e da fantasia interpretativa. Uma figura de descrição, análise e valoração que diz respeito ao fazer e à fruição da música tonal.

Foi possível observar que, via de regra, o termo tonicalização é empregado para designar movimentos harmônicos que ressoam quando transferimos, para outros graus do sistema, determinados processos cadenciais que, a princípio, prenunciam e definem o grau tônico da tonalidade principal. Assim, trata-se de uma figura de correspondência: os processos de tonicalização conformam-se aos processos que delimitam a tônica. Ou em outros termos: entre os processos de tonicalização e as relações harmônicas que distinguem uma tônica, algum nível de assonância é estabelecido. E tal semelhança sonora caracteriza a tonicalização como uma espécie de recriação concorrente.

Essa compreensão da tonicalização como analogia, transferência e recriação concorrente, sugere associá-la também à poética da emulação. E para isso, com as conceituações textualmente apresentadas, deve-se concentrar igual atenção aos casos, linhagens, obras e compositores citados pelos diversos autores para ilustrar suas definições. Dessa maneira, lembrando que a instituição (ou costume) da emulação “não é a reprodução servil”, mas sim uma “imitação que compete com o modelo excelente, fazendo variações engenhosas e novas de seus predicados” (HANSEN, 2013, p. 34), entre textos, pautas e cifras percebe-se que, tanto a trajetória quanto as técnicas e casos de tonicalização podem ser vistos como um esforço de igualação, um movimento de transladação que copia o exemplo de gestos cadenciais convalidados no repertório desviando-os, engenhosamente, para outras situações de desfecho.<sup>309</sup>

<sup>308</sup> A correlação entre argumentos de Heinrich Schenker (1868-1935) e proposições do linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913) foi sugerida por Rosen (2004, p. 201-217).

<sup>309</sup> A menção à essa categoria de imitação – a emulação – sinaliza uma possível aproximação entre a noção de tonicalização e o campo da retórica, no sentido de que a tonicalização pode ser vista como uma figuração de ênfase e eloquência que visa mover o ânimo dos ouvintes. Sendo assim, a noção de emulação pode contribuir nas discussões sobre a questão do acúmulo de variedade, sofisticação e complexidade que acompanha a trajetória da tonicalização, não só como conceito, mas também como um fazer artístico de alto reconhecimento em diferentes repertórios. Saltarelli (2009) recupera que a emulação “pode

Existe, então, uma tensão: uma identidade e uma rivalidade entre aquilo que reconhecemos como o I grau, tônica, e outros graus, que não são tônicas, mas que, movidos por um “irresistível impulso de conquistar o valor de tônica” (SCHENKER, 1990, p. 365), se fazem ouvir como graus tonalizados. Para designar essa tensão entre o mesmo e o outro, entre a imitação e a disputa, o termo flexionado – tonicalização – combina conotações associadas ao radical tônica e sentidos agregados ao sufixo -ção.<sup>310</sup> Tal combinação sugere uma relação de causatividade, algo que implica realização, movimento ou processo. Tecnicamente, ou no âmbito da teoria musical, essa recriação depende de ajustes: quase sempre implica alterações cromáticas de notas, escalas e acordes, modificações necessárias para amoldar um versátil conjunto de modelos cadenciais pré-existent, inicialmente voltados para o I grau, que se institui como norma disciplinadora e unificadora das ocorrências cadenciais que, transpostas, ecoam em outros graus expressando fechamentos que ora são de tipo conclusivo, reconhecidos como um desenlace perfeito e natural, e ora implicam junções suspensivas, enganosas e surpreendentes.

Desse modo fica claro que, expressando relações harmônicas associadas a graus que “aspiram conquistar o valor” de um I grau, a tonicalização – na conceituação de Schenker em 1906 – está estreitamente vinculada ao conceito de *Stufe* (i.e., a correspondência de cada harmonia a um determinado grau de escala). Por conseguinte, está vinculada também aos preceitos de uma *Stufentheorie*: uma “teoria do movimento e sucessão dos graus” (SCHENKER 1990, p. 309-359) que, por seu turno, não se separa de uma *Werttheorie der Stufen*, uma “teoria valorativa dos graus” (SCHENKER 1990, p. 360-364). Na explanação do autor esses vínculos se destacam, pois, “justamente por sua natureza superior e abstrata, o grau é o símbolo da teoria harmônica” (SCHENKER, 1990, p. 225).<sup>311</sup> E, como vimos no Capítulo 5, tais vínculos ficam nítidos quando se observa que a tipologia das tonicalizações proposta por Schenker espelha sua *Stufentheorie*, uma vez que o teórico ordena, valorativamente, as tonicalizações como processos mediados pelo modelo V-I (sucessões de quinta), pelo modelo III-I (sucessões de terça) e pelos modelos VII-I e V-VI (sucessões de segunda).

Constata-se assim, ao longo da presente revisão, que essa tríplice correlação – entre teoria do movimento e sucessão dos graus, teoria valorativa dos graus e processos de tonicalização –, como mostra a Fig. 1.8, deve ser notada como um fator significativo e esclarecedor. Principalmente se, como ocorre aqui, o propósito é observar diferenças e semelhanças visando a desambiguação de termos e a compreensão de conceitos e entendimentos. Nessa direção, à guisa de conclusão, seguem alguns resultados, inferências e considerações gerais acerca de alguns pontos interimplicados:

---

ser definida como um esforço que leva o imitador a igualar, se não a ultrapassar, o próprio modelo”, assim, na emulação “encontram-se as noções de rivalidade e superação. O sentimento da emulação desperta no artista um desejo de ‘rivalizar com o que parece haver de melhor em cada um dos antigos’ e de superar as particularidades dessas obras”. Em síntese: a emulação se relaciona com “um aperfeiçoamento dos modelos, unindo o que cada um tenha de melhor numa forma única, perfeita e bela” (SALTARELLI, 2009, p. 256).

<sup>310</sup> Em seu “Estudo experimental sobre os nominalizadores -ção e -mento”, Freitas (2015, p. 11) recupera que, “o sufixo -ção se origina do latim *-tione*, composto de *-ti*, sufixo de nomes verbais, acrescido do sufixo *-en (on)* que designa ação”. Conforme a autora (FREITAS, 2015, p. 13-15), o sufixo -ção forma nomes derivados a partir de raízes e de verbos que podem descrever “(i) ações; (ii) resultados de um processo; ou (iii) estados”. E tais descrições “facilitam ou permitem uma leitura eventiva”, uma vez que acrescentam um “caráter dinâmico” ao nome derivado. Para ilustrar, a autora cita casos: fragmento/fragmentação, argumento/argumentação, alimento/alimentação, distorcer/distorção. Aqui, podemos dizer que, no nome derivado “tonicalização”, o sufixo -ção acrescenta um caráter de evento e dinamismo ao termo “tônica”.

<sup>311</sup> “Justamente por su naturaleza superior y abstracta, el grado es el símbolo de la teoría armónica” (SCHENKER, 1990, p. 225).

- 1) Consultando o *Harmonielehre* de Schenker, desde o índice geral (cf. Fig. 1.8), conclui-se que são claras e várias as informações de que o termo *Tonikalisierung* diz respeito à sucessão de graus, enquanto que o termo *Modulation* diz respeito à sequência de tonalidades. Essa diferença formal e categórica, aparentemente simples e útil, deve ser considerada quando lidamos com redefinições que – abstraindo as distinções entre graus e tonalidades – prescrevem a tonicalização como um tipo de “modulação”, seja uma *modulação passageira, transitória, temporária, transiente, intermediária, falsa, aparente, sutil, que não se confirma*, ou ainda uma *quase-modulação*. Deve ser considerada, também, quando lidamos com formulações que advogam que a “modulação” é a instância máxima da tonicalização; que Schenker desdenhou a noção de modulação substituindo-a pelo conceito de tonicalização; e que a diferença entre tonicalização e modulação é algo que diz respeito à esfera da fruição pessoal.
  
- 2) Os vínculos entre *Stufentheorie* e *Tonikalisierungsprozess*, em certa medida, influem na exitosa disseminação do termo tonicalização, e impactam também as transformações que a noção vai sofrendo. Digamos: como foi notado, entre finais do século XVIII e ao longo dos séculos XIX e XX, a teoria de graus foi adotada por diferentes teóricos e escolas, tornando-se mais ou menos homogênea e preponderante. Contando com isso, posto que expressa basicamente uma combinação de graus, a noção de tonicalização foi de fácil compreensão e pronta absorção, convertendo-se em um dos mais difundidos termos do vocabulário schenkeriano. Entretanto, essa ampla incorporação está igualmente associada às dinâmicas de desgaste e diluição (reinterpretação, redefinição, simplificação, abreviação, modificação etc.) que, por sua vez, decorrem da confluência de fatores diversos, tais como: a relativa capacidade que o termo possui de se movimentar autonomamente, dispensando a conceituação tipológica elaborada por seu autor; as traduções, versões e comentários que, como ocorre nessa oportunidade, vão atualizando e remodelando a escrita e as concepções de Schenker; as decorrências devastadoras das duas guerras mundiais que nos separam da época e cenário que envolvem a publicação do *Harmonielehre*; o papel proeminente – e consideravelmente depreciador em relação às proposições desse “primeiro e mais fraco” (ROSEN, 2001, p. 202) volume teórico – que as interpretações anglo-norte-americanas, consabidamente voltadas para a mais recente teoria analítica de Schenker, passaram a ocupar desde meados do XX, etc.
  
- 3) Outro aspecto que, com algumas repercussões, se relaciona à disseminação e às transformações do conceito de tonicalização, diz respeito ao conhecido fato de que, o próprio percurso teórico e analítico de Schenker levou-o a se afastar das verticalidades da *Stufentheorie* e, em decorrência, também de seus *Tonikalisierungsprozess*. Digamos: ao perder a incisiva defesa de seu principal proponente, e também de seus discípulos mais próximos, a tonicalização tornou-se uma noção passível de ser mais livremente remodelada. E tais circunstâncias devem

ser consideradas quando notamos que, nem sempre, o nome de Schenker é referenciado nas definições e redefinições que vão inflacionando a noção de tonicalização.

- 4) Nas etapas desse afastamento da *Stufentheorie*, renunciando o desgaste do conceito de *Tonikalisierung* já no momento de sua proposição, foi possível notar efeitos de uma espécie de experiência teórica ou hipótese metodológica que marca o projeto do *Harmonielehre* de Schenker. Trata-se da tentativa de separação entre, por um lado, aquilo que rege a sucessão de graus e, por outro, as técnicas que governam a condução de vozes. Schenker – que à época trabalhava em seu *Kontrapunkt*,<sup>312</sup> e que, mais tarde, se celebrizou por tratar a “condução de vozes como o assunto principal de *Der freie Satz*” (OSTER, 1979, p. xi-xii)<sup>313</sup> –, no Prefácio do *Harmonielehre* defendia que, em primeiro lugar, “os habituais exercícios de condução de vozes que constituem até agora a matéria básica dos textos de harmonia, devem ser transferidos para os tratados de contraponto” (SCHENKER, 1990, p. 33).<sup>314</sup> E respaldava essa inabitual sugestão com o argumento de que, a parte “realmente funcional” da harmonia, aquilo que “impulsiona as ideias musicais básicas”, diz respeito aos assuntos da sucessão dos graus, da cromatização (tonicalização) e da modulação. Páginas adiante, esbanjando o latim em meio a um tratado de harmonia que não prescreve exercícios práticos, conforme vimos, Schenker (1990, p. 250) reiterou que as lições da condução de vozes não têm que se dar no terreno da harmonia, pois essa doutrina “deve lidar apenas com a psicologia dos graus *in abstracto*”.<sup>315</sup> Com relativo êxito, a *Stufentheorie* serviu à essa experiência de abordar a harmonia como uma operação intelectual, um objeto de reflexão analítica isolado de fatores que comumente lhe estão relacionados.<sup>316</sup> Contudo, vencida essa etapa, retendo algo daquilo que ainda podemos aprender com os graus, Schenker seguiu adiante reavaliando a prioridade da identificação acórdica em sua diligente busca pelos fenômenos básicos que impulsionam as ideias musicais.

<sup>312</sup> No prefácio do *Harmonielehre*, Schenker (1990, p. 34) informou que estava preparando um novo tratado de contraponto. E, conforme o mencionado, no ano em que lançou o *Harmonielehre*, em 1906, Schenker também publicou o “Prefácio” de seu *Kontrapunkt*. Nos arquivos do *Schenker Documents Online* encontra-se que, a preparação do *Kontrapunkt* está registrada nos diários de Schenker pelo menos desde agosto de 1906. Após um período de interrupção, Schenker continuou a trabalhar no *Kontrapunkt* em junho de 1908, submetendo o manuscrito do livro integral em 23 de setembro. Em 8 de outubro, Schenker propôs dividir o trabalho em dois volumes, mas os editores resistiram, concordando com a proposta apenas em 1 de junho de 1909. A prova final do primeiro volume se iniciou em outubro de 1908 e o período de ajustes e complementações durou até agosto de 1910. O primeiro volume foi enfim publicado em 4 de outubro de 1910.

<sup>313</sup> “Since voice-leading is the chief subject of *Der freie Satz*” (OSTER, 1979, p. xi-xii).

<sup>314</sup> “Los habituales ejercicios de conducción de voces que constituyen hasta ahora la materia básica de los textos deben ser transferidos a los tratados de contrapunto” (SCHENKER, 1990, p. 33).

<sup>315</sup> “Que debe ocuparse sólo de la psicología de los grados *in abstracto*” (SCHENKER, 1990, p. 250). Tal colocação se encontra no Capítulo 3, ou seja, no âmbito da célebre “crítica aos atuais métodos de ensino à luz de nossa teoria dos graus” (SCHENKER, 1990, p. 249-258).

<sup>316</sup> Como se sabe, nessa experiência de compartimentação dos saberes teórico musicais, Schenker não estava só. Em seu *Harmonielehre*, Schoenberg (2001, p. 50 e 51) também avaliou a “condução de vozes” como uma “tarefa secundária no ensino da harmonia”, chegando a propor que “para alcançar o objetivo principal do ensino da harmonia – unir os acordes em sucessões tendo em conta suas particularidades, de maneira que tais sucessões sejam eficazes –, não é preciso estudar tanto a arte de conduzir as vozes”, e que, sendo assim, de maneira ideal, “um tratado de harmonia deve ocupar-se somente das sucessões harmônicas e não da condução de vozes” (SCHOENBERG, 2001, p. 179).

- 5) Insistindo um pouco mais nas implicações dessa oposição – entre a funcionalidade harmônica e os princípios da condução de vozes – ao longo da pesquisa observou-se outro nível de deslocamento. Digamos: uma mudança entre ênfases analíticas que possuem em comum o viés organicista, mas que se voltam para elementos de coesão consideravelmente distintos. Como vimos, nos escritos do jovem Schenker, o conceito de tonicalização apoia-se na convicção de que os sons são como organismos vivos, “espécies individualizadas” que possuem vontade própria e que, por isso, devemos “ver o som como criaturas”, considerando-os “em seu impulso biológico, como se possuíssem vida interior” (SCHENKER, 1990, p. 42).<sup>317</sup> Então, assim como ocorre na música “dos grandes mestres” – i.e., aquela assinada “pelos nomes culminantes da era Bach-Brahms” (BARCE, 1990, p. 18) – que notavelmente dá corpo ao conceito, nos processos de tonicalização confluem dois anseios: a vontade do artista e a vontade do som. Lembrando, contudo, que as coisas acontecem da seguinte forma: “o artista escuta, por assim dizer, a alma do som – o som busca o conteúdo vital mais rico possível – e assim o artista, que é mais escravo do som do que supõe, cede o quanto pode” (SCHENKER, 1990, p. 137).<sup>318</sup> Tais entendimentos deixam claro que, em boa medida, considerando “o biológico nas formas” musicais (SCHENKER, 1990, p. 55-56), o ideal organicista está presente no *Harmonielehre* e, sendo assim, presente também no conceito de tonicalização. A questão que aqui se ressalta é que, adiante, prosseguindo na defesa de que a “coerência orgânica da estrutura musical” é regida por um “princípio único”, a ênfase de Schenker deixa de ser a harmonia de acordes e sua representação por graus, deslocando-se para outros elementos, níveis e questões, com suas decorrentes novas formas de representação analítica.
- 6) De modo especial, chegando ao fim desses apontamentos conclusivos, vale destacar que: o vínculo entre *Stufentheorie* e *Tonikalisierungsprozess* pode fornecer subsídios que nos ajudam a lidar com o como, o porquê e quando as noções de dominantes secundárias e tonicalização se embaralharam tornando-se, em muitos casos, praticamente a mesma coisa.<sup>319</sup> Com o exposto no item 5.2.1 (Tonicalização mediada e a noção de Dominante Secundária: compatibilidades e limites) foi possível notar que, um dos fundamentos que distinguem as duas noções – *Sekundärdominanten* e *Tonikalisierung* –, diz respeito ao enfoque dado ao grau que, por assim dizer, governa nossa compreensão do movimento harmônico. Para os

<sup>317</sup> “Acostumbrémonos pues a ver los sonidos como criaturas; Acostumbrémonos a considerarlos en su impulso biológico, como si poseyeran vida interior” (SCHENKER, 1990, p. 42).

<sup>318</sup> “Se comprende así cómo ocurrieron las cosas: el artista escucha, por decirlo así, el alma del sonido - el sonido busca el contenido vital más rico posible -, y así el artista, que es más esclavo del sonido de lo que supone, cede ante él cuanto puede” (SCHENKER, 1990, p. 137).

<sup>319</sup> Muito embora, como vimos, Schenker fez questão de se apartar da *Funktionstheorie* associada ao nome de Riemann que, por seu turno, adota o termo *Sekundärdominanten* (dominante secundária). E Piston, defendendo o termo “dominantes secundárias”, não deixou de declarar a sua não adesão ao termo “tonicalização” que, entretanto, a partir da intervenção de DeVoto, passou a figurar no *Harmony* que ainda leva o nome de Piston.

simpatizantes da noção de *Sekundärdominanten* (tais como Riemann e Piston), a força propulsora instala-se no grau que, em dado contexto, faz papel de V assumindo feições de dominante. Entretanto, no texto de Schenker, claramente, é o grau que recebe a tonicalização que causa o processo e determina aquilo que o prenuncia. Esse ponto de vista respeita premissas que, como vimos, estão fortemente arraigadas em seu *Harmonielehre*, tais como: o “desejo vivo dos graus em direção ao supremo valor de tônica”, o “impulso vital” que cada som, “arrastado [...] por seu próprio egoísmo”, manifesta ao ambicionar a condição de “*grundton*” (a base, o princípio, a razão); a percepção de Schenker de que os graus – conforme a “ordem natural dos harmônicos” (cf. Fig. 2.1) – se combinam segundo as forças artificiais de inversão (*Inversion*) e as leis naturais de desenvolvimento (*Entwicklung*) etc. Em síntese, adotando o viés schenkeriano, poderíamos propor que: se é o som fundamental que naturalmente governa as relações harmônicas, por analogia, será o som tonalizado que governará o transcurso de sua consolidação. Ou então, se fosse possível aceitar aquela metáfora naturalizadora da procriação genealógica elaborada por Schenker (1990, p. 70-71), poderíamos insistir dizendo que: naturalmente, é a primogênita dominante que nasce da tônica, e não o oposto.<sup>320</sup> Logo, por analogia, é a dominante secundária que nasce do grau tonalizado, e não o oposto.<sup>321</sup>

- 7) Observando aquilo que pode estar envolvido na diferenciação entre *Sekundärdominanten* e *Tonikalisierungsprozess*, uma sutileza de gênero também pôde ser inferida. O termo *Sekundärdominanten* – assim como outros aqui citados como mais ou menos equivalentes no vocabulário funcional riemanniano: *Zwischendominanten* (dominante intermediária), *Wechseldominanten* (dominantes de mudança) e *Klammerdominanten* (dominantes parentéticas ou entre parênteses) – realça a palavra “dominante”. Essa palavra de origem latina, conforme o Houaiss, quando se junta ao substantivo para modificar o seu significado, acrescentando-lhe noções de qualidade, natureza, estado etc., é um adjetivo de dois gêneros. E quando serve de

<sup>320</sup> Lembrando que, para Schenker (1990, p. 73), “a quinta, é como o primogênito entre os harmônicos superiores” (SCHENKER, 1990, p. 73).

<sup>321</sup> Endossando o viés defendido por Schenker, mas também por tantos outros teóricos que observam as leis da harmonia a partir da “ordem natural dos harmônicos”, Schoenberg, na digressão parcialmente reproduzida aqui, pondera que: ‘Dominante’ quer dizer ‘que domina’, entendendo-se assim que o V grau ‘domina’ outro ou outros graus. Obviamente, isto só pode ser uma imagem; contudo, nem como tal parece-me adequada. Pois o quinto som da escala, que no caso é a quinta na formação da tríade, aparece na série dos harmônicos evidentemente depois da fundamental, sendo, portanto, de menor importância no complexo sonoro do que a própria fundamental [...]. Logo, para a relação sonora é mais característico que a quinta dependa da fundamental do que o contrário, o predomínio da quinta sobre a fundamental. [...] Habitualmente, a expressão ‘dominante’ é justificada com a afirmação de que o I grau aparece introduzido como efeito do V. Portanto, o I grau seria uma consequência do V. Mas isto não pode ser aceito, uma vez que nada pode ser causa de um fenômeno e ao mesmo tempo, efeito desse mesmo fenômeno; e o I grau é, isto sim, causa do V, visto que este é seu harmônico. Por certo o I grau segue o V. Mas aqui existe uma confusão entre os dois significados da palavra ‘seguir’ [*folgen*]. Seguir significa obedecer, mas também alinhar-se, ir após. E se a tônica ‘segue’ a dominante, o faz como um rei, ao qual precede seu vassalo, mestre de cerimônia, boleteiro [*Quartiermacher*], que efetua os preparativos necessários à entrada do rei, o qual então lhe segue. Porém, o vassalo lá se encontra em consequência do rei, e não o contrário” (SCHOENBERG, 2001, p. 76-77).

nome, “dominante” é um substantivo feminino.<sup>322</sup> Por sua vez, no termo *Tonikalisierungsprozess*, chama atenção a palavra “processo” – um substantivo masculino –, que é menos tradicional na terminologia da teoria musical do que o par dominante e tônica. Com isso, e com as informações mapeadas e comentadas por Potter (2015, p. 327-384), pode-se notar que a predileção pela expressão masculina está, em alguma medida, em sintonia com determinadas tentativas de “definir a ‘germanidade’ em música” que, à época de Schenker, ocuparam esforços da comunidade musicológica alemã.<sup>323</sup>

- 8) Essa diferença – dominantes secundárias e tonicalização são ou não a mesma coisa? – parece uma questão de golpe de vista: alguns olham para um acorde, e outros olham para o outro, mas, essencialmente, isso não muda muita coisa, pois os dois acordes andam sempre juntos. Contudo, durante a pesquisa foi possível concluir que esse não é o principal impacto da questão. Antes, deve ser notado que o operador “dominante secundária” reduz consideravelmente, ou pode mesmo aniquilar a tipologia das tonicalizações, uma vez que, em virtude daquilo que o próprio termo literalmente sugere, faz parecer que só existe um tipo, aquele que se baseia no modelo V-I (a fórmula das sucessões de quinta). Em contraposição, a imagem processual de um formar-se tônica, de uma tônica que surge do desejo de se constituir, é consideravelmente mais vaga, aberta e figurada. Vale dizer: em comparação com a prescrição de uma *Sekundärdominanten*, a imagem de um *Tonikalisierungsprozess* é menos rígida, menos específica, pois, *in abstracto*, trata-se de uma realidade imaterial, uma ideia ou processo mental, e não de uma fórmula. Ou então, retomando termos daquele quadro de dicotomias sugerido por Cook (2007, p. 176), e reproduzido na Fig. 1.9, pode-se dizer que a Dominante Secundária tende para a “precisão mecânica”, enquanto que os processos de tonicalização tendem para a “fantasia”. Ou ainda, empregando termos caros ao ideário romântico austro-

<sup>322</sup> Conforme notou Freitas (2010, p. 535), vale considerar que: “De origem latina a palavra *dominante* carrega uma enorme carga etimológica cheia de vestígios cultos e vulgares, plena de ramificações convidativas, e pode ser vista como uma espécie de depositária da própria história dos sincretismos que formaram a tonalidade harmônica moderna. De uma maneira ou de outra, muitos dos significados apontados a seguir guardam alguma relação com a acepção atual deste termo tão rotineiro em nosso ofício. *Domus* designa a morada, a residência, a casa (domicílio, doméstico) e simboliza a *família* e também a *escola*, a *seita* e a *Pátria*. Daí também *domus* no sentido eclesiástico cristão (*duomo*, casa de Deus, catedral). *Dominus* é o *dono* da casa, o senhor, o proprietário (opõe-se a *servus*), ou toda a sorte de senhor (daí *dominador*, *dominar*, *dominado*, *domesticado*, *predominância*, *condomínio*, etc.). Na linguagem da Igreja, *dominus* traduz o grego *kúrios* “o Senhor” (Deus), sentido que transparece em muitas variações como *Dominicus* (do senhor, que pertence ao senhor), *Domingo* (o dia do Senhor), *Dominium* (direito de propriedade), *Domitor* (domador, vencedor, o que doma, que subjuga, que amansa). *Domina* em latim é o feminino (como é feminina a função *Dominante* da harmonia), é a dona de casa, senhora, imperatriz, esposa, companheira do senhor, daí *Dama*, *Donzela* e *Dona* (a que domina, a dominante) e também seus efeitos como *domesticado*, *doméstica*, *domesticável*, etc.”

<sup>323</sup> Dentre os musicólogos citados pela autora destaca-se o berlinense Hans Joachim Moser (1889-1967) que, numa *História da Música Alemã* (*Geschichte der deutschen Musik*) lançada em três volumes no começo dos anos de 1920, na “esperança de chegar a conclusões positivas” sobre “o gosto e a criatividade germânicos”, buscou discernir “características musicais especificamente alemãs”, tais como: “a preferência pela tonalidade e pelo modo maior”, o “emprego do padrão quaternário com o primeiro tempo forte” e a “preferência racial por saltos ousados ao invés de tímidos movimentos conjuntos”. Moser também defende que “os alemães são poderosos no contraponto” e, ao abordar o repertório do barroco em diante – citando nomes como Händel, Haydn, Beethoven, Weber, Mozart e Schumann – assume que a “masculinidade (*Männlichkeit*)” e a “profundidade (*Innigkeit*)” são “características comuns aos compositores germânicos de diferentes épocas” (POTTER, 2015, p. 337).

germânico, pode-se dizer que a *Sekundärdominanten* tende à forma mecânica, enquanto que os *Tonikalisierungsprozess* tendem à forma orgânica.<sup>324</sup> Assim, reiterando que a tonicalização inclui a dominante secundária, mas não se reduz a ela, o viés defendido por Schenker mostra-se particularmente frutífero quando lidamos com relações harmônicas como aquelas comentadas no item 5.1 (Da tonicalização imediata ou direta), na ocasião da Fig. 5.19 (A polissemia da tonicalização mediada por terças descendentes), da Fig. 5.29 (Tonicalizações por cadências de engano), no ítem 5.3 (Microtonicalização: um processo de tensão e resolução em miniatura) e, por fim, da Fig. 5.32 (A tonicalização ambígua, sugerida pelo emprego do II grau frígio). Pois nesses casos, lidamos com desfechos cadenciais que, envolvendo cromatismos, não se conformam à estrita receita da sucessão de quinta.

Tais inferências e considerações levantam pontos que convidam uma abreviada reflexão sobre aprendizagens, limites e fragilidades do exercício de pesquisa acadêmica aqui desenvolvido.

Um desses pontos diz respeito ao fato de que, quando notamos que a teoria ou o “projeto Schenker” (COOK, 2007) está marcadamente associado a uma visão de mundo (*Weltanschauung*),<sup>325</sup> ou a uma ideologia como diz Meyer,<sup>326</sup> temos também que admitir que, compreender e avaliar a visão de mundo de um autor é uma tarefa diversa daquela que procura enfocar tecnicamente determinada noção da teoria musical. E isso abre fissuras no tipo de dissertação aqui proposta e realizada. Uma fragilidade a ser considerada decorre do fato de que, muito embora algo da visão de mundo de Schenker, num período específico de sua vida, tenha sido minimamente apresentada e comentada nesse trabalho, esse personagem principal não é a única voz aqui. Assim, se existem vinculações entre essas instâncias (visões de mundo e definições teórico musicais), fica a questão: seria necessário levar em conta as visões de

---

<sup>324</sup> Ao tratar dessa contraposição (mecânico *versus* orgânico), Meyer cita uma passagem em que o poeta e crítico alemão August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), falando sobre a “genialidade orgânica” de Shakespeare, defende que “o gênio nunca é sem forma” ressaltando a necessidade de se distinguir entre “forma mecânica” e “forma orgânica: “A forma é mecânica quando transmitida a algum material por meio de uma força externa, como mero acréscimo accidental sem referência ao seu caráter [...]. Em contraste, a forma orgânica é inata; desdobra-se a partir de dentro e atinge a sua determinação simultaneamente com o desenvolvimento mais pleno da semente [...] nas belas artes, bem como no domínio da natureza - o artista supremo - todas as formas genuínas são orgânicas” (SCHLEGEL apud MEYER, 2000, p. 291). “La forma es mecánica cuando se imparte a algún material por medio de una fuerza externa, como un mero añadido accidental sin referencia a su carácter [...]. En cambio, la forma orgánica es innata; se desenvuelve desde dentro y alcanza su determinación simultáneamente al desarrollo más pleno de la simiente [...] en las bellas artes, al igual que en el dominio de la naturaleza -el artista supremo- todas las formas genuinas son orgánicas” (SCHLEGEL apud MEYER, 2000, p. 291).

<sup>325</sup> “*Weltanschauung* (Alemão: visão de mundo, cosmovisão) 1. Conceção global, de caráter intuitivo e pré-teórico, que um indivíduo ou uma comunidade formam de sua época, de seu mundo, e da vida em geral. 2. Forma de considerar o mundo em seu sentido mais geral, pressuposta por uma teoria ou por uma escola de pensamento, artística ou política” (JAPIASSU e MARCONDES, 1996, p. 286).

<sup>326</sup> Segundo Meyer (2000, p. 241), o termo *ideologia* “se refere a uma complexa rede de crenças e atitudes inter-relacionadas mantidas consciente ou inconscientemente pelos membros de uma cultura ou subcultura [...]. As crenças, atitudes e valores profundamente arraigadas que formam a base fundamental de uma ideologia constituem as categorias inconscientes e as premissas [...] que canalizam e dirigem nossas percepções, nossas cognições e nossas respostas; em poucas palavras, nossa compreensão e experiência de nós mesmos e do mundo”. “El término *ideología* [...] se refiere a una compleja red de creencias y actitudes interrelacionadas mantenidas consciente o inconscientemente por los miembros de una cultura o subcultura [...]. Las creencias, actitudes y valores profundamente arraigados que forman la base fundamental de una ideología constituyen las categorías inconscientes y las premisas [...] que canalizan y dirigen nuestras percepciones, nuestras cogniciones y nuestras respuestas; en pocas palabras, nuestra comprensión y experiencia de nosotros mismos y del mundo”.

mundo dos demais personagens que por aqui opinaram? Essa pergunta reflexiva traz consigo a aprendizagem de que, mesmo propondo recortes específicos (um conceito, um autor, uma época, um repertório etc.), nossa capacidade de investigação será sempre incompleta e parcial.

Aqui – considerando o dilema comum de que a dissertação é um processo permanentemente inacabado – vale registrar que, na experiência de escrita da contextualização biográfica que se encontra no item “Retrato de um artista quando jovem: a trajetória de Schenker até o *Harmonielehre*”, e também em outras passagens e notas de rodapé, foi particularmente inquietante lidar com os arquivos e ferramentas de busca do repositório digital *Schenker Documents Online*. Foi possível notar que o repositório vem se modificando e provocando modificações, disponibilizando novos documentos, traduções e informações e, principalmente, possibilitando pesquisas que complementam, confirmam e contradizem aquilo que se sabe sobre Schenker e seu mundo. E algo nesse sentido – de que a pesquisa exploratória se processa através de sucessivas e inconclusivas aproximações – também pode ser dito sobre as demais ferramentas digitais, de busca, visualização, tradução e audição, que possibilitam atualizações quase que diárias sobre assuntos aqui abordados.<sup>327</sup> Tudo isso amplifica a conclusão, um tanto incômoda e paradoxal, de que, nesse tipo de pesquisa, quanto maiores, mais vastas e versáteis forem as possibilidades de busca, mais forte será a sensação de que estamos produzindo algo preliminar e cheio de pendências.

A questão da visão de mundo que subjaz nas definições da teoria musical também interferiu no tratamento aqui dispensado ao repertório. Isso porque foi ficando claro que tal questão não se separa dos exemplos musicais que os próprios autores escolhem para ilustrar suas definições. Ou seja, foi possível perceber que os “exemplos” não são ilustrações puramente técnicas e desinteressadas, e que isso deve ser levado em conta quando projetamos recombinar definições com casos que não são dados como exemplos pelos proponentes dessas definições. Conclui-se que os “exemplos” são também, como distingue Silva (2016, p. 496), uma forma de discurso de “legitimação pela tradição (ou genealogia)” que se articula “quando determinada obra, compositor, gênero ou corrente estética é legitimada(o) pelo fato de pertencer a uma certa tradição musical/cultural, existente ou inventada”, como ocorre no caso da “supremacia da tradição austro-germânica defendida [...] por personagens [...] como Schenker”. Essa legitimação através de exemplos, como notam diversos comentaristas, é particularmente impactante no caso do *Harmonielehre*, pois aqui, citando nomes e obras do campo artístico que defende, Schenker advoga que “a confirmação daquilo que foi exposto teoricamente” seja validada por “exemplos de obras dos grandes mestres”, exemplos extraídos de “obras de arte reais”, “obras artísticas” que possam representar a “música viva”.<sup>328</sup> Essa conclusão chamou atenção não tanto pelo conhecido posicionamento de Schenker, mas sim por alertar para mais dois aspectos. Um deles é a percepção de que, certamente, Schenker não está só nessa prática de falar de outras coisas através das entrelinhas dos chamados “exemplos” musicais.<sup>329</sup> E o outro,

<sup>327</sup> Vale registrar que, embora observadas, diversas videoaulas sobre tonicalização e assuntos correlatos, disponíveis em várias plataformas e idiomas, não foram computadas nessa pesquisa.

<sup>328</sup> Tais termos e colocações entre aspas foram escolhidas numa das declarações de Schenker (2000, p. 250).

<sup>329</sup> Conforme sugeriu Freitas (2010, p. xxxvii) “É preciso ter em mente que o ‘argumento pelo exemplo’, como disse Aristóteles,

relaciona-se ao fato de que tais reflexões fizeram reascender, no âmbito da presente pesquisa, a pertinência de uma preocupação musicológica também conhecida: os conceitos formulados por um teórico que claramente controla qual é o seu repertório de referência, podem ou não se aplicar a outros repertórios? Quais são os impactos desse tipo de transferência?

Aliada a outras razões, essa gradual percepção daquilo que pode estar envolvido nessa trama que embaraça visões de mundo, definições teóricas e exemplificações musicais, acabou por inibir uma proposição que, inicialmente, acompanhou o projeto dessa pesquisa. A hipotética pergunta inicial, poderia ser dita assim: a conceituação tipológica de Heinrich Schenker (1868-1935) pode se corresponder com ocorrências de tonalizações localizáveis na obra do pianista e compositor brasileiro Ernesto Nazareth (1863-1934)? A princípio, a questão pareceu interessante (e talvez realmente seja) por vários fatores: Nazareth e Schenker foram contemporâneos e se dedicaram ao mesmo instrumento; os dois personagens lidaram com músicas estritamente tonais em plena era das ebulções pós-tonais; mostraram-se sensíveis em relação ao mundo dos acordes e também ao âmbito da condução linear das vozes; a obra de Nazareth (já publicada e gravada) pode nos reaproximar das questões musicais do nosso país etc. Assim, pelas vantagens e afinidades visíveis, o exercício de aproximação pareceu frutífero e algumas análises foram iniciadas. Contudo, as diferenças e distâncias entre os dois personagens também são indisfarçáveis: suas visões de mundo, seus contextos e meios de vida, suas ideias do que seja a música etc., deixam muitas perguntas no ar: seria essa aproximação uma tentativa de “legitimação pela aprovação do outro”?<sup>330</sup> Uma tentativa de “legitimação via argumento da música como ‘absoluta’, abstrata ou não imitativa”?<sup>331</sup> A menção a tal entrelaçamento ou transferência (da conceituação tipológica de Schenker aos casos de tonalização localizáveis na escrita de Nazareth) não pode fazer parte das conclusões dessa dissertação, já que isso não ocorreu, mas, como questão em aberto, pode aparecer aqui como uma sugestão para futuros estudos.

A hipótese inicial foi se modificando, retendo, no entanto, algo que parece conatural à noção de tonalização: seu apelo ao estudo comparativo. Assim, no tocante aos discursos teóricos e seus exemplos musicais comprobatórios, a experiência de “erupodiputolização” – como embaralhadamente propõe o musicólogo Paulo Costa Lima (2010, p. 108) – ou o exercício de aproximação entre o canônico repertório europeu e determinados cenários da música popular no Novo Mundo, basicamente se desenvolveu nas

---

é um antigo truque retórico usado desde sempre nos tratados de teoria, harmonia, contraponto e análise. O ‘exemplo’ é um recurso persuasivo importante, uma ‘prova comum [...] semelhante a uma indução’ (ARISTÓTELES, 1998, p. 147), é uma base para estimular o raciocínio e a análise, estimular a temperança entre a pura especulação e a experiência em um instrumento musical, estimular a memória artística e cultural de um dado recurso ou procedimento técnico-musical, tornando-o algo mais convincente ou plausível. No entanto, um ‘exemplo’ não é propriamente uma ‘prova’ da ‘verdade artística’.

<sup>330</sup> “Legitimação pela aprovação do “outro” (estrangeiro, ou integrante de outra classe social, geralmente reconhecida como “hierarquicamente superior”): quando determinada obra, compositor, gênero ou corrente estética é legitimada(o) por conta de sua aprovação da parte de indivíduos ou entidades estrangeiras (como no caso do Tango no início do século XX [...]), ou de classe social tida como “superior”, como no caso da revalorização do samba quando de sua adoção/apropriação pela classe média-alta no Rio de Janeiro desde meados do século XX” (SILVA, 2016, p. 496).

<sup>331</sup> Ocorre quando “determinada prática musical é legitimada por seu caráter não-referencial, ou seja, quando está despida de referências extrínsecas à própria obra e/ou extrínsecas ao que se determina em um dado contexto como sendo música e próprio para servir de material à música, geralmente como parte de uma defesa da música como ‘pura’” (SILVA, 2016, p. 500).

duas partes que compõem o Capítulo 3 (Tonicalização: entendimentos em uso). Dessa experiência de ouvir os outros – já que essa dissertação não é propriamente um texto propositivo, e sim uma oportunidade para a leitura e verificação, rememorativa e confrontativa, daquilo que tantos músicos já tentaram nos dizer sobre a matéria – decorre outra: uma experiência de mudança de percepção.

Pretendendo delinear um panorama de respostas que acompanham a questão título – o que é tonicalização? – a tarefa de exploração se iniciou levando consigo uma suposição: decerto, será nos cenários da chamada música popular que a noção mostrará maior variabilidade e diferenças em relação à conceituação inicialmente apresentada por Schenker. Tal conjectura em certa medida se confirmou, pois, como vimos, são diversos os entendimentos, metáforas, subentendidos, misturas de ideias e casos escolhidos para expressar, basicamente, a mesma noção, embora não necessariamente com os mesmos termos. E vale observar que essa pressuposição mais ou menos confirmada influenciou na tentativa de uma diferenciação, restrita ao âmbito da presente dissertação, entre os termos “noção” (enquanto conhecimento imediato, intuitivo, eclético, elementar, funcional, corriqueiro, vago ou geral) e “conceito” (enquanto entendimento expresso e formalmente sistematizado que se mostra como parte de uma reflexão teórica mais ampla que visa identificar, descrever e classificar diferentes elementos, aspectos e valores da tonalidade harmônica).

Contudo, na busca das respostas que foram por fim reunidas no item “A noção de tonicalização na apreciação analítica do repertório de concerto”, essa primeira suposição, já sugerindo mudanças, sofreu imediata reconsideração. Uma vez que nesse campo, que no senso comum se associa ao erudito, as concepções se mostram igualmente cambiantes. Aqui, o termo tonicalização se conserva, mas também vai se modificando sob a ação de diversos fatores, tornando-se, ora mais ora menos, diverso da definição inicial e de outras definições concorrentes. Além disso, a esperada referência ao nome de Schenker nem sempre se fez presente e as definições amostradas, embora escolham exemplos comprobatórios em outro repertório, também apresentam uma considerável variedade de imagens e termos que são úteis para descrever, aproximadamente, a mesma noção.

Assim, olhando adiante e ao redor, numa linha de tempo não muito precisa – de meados do século XX aos dias atuais – a experiência foi se ampliando e se adensando. Entretanto, a incisiva mudança de percepção ocorreu quando voltamos atenção aos primeiros anos do século passado, na fase das revisões e reflexões que redundaram nos Capítulos 4 (A conceituação proposta por Schenker) e 5 (Uma leitura da tipologia proposta por Schenker). Inicialmente presumiu-se que, nessa tarefa de recuperação do conceito elaborado pelo próprio autor, estaríamos lidando com uma delimitação algo mais estável e regular, um objeto de estudo intradisciplinar e menos amalgamado. E não tanto, ou não novamente, lidando com uma situação ampla e turva, uma conceituação emaranhada à numerosas implicações, procedências, cruzamentos e repercussões. Ou para concluir em poucas palavras: ao final dessa dissertação, a suposição de que a meta estava clara e estática nas páginas de um livro publicado em 1906, inevitavelmente, se dissipou.

## Referências

### A

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- ABDOUNUR, Oscar João. *Matemática e música*. São Paulo: Escrituras Ed., 1999.
- ABROMONT, Claude e MONTALEMBERT, Eugène de. *Guide de la théorie de la musique*. Paris: Fayard, 2001.
- ADOUR DA CÂMARA, Fábio. *Sobre harmonia: uma proposta de perfil conceitual*. (Tese de Doutorado em Educação). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- ADRIAN, John Stanley [a.k.a. Jack Adrian]. *Heinrich Schenker's early theory of scale-step*. D. M. Thesis, Music Theory, University of Alberta, Edmont [Canadá], 1977.
- ALPERSON, Philip. Filosofia da música: formalismo e além. In: KIVY, Peter (Org.). *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. São Paulo: Paulus, 2008. p. 317-342.
- ANDERSON, Norman Douglas. *Aspects of early major-minor tonality: structural characteristics of the music of the sixteenth and seventeenth centuries*. PhD Dissertation. The Ohio State University 1992.
- ARNDT, Matthew. Schenker and Schoenberg on the will of the tone. *Journal of Music Theory*, v.55, n. 1, 2011, p. 89–146.
- ARNDT, Matthew. *The musical thought and spiritual lives of Heinrich Schenker and Arnold Schoenberg*. 2018. London: Routledge, 2017.
- AYOTTE, Benjamin McKay. *Heinrich Schenker: a guide to research*. New York, N.Y.: Routledge, 2004.

### B

- BABBITT, Milton. Structural Hearing by Felix Salzer. *Journal of the American Musicological Society*, v.5, n. 3, 1952, p. 260-265.
- BARBOZA, Jair. *Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. SciELO – Editora UNESP, 2003.
- BARCE, Ramon. Prólogo. In: SCHENKER, Heinrich. *Tratado de armonia*. Madrid: Real Musical, 1990. p. 17-31
- BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. *Mable, Steiner, Goethe. Um estudo do conceito de harmonia*. Curitiba: Ed. Prismas, 2015.
- BARROS, Guilherme Sauerbronn de, e GERLING, Cristina Capparelli. Análise schenkeriana: interpretação e crítica. In: BUDASZ, Rogério (Org.). *Pesquisa em música no Brasil: Métodos, domínios, perspectivas*. Volume 1. Goiânia: ANPPOM, 2009. p. 87-121.
- BARSKY, Vladimir. *Chromaticism*. Harwood Academic Publishers, Netherlands 1996.
- BATTEUX, Charles. As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio. IV. As leis do gosto têm como objeto a imitação da bela natureza. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura*. Vol. 4: O belo. São Paulo: Ed. 34, 2004b. p. 69-75.
- BEACH, David. The origins of harmonic analysis. *Journal of Music Theory*, v. 18, n. 2, p. 274-306, 1974
- BENT, Ian D. Steps to Parnassus: contrapuntal theory in 1725 precursors and successors. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 554-602.
- BENT, Ian e DRABKIN, William (Contributors). *Schenker Documents Online*. Disponível em: <[http://www.schenkerdocumentsonline.org/colloquy/heinrich\\_schenker.html](http://www.schenkerdocumentsonline.org/colloquy/heinrich_schenker.html)>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2019.
- BERNSTEIN, David W. Schoenberg contra Riemann: *Stufen*, regions, *verwandtschaft*, and the theory of tonal function. *Theoria: Historical Aspects of Music Theory*, v. 6, p. 23-53, 1992.
- BERRY David Carson, e SOLKEMA, Sherman Van. Theory. *Grove Music Online*. Published online: 31 January 2014 (não paginado).
- BERRY, David Carson, “Schenker’s First ‘Americanization’: George Wedge, the Institute of Musical Art, and the ‘Appreciation Racket,’” in *A Music-Theoretical Matrix: Essays in Honor of Allen Forte (Part III)*, ed. David Carson Berry, *Gamut* 4/1 (2011): 143–230.

- BERRY, David Carson. *A Topical Guide to Schenkerian Literature: An Annotated Bibliography with Indices*. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2004.
- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.
- BERTON, César Gabriel. *Inventividade melódica: outra abordagem das técnicas de análise, composição e improvisação em música popular*. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- BITTENCOURT, Marcus Alessi. O arcabouço de uma proposta de metodologia analítica para o tonalismo do século XIX: uma revisão taxonômica da teoria da modulação. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 13, n. 1, 2013, p. 135-154.
- BORIO, Gianmario. Schenker versus Schoenberg versus Schenker: the difficulties of a reconciliation. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 126, n. 2, 2001, p. 250-274.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BROWN, Matthew. *Explaining tonality: schenkerian theory and beyond*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2005.
- BROWN, Matthew. The diatonic and the chromatic in Schenker's 'theory of harmonic relations,'" *Journal of Music Theory*, v. 30, n. 1, 1986.

## C

- CAPLIN, William Earl. *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- CAPLIN, William Earl. The classical cadence: conceptions and misconceptions. *Journal of the American Musicological Society*, v. 57, n. 1, 2004, p. 51- 117.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 2006.
- CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. Schoenberg, Schenker e entartete musik. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, VIII, 1995, Paraíba. *Anais...* Paraíba, 1995.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- CHENEVERT, James. "Simon Sechter's the principles of musical composition: A translation of and commentary on selected chapters". Ph.D. dissertation, University of Wisconsin, Madison, 1989.
- CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and musical thought in the enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- CINNAMON, Howard. *Modal mixture: suggestions for refinements in concept and terminology with some analytical applications*. (Mimeo, unpublished). Hofstra University, 2017.
- CLEMENT, Brett. Modal tonicization in rock: the special case of the lydian scale. *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*, v. 6, n. 1, 2013, p. 95-141.
- COGAN, Robert e ESCOT, Pozzi. *Som e música: a natureza das estruturas sonoras*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2013.
- COOK, Nicholas. *The Schenker project: culture, race, and music theory in fin-de-siècle Vienna*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- CORRÊA, Antenor Ferreira e KERR, Dorotéa Machado. Função e refuncionalização. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 15, n. 25, julho a dezembro 2004.
- COVACH, John e BOONE Graeme M. *Understanding Rock: Essays in musical analysis*. New York: Oxford University Press, 1997.
- CUBERO, Diego. Schopenhauer, Schenker, and the Will of Music. In: SHAPSHAY S. (Ed) *The Palgrave Schopenhauer Handbook*. Palgrave Handbooks in German Idealism. Palgrave Macmillan, Cham. 2017, p. 213-235.

## D

- DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- DAHLHAUS, Carl. Harmony. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan, 2001. v. 10, p. 858-870.

- DAHLHAUS, Carl. Schoenberg and Schenker. *Proceedings of the Royal Musical Association*, v. 100, 1974, p. 209-215.
- DAHLHAUS, Carl. *Studies in the origin of harmonic tonality*. Oxford: Princeton University Press, 1990.
- DAMSCHRODER, David. *Thinking about harmony: historical perspectives on analysis*. Cambridge University Press, 2008.
- DeVOTO, Mark. *A field guide to chromaticism* (Mimeo, unpublished). Tufts University. 2006.
- DeVOTO, Mark. *Walter Piston, practical theorist*. (Mimeo, unpublished). University of North Carolina at Chapel Hill, November 10, 1994.
- DRABKIN, William. A glossary of analytical terms. In: BENT, Ian D. *Analysis, with a glossary by William Drabkin*. London: Macmillan, 1987. p. 109-142.
- DRABKIN, William. Schenker's 'Decline': An introduction. *Music Analysis*, v. 24, n. 1/2, 2005, p. 3-31
- DRABKIN, William. Tonicization. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 2001. (não paginado).
- DUDEQUE, Norton Eloy. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- DUDEQUE, Norton Eloy. Schoenberg e a função tonal. *Revista Eletrônica de Musicologia*. v. 2, n. 1, out. 1997. Não paginado.
- DUDEQUE, Norton Eloy. Sobre o Harmonia de Arnold Schoenberg. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 9, 2004, p. 114-123.
- DUNBAR, Brian. *Practical music theory: a guide to music as art, language, and life*. Rochester, Minn: Factum Musicae, 2010.

## E

- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador. Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1994.
- EVERETT, Walter. *The Beatles as musicians: Revolver through the anthology*. New York: Oxford University Press, 1999.
- EYBL, Martin. Heinrich Schenker's Identities as a German and a Jew. *Musicologica Austriaca - Journal for Austrian Music Studies*. 2018.

## F

- FERRATER MORA, José. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Loyola, 2001.
- FLESHNER, Nathan Edward. *The musical psyche: interactions between the theories of Heinrich Schenker and Sigmund Freud*. PhD, Department of Music Theory, Eastman School of Music, University of Rochester. Rochester, New York, 2012.
- FREITAS, Maria Luisa de Andrade. *Estudo experimental sobre os nominalizadores -ção e -mento: localidade, ciclicidade e produtividade*. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo, 2015.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *A teoria anda só? Questões de história e reexame analítico em repertório tonal*. Projeto de Pesquisa (Documento interno). Departamento de Música, Direção de Pesquisa do Centro de Artes, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Da metáfora do caminhante na teoria da harmonia tonal. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010a. p. 496-506.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010b.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Relação e sistema: duas palavras-chave na trajetória da teoria tonal. *Musica Theorica*, n. 2, v. 3, p. 203-226, 2018.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Musical, 1994.
- FUBINI, Enrico. *Los enciclopedistas y la música*. Valência: Ed. Universitat de Valência, 2002.

FUNK, Maria Gabriela. A questão da ordem das palavras na gramática portuguesa tradicional, In: *Actas do XII Encontro da APL*, vol. II, Linguística histórica, História da Linguística, Lisboa. Associação Portuguesa de Linguística, 1997, p.419-427.

## G

GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013

GAULDIN, Robert. *La práctica armónica en la música tonal*. Madrid: Akal, 2009.

GERLING, Cristina Maria Pavan Capparelli. A teoria de Heinrich Schenker- uma breve introdução. Em *Pauta* (Porto Alegre), Porto Alegre, v. 1, n.1, p. 22-34, 1989.

GERLING, Fredi Vieira. Psicanálise e Música: Ouvindo o inconsciente- origens compartilhadas. *Revista Psicanálise*, v. 8, p. 381-390, 2006.

GIANNOTTI, Marco. Análise dos principais elementos da Doutrina das Cores. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 2011, p. 173-183

GJERDINGEN, Robert O. A guide to the terminology of german harmony. In: DAHLHAUS, Carl. *Studies in the origin of harmonic tonality*. Oxford: Princeton University Press, 1990. p. xi-xv.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. Lisboa, Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

GRAVE, Floyd K., e GRAVE Margaret G. *In praise of harmony: the teachings of Abbé Georg Joseph Vogler*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.

GREENE, Ted. *Secondary Dominants, Tonicization* (Partes 1 a 5). 1975 (Mimeo.). Disponível em <http://www.tedgreene.com/teaching/harmony.asp>. Acesso em 06/05/2018

GREENE, Ted. *Tonicization (Secondary Dominants)*. 1973 (Mimeo.). Disponível em <http://www.tedgreene.com/teaching/harmony.asp>. Acesso em 25/04/2018

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.

GUEST, Ian. *Arranjo, método prático*. v. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996a.

GUEST, Ian. *Arranjo, método prático*. v. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996b.

GUEST, Ian. *Arranjo, método prático*. v. 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996c.

GUEST, Ian. *Harmonia, método prático*. v. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006a.

GUEST, Ian. *Harmonia, método prático*. v. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006b.

## H

HANSEN, João Adolfo. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, jul/dez. 2013, p. 11-46.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical, um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. [1854]. Lisboa: Edições 70, 1994.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical, uma contribuição para a revisão da estética musical*. [1891]. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1990.

HARRISON, Daniel. *Harmonic function in chromatic music: a renewed dualist theory and an account of its precedents*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.

HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. London: Longmans, Green, And Co. 1895. Disponível em: <<http://www.archive.org>>. Acesso em: 29 out. 2018.

HEPOKOSKI James e DARCY, Warren. *Elements of sonata theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.

HOLTMEIER, Ludwig. The reception of Hugo Riemann's music theory. In: GOLLIN Edward e REHDING, Alexander (Ed.). *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*. Oxford University Press, 2011, p. 3-54.

HOUAISS. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Versão 1.0: Ed. Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

- HOWIE, Crawford, HAWKSHAW, Paul, e JACKSON, Timothy (Ed). *Perspectives on Anton Bruckner*. 2017.
- HUMBOLDT, Wilhelm von. *Os limites da ação do Estado: ideias para um ensaio a fim de determinar as fronteiras da eficácia do Estado*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.
- HYER, Brian e REHDING, Alexander. “Riemann, (Karl Wilhelm Julius) Hugo”. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. 2017 (não paginado).
- HYER, Brian. Tonality. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 726-751.

## J

- JAFFE, Andrew. *Jazz harmony*. Advance Music, 1996.
- JAPIASSU, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

## K

- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KOMATOVIĆ, Nikola. “Modulate! Modulate! Modulate! But do not Change the key.” The development and transformation of the term modulation in the 19th-Century French Theory. *Rasprave* v. 44, n. 2, 2018. p. 517–526
- KOPP, David. *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2002.
- KOSTKA, Stefan e PAYNE Dorothy. *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*. New York: McGraw-Hill, 2004.

## L

- La MOTTE, Diether de. *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor, 1993.
- LAMM, Robert Carlson. *The Evolution of the Secondary Dominant Concept*. Ph.D. Dissertation., Indiana University, Bloomington, 1954
- LESTER, Joel. *Compositional theory in the eighteenth century*. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1996.
- LESTER, Joel. *Harmony in tonal music*. Volume II: Chromatic Practices. New York: Knopf, 1982.
- LIMA, Marcos de. *Inculturação do carisma?* São Paulo: Ed. Loyola, 2001
- LIMA, Paulo Costa. *Música popular e adjacências...* Salvador, BA: Edufba, 2010.
- LISARDO, Roger Deivyson. *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009
- LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: a música e a vida*. São Paulo: Códex, 2004.
- LOUREIRO, Eduardo Campolina Viana. *A disciplina harmonia nas escolas de música*. Dissertação de Mestrado em Educação. Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.
- LOURENÇO, Lara Cristina D’Avila e PADOVANI, Ricardo da Costa. Fantasias freudianas: aspectos centrais e possível aproximação com o conceito de esquemas de Aaron Beck. *Psico – USP*, v. 18, n. 2, p. 321-328, 2013.
- LUBBEN, Joseph. The influence of musical style on the development of schenkerian methodology. *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*. v. 8, p. 43-71, 2018

## M

- MAUS, Fred E. Modulation. In: SHEPHERD, John [et al.]. *Continuum encyclopedia of popular music of the world*. Volume. II: performance and production. London: Continuum, 2003, p. 555-556).
- McCRELESS, Patrick. Schenker and chromatic tonicization: a reappraisal. In: SCHACHTER, Carl e SIEGEL, Hedi. *Schenker Studies*, v. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 125-134.
- McCRELESS, Patrick. Syntagmatics and paradigmatics: some implications for the analysis of chromaticism in tonal music. *Music Theory Spectrum*, v. 13, n. 2, 1991, p. 147-178.
- MEEÚS, Nicolas. *Heinrich Schenker une introduction*. Liège, Bélgica: Mardaga, ed. 1993.
- MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MERHY, Silvio Augusto. Harmonization of Brazilian Popular Songs. *Educación*, v. 2, n.7, 2012, p. 264-271.
- MEYER, Leonard B. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Ed. Pirámide, 2000.

- MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- MICKELSEN, William Cooper e RIEMANN, Hugo. *Hugo Riemann's theory of harmony a study by William C. Mickelsen and History of music theory, book III by Hugo Riemann*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1977.
- MILLER, John Gabriel. *The death and resurrection of function. PhD. Dissertation*, The Ohio State Univ., 2008.
- MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. *O gosto*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- MONTGOMERY, Kip. Schenker and Schoenberg on Harmonic Tonality. *Indiana Theory Review*, v. 15, n.1, 1994, p. 53-68.
- MORITZ, Karl Philipp. *Viagem de um alemão à Itália*. São Paulo: Imprensa oficial, 2007.
- MULHOLLAND, Joe e HOJNACKI, Thomas. *The Berklee book of jazz harmony*. Boston: Berklee Press, 2013

## N

- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Harmonia*. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi v. 3. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 245-271, 1984.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu*. Ensaios de semiologia musical aplicada. São Paulo: Via Lettera, 2005.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Semiologia musical e pedagogia da análise. *OPUS*, Porto Alegre, v. 2, n.2, 1990, p. 50-58.
- NETTLES, Barrie. *Harmony 2*. Boston: Berklee College of Music, 1987.
- NEUWIRTH, Markus. Fuggir la Cadenza, or the art of avoiding cadential closure: Physiognomy and functions of deceptive cadences in the classical repertoire. In: NEUWIRTH, Markus and BERGÉ, Pieter. *What is a cadence?* Leuven: Leuven University Press, 2015.
- NORTON. *Robert Gauldin* (bio). Disponível em: <http://books.wwnorton.com>. Acesso em 23 mai. 2018.

## O

- OLCAYTO, Sami Tunca. *A new theory of harmonic motion and its application to pre-tonal and tonal repertoire*. Istanbul Technical University. Dr. Erol Üçer Center for Advanced Studies in Music (MIAM), 2015.
- OLIVEIRA, Luis Felipe. *A emergência do significado em música*. Instituto de Artes, Unicamp, 2010. (Tese de Doutorado).
- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- OSTER, Ernst. Preface to the english edition. In: SCHENKER, Heinrich, *Free Composition (Der freie Satz)*. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 1979.

## P

- PANKHURST, Tom. *Schenker Guide: a brief handbook and web site for schenkerian analysis*. New York: Routledge, 2008.
- PASTILLE, Willian. "Music and Morphology: Goethe's influence on Schenker's Thought". In: SIEGEL Heidi (Ed.). *Schenker Studies*. Cambridge University Press, 1990, p. 29-44.
- PEASE, Frederick. *Jazz composition: theory and practice*. Boston, MA: Berklee Press, 2003.
- PISTON, Walter e DeVOTO, Mark. *Armonia*. Barcelona: Labor, 1993.
- PISTON, Walter e DeVOTO, Mark. *Armonia*. Torino: EDT/Musica, 1989.
- PISTON, Walter e DeVOTO, Mark. *Harmony*. London: Victor Gollancz, 1991.
- PISTON, Walter. *Harmony*. New York: W.W. Norton, 1941.
- POTTER, Pamela M. *A mais alemã das artes. Musicologia e sociedade da República de Weimar ao fim da era nazista*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

## Q

- QUINTÁS ALONSO, Guillermo (Ed.). *Términos y usos del lenguaje filosófico*. Alcoy: Marfil, 2002.

## R

- RAWLINS, Robert e BAHHA, Nor Eddine. *Jazzology: the encyclopedia of jazz theory for all musicians*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2005.

- REBER, Napoléon Henri. *Traité d'harmonie*. Neuvième édition. Paris: Colombier, 1880.
- RICHTER, Ernst Friedrich. *Tratado de armonía teórico y práctico* (vertido al español por Felipe Pedrell). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922.
- RIEMANN, Hugo. *Vereinfachte Harmonielehre; oder, Die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*. London: Augener, 1900.
- ROSS, Alex. *O resto é ruído. Escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ROTHSTEIN, William. Review of “Hellmut Federhofer: Heinrich Schenker: Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1985)”. *Music Analysis*, v. 7, n. 2, p. 233-238, 1988.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- ROWELL, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2005.
- ROWELL, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2005.

## S

- SABATELLA, Marc. *Uma introdução à improvisação no jazz*. Tradução: Cláudio Brandt. 2005. Disponível em: <<http://www.jazzbossa.com/sabatella/>>. Acesso em: 14 jun. 2018.
- SALTARELLI, Thiago César Viana Lopes. Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da mimesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 19, n. especial, *Herança clássica*, 2009, p. 251-263.
- SALZER, Felix. *Structural hearing: tonal coherence in music*. New York: Dover, 1992.
- SANTIAGO, Clara Guimarães. Freud e Schopenhauer: aproximações entre os conceitos de pulsão e vontade. *Perspectiva*, v. 37, n. 140, p. 113-124, 2013.
- SANTOS, Gabriela Pereira dos. *Glossário bilíngue português-inglês de colocações especializadas de Harmonia Musical, baseado em corpus*. Dissertação de Mestrado. Estudos da Tradução. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, São Paulo, 2017.
- SASLAW, Janna K. *Gottfried Weber and the concept of Mehrdeutigkeit*. Columbia University, 1992. (Tese de Doutorado). Disponível em: <<https://www.researchgate.net>>. Acesso em: 23 ago. 2009.
- SASLAW, Janna. Modulation (i). *Grove Music Online*. Ed. Publicado em janeiro de 2001.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- SCHACHTER, Carl e SIEGEL, Hedi. *Schenker Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- SCHACHTER, Carl. *Analysis by key: another look at modulation*. *Music Analysis*, v. 6, n. 3, 1987, p. 289-318.
- SCHENKER, Heinrich e JONAS, Oswald. *Harmony*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- SCHENKER, Heinrich. “The Urlinie: A Preliminary Remark”. In: SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music*, volume I issues 1-5 (1921- 1923). New York: Oxford University Press, p. 21-24, 2004.
- SCHENKER, Heinrich. *Counterpoint. Book I*. Ann Arbor: Musicalia Press, 2001.
- SCHENKER, Heinrich. Elucidations [Erläuterungen, *Tonwille* 8-9, pp. 203-5] em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music*, volume II issues 6-10 (1923-1924), p. 117-18, editado por William Drabkin, traduzido por Ian Bent. New York: Oxford University Press, 2005.
- SCHENKER, Heinrich. *Harmonielehre*. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1906.
- SCHENKER, Heinrich. *Tratado de armonia*. Madrid: Real Musical, 1990.
- SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Barcelona: Idea Books, 2005
- SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.
- SCHOENBERG, Arnold. *Structural functions of harmony*. London: Faber & Faber, 1983.
- SCHOENBERG, Arnold. *Arnold Schoenberg: letters*. London: Faber, 1987.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. *A doutrina dos sons de Goethe a caminho da música nova de Webern*. Rio de Janeiro: Ed. URFJ, 1999.
- SCHWANITZ, Dietrich. *Cultura geral: tudo o que se deve saber*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SEEBASS, Tilman. Theory (English) and Lehre (German) versus Téori (Indonesian). *Report of the XIV<sup>th</sup> International Congress of the International Musicological Society*. Bologna 1987. p. 200-221.

- SENNA, Caio. *Curso de Harmonia*. [Mimeo]. Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2002
- SESSIONS, Roger. *Harmonic practice*. New York: Harcourt, Brace, 1951.
- SESSIONS, Roger. *Heinrich Schenker's contribution*. *Critical Inquiry*, v. 2, n. 1, p. 113-119, 1975.
- SIEGEL, Hedi (tradução e edição). "A Contribution to the Study of Ornamentation [by] Heinrich Schenker", In: MITCHELL, William, e SALZER, Felix. *The Music Forum: Volume 4*. New York: Columbia University Press, 2010, p. 1-138.
- SIEGEL, Hedi (transl. and ed.). *A Contribution to the study of ornamentation [by] Heinrich Schenker*. *The Music Forum*, iv, New York: Columbia University Press, 1976, p. 1-139.
- SILVA, Luiz Eduardo Castelões Pereira da. *Formas de legitimação em música*. *OmnirOUver* (Uberlândia. Impresso), v. 12, p. 494-504, 2016.
- SNARRENBERG, Robert. Heinrich Schenker. *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 2001.
- STEIN, Deborah e SPILLMAN, Robert. *Poetry into song. Performance and analysis of lieder*. New York: Oxford University Press, 2010.
- STOVER, Chris. Jazz harmony: a progress report. *Journal of Jazz Studies*, v. 10, n. 2, p. 157-197, 2015.
- SUPICIC, Ivo. Situação sócio-histórica da música no século XIX. In: MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 661-662.

## T

- TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 7-18, jan. | jun. 2011.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética v. 3, La estética moderna (1400-1700)*. Madrid: Ediciones Akal, 1991.
- TEREFENKO, Dariusz. *Jazz theory: from basic to advanced study*. New York: Routledge, 2018.
- THEORO, Jaqueline de Paula. *A importância dos quintetos de sopro de Anton Reicha no repertório camerístico dos trompistas: estudo analítico e interpretativo dos Quintetos n. 1 opus 88 e n. 24 opus 100, à luz de seus tratados de harmonia, composição e melodia*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Harmonia: fundamentos de arranjo e composição*. São Paulo: Rondó, 2011.
- TISCHLER Hans. Chromatic mediants: a facet of musical romanticism. *Journal of Music Theory*, v. 2, n. 1, p. 94-97, 1958.
- TOMÁS, Lia Vera. *Música e filosofia, estética musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.
- TOUTANT, William. *Functional Harmony* (v.2). Belmont, California: Wadworth Publishing Co., 1985.

## V

- VASILIU, Laura Otilia. “Miculi [Mikuli], Carol [Karol]”. *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 2001.
- VIDEIRA, Mário. *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- VIGNAL, Marc. A formação de um novo público e suas consequências musicais. In: MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1997. p. 513-524.

## W

- WASON, Robert W. *Viennese harmonic theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 1995.
- WEBER, Gottfried. *Theory of musical composition, treated with a view to a naturally consecutive arrangement of topics*. Boston: O. Ditson, 1853.
- WEBER, Willian. *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- WIENPAHL, Robert W. Zarlino, the Senario, and tonality. *Journal of the American Musicological Society*, v. 12, n. 1, p. 27-41, 1959.
- WIKIPEDIA CONTRIBUTORS. Heinrich Schenker. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. April 30, 2019.

## Y

- YOUENS, Susan. *Heinrich Heine and the Lied*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2011.



**Heinrich Schenker****Teórico e editor, o primeiro período, 1901–1911**

SNARRENBURG, Robert. Heinrich Schenker.  
*Grove Music Online*. Oxford Music Online, 2001

Tradução de Djalma Bianco Cordeiro

Heinrich Schenker, teórico austríaco nascido em Wiśniowczyk, na Galícia, em 19 de junho de 1868. Em Lemberg (hoje L'viv), estudou piano com Karol Mikuli, que por sua vez foi aluno de Chopin. Seguindo o desejo de seu pai, um médico judeu, Schenker foi para Viena estudar direito na universidade (1884-8). Após obter seu diploma em direito, Schenker matriculou-se no conservatório (1887-9), onde estudou piano com Ernst Ludwig [18??-1915]<sup>332</sup> e harmonia com Anton Bruckner [1824-1896]. Depois de se afastar do conservatório para ajudar sua mãe viúva e irmãos, Schenker teve um sucesso modesto em Viena como pianista acompanhante, compositor, crítico e editor. Acompanhava regularmente o barítono holandês Johannes Messchaert [1857-1922]. Após a virada do século, no entanto, Schenker se concentrou em escrever, editar e ao ensino particular de piano. Esse seu trabalho atraiu a atenção de músicos e estudantes: Wilhelm Furtwängler,<sup>333</sup> impressionado com o tratado de Schenker sobre a Nona Sinfonia de Beethoven (1912),<sup>334</sup> tornou-se um amigo de longa data; Anthony van Hoboken<sup>335</sup> deu apoio financeiro ao trabalho de Schenker nos anos posteriores; e vários dos alunos de Schenker tornaram-se estudiosos e professores eminentes, incluindo Felix Eberhard von Cube, Oswald Jonas, Félix Salzer, Otto Vrieslander e Hans Weisse.

O trabalho de Schenker tem um profundo interesse em preservar e compreender as intenções dos compositores. Schenker lastimou as alterações inoportunas e ofuscantes que editores como Hans von Bülow realizaram de obras de mestres do passado, por obscurecerem as intenções dos compositores. Schenker preparou edições de trabalhos de Handel, Carl Philipp Emanuel Bach e Beethoven baseados nas primeiras edições e, quando disponível, nos próprios autógrafos. Entre as edições mais significativas estão as "*Erläuterungs ausgaben*" (edições explicativas) das últimas cinco sonatas para piano de Beethoven (a edição do Op.106 não foi concluída devido à falta de um autógrafo existente). Esse trabalho editorial

<sup>332</sup> [http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/profile/person/ludwig\\_ernst.html](http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/profile/person/ludwig_ernst.html)

<sup>333</sup> *Wilhelm Furtwängler* (1886 - 1954), maestro e compositor alemão, considerado um dos maiores regentes do século XX. Foi titular da Orquestra Filarmônica de Berlim durante o período nazista da história da Alemanha.

<sup>334</sup> *Beethovens neunte Sinfonie: eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages unter der Literatur*. Vienna: Universal Edition, 1912. Traduzido para o inglês como: *Beethoven's Ninth Symphony: a Portrayal of its Musical Content, with Running Commentary on Performance and Literature as well*. Traduzido e editado por John Rothgeb. New Haven: Yale University Press, 1992.

<sup>335</sup> Anthony van Hoboken (1887-1983) colecionador, bibliógrafo e musicólogo. Tornou-se especialmente conhecido por sua bolsa de estudos dedicada à música de Joseph Haydn e, em particular, por ser o organizador do catálogo Hoboken, o catálogo oficial das obras de Haydn.

levou Schenker a empreender o projeto do *Vienna Archiv für Photogramme musikalischer Meister-Handschriften* em 1927 sob a direção de O.E. Deutsch, com fundos financiados por van Hoboken.<sup>336</sup>

A teoria de Schenker equivale a uma análise de sondagem musical cognitiva dentro da tradição da música da Europa Ocidental como praticada nos séculos XVIII e XIX. Em seus escritos teóricos Schenker estabeleceu os protótipos cognitivos da percepção musical, baseados em leituras sutis de obras de compositores amplamente reconhecidos como os principais artistas da tradição, exame vigoroso de sua própria audição e um estudo aprofundado das evidências apresentadas indiretamente as disciplinas das espécies de contraponto (segundo Fux) e minucioso (de acordo com C.P.E. Bach). Em seus escritos analíticos. Ele ilustrou como sua teoria da cognição musical operou na percepção de obras de artes musicais. A cognição descrita por Schenker é a competência superior de um profissional qualificado, não a comum competência de músicos ou ouvintes médios. Ele estava convencido, de fato, que sua teoria descreveu com precisão a mente e as intenções dos mestres compositores. Na medida em que é uma teoria de como os protótipos mentais moldam a percepção musical, sua teoria é consistente em sua abordagem com os avanços mais recentes na compreensão da percepção.

O núcleo de sua teoria está contido nos três volumes de *Neue Teoria de Musikalischen e Phantasien*, i: *Harmonielehre* (1906); ii: *Kontrapunkt* (bk 1, 1910; bk 2, 1922); e iii: *Der freie Satz* (1935).

No *Harmonielehre*, Schenker elaborou o conceito do grau harmônico na escala (*Stufe*), que definiu como uma tríade cuja raiz é localizada em uma escala de quintas perfeitas que emana de uma tríade tônica. As tríades desta série formam um sistema diatônico. Schenker argumentou que o grau harmônico individual poderia se manifestar melodicamente, como único acorde, ou como um complexo contrapontístico de muitas linhas e muitos acordes, e ele formulou um conjunto de princípios para identificar graus harmônicos em composições. Ele também descreveu a psicologia de atribuir função tônica a uma tríade, as formas harmônicas de progressão (*Stufengang*) e o procedimento para dar à um harmônico ou grau a função temporária de uma tônica (*Tonikalisierung*). Com o conceito de tonicalização Schenker reinterpretou noções anteriores de “tonalidade” e “modulação”. Isso o permitiu afirmar plausivelmente que a composição tonal expressa uma única tonalidade, dentro da qual um ou mais graus não-tônicos podem ser tonalizados por um período de tempo.

---

<sup>336</sup> Conforme o site *Schenker Documents Online*, trata-se de um arquivo de imagens fotográficas contendo os mais importantes manuscritos dos grandes compositores, tais imagens foram depositadas no Departamento de Música da Biblioteca Nacional Austríaca, em Viena. Seu título completo era "Arquivo para fotografias de manuscritos dos mestres da música", mas era habitualmente abreviado para *Photogrammarchiv* (arquivo de fotografias) ou *Meister-Archiv* (arquivo mestre). O objetivo principal do *Photogrammarchiv* era tornar público os autógrafos originais dos compositores como uma garantia contra edições defeituosas e intencionalmente alteradas. O valor do *Photogrammarchiv* ampliou-se diante o fato de que os manuscritos originais de muitas de suas cópias fotográficas foram perdidos ou destruídos durante a Segunda Guerra Mundial.

**Heinrich Schenker**

**Início da vida: 1868 a 1901**

**Teórico e editor: o primeiro período: 1901-1911**

BENT, Ian e DRABKIN, William  
*Schenker Documents Online*

Tradução de Djalma Bianco Cordeiro

## **Início da vida: 1868 a 1901**

No universo da música tonal, Heinrich Schenker foi o pensador mais original e penetrante do século XX. Sua maneira de ouvir música, desenvolvida ao longo de quarenta e cinco anos de carreira, foi incorporada em uma teoria formalizada e expressa por um método sofisticado de análise musical por meio de tratados, monografias, artigos, periódicos e edições que tiveram uma influência irrevogável sobre a maneira como o mundo pensa sobre música. Ele era em primeiro lugar um músico, um pianista com experiência profissional, possuindo um ouvido excepcionalmente aguçado, ele era um músico teórico, um analista de música: nunca se preocupou com mecanismos áridos, Schenker trabalhou sempre com o impacto da música no ouvido e seu efeito na mente humana. Além disso, sua teoria e método foram adotados por aqueles que examinaram a música medieval e renascentista, e até mesmo a música que o próprio Schenker desprezou: música impressionista e atonal, jazz, música popular e música de tradições não ocidentais.

Schenker nasceu em 19 de junho de 1868 em Wiśniowczyk (na Galícia), em uma família judia, frequentou a escola alemã em Lemberg (agora L'viv), estudando piano com um ex-aluno de Chopin, Karl Mikuli e depois na escola em Brzeżany. Ele se matriculou na Faculdade de Direito da Universidade de Viena (em cuja cidade ele viveria pelo resto de sua vida) em 1884, recebendo seu doutorado em direito em 1890. De 1887 a 1890 ele estava simultaneamente matriculado no Conservatório de Música, em Viena, estudando harmonia e contraponto com Anton Bruckner, piano com Ernst Ludwig e composição com Johann Nepomuk Fuchs.

Seu pai, médico, morreu no final de 1887 e, para sustentar sua família, Schenker embarcou na atividade que moldaria toda a sua carreira: aulas particulares de piano em casa. Outras receitas vieram do trabalho como crítico de música entre 1891 e 1901 para jornais e revistas em Viena, Leipzig e Berlim. Mas durante esse tempo, Schenker viu-se principalmente como compositor e pianista, publicando composições em pequena escala, que receberam performances entre 1892 e 1903, e permanecendo ativo como acompanhante e maestro.

Para a *Universal Edition* (UE), recém-fundada em Viena em 1901, Schenker editou trabalhos de teclado selecionados por C. P. E. Bach (1903) e, mais tarde, *Chromatic Fantasy & Fugue* (1910), de J. S.

Bach. Essas edições marcaram o início de um envolvimento ao longo da vida com manuscritos de autógrafos de compositores, cópias e fontes impressas iniciais, cujo conteúdo ele procurou transmitir sem intervenção editorial, exceto pelo comentário com notas de rodapé.

Para a edição de C. P. E. Bach, Schenker forneceu um guia complementar para a execução da ornamentação, mas com observações significativas sobre o processo de composição: *Ein Beitrag zur Ornamentik* (1903). Isso se baseou, em parte, no próprio tratado de Bach, *Versuch über die wahre* (1953, 1762), obra que permearia todo o mundo conceitual de Schenker como teórico. Dentro da edição de J. S. Bach, ele forneceu um comentário detalhado denominado *Erläuterungen* (elucidações): este volume inaugurou uma série de *Erläuterungsausgaben* da Universal Edition.

A série sobre a qual repousa a fama de Schenker hoje, *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, teve suas origens em um ensaio iniciado em 1903 intitulado *Das Tonsystem*, seções que evoluíram para a abertura de seu *Harmonielehre* (J. G. Cotta, 1906), tal trabalho expôs os conceitos centrais de *Stufe* (graus harmônicos da escala) e *Auskomponierung* (elaboração), juntamente com a noção de tonalização e cromaticização. Foi em *Declínio da Arte da Composição*, planejado como um posfácio para o *Harmonielehre*, revisado em 1905–09 como um volume separado da série, mas, em última análise, inédito, que Schenker primeiro articulou sua polêmica duradoura contra o século XIX (especialmente Berlioz e Wagner) varrendo de lado as “leis imutáveis” da composição incorporada nos compositores alemães do período clássico, cujo domínio das formas cíclicas encontrou continuidade na música de Mendelssohn e, finalmente, de Brahms.

O segundo volume da série, *Kontrapunkt*, foi originalmente planejado como um único volume, mas dividido, a fim de facilitar a publicação do primeiro meio volume (*Cantus Firmus e Contraponto para duas vozes*) em 1910 (Cotta), o segundo (*Contraponto em três e mais vozes: Pontes para a Composição Livre*) foi atrasado pela guerra e publicado em 1922 (UE). Embora a exposição de Schenker das cinco espécies de contraponto de duas a oito vozes se baseava em Fux e seus sucessores, era única em considerar a combinação de tons em termos dos “afetos” que produziam, em vez de formulações mecânicas, e por demonstrar como o contraponto fuxiano sustentava peças reais de música. *Harmonielehre* e *Kontrapunkt* tinham em comum o fato de adotarem um ponto de vista “psicológico”. Nenhum dos dois livros eram didáticos em sentido usual; cada um foi mais um treinamento em como ouvir a música corretamente. (De fato, o título original para o último era “*Psychologie des Kontrapunkts*”).

Em 1908, Schenker publicou com a UE o trabalho que vendeu mais cópias do que qualquer outro de seus trabalhos, o *Instrumentations-Tablelle*, sob o pseudônimo de Artur Niloff: um *wall-chart* de instrumentos musicais, mostrando para cada um o fundamental, harmônicos, gama, características especiais, com uma imagem e lista de repertório. Por volta dessa época, Schenker também mapeou uma teoria da forma musical (1907) e fez um primeiro esboço de um livro intitulado *Die Kunst des Vortrags* (A Arte da Performance, 1911); Schenker retornou a ambos de vez em quando, pretendendo muito tarde na vida para finalizá-los, mas nenhum foi publicado.

## Teórico e editor: o primeiro período: 1901-1911

Entre 1901 e 1910, Schenker estabeleceu relações de trabalho com seus dois principais editores: *Universal Edition* e J. G. Cotta, de Stuttgart. Começou harmoniosamente, mas ambos os relacionamentos eram às vezes incômodos. Com a *Universal Edition* tornou-se tempestuoso em 1907, ano em que Emil Hertzka assumiu sua diretoria, e esses problemas se repetiriam em ondas cada vez maiores, alternando com períodos de relativa calma, até um ponto de ruptura em 1925. A relação entre os dois homens era complexa, a admiração e o respeito misturavam-se com suspeita e exasperação.

Em sua vida pessoal, Schenker conheceu Jeaneth Kornfeld, esposa de seu amigo Emil Kornfeld, por volta de 1903. Um relacionamento se desenvolveu ao longo de sete anos e, em 1910, ela deixou seu marido para se dedicar a ajudar Schenker em seu trabalho. No final de 1911, Jeaneth estava anotando seus extensos diários em taquigrafia, e em 1912 suas anotações de aula, escrevendo cópias de ambos em cadernos de exercícios. Jeaneth também escreveu cartas e rascunhos para Schenker corrigir e escrever cópias.

Já em janeiro de 1930, a ascensão do nacional socialismo na Alemanha lançara sua sombra sobre a vida de Schenker, alcançando uma possível nomeação oficial em Berlim. Logo após sua morte, seus estudantes, seu legado vivo, a maioria dos quais eram judeus, foram dispersos: muitos emigraram para os EUA e outros lugares, outros permaneceram e foram deportados (como sua própria esposa) para os campos de concentração. O Instituto Schenker estabelecido em Viena poucos meses após sua morte foi fechado em 1938, como também havia sido fechado um instituto similar em Hamburgo em 1934. Cópias de suas publicações na *Universal Edition* foram confiscadas pela Gestapo, e ele mesmo foi caracterizado grotescamente na *Lexikon der Juden in der Musik* como “Representante-chefe da teoria da música abstrata e da filosofia judaica que nega a existência de um conteúdo espiritual na música e se limita a construir linhas tonais a partir da correlação de movimentos individuais de sonatas em combinação arbitrária, lida como “*Urlinie*”. A disseminação de suas ideias viria não da Europa, mas dos EUA, através de seus alunos Hans Weisse, Oswald Jonas e Felix Salzer. A influência das teorias de Schenker floresceu nos anos 1950 e 1960, e gradualmente se estendeu de volta à Europa e a outras partes do mundo durante o final do século XX.