

Desenvolvimento do conceito de linha fundamental nos escritos de Schenker¹

Development of the concept of fundamental line in Schenker's writings



Ivan Gonçalves Nabuco

ivannabuco@gmail.com



Guilherme Sauerbronn de Barros

(Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil)

guisauer@gmail.com

Resumo: O presente artigo consiste em uma exposição acerca do conceito de *linha fundamental*, *Urlinie*. O texto é dividido em duas seções: a primeira apresenta dados históricos referentes ao surgimento do termo *linha fundamental* nos escritos de Heinrich Schenker; a segunda apresenta as definições desse termo em *Der freie Satz*.

Palavras-chave: Teoria e Análise Musical; Schenker; Nível Fundamental; Estrutura Fundamental; Linha Fundamental.

Abstract: The present article consists of an exposition about the concept of *fundamental line*, *Urlinie*. It is divided into two sections: the first deals with historical data regarding the emergence of the term *fundamental line* in the writings of Heinrich Schenker; the second presents the definitions of this term in *Der freie Satz*.

Key-words: Musical Theory and Analysis; Schenker; Background; Fundamental Structure; Fundamental Line.

¹ O presente artigo é fruto de uma pesquisa que teve como resultado a dissertação: *Um estudo sobre a dimensão metafísica do conceito de linha fundamental na teoria musical de Schenker*; sob a orientação do Professor Guilherme Sauerbronn de Barros, defendida em julho de 2019. Esta pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

I – Contextualização do conceito de linha fundamental na obra de Heinrich Schenker

O livro *Der freie Satz* é caracterizado por Oswald Jonas, aluno de Schenker e um dos principais divulgadores de seu trabalho, como a apresentação da teoria schenkeriana em sua “forma definitiva” e como a “decodificação” de seus conceitos². Com tal comentário Jonas faz menção ao papel central ocupado por esse livro dentro da obra de Schenker. *Der freie Satz* foi traduzido, em 1979, como *Free Composition* por Ernst Oster, aluno de Jonas e outro importante divulgador das ideias de Schenker. Conforme é anunciado em seu subtítulo, trata-se do terceiro volume de uma obra de maior extensão intitulada *Neue Musikalische Theorien und Phantasien* – ou, conforme sua tradução inglesa, *New Musical Theories and Fantasies* – projeto teórico que viria a se estender por toda a vida de Schenker e que se inicia em 1906 com a publicação do primeiro volume, *Harmonielehre*. O segundo volume, *Kontrapunkt*, foi, por sua vez, dividido em duas partes, a primeira publicada em 1910, e a segunda em 1922. O projeto encerra-se postumamente, poucos meses após a morte de seu autor, com a publicação do terceiro volume, *Der freie Satz*, em 1935. Oster (1979, p. xi), em conformidade com Jonas, afirma³:

Em *Harmonielehre*, Schenker estabeleceu os fundamentos para o aspecto *harmônico* de sua teoria. Porém, o aspecto da teoria que se refere especificamente às *vozes condutoras* foi um desenvolvimento consideravelmente tardio que começou quase repentinamente em 1919. A primeira publicação a refletir tal fato é a sua análise da Sonata de Beethoven Op. 101, que contém os primeiros exemplos rudimentares de notação ‘gráfica’, isto

² “Thus, one must regard “*Der freie Satz*” as the definitive form, indeed the codification of Schenker’s concepts.” No prefácio para a segunda edição alemã, de 1955, escrito por Oswald Jonas, e reproduzido em SCHENKER, Heinrich, *Free Composition (Der freie Satz)*. NY: Pendragon Press, [1935] 1979, p. xvi.

³ “In *Harmonielehre*, Schenker laid the foundations for the harmonic aspects of his theory. But the specific voice-leading aspect of the theory was a considerably later development that begins rather suddenly in 1919. The first publication to reflect this was his analysis of Beethoven’s Sonata Op. 101, which contains the first rudimentary examples of ‘graphic’ notation, that is, of specifically linear reductions. During the ensuing 15 years of Schenker’s life, the development of the concept of voice-leading progressed with astonishing rapidity and brilliance; the present volume forms the culmination of this process, for it is here that the idea of voice-leading receives its most detailed and precise formulation.” OSTER, Ernst. *Preface to the English Edition*. In SCHENKER, Heinrich, *Free Composition (Der freie Satz)*. NY: Pendragon Press; [1935] 1979; p. xi.

é, especificamente de reduções *lineares*. Durante os 15 anos da vida de Schenker que se seguiram, o desenvolvimento do conceito de vozes condutoras progrediu com uma velocidade e brilhantismo impressionantes; o presente volume representa a culminação desse processo, na medida em que é aqui que o conceito de vozes condutoras recebe a sua formulação mais precisa e detalhada.

Oster, desse modo, afirma que o conceito de vozes condutoras constitui o assunto principal de *Der freie Satz*⁴. Utilizamos a expressão *vozes condutoras* para traduzir o termo alemão *Stimmführung*. Ela inverte a ordem dos termos da expressão *condução de vozes*, comumente utilizada nos livros de teoria musical. A inversão desses termos serve como uma indicação da modificação que a teoria schenkeriana realiza em tal conceito⁵. Apesar dessa modificação, o conceito de vozes condutoras possui, tanto quanto o de condução de vozes, uma relação intrínseca com a disciplina do contraponto⁶. Nesse sentido, a decisão de Schenker de fazer de um livro sobre o conceito de vozes condutoras um volume independente – e não apenas uma parte de seu trabalho sobre contraponto – torna-se uma decisão significativa. Sabe-se a partir do estudo de seu *Nachlass*⁷ (espólio) que o livro *Der freie Satz* teve sua origem

4 No trecho acima citado, porém mais literalmente na frase que o segue e que se inicia da seguinte maneira: “Na medida em que as vozes condutoras constituem o assunto principal de *Der freie Satz* [...]”. “*Since voice-leading is the chief subject of *Der freie Satz* [...]*” Idem; p. xi e xii.

5 A inversão dos termos da expressão *condução de vozes* – comumente utilizada pelo discurso da teoria musical – para *vozes condutoras* procura enfatizar um aspecto importante do pensamento de Schenker e que o remete ao pensamento do romantismo alemão, mais especificamente à obra de Goethe. Referimo-nos, assim, à concepção defendida por Schenker segundo a qual a música é dotada de vida. A noção schenkeriana de *vida da música*, ou *vida do som* – expressões que procuram traduzir o termo alemão *Tonleben* – constitui um elemento que aproxima significativamente a teoria schenkeriana do pensamento morfológico de Goethe na medida em que essa noção manifesta o reconhecimento, também presente em Goethe, de uma insuficiência das noções de objetividade (objeto) e de subjetividade (sujeito) para descrever a relação que se estabelece entre o homem e o mundo; concepção que marca tanto os estudos de Goethe a respeito das plantas (*A Metamorfose das Plantas*, 1790) quanto o seu estudo a respeito da luz e das cores (*A Doutrina das Cores*, 1810). Desse modo, podemos dizer que, para Schenker, em certo sentido, as obras primas musicais dos grandes mestres constituem uma manifestação da vontade da própria música. Portanto, em um sentido estrito, as vozes de uma composição musical não são conduzidas, mas, antes, são elas que conduzem, através do compositor que, a rigor, escuta a vontade da música que, assim, através dele, exerce a sua própria liberdade.

6 Schenker apresenta uma definição de seu conceito de vozes condutoras, ou ao menos de como tal conceito era pensado por ele no início dos anos de 1920, na *segunda questão* de *Der Tonwille*: “O mediador entre a formulação horizontal da tonalidade representada pela linha fundamental [Urlinie] e a formulação vertical representada pelos graus da escala [Stufe; scale-degree] são as vozes condutoras [Stimmführung; voice-leading].” “The mediator between the horizontal formulation of tonality presented by the Urlinie and the vertical formulation presented by the harmonic degrees is voice-leading.” SCHENKER, Heinrich. *Yet another word on the Urlinie* [Noch ein Wort zur Urlinie, *Der Tonwille* 2, pp. 4-6]. In: *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume 1 issues 1-5 (1921-1923)*. Editado por William Drabkin Traduzido por Robert Snarrenberg. NY: Oxford University Press; 2004; p. 53-54.

7 *Nachlass* é como é chamado o conjunto de pertences de Schenker do qual fazem parte documentos como manuscritos, correspondências, etc... Com respeito a esse assunto ver: KOSOVSKY, Robert. *Levels of understanding: an introduction to Schenker's Nachlass* em *Schenker Studies* 2, New York: Cambridge University Press, 1999-2006, p. 3-11.

justamente a partir de uma seção de *Kontrapunkt*, que acabou por crescer significativamente em tamanho e importância.

Podemos resumir as mudanças realizadas por Schenker no planejamento original de seu tratado sobre contraponto da seguinte maneira: num primeiro momento – que envolve desde o plano inicial até o período do término do manuscrito do *Kontrapunkt II*, em 1917 – Schenker pretendeu expor o conceito de vozes condutoras como um capítulo específico dentro desse tratado, considerando-o, desse modo, uma questão particular a ser tratada pela disciplina do contraponto. Em um segundo momento, quando da revisão daquele manuscrito, devido a um aumento progressivo da importância dos assuntos ali discutidos, Schenker decidiu fazer daquele capítulo – que na época levava o nome *Freier Satz* – um livro separado, concebendo-o, durante certo período, como a terceira parte do tratado sobre contraponto. Nesse período Schenker se refere a ele como II³, ou seja, como o terceiro livro do segundo volume (*Kontrapunkt*) de suas *Teorias e Fantasias*. Por fim, reconhecendo a importância daquele capítulo para o conjunto de sua teoria, Schenker o transforma em um volume autônomo, não mais sob o título *Contraponto*, mas como a terceira parte das *Teorias e Fantasias Musicais*, não mais como II³, mas, agora, como III.

Existe, de fato, um acontecimento singular que motivou e conduziu Schenker durante as modificações no planejamento do tratado sobre contraponto. Esse acontecimento é a concepção ou descoberta da *Umlinie*, a *linha fundamental*. Segundo texto da pesquisadora Hedi Siegel⁸, o manuscrito da segunda parte de *Kontrapunkt* havia sido terminado em agosto de 1917. O planejamento inicial desse tratado, incluindo a primeira e a segunda parte, estabelecia a divisão de seu conteúdo em oito capítulos ou seções; a segunda parte estava destinada a conter da terceira até a oitava seção, sendo a sétima aquela denominada *Freier Satz*. As mudanças de direção tomadas por Schenker o levaram a publicar essa segunda parte, assim como é conhecida, em 1922, contendo da terceira até a sexta seção – portanto, depois de simplesmente

8 SIEGEL, Hedi. *When "Freier Satz" was part of Kontrapunkt: A preliminary report* em *Schenker Studies* 2. NY: Cambridge University Press, 1999-2006, p. 12-25.

excluir as duas últimas⁹. Uma revisão em uma dessas seções, que posteriormente viriam a ser excluídas da versão final de 1922, ocasionou o surgimento do termo *Urlinie*¹⁰, que aparece pela primeira vez nos escritos de Schenker como uma inserção posterior, uma rasura, feita por ele numa determinada passagem do manuscrito da seção *Freier Satz*. Ela foi acrescentada ali em substituição à expressão que pode ser traduzida como “a essência da linha melódica”. De acordo com Siegel¹¹ (1999, p. 23-24):

Quando estava revisando um título no capítulo reorganizado ‘*Stufe*’ [grau da escala], ‘*Vom Kern der melodischen Linie als Mittler zwischen Stimmführung und Stufe*’ (‘A essência da linha melódica enquanto a ligação entre as vozes condutoras e o grau da escala’), Schenker escreveu a palavra ‘*Urlinie*’ com um lápis vermelho logo acima das palavras ‘*melodischen Linie*’ que sua esposa havia anotado, e o título se tornou ‘*Von der Urlinie als Mittler zwischen Stufe und Stimmführung*’ [‘Acerca da linha fundamental (*Urlinie*) enquanto a ligação entre o grau da escala e as vozes condutoras’].

Se retornarmos ao trecho citado da introdução de *Der Freie Satz* escrita por Oster, veremos que nele, além de haver uma referência – mesmo que um tanto obscura – à gênese do termo *Urlinie*, há também uma referência – essa totalmente clara – à sua

9 Idem; p. 14.

10 Nas palavras de Siegel: “*These revisions fostered the emergence of the ideas of the Urlinie and Ursatz and Schenker began to rethink and rewrite his entire presentation of free composition.*”, p.14; e um pouco mais à frente, “[...] the revisions made on the first two chapters of the ‘*Freier Satz*’ section may document the origins of the term *Urlinie* itself.”. Idem; p. 23.

11 “*When he was revising a heading in the reorganized ‘Stufe’ chapter, ‘Vom Kern der melodischen Linie als Mittler zwischen Stimmführung und Stufe’ (‘The essence of the melodic line as the liaison between voice leading and scale degree’), Schenker wrote the word ‘Urlinie’ in red pencil just above the words ‘melodischen Linie’ that his wife had copied down, and the heading became ‘Von der Urlinie als Mittler zwischen Stufe und Stimmführung’.*”. Idem; p. 23-24.

primeira publicação¹². Ela coincide com a primeira publicação da notação gráfico-analítica de Schenker, tendo, segundo Oster, ambas ocorrido com a publicação da análise da *Sonata em Lá Maior Op. 101* de Beethoven. Para dar sustentação à afirmação de Oster, que atribui o ano de 1919 como a data da revisão do manuscrito do *Kontrapunkt II* que propiciou a invenção do nome *Urlinie*, Siegel (1999, p. 14), em seu artigo, oferece confirmação material encontrada na correspondência de Schenker, e afirma¹³:

Está claro a partir da carta de Schenker para Halm que em 1920 ele ainda estava revisando o manuscrito que havia sido terminado em 1917. (Em março de 1918, ele escreveu para Emil Hertzka da *Universal Edition*, contando que estava dedicando toda a sua energia ao Livro 2 do *Kontrapunkt*.) O material da Coleção Oster mostra que ele começou a fazer maiores revisões da seção 'Freier Satz', principalmente dos dois capítulos de abertura, que apresentavam material importante sobre grau da escala [*scale degree*] e sobre elaboração composicional [*composing-out*]. [...] Essas revisões propiciaram o surgimento das idéias de *Urlinie* e *Ursatz*, e Schenker começou a repensar e a reescrever toda a sua apresentação da composição livre [*free composition*].

Siegel, desse modo, comprova que entre março de 1918 e janeiro de 1920 Schenker trabalhava na revisão do manuscrito do

12 A passagem da introdução do *Der freie Satz* escrita por Oster à qual fazemos referência é a seguinte: "[...] Porém, o aspecto da teoria que se refere especificamente às vozes condutoras foi **um desenvolvimento consideravelmente tardio que começou quase repentinamente em 1919. A primeira publicação a refletir tal fato é a sua análise da Sonata de Beethoven Op. 101, que contém os primeiros exemplos rudimentares de notação 'gráfica'**, isto é, especificamente de reduções lineares." [grifo nosso] OSTER, Ernst, *Preface to the English Edition*. In: SCHENKER, Heinrich, *Free Composition (Der freie Satz)*. NY: Pendragon Press; [1935] 1979; p. xi. O trecho específico da análise do *Op. 101* de Beethoven que constitui a primeira vez em que o termo *Urlinie* aparece publicado é o seguinte: "É apenas uma consequência do lento progresso da publicação de minhas obras que, a despeito de tantas oportunidades, eu tenha até agora negligenciado falar do conceito de 'Urlinie', cuja forma racional e final pertence ao Vol. II³ da minha '*Neue musikalische Theorien und Phantasien*'. Mas na medida em que a publicação tem avançado e se abre a perspectiva de poder apresentar o trabalho em um futuro próximo, irei falar agora pela primeira vez a respeito de tal conceito também dentro do corpo das '*Edições com Esclarecimentos*', e, de fato, com muito mais detalhes do que eu era capaz de fazê-lo no '*Contraponto I*', onde sugeri tal idéia pela primeira vez na p. 96/136". "It is only a consequence of the plodding progress of publication of my works that I have, despite so many opportunities, thus far neglected to speak of the concept of the *Urlinie*, whose final shaping and rationale belongs to Vol. II³ of my *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. But since meanwhile the printing has advanced and the prospect is in view of being able to present the work in the foreseeable future, I will now for the first time speak of this concept within the framework of the *Commentary Editions* as well, and in fact in rather more detail than I was able to do in *Counterpoint I*, where I first hinted at the idea on p. 96/136." SCHENKER, Heinrich, *Beethoven's Last Piano Sonatas, An Edition with Elucidation, Volume 4*. Traduzido, editado e comentado por John Rothgeb. NY: Oxford University Press; [1921] 2015; p. 8.

13 "It is clear from Schenker's letter to Halm that in 1920 he was still revising the manuscript that had been completed in 1917. (In March of 1918, he had written to Emil Hertzka of *Universal Edition*, telling him he was devoting his entire energies to Book 2 of *Kontrapunkt*.) Material in the Oster Collection shows that he started to make major revisions of the "Freier Satz" section, mainly of the two opening chapters, which presented important material on the scale degree and on composing-out. [...] These revisions fostered the emergence of the ideas of *Urlinie* and *Ursatz*, and Schenker began to rethink and rewrite his entire presentation of free composition" SIEGEL, Hedi. When "Freier Satz" was part of *Kontrapunkt*: A preliminary report. In: *Schenker Studies* 2. NY: Cambridge University Press; 1999-2006; p. 14.

Kontrapunkt II. Em uma página de seu diário, publicado pelo sítio virtual *Schenker Documents Online* com a data do dia 14 de julho de 1919, possivelmente a primeira vez em que a palavra *Urlinie* é usada também ali em seu diário¹⁴, encontra-se a seguinte nota de rodapé, que procura resumir uma *genealogia* do termo apresentando algo no sentido de uma cronologia¹⁵:

O termo 'Urlinie' (linha fundamental) aparece publicado pela primeira vez na edição elucidativa da Sonata para piano de Beethoven, Op. 101 (1920). O termo encontra-se nos manuscritos de Schenker em uma revisão da primeira versão de *Der freie Satz*, que Schenker concebeu originalmente enquanto parte de *Kontrapunkt* terminada, numa primeira versão, no verão de 1917 (OC 51 e 74). De acordo com Ernst Oster, a revisão na qual Schenker acrescentou o termo Urlinie é datada de 1919 (OC 79/5).

É preciso não perder de vista que o acontecimento ao qual temos nos referido enquanto a *concepção*, ou a *descoberta*, ou o *surgimento*, ou a *gênese* do termo *Urlinie* consiste, na verdade, especificamente, na primeira aparição dessa palavra nos escritos de Schenker. O conceito ou a noção de linha fundamental propriamente dita vinha sendo elaborada por ele havia alguns anos – segundo afirmação feita pelo próprio Schenker nas *Observações Preliminares* da análise do *Op. 101* de Beethoven, citada por nós na nota de número dez –, pelo menos desde a época do *Kontrapunkt I*, publicado em 1910. Portanto, embora tal acontecimento se assemelhe muito mais a um batismo do que a um nascimento, ele representa um momento privilegiado no desenvolvimento e na

14 Grande parte do diário, bem como da correspondência de Schenker, está traduzida para o inglês e disponível no sítio virtual *Schenker's Documents Online*, cujo endereço é www.schenkerdocumentsonline.org. Projeto que envolve algumas universidades e que têm à sua frente os pesquisadores Ian Bent e William Drabkin, que aparecem como "contributors" e que, possivelmente, sejam os autores da nota de rodapé citada. Transcrevo aqui o trecho específico do diário no qual a palavra *Urlinie* aparece. Nele são mencionados Klammerth Jr., aluno de Schenker entre 1919 e 1921, e Lie-Liechen, apelido como o qual Schenker se refere a sua esposa Jeanette. Trata-se, portanto, da seguinte passagem: "Klammerth, Jr. gives Lie-Liechen a bouquet of alpine roses; I keep him and show him various things from C. P. E. Bach, J. S. Bach, Scarlatti, Haydn, which illustrate voice leading and Urlinie. — One of the lamps burns very well, we even put a shade on it." Schenker Documents Online, diary entry by Schenker July 14 1919; transcrição de Marko Deisinger, tradução para o inglês de Stephen Ferguson. Acessado em 27 de março de 2018 [http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-02-14_1919-07/r0014.html].

15 "The term "Urlinie" (fundamental line) first appears in print in the elucidatory edition of Beethoven's Piano Sonatas, Op. 101 (1920). The term is found in Schenker's manuscripts in a revision of the first version of *Der freie Satz*, which Schenker originally intended as part of 'Kontrapunkt' and completed, in a first version, in the summer of 1917 (OC 51 and 74). According to Ernst Oster, the revision in which Schenker adds the term Urlinie is dated 1919 (OC 79/5)." Idem.

conformação do conceito de linha fundamental. Desse modo, se por um lado não é possível atribuir uma data específica à descoberta de Schenker do fenômeno da linha fundamental, na medida em que se trata não exatamente de um momento particular, mas antes, de uma tomada de consciência longa e progressiva testemunhada pela elaboração gradual desse conceito; por outro lado, é possível identificar nos escritos de Schenker a primeira aparição da palavra *Urlinie*, assim como a sua primeira publicação. Tais acontecimentos – o primeiro registro escrito e a primeira publicação – constituem, portanto, indubitavelmente, momentos fundamentais daquela elaboração, e que tendem a representar a sua descoberta.

A análise da sonata para piano em Lá maior Op. 101 de Beethoven, citada por conter a primeira publicação do termo *Urlinie*, foi o quarto volume de um projeto editorial chamado *Die letzten fünf Sonaten von Beethoven, Erläuterungsausgabe*, série que pretendia publicar as cinco últimas sonatas de Beethoven tendo seu manuscrito original como fonte. São elas, além do *Op. 101*, a *Sonata em Mi maior Op. 109*, publicada em 1913; a *Sonata em Lá bemol maior Op. 110*, em 1914; a *Sonata em Dó menor Op. 111*, em 1916; e a *Sonata em Si bemol maior Op. 106*, que nunca chegou a ser publicada por conta da impossibilidade da localização do manuscrito de Beethoven¹⁶. Fazia parte da concepção desse projeto uma forte crítica às edições de sua época por considerar que elas continham todo tipo de excesso de intervenções editoriais indevidas¹⁷. Pretendia, assim, mostrar que “a ortografia de Beethoven, quando compreendida e explicada corretamente, fornecia todo o necessário para a compressão da estrutura de uma obra e para a sua execução conforme os desejos dele”¹⁸. Daí o nome *Erläuterungsausgabe* dado por Schenker, traduzido para o inglês por John Rothgeb como “*an edition with elucidation*”, “*Edição com Esclarecimento*”. Vale ressaltar que a realização desse projeto

¹⁶ Schenker Documents Online, profiles, works by Schenker, *Erläuterungsausgabe*, contributors Ian Bent e William Drabkin. [<http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/work/entity-001733.html>]

¹⁷ Idem.

¹⁸ “[...] that Beethoven’s orthography, when correctly understood and explained, provided all that was needed for understanding a work’s structure and performing it according to his wishes; [...]”. Idem.

foi profundamente marcada pela Primeira Grande Guerra¹⁹. Uma das consequências mais visíveis é o atraso progressivo das datas das publicações a partir do início da guerra: 1913, 1914, 1916 e 1921. Tendo sido a última da série a ser publicada, a *Sonata em Lá maior Op. 101* é comentada por Ian Bent e por William Drabkin no que se refere à cronologia de sua publicação²⁰:

O *Prólogo* de Schenker é datado de 30 de agosto, 1920. Ele entregou o texto musical da obra em fins de julho ou começo de agosto de 1920 (OC 52/449), e o texto escrito em 25 de outubro de 1920 (OC 52/450). Schenker estipulou que essa obra deveria aparecer antes da primeira *questão* do *Der Tonwille* porque ela apresentava seu novo dispositivo gráfico para a representação da *Urlinie* (diário, OJ 3/2, p. 2292). A edição foi impressa no dia 29 de maio de 1921, e foram entregues pela gráfica 497 cópias para a editora no dia 9 de agosto de 1921.

Menciona-se, assim, outra publicação importante de Schenker, *Der Tonwille* – que, conjuntamente ao *Das Meisterwerk in der Musik*, constitui, praticamente, toda a sua obra escrita durante os anos de 1920. Elas constituem um registro do desenvolvimento dos conceitos e dos procedimentos analíticos de Schenker após a *descoberta* da *Urlinie* e antes da formulação tornada célebre através da publicação, em 1935, de *Der freie Satz*. Segundo Bent e Drabkin, as primeiras referências ao planejamento de *Der Tonwille* datam de 1912 e estão contidas na análise de Schenker da *Nona Sinfonia de Beethoven*²¹. Ainda segundo os mesmos pesquisadores, por considerar a reunião de sua obra dedicada especificamente à análise musical a

19 Sobre isso, ver o *Prólogo* para a Sonata Op. 101 escrito por Schenker em 30 de agosto de 1920 em SCHENKER, Heinrich. *Beethoven's last piano sonatas: An edition with elucidation volume 4 Piano Sonata in A Major Op. 101*. Traduzido, editado e comentado por John Rothgeb. NY: Oxford University Press, 2015, p. 1.

20 "Schenker's Foreword is dated August 30, 1920. He had submitted the musical text of the work in late July or early August 1920 (OC 52/449), and the textual material on October 25, 1920 (OC 52/450). Schenker stipulated that this work should appear before the first issue of *Der Tonwille* because it presented his new graphic device of the *Urlinie* (diary, OJ 3/2, p. 2292). The edition went to press on May 29, 1921, and 497 copies were delivered from the printer to the publisher on August 9, 1921". Schenker Documents Online, profiles, works by Schenker, *Erläuterungsausgabe Die letzten fünf Sonaten von Beethoven Op. 101*, contributors Ian Bent e William Drabkin. Acessado em 14/04/2018 [http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/work/entity-001733.html]. Existe uma discrepância de informações quanto ao ano de publicação do Op.101. A relação de trabalhos de Schenker, publicada tanto em *Harmony*, quanto em *Free Composition*, informa 1920 como seu ano de publicação. O sítio *Schenker Documents Online* oferece às vezes 1920 e outras vezes 1921. Por esse motivo, entre outros, é que foi citada aqui a sua cronologia incluindo referências a cartas e diário oferecidas pelo mesmo sítio.

21 BENT, Ian; DRABKIN, William. *General Preface* em SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 6-10 (1923-1924)*. NY: Oxford University Press; 2004; p. vi.

sua “grande biblioteca” – que consistia da *Erläuterungsausgabe* da *Fantasia e Fuga Cromática de J. S. Bach* (1909), da análise da *Nona Sinfonia de Beethoven* (1912) e das *Erläuterungsausgaben* das *Cinco Últimas Sonatas de Beethoven* (1913, 1914, 1916 e 1921) – Schenker idealizou outra série de publicações, constituída também basicamente por ensaios dedicados à análise musical, e a qual, em comparação com aquela reunião, veio a dar o título provisório de *Kleine Bibliothek*, a sua *Pequena Biblioteca*. O planejamento dessa obra é descrito por Bent e por Drabkin (2004, p. vi) no *Prefácio Geral* da tradução para o inglês do *Der Tonwille*²²:

A ‘Pequena Biblioteca’ (*Kleine Bibliothek*) é discutida intermitentemente entre 1913-20, e serve de título provisório no contrato do *Tonwille* de 30 de abril/30 de julho de 1920. Por volta de 1913 ela havia tomado forma enquanto uma série de análises curtas de obras primas, encadernadas conjuntamente com outros ensaios ao estilo de panfletos, possivelmente vendidos para o público em salas de concerto como rival dos guia de concerto de Kretzschmar. Entre as obras sugeridas por Schenker incluem-se algumas daquelas que viriam a aparecer mais tarde em *Tonwille* e *Meisterwerk*. Por volta do Ano Novo de 1914, com a guerra na Europa parecendo iminente, Schenker propõe a ideia de uma série de *Flugschriften* (literalmente ‘panfletos’, um termo que sugere ampla distribuição e formação de opinião pública) para a *Universal Edition* (OC 2 / 50-51) e recebe cordiais boas-vindas de Hertzka (OC 52/138). Em fevereiro de 1915, antecipando a dificuldade em avançar com as *Erläuterungsausgaben* de Beethoven durante a guerra, Schenker revive o projeto. Hertzka dá boas vindas prematuramente ao “primeiro ano de operação” em substituição ao Beethoven. O

22 “The ‘Little Library’ (*Kleine Bibliothek*) is discussed intermittently throughout 1913-20, and serves as the provisional title on the *Tonwille* contract of April 30/July 30, 1920. By 1913 it has taken shape as a series of short analyses of masterworks, together with other essays, issued together between covers as a pamphlet, possibly sold to the public in concert halls as a rival to Kretzschmar’s concert guides. Works suggested by Schenker include some of those that would later appear in *Tonwille* and *Meisterwerk*. Around New Year 1914, with war in Europe seeming imminent, Schenker proposes the idea of a series of *Flugschriften* (literally ‘leaflets’, a term suggesting wide distribution, and public opinion-forming) to *Universal Edition* (OC 2/50-51), and receives a cordial welcome from Hertzka (OC 52/138). In February 1915, anticipating difficulty in making headway with the Beethoven *Erläuterungsausgaben* during the war, Schenker revives the project. Hertzka prematurely welcomes its “first year of operation” in substitution for the Beethoven Op. 109 and Op. 110 had already appeared and Op. 111 would appear that year, further work on Opp. 101 and 106 had become impossible under wartime conditions, so their publication would be suspended until cessation of hostilities (OC 52/555).”. Idem.

Op. 109 e o Op. 110 já haviam aparecido e o Op. 111 apareceria naquele ano, maiores trabalhos no Op. 101 e no Op. 106 se tornaram impossíveis nas condições da guerra, sua publicação seria então suspensa até que as hostilidades viessem a cessar (OC 52/555).

Conforme a passagem mostra, apesar de ter sido idealizado e planejado desde o início dos anos de 1910, o desenrolar dos acontecimentos fez com que sua concretização se tornasse possível somente em 1921, após a mudança de título para o que pode ser traduzido como *A Vontade da Música (Der Tonwille): panfletos em testemunho das leis imutáveis da música*. A obra é constituída por dez volumes, denominados *questões* (no inglês, *issues*), cada um deles contendo uma quantidade distinta de ensaios. Esses ensaios tratam, em sua maioria, da análise de obras musicais específicas, alguns discutem questões mais propriamente teóricas, enquanto outros – intitulados *Miscelâneas* – abordam “pensamentos sobre a arte e as suas relações com o esquema geral das coisas”²³. Viria a sofrer, em 1925, mais uma modificação em seu título, agora para *Das Meisterwerk in der Musik*, ocasionada por uma briga e pela subsequente ruptura de Schenker com o editor de praticamente toda a sua obra, Emil Hertzka, e, desse modo, com a editora *Universal Editions*²⁴. Embora as mudanças de título, primeiro para *Der Tonwille* e depois para *Meisterwerk*, não tenham sido de fato causadas por aquele importante acontecimento – quer dizer, a descoberta da linha fundamental – ele, entretanto, veio a aumentar consideravelmente a importância desses textos, transformando a *pequena biblioteca*, de “escritos menores” em “um trabalho central – em muitos aspectos o trabalho central – dentro do cânon Schenkeriano”²⁵.

A discussão feita até este ponto nos permite afirmar que o conjunto das obras de Schenker que aborda o conceito de linha

²³ *Miscellanea: thoughts on art and its relationships to the general scheme of things* é o título que os ensaios mencionados passaram a ter a partir da mudança de título para *Das Meisterwerk in der Musik*, ocorrida em 1925.

²⁴ Uma história detalhada da *Kleine Bibliothek* pode ser encontrada, além de no citado texto escrito por Bent e Drabkin – o *Prefácio Geral* da tradução para o inglês de *Der Tonwille*; também no sítio virtual *Schenker Documents Online*, profiles, works by Schenker, *Kleine Bibliothek*. Acessado em 24 de abril de 2018. [<http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/work/entity-001758.html>]

²⁵ Conforme afirmação de Bent e Drabkin: “*Der Tonwille* is a central work—in several respects, the central work—in the Schenkerian canon.” em BENT, Ian; DRABKIN, William. *General Preface*. In: *Der Tonwille Volume I*. NY: Oxford University Press, 2004, p. viii.

fundamental de forma direta é formado pelo quarto volume da *Edição com Esclarecimento das Últimas Sonatas para Piano de Beethoven* (1921); pelo *Der Tonwille* (1921-1924); pelo *Das Meisterwerk in der Musik* (1925, 1926, e 1930); pelo *Five Graphic Musical Analyses* (1933) – embora consista em uma publicação composta apenas por gráficos analíticos, isto é, sem a presença de nenhum texto escrito; e pelo *Der freie Satz* (1935). Tais obras retratam os desenvolvimentos do conceito de linha fundamental desde o seu *surgimento* até a sua maturidade²⁶.

II – As definições de linha e de estrutura fundamental em *Der Freie Satz*

A apresentação da gênese do conceito de linha fundamental e, portanto, de algum modo também, do conceito de estrutura fundamental, realizada na seção anterior, tomou como ponto de partida algumas palavras de Oswald Jonas e de Ernst Oster, escritas no prefácio do livro *Free Composition (Der freie Satz)*, que destacam a importância dessa obra dentro do pensamento de Schenker. Ambos os textos, em determinado momento, abordam o surgimento do conceito de linha fundamental e o apontam como o primeiro passo para o planejamento e para o desenvolvimento daquele livro na forma como foi publicado. Se retomarmos a fala de Jonas ([1955]1979, p. xv) no *Prefácio à Segunda Edição Alemã*, datado de 1955, encontramos a seguinte declaração²⁷:

26 As questões que se referem aos desenvolvimentos do conceito de estrutura fundamental, *Ursatz*, que se origina a partir do conceito de linha fundamental, *Urlinie*, são discutidas pelo artigo de William Pastille, *The Development of the Ursatz in Schenker's Published Works*. Acerca desses desenvolvimentos, em determinado momento Pastille afirma: "O verdadeiro progresso feito durante esses anos em relação ao conceito de *Ursatz* se deu na concepção de Schenker de que as estruturas contrapontísticas simples das *Urlinien* que ele havia começado a descobrir estavam conectadas, no nível mais profundo, aos princípios fundamentais do contraponto que ele estabeleceu no *Contraponto* alguns anos antes. É nessa concepção que descobrimos o estágio final do crescimento do conceito *Ursatz* e, ao mesmo tempo, o significado último da *Ursatz* enquanto o protótipo de toda melodia e harmonia." "The real progress made during these years in regard to the concept of the *Ursatz* was in Schenker's realization that the simple contrapuntal settings of the *Urlinien* that he had begun to uncover were connected at the very deepest level to the fundamental principles of counterpoint he had set forth in *Counterpoint* some years earlier. It is in this realization that we discover the final stage in the growth of the *Ursatz* concept and, at the same time, the ultimate significance of the *Ursatz* as the prototype of all melody and harmony." PASTILLE, William. *The Development of the Ursatz in Schenker's Published Works*. In: *Trends in Schenkerian Research*. Editado por by Allen Cadwallader. NY: Schirmer Books; 1990; [p.71-86] p. 80.

27 "If I speak of this book as the crowning achievement of Schenker's work, this phrase must also describe the book's conception and the attainment of its final form. For twenty years it occupied Schenker's mind and musical thought, from initial ideas to several attempts to write down the entire work in a more or less definitive form. Even the final manuscript is full of numerous changes, revisions, and significant improvements." JONAS, Oswald. *Preface to the Second German Edition* [1955]. In: SCHENKER, Heinrich. *Free Composition*. NY: Pendragon Press, [1935] 1979, p. xv.

Se falo deste livro como a coroação da obra de Schenker, essa frase quer descrever também a sua concepção e a elaboração de sua forma definitiva. Por vinte anos ela ocupou a mente e o pensamento musical de Schenker, desde as ideias iniciais até as várias tentativas de escrever a obra completa em uma forma mais ou menos definitiva. Mesmo o manuscrito final está cheio de inúmeras mudanças, revisões, e melhorias significativas.

Para então afirmar, dois parágrafos à frente²⁸:

Os vários estágios subsequentes no desenvolvimento de suas teorias encontraram expressão em uma série de publicações – *Der Tonwille* e *Jahrbücher* – as quais apareceram nos anos de 1920. Nelas Schenker se refere à sua obra final, definitiva, embora ela estivesse ainda por aparecer. Assim, deve-se considerar *Der freie Satz* como a forma definitiva, de fato, a decodificação dos conceitos de Schenker.

Fica claro a partir das passagens citadas que a descrição do *Der freie Satz* enquanto “a forma definitiva” dos conceitos da teoria schenkeriana se refere muito mais à importância e ao papel representado por esse texto dentro do corpo de sua teoria – justamente pelo fato dele conter a apresentação e a discussão a respeito dos conceitos fundamentais de sua teoria e da teoria da música em geral – do que a um estado perfeito e acabado das formulações ali apresentadas. Isso se torna claro na medida em que o termo “definitivo” é utilizado em referência a essa obra antes mesmo de sua redação final e de sua publicação. Interpretamos, portanto, a caracterização feita por Jonas como uma referência ao sentido geral daquela obra, e não necessariamente às formulações por ela expostas. Não se trata de uma tentativa de caracterizar a obra de Schenker como inacabada, mas, possivelmente, como uma obra em andamento. O próprio Jonas sugere algo nesse sentido quando afirma que até mesmo “o manuscrito final [do *Der freie Satz*]

²⁸ “The various later stages in the development of his theories found their expression in a series of publications – *Der Tonwille* and *Jahrbücher* – which appeared in the nineteen-twenties. In them Schenker refers to his definitive, concluding work, even though it was yet to appear. Thus, one must regard *Der freie Satz* as the definitive form, indeed the codification of Schenker’s concepts.” Idem, p. xvi.

está cheio de inúmeras mudanças, revisões, e melhorias significativas.”²⁹. Além disso, o fato de Schenker ter falecido durante o trabalho de revisão das provas finais da impressão do *Der freie Satz*, não tendo chegado a vê-lo pronto, vai ao encontro de nossa afirmação³⁰. Schenker morreu no dia 14 de janeiro de 1935. Em seu diário existem registros que confirmam o fato dele, durante o período próximo à sua morte, estar trabalhando nas correções do *Der freie Satz*³¹. Passemos então a uma breve exposição do significado dos conceitos de linha e de estrutura fundamental, os quais foram bastante mencionados sem, porém, que as suas definições fossem devidamente apresentadas. Esta exposição se baseia principalmente no livro *Der freie Satz*, pois, conforme a descrição de Jonas e Oster que guiou nossa discussão anterior, ele contém uma apresentação dos conceitos fundamentais da teoria schenkeriana em sua formulação mais madura.

Linha fundamental, *Urlinie*, é o nome dado por Schenker à voz superior da estrutura fundamental³². A linha fundamental consiste em uma linha melódica que, podendo ter como ponto de partida tanto a terça quanto a quinta ou a oitava, realiza um movimento descendente por grau conjunto em direção à tônica. Ela é caracterizada ainda como a primeira sucessão horizontal³³. A linha fundamental se origina a partir daquilo que Schenker chama de arpejamento primordial³⁴, ou seja, de um arpejamento sobre as notas do acorde da natureza – a série harmônica. De acordo com suas palavras, a linha fundamental desdobra horizontalmente o acorde da natureza³⁵. Os espaços entre as notas desse arpejo são preenchidos por meio de notas de passagem, resultando assim num

29 Idem, p. xv.

30 Segundo Jonas, na frase de abertura de seu Prefácio: “*Este livro, publicado aqui em um novo formato, apareceu pela primeira vez em 1935, somente poucos meses após a morte de seu autor.*” “*This book, here published in a new form, first appeared in 1935, only a few months after the death of its author.*”. Idem; p. xv.

31 No diário de Schenker com data do dia 4 de janeiro aparece o seguinte texto: “*Work on the corrections [to Free Composition (Der freie Satz) Vienna: UE, 1935]. The sample taken for analysis. From Mrs. Rothberger [Hilda Rothberger] (letter with small flowers): thanks for thanks. Floriz [Moriz Violin] from 11:30 to 12:30. Lie-Liechen [Jeanete Schenker] writes out a letter dictated to Kalmus [Alfred Kalmus], of necessity after lunch*” em Schenker documents online, OJ 04/08 (4 de janeiro de 1935), transcrição Marko Deisinger, tradução Stephen Ferguson. Acessado em 1/9/2018. [http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-08_1935-01/r0004.html]

32 “*Fundamental line is the name I have given to the upper voice of the fundamental structure. It unfolds a chord horizontally [...].*” SCHENKER, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*. NY: Pendragon Press, 1979, Part I, Chapter 1, Section 3, p. 4.

33 “*The life of the fundamental line and bass arpeggiation manifests itself not only in the first horizontal succession and in the first arpeggiation; [...].*” Idem, Part I, Chapter 1, Section 3, p. 4.

34 Idem; Part I; Chapter 2; Section 1; p. 10; §2, cujo título é: “*The fundamental structure as transmitter of the primary arpeggiation.*”

35 “[...] *It unfolds a chord horizontally [...].*” Idem; Part I, Chapter 1, Section 3, p. 4.

movimento por grau conjunto³⁶. Por isso, tal movimento é também chamado de movimento de passagem primordial³⁷. Segundo a sua origem, algumas das notas da linha fundamental funcionam como uma representação das notas do acorde da natureza³⁸, as consonâncias, enquanto as outras, aquelas que preenchem os espaços entre as notas do arpejamento desse acorde, as notas de passagem, constituem as dissonâncias. É, desse modo, por conta de sua condição de representação do acorde da natureza, que a linha fundamental se apresenta sob essas três formas possíveis³⁹ – tendo a terça, a quinta, ou a oitava como a sua cabeça [*Kopftone*]. Portanto, em qualquer uma de suas três formas, a linha fundamental se encontra necessariamente contida dentro do intervalo de uma oitava. Essa oitava é chamada de *registro obrigatório* da linha fundamental⁴⁰.

A linha fundamental enquanto o elemento estrutural, que proporciona unidade, que sintetiza⁴¹, que permite o olhar para o todo da obra, para a sua totalidade, possui exatamente a unidade como sua característica fundamental. A unidade da linha fundamental é caracterizada por Schenker enquanto sua indivisibilidade. A indivisibilidade da linha fundamental é definida por meio de duas características essenciais: primeiramente, aquela que se refere à própria definição do conceito de linha, o movimento em um sentido único. No caso da linha fundamental, a sua movimentação unidirecional

36 “[...] it became possible to fill in the spaces in the arpeggiation in the upper voice of the fundamental structure with passing tones [...]”. Idem, Chapter 2, Section 2, §4, p. 11.

37 Idem; Part I; Chapter 2; Section 2; p.12; §5: *The space occupied by the fundamental line; the primary passing-motion.*

38 “But these notes are no longer actual overtones: they are only images of the overtones.” Idem, Part I, Chapter 2, Section 2, §9, p. 12-13.

39 “After centuries of striving, when creative ears had finally learned to mold several voices successfully into a contrapuntal complex, it became possible to fill in the spaces in the arpeggiation in the upper voice of the fundamental structure with passing tones in a manner which did justice to both nature and art. In the process musicians also gradually learned to conform to nature by adjusting the horizontal and vertical aspects simultaneously: they adopted the octave, fifth, and third, which dominate the fundamental arpeggiation of the chord of nature. In addition they learned how to treat the passing tone as consonant or dissonant according to what the practice of strict counterpoint revealed.” Idem, Part I, Chapter 2, Section 2, §4, p. 11.

40 “The succession of tones of the fundamental line must be understood to lie within one octave, which I term the obligatory register of the fundamental line.” Idem, Part I, Chapter 2, Section 2, §8, p. 12.

41 “A linha fundamental conduz diretamente para a síntese do todo. Ela é essa síntese.” SCHENKER, Heinrich. *Yet another word on the Urlinie* [Noch ein Wort zur Urlinie, *Der Tonwille* 2, pp. 4-6] em *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*; editado por William Drabkin; traduzido por Robert Snarrenberg; New York: Oxford University Press; 2004, p. 53-54.

é também pensada como sua coerência⁴². A outra característica essencial da indivisibilidade da linha fundamental é o seu movimento por grau conjunto, que preenche completamente os espaços deixados pelo arpejamento. Se, por um lado, a união das duas propriedades da linha fundamental – o movimento unidirecional por grau conjunto, ou seja, a indivisibilidade da linha fundamental – como já foi dito, responde à noção de coerência, o sentido descendente da linha fundamental é determinado pelo conceito de finitude, como fica claro a partir da seguinte passagem⁴³:

Ao homem é dada a experiência do fim, o cessar de todas as tensões e esforços. Nesse sentido, a natureza ensina que a linha fundamental deve conduzir para baixo até alcançar o 1, e que o baixo deve descer para a fundamental. Com toda a tensão em uma obra musical cessa. (Schenker, [1935] 1979, p. 13)

A estrutura fundamental, *Ursatz*, é definida por Schenker como a estrutura harmônica-contrapontística que representa o fundamento musical⁴⁴. Nesse sentido, ela é a expressão musical do conceito de diatonia⁴⁵, que pode ser definido, num sentido amplo, como a relação de todas as notas de uma tonalidade com a tônica⁴⁶. A estrutura fundamental é formada, na voz superior, por uma linha melódica que, podendo ter como ponto de partida tanto a terça quanto a quinta ou, mais raramente, a oitava, realiza um movimento descendente por grau conjunto em direção à tônica, denominada linha fundamental; e sustentada na voz inferior, por um

42 "The traversal of the fundamental line is the most basic of all passing-motions; it is the necessity (derived from strict counterpoint) of continuing in the same direction which creates coherence, and, indeed, makes this traversal the beginning of all coherence in musical composition." SCHENKER, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*; Hillsdale, New York: Pendragon Press; [1935] 1979, Part I, Chapter 2, Section 2, §5, p. 12. E também, um pouco mais à frente, §6, ainda na p. 12. "No matter what upper voices, structural divisions, form, and the like the middleground or foreground may bring, nothing can contradict the basic indivisibility of the fundamental line. This is the greatest possible triumph of coherence in music." O conceito de coerência guarda uma estreita relação com o conceito de organicidade, revelada por meio da expressão *coerência orgânica*.

43 "To men is given the experience of ending, the cessation of all tensions and efforts. In this sense, we feel by nature that the fundamental line must lead downward until it reaches 1, and that the bass must fall back to the fundamental. With ¹ all tensions in a musical work cease." Idem, Part I, Chapter 2, Section 2, §10, p. 13.

44 "The background in music is represented by a contrapuntal structure which I have designated the fundamental structure [...]" SCHENKER, Heinrich. *Free Composition*. Part I, Chapter I, Section 3, p. 4.

45 "I call the content of the fundamental line, counterpointed by the bass arpeggiation, diatony. This is the fundamental, determinate melodic succession, the primal design of melodic content. In contrast, tonality, in the foreground, represents the sum of all occurrences, from the smallest to the most comprehensive – including illusory keys and all the various musical forms." Idem, Part I, Chapter I, Section 3, p. 5.

46 Em uma nota de rodapé (página 13 nota de rodapé nº3) que se dirige de uma maneira um pouco polêmica ao conceito de emancipação da dissonância, Schenker afirma: "No matter how one would divide this tone series, any division compels recognition of diatony in the sense of a relationship of all tones of the series to the fundamental, C." Idem, Part I, Chapter 2, Section 2, § 9, p. 13.

baixo que se movimenta num salto de quinta ascendente a partir da tônica, seguido por outro salto, agora descendente, de volta para a tônica, denominado *baixo arpejado* ou *arpejamento do baixo* [*bassbrechung*]. A estrutura fundamental consiste na transformação do acorde da natureza em uma estrutura contrapontística⁴⁷. Tal transformação coloca, portanto, pela primeira vez, a questão do direcionamento das vozes. Cada uma das vozes da estrutura fundamental delinea, segundo sua natureza, o direcionamento que lhe é próprio. Enquanto a linha fundamental percorre, no longo prazo, necessariamente, o sentido descendente; o baixo arpejado, apesar de conter tanto um movimento ascendente quanto um descendente, delinea o sentido ascendente como a sua direção original⁴⁸.

Apesar de ser definida a partir da soma de dois elementos – a linha fundamental e o baixo arpejado –, a estrutura fundamental representa a unidade musical essencial. Com essa afirmação enuncia-se o cerne do conceito de estrutura fundamental. A estrutura fundamental representa, portanto, a síntese musical última, a música em sua totalidade, a uniformização de todas as diferenças particulares numa unidade. E, desse modo, não somente o fundamento de cada obra musical particular, mas o fundamento de toda música e do próprio conceito de análise⁴⁹:

A estrutura fundamental representa a totalidade. Ela é o símbolo da unidade e, na medida em que ela representa o único ponto a partir do qual se vê tal unidade, previne de qualquer concepção falsa e distorcida. Nela mora a percepção totalizante, a redução de toda diversidade em unidade última. (Schenker, [1935]1979, p. 13)

47 "The overtone series, this vertical sound of nature, this chord in which all the tones sound at once, is transformed into a succession, a horizontal arpeggiation, which has the added advantage of lying within the range of the human voice." Idem, Part I, Chapter 2, Section 1, §1, p. 10.

48 "As in the natural development of the arpeggiation, the ascending direction is the original one; [...]" Idem, Part I, Chapter 2, Section 1, § 2, p. 11.

49 "The fundamental structure represents the totality. It is the mark of unity and, since it is the only vantage point from which to view that unity, prevents all false and distorted conceptions. In it resides the comprehensive perception, the resolution of all diversity into ultimate wholeness." Idem, Part I, Chapter 1, Section 3, p. 5.

É a unidade da estrutura fundamental que torna possível as transformações, prolongamentos e elaborações composicionais dos níveis intermediários e do nível frontal ou externo⁵⁰. Esse “tornar possível” possui um duplo sentido. Por um lado, significa que a indivisibilidade da linha fundamental, contraposta à divisão do baixo arpejado, representa, diante da unidade da estrutura fundamental, a primeira tensão a partir da qual se originam as elaborações do nível intermediário⁵¹. Por outro lado, ele se refere a uma transferência da estrutura fundamental como um todo, enquanto um modelo para os acontecimentos, tanto dos níveis intermediários, quanto do nível frontal⁵².

A estrutura fundamental representa o fundamento na música – *background* é o termo utilizado no inglês para traduzir o alemão *Hintergrund* – o nível fundamental, o fundamento⁵³: uma estrutura contrapontística que representa musicalmente a relação de uma série de notas – as notas da tríade fundamental, correspondentes aos primeiros harmônicos da série (número senário), e suas respectivas notas de passagem – com uma tônica. Por representar a síntese musical máxima ela conduz à concepção do todo, daquilo que dá unidade a cada obra musical; “Nela mora a percepção totalizante, a redução de toda diversidade em unidade última”⁵⁴. Na concepção de Schenker, a tarefa da análise musical se constitui pelo reconhecimento dessa unidade, por meio de uma recondução dos eventos da superfície de uma obra musical na direção de estruturas contrapontísticas mais profundas, a partir das leis da harmonia e do contraponto. Schenker, porém, designa essa tarefa de uma maneira mais simples: ele a chama de *escuta*. Escutar, para Schenker, significa reconhecer as estruturas contrapontísticas que subjazem à superfície de uma obra musical.

50 “The combination of fundamental line and bass arpeggiation constitutes a unity. This unity alone makes possible for voice-leading transformations to take place in the middleground and enables the forms of the fundamental structure to be transferred to individual harmonies.” Idem, Part I, Chapter 2, Section 1, § 3, p. 11.

51 “All musical content arises from the confrontation and adjustment of the indivisible fundamental line with the two-part bass arpeggiation. The path to prolongation, and ultimately to form, open here.” Idem, Part I, Chapter 2, Section 3, § 18, p. 15.

52 “The tendency to propagate the forms of the fundamental structure goes through all voice-leading levels. Hence, such transferred forms appear in greatest abundance in the foreground. Every transferred form has the effect of a self-contained structure within which the upper and lower voices delimit a single tonal space.” Idem, Part III, Chapter 3, Section 1, §242, p. 87.

53 “The background in music is represented by a contrapuntal structure which I have designated the fundamental structure [...]”. Schenker, Heinrich. *Free Composition*, Part I, Chapter I, Section 3, p. 4.

54 Idem, Part I, Chapter 1, Section 3, p. 5.

Se retomarmos a questão acerca das origens do livro *Der freie Satz* agora, após a exposição de dois de seus conceitos centrais, talvez possamos compreender melhor o sentido de seu desenvolvimento. É por ter reconhecido a capacidade desses conceitos de oferecer, ao mesmo tempo, tanto um fundamento para cada composição musical em particular, quanto para a sistematização do conhecimento musical, que Schenker acabou transformando um capítulo de seu tratado sobre contraponto no terceiro volume de sua obra teórica. Esse caráter sistemático que se refere à relação das disciplinas da música – do contraponto e da harmonia – entre si, mas também e essencialmente à relação dessas disciplinas com as obras musicais dos grandes mestres, é mencionado pelo já citado texto de Hedi Siegel. Conforme a descrição de Siegel, quando Schenker concebeu o *Kontrapunkt* a sua intenção era a de “traçar uma teoria da condução de vozes partindo do contraponto estrito para a ‘composição livre’ [*free composition*] por meio de um passo intermediário: a condução de vozes do baixo contínuo”⁵⁵. Segundo Siegel, no prefácio do *Kontrapunkt I*, Schenker declara a sua intenção de organizar a apresentação de suas concepções do seguinte modo: tratando primeiro as questões relativas ao contraponto estrito; depois ao baixo contínuo; seguido por considerações a respeito da escrita coral; e, por fim, seguido pelo capítulo *Freier Satz*. O motivo da mudança desse planejamento original é descrito por Siegel (1999, p. 22) por intermédio da citação de uma passagem não publicada e que faz parte do manuscrito do segundo volume do *Kontrapunkt*⁵⁶:

Fiquei tentado com a possibilidade de posicionar a teoria sobre baixo contínuo imediatamente após a teoria sobre contraponto estrito. Isso indicaria o contraste entre essas duas disciplinas (e

55 “[...] he had intended to trace the theory of voice leading from strict counterpoint to free composition by way of an intermediate step: the voice leading of thorough bass” SIEGEL, Hedi. When “Freier Satz” was part of *Kontrapunkt: A preliminary report*. In: *Schenker Studies 2*; New York: Cambridge University Press; 1999-2006; p. 21.

56 “I was tempted to have the theory of thorough bass follow immediately after the theory of strict counterpoint. This would point up the contrast between the two disciplines (and would be in keeping with historical approach), thus heightening the differences between two theories that are still mistakenly viewed as being based on allegedly corresponding voice-leading principles. Yet I was faced with the fact that the voice leading of thorough bass could never be correctly understood without a knowledge of free composition, an artistic and logical relationship that urgently begged to be considered. I permitted the latter to win, and thus gained the advantage of not having to burden my exposition of thorough bass with all kinds of preconditions.” SCHENKER, Heinrich. Manuscrito não publicado de *Kontrapunkt II* apud SIEGEL, Hedi. When “Freier Satz” was part of *Kontrapunkt: A preliminary report*. In: *Schenker Studies 2*; New York: Cambridge University Press; 1999-2006; p. 22.

estaria de acordo com uma abordagem histórica), destacando assim as diferenças entre duas teorias que ainda são concebidas erroneamente como sendo baseadas em princípios da condução de vozes supostamente correspondentes. No entanto, fui confrontado com o fato de que a condução de vozes do baixo contínuo nunca poderia ser compreendida corretamente se prescindisse de um conhecimento acerca da ‘composição livre’ [free composition], uma relação lógica e artística que implorava com urgência para ser considerada. Eu permiti que a última ganhasse e, assim, conquistei a vantagem de não ter de sobrecarregar minha exposição sobre baixo contínuo com todo tipo de condições prévias.

A necessidade de uma alteração na ordem de apresentação de determinados assuntos com vistas a uma compreensão adequada da matéria, conforme é narrada por Schenker, extrapola as questões pedagógicas relativas ao aprendizado de conceitos específicos de uma determinada disciplina. Ela possui consequências não só para a compreensão do conceito de vozes condutoras do baixo contínuo e da escrita coral, mas também para a visão e a concepção geral do sentido das disciplinas da harmonia e do contraponto. Por isso a mudança do planejamento editorial feita por Schenker acaba atingindo não somente a organização interna do seu tratado sobre contraponto, mas também o plano geral do seu grande projeto teórico, *Novas Teorias e Fantasias Musicais*. Pretendemos, com a discussão realizada, tornar um pouco mais claros não somente os conceitos de linha e de estrutura fundamental, mas também alguns aspectos mais gerais do projeto teórico de Schenker. Encontra-se em um dos ensaios do *Der Tonwille* uma passagem que resume em poucas palavras o sentido desse projeto: demonstrar de que modo “a *composição livre* [free composition] é essencialmente uma continuação do contraponto estrito”⁵⁷ (Schenker, [1921] 2004, p. 21).

⁵⁷ “In the forthcoming volume of my *Kontrapunkt* (*Neue musikalische Theorien und Phantasien*, II3), in which I prove that free composition is essentially a continuation of strict counterpoint, [...]” SCHENKER, Heinrich. *The Urlinie: A Preliminary Remark* [Die Urlinie: Eine Vorbemerkung, *Der Tonwille* 1, pp. 22-26]. In: *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5* (1921-1923). Editado por William Drabkin. Traduzido por Robert Snarrenberg. NY: Oxford University Press, 2004, p. 21.

Referências

- PASTILLE, William. **The Development of the Ursatz in Schenker's Published Works**. In **Trends in Schenkerian Research**; editado por Allen Cadwallader; Nova York: Schirmer Reference; 1990; p. 71-85.
- SCHACHTER, Carl; SIEGEL, Hedi [editores]. **Schenker Studies 2**; New York, NY: Cambridge University Press; 1999-2006.
- SCHENKER, Heinrich. **Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)**; editado por William Drabkin; traduzido por Ian Bent [et al.]; New York: Oxford University Press, 2004.
- SCHENKER, Heinrich. **Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume II issues 6-10 (1923-1924)**; editado por William Drabkin; traduzido por Ian Bent [et al.]; New York: Oxford University Press, 2005.
- SCHENKER, Heinrich. **Five Graphic Music Analyses**; editado por Felix Salzer; New York: Dover Publications Inc., [1932] 1969.
- SCHENKER, Heinrich. **Free Composition: Volume III of New Musical Theories and Fantasies**. Editado e traduzido por Ernst Oster. Hillsdale, New York: Pendragon Press, [1935] 1979.
- SCHENKER, Heinrich. **Harmony**. Editado por Oswald Jonas; traduzido por Elizabeth Mann Borgese; Chicago: The University of Chicago Press; [1906] 1954, 1980.
- SCHENKER, Heinrich. **Kontrapunkt, Book II**; edited by John Rothgeb, translated by John Rothgeb and Jürgen Thym; first published by Schirmer Books, New York, 1987; Michigan: Musicalia Press: 2001.
- SCHENKER, Heinrich. **Piano Sonata in A Major Op. 101 Beethoven's last piano sonatas: na edition with elucidation volume 4**; traduzido, editado e comentado por John Rothgeb; New York, N.Y.: Oxford University Press; [1920] 2015

SCHENKER, Heinrich. **The Masterwork in Music:** a yearbook volume 1 (1925); editado por William Drabkin; traduzido por Ian Bent [et al.]; Cambridge: Cambridge University Press; 1994.

SCHENKER, Heinrich. **The Masterwork in Music:** a yearbook volume 2 (1926); editado por William Drabkin; traduzido por Ian Bent [et al.]; Cambridge: Cambridge University Press; 1996.

SCHENKER, Heinrich. **The Masterwork in Music:** a yearbook volume 3 (1930); editado por William Drabkin; traduzido por Ian Bent [et al.]; Cambridge: Cambridge University Press; 1997.

SIEGEL, Hedi [editora]. **Schenker Studies;** New York: Cambridge University Press; 1990-2009.