

---

## Estratégias de expansão da Teoria Schenkeriana a partir da música de Igor Stravinsky

Rafael Fortes  
UFPI  
for.rafael@gmail.com

### Resumo

Este artigo apresenta um recorte do neo-schenkerianismo, delineando uma trajetória da dissolução e inversão dos fundamentos da teoria original. Foca-se nos problemas metodológicos ocasionados a partir das aplicações da Análise Schenkeriana na música de Igor Stravinsky. São nomeadas quatro estratégias e organizadas da mais próxima à mais distante da teoria original. São elas: (1) a reconfiguração da superfície; (2) a dedução de estruturas profundas; (3) a reconsideração da unidade mínima de referência; (4) e a atualização de hierarquias. Estas estratégias são discutidas em seus aspectos metodológicos, estéticos e éticos. Esse levantamento fomenta um amplo debate epistemológico sobre os limites e alcances da análise musical; e sobre a relação entre os sujeitos que analisam, seus modos de investigação e os objetos de estudo da musicologia sistemática.

**Palavras chave:** Análise Schenkeriana; Neo-Schenkerianismo; Epistemologia; Filosofia da música.

### Expansion Strategies of Schenkerian Theory through Igor Stravinsky's music.

### Abstract

This article presents a view of neo-schenkerianism, tracing the trajectory of the dissolution and inversion of the original theory's fundamentals. It focuses on the methodological problems occasioned from Schenkerian Analysis's application on Igor Stravinsky's music, one of the most approached composers on this panorama. Four strategies are

---

named and organized from the most close to the most distant from the Schenkerian Theory. They are: (1) surface reconfiguration; (2) profound structure deduction; (3) minimal unity of reference reconsideration; (4) actualization of hierarchies. Those strategies are discussed under the considerations of its methodological, ethical and esthetics aspects. This survey foments a broad epistemological debate about the limits and reaches of musical analysis; and the relation between the subjects that analyse, the modes of investigation and systematic musicology's objects of study.

**Keywords:** Schenkerian Analysis; Neo-Schenkerianism; Epistemology; Philosophy of Music.

A expansão da Teoria Schenkeriana para o repertório pós-tonal é um tópico que desperta grande interesse na literatura da musicologia sistemática. Ela recebe uma pluralidade de abordagens, que se estendem desde o otimismo com o desenvolvimento de metodologias até a negação completa de tal possibilidade de aplicação<sup>1</sup>. O presente artigo<sup>2</sup> expõe um recorte desse panorama com enfoque em diferentes estratégias analíticas. Traça uma trajetória tanto do desenvolvimento quanto da fragmentação do projeto schenkeriano, delineando-a desde as primeiras propostas de expansão dos limites da metodologia original até as propostas que invertem seus princípios fundamentais<sup>3</sup>. Observa-se aqui, portanto, uma trajetória de expansão que apresenta tanto aprimoramentos da teoria original quanto sua dissolução.

As pesquisas são organizadas das mais próximas às mais distantes dos fundamentos da teoria original. Suas premissas teóricas são nomeadas como:

1. *Reconfiguração da superfície* (Schenker; Traut; seção 1), em que a estrutura hierárquica e o formato centrífugo do processo gerativo da teoria original é mantido integralmente, ampliando-se apenas a possibilidade de materiais considerados na superfície musical.

---

1 Para esta última abordagem, ver STRAUS, 1989.

2 Que é uma adaptação do quarto capítulo da tese de doutorado de autoria do presente autor (FORTES, 2020).

3 Para um bom exemplo da inversão dos paradigmas schenkerianos, ver COHN; DEMPSTER, 1992.

2. *Dedução de estruturas profundas* (Salzer; seção 2), em que outras estruturas profundas passam a ser concebidas a partir da consideração das singularidades harmônicas da obra.
3. *Reconsideração da unidade mínima de referência* (Travis; seção 3), em que as estruturas de referência da teoria original são ampliadas para conjuntos variados de notas.
4. *Atualização de hierarquias* (Forte; seção 3), em que se propõe uma hibridização em que aspectos da Teoria Schenkeriana e da Teoria dos conjuntos de classes de notas são aproveitados.

O presente artigo restringe as considerações dessa ampla trajetória nas análises das músicas de Igor Stravinsky, que é um dos compositores mais abordadas pelas diferentes gerações de autores neo-schenkerianos (além de contar com uma análise significativa do próprio Schenker). Nesse panorama, o interesse por Stravinsky se deve sobretudo à dificuldade de categorização de sua obra, que explora tanto a expansão dos limites do tonalismo (de seus encadeamentos locais e de seus arcos harmônico/formais) quanto materiais não-triádicos e pós-tonais. Uma fala do compositor é significativa nesse tópico e dialoga de diversas maneiras com as inversões e dissoluções do schenkerianismo que aqui se apontam:

Compor, para mim, é pôr em uma determinada ordem certo número de sons de acordo com certas relações de intervalos. Essa atividade leva à *procura de um centro para o qual a série de sons implicada em meu esforço possa convergir*. Assim, dado um determinado centro, terei de encontrar uma combinação que convirja para ele. (...) *A descoberta desse centro é que me sugere a solução do problema. É assim que satisfaço o meu pronunciado gosto por esse tipo de topografia musical.* (STRAVINSKY, 1996 [1942], p. 42, grifos meus)

Conscientemente ou não, o compositor estabelece diversos contrastes com os ideais schenkerianos. Os termos do discurso de Stravinsky (como a “descoberta” de “centros” e de tipos de “topografias musicais”) remetem à concepção da criação musical como o entrelaçamento de diversas estruturas que dialogam com as sugestões do próprio material musical. Tratam de processos que resultam de múltiplas forças, impulsos e hierarquias subjacentes. Contrastam, portanto, em diversos níveis com a

---

visão schenkeriana que entende a topografia musical essencialmente como a expressão conceitual e a manifestação sonora de um único e imutável centro (a *Ursatz*) que é elaborado a partir de um movimento centrífugo e homogêneo (da instância estrutural profunda, una e indivisível aos materiais plurais e heterogêneos na superfície musical).

Pode-se ler também a partir dessa fala a subversão da figura do gênio presente no schenkerianismo – figura que, operando como um meio de conexão entre a natureza e o espírito, faria expressar estruturalmente as propriedades imanentes aos materiais artísticos. Por sua vez, Stravinsky encara os centros possíveis como resultados de explorações singulares que são reiniciadas a cada peça, proporcionando sempre novas relações entre material e estrutura. É como se o lema de Schenker – *Semper idem sed non eodem modo*<sup>4</sup> – fosse diretamente referido, propondo um outro lema: Sempre outro e singular. Nesse sentido, as investigações das obras de Stravinsky nos limites da Teoria Schenkeriana trazem para o interior dessa teoria embates além do âmbito das notas no papel: o embate entre o conservadorismo e a vanguarda; entre o romantismo e o modernismo; entre a figura do gênio e a do compositor pragmático, dentre outros.

A organização e as discussões presentes neste artigo evidenciam esses embates e refletem sobre as relações entre metodologia e pressupostos teóricos na trajetória do neo-schenkerianismo. Nesta trajetória, observa-se uma aceitação mais ampla do repertório de obras/objetos de análise e uma postura menos dogmática que trazem novas problemáticas à teoria original. Nesse sentido, o levantamento realizado neste artigo fomenta debates sobre os limites e alcances da análise musical; e sobre a relação entre os sujeitos que analisam, seus modos de investigação e os objetos de estudo da musicologia sistemática.

## **1 A reconfiguração da superfície**

O início da trajetória do neo-schenkerianismo pode ser identificado em uma análise do próprio Schenker (Fig. 1, 2014b [1926], p. 73) do *Concerto para piano e*

---

4 Sempre o mesmo mas de maneiras diversas.

---

*instrumentos de sopro* de Igor Stravinsky (Fig. 18, c. 69-84). Essa análise se insere no contexto da fundamentação teórica da *Urlinie*, propondo aprimorar sua conceituação já realizada em trabalhos anteriores<sup>5</sup>.

A unidade conceitual de uma progressão linear implica a *tensão conceitual* entre o começo e o fim de uma progressão: a nota inicial deve ser retida *até o ponto em que a nota conclusiva aparece*. Essa tensão unicamente engendra a *coerência musical*. Em outras palavras, a progressão linear é o único veículo da coerência, da *síntese*.<sup>6</sup> (SCHENKER, 2014b, p. 30, grifos meus)

Este trecho funde conceitos-chave na Teoria Schenkeriana. Em meio à teorização da Linha Fundamental [*Urlinie*], a “coerência musical” é o aspecto que resulta da associação dos eventos da superfície composicional à uma linearidade subjacente. Para o autor, a ordem dos eventos musicais torna-se não aleatória na medida em que ela possa ser justificada a partir dessa estrutura gerativa, segundo a qual os eventos são compreendidos como elaborações da sucessão linear arquetípica que ela representa. A causalidade resultante não é experienciada como uma entidade atemporal ou unicamente estrutural: ela se expressa temporalmente como uma teleologia linear – como entidade cuja existência é voltada de modo unidirecional a um fim. A expectativa deste fim, tanto em nível sensorial quanto abstrato, é nomeada como uma tensão conceitual – a essa sensação de “retenção” da nota inicial “até o ponto em que a nota conclusiva aparece”. Nessa conceituação da coerência musical, o termo *síntese* remete ainda ao aspecto de redutibilidade que a teoria invoca ao propor uma visão sinóptica da obra.

É em meio a essas considerações que Schenker realiza a análise (Fig. 2) do excerto de Stravinsky (Fig. 1). Nela, o autor propõe uma hipotética leitura tonal a partir do rearranjo da textura contrapontística de modo que o segmento possa ser compreendido por meio de estruturas triádicas. Basicamente, sua metodologia consiste em compreender os intervalos não triádicos (segundas, quartas e sétimas) como notas melódicas não resolvidas, considerando os acordes dissonantes como deslocamentos ou digressões de tríades virtuais. Ou seja, o analista *reconfigura a*

---

5 Segundo Schenker, em *Kontrapunkt I* (1910), *Kontrapunkt II* (1922) e *Der Meisterwerk in der Musik I* (1925).

6 Todas as traduções do inglês no presente artigo são de minha autoria.

*superfície musical*, de modo que possa projetar hierarquias tonais nos eventos musicais; de modo a inferir as intenções e inclinações tonais implícitas na partitura, relacionando-as a uma estrutura profunda.



All markings other than *fp sub.* at the upbeat are by the author of this Yearbook

**Figura 1:** Excerto do *Concerto para piano e instrumentos de sopro* de Stravinsky (c. 69-84) com indicações analíticas de Schenker (SCHENKER, 2014b [1926], p. 73).

Trata-se de uma estratégia para observar a singularidade da organização harmônica de Stravinsky nos limites do sistema analítico schenkeriano, ou seja, uma estratégia que permite analisar a obra de acordo com pilares harmônicos hierarquicamente organizados em relação a uma tonalidade. Nessa perspectiva, o contraponto de Stravinsky é tornado equivalente a um contraponto bachiano<sup>7</sup> e analisado segundo essa espécie de normatização. A partir dessa estratégia, é possível inferir uma estrutura linear subjacente e um movimento harmônico direcional. Realiza-se assim, segundo Schenker, “o melhor que se poderia expor para ilustrar o que Stravinsky tinha em mente” (p. 74).

7 A comparação deste segmento com a técnica contrapontística de Bach, em tom de ácida ironia, é do próprio Schenker: “aqui nosso precioso público fareja um pouco de contraponto bachiano e chafurda no ritmo!” (2014b [1926], p. 75).

Embora a análise tenha clara intenção de criticar negativamente a composição de Stravinsky<sup>8</sup>, ela não deixa de ser interessante e de possibilitar diversas questões. É realizada em dois níveis estruturais, um mais próxima à superfície musical (Fig. 2a) e um mais distante (Fig. 2b). No primeiro desses níveis (Fig. 2a), Schenker compreende o segmento harmonicamente como duas amplas locuções harmônicas de formato S-D-T (IV-V-I), em Lá maior. Além dos algarismos romanos, essa divisão é reforçada por duas linhas (Fig. 2a, pontilhada e lisa, respectivamente). Ambas as locuções são subdivididas em duas partes, apresentando inicialmente um caminho similar da voz superior (lá4-fá#4), mas cada uma com diferente contextualização harmônico/contrapontísticas e desenvolvidas subsequentemente de maneiras distintas (na primeira, após lá4-fá#4, de dó#5-lá4 e na segunda, de fá#4-lá3).

**Figura 2:** Análise de Schenker do excerto do *Concerto para piano e instrumentos de sopro*, de Stravinsky (SCHENKER, 2014b [1926], p. 74).

Schenker aponta na primeira locução da peça (Fig. 1, c. 1-7)<sup>9</sup> uma inclinação ao II grau alterado (Si maior) (Fig. 1, c. 2-3 e c. 5, marcada por colchetes). Essa inclinação é reforçada na análise pelo movimento paralelo de terças nas vozes externas (Fig. 2,

8 Como fica evidente na nota anterior e na próxima citação recuada.

9 Embora o segmento se refira aos compassos 69-83, a partir da marca de ensaio número 11, refere-se a eles, por enquanto, na mesma forma isolada que Schenker o considera. Além de convergir com o caráter da análise de Schenker, esse formato manterá relativa simplicidade para a presente exposição, sendo considerada de acordo com o seu contexto apenas na análise subsequente de Traut (2000).

---

marcado por linhas lisas internas, lá4-fá#4, na voz aguda e dó#3-lá#2, na voz grave). Em ambas as ocorrências da primeira inclinação na peça (Fig. 1, c. 2-3 e 5), a voz intermediária ofusca a leitura ao apresentar a nota si em tempo forte (ao invés de do#). Esse fato é interpretado por Schenker como um deslocamento ou uma supressão e, portanto, registrado na análise como dó# (Fig. 2a, voz intermediária do quarto acorde). A resolução dessa inclinação (Fig. 2b, lá#2-si2) prenuncia o movimento cadencial posterior com a sensível da tonalidade principal (Fig. 2b, sol#2-lá2), a partir do qual forma-se um padrão estrutural (Fig. 2b, marcado por colchetes subsequentes).

A análise em nível mais profundo (Fig. 2b) propõe na voz superior o dó#5 como nota implícita. Mesmo que só apareça na peça no compasso cinco, sua anotação analítica pressupõe uma presença latente desde os compassos iniciais. Desse modo, toda a movimentação da voz superior pode ser compreendida no âmbito de um simples intervalo de terça maior (Fig. 2b, dó#5-lá4). O caminho inicial da voz aguda é compreendido na inclinação ao II grau (Fig. 2a, lá4-fá#3). Em nível estrutural mais amplo (Fig. 2b), esse caminho é compreendido como uma voz intermediária que prolonga a conclusão do movimento principal da voz superior (Fig. 2b, dó#5-lá3).

A segunda locução harmônica (Fig. 1, c. 8-15) é suprimida da análise em nível mais amplo (Fig. 2b). Ela é compreendida como uma reiteração da primeira locução, já que prolonga por meio do desdobramento intervalar (Fig. 2a, lá4-lá3) a sua nota conclusiva. A movimentação harmônico/contrapontística da segunda locução é relativamente mais simples, sem inclinações. Após a chegada da voz principal em fá# (como na primeira locução), a progressão por graus conjuntos é percorrida sobre a base harmônica estável da função dominante – interpretação que se ampara no comportamento escalar da voz inferior (Fig. 1, c. 10).

De modo geral, essa análise reflete mudanças texturais e rítmicas realizadas a partir do compasso 8 (Fig. 1), no qual a movimentação da voz inferior se torna mais intensa e a da voz superior mais estática. Essa variação das configurações rítmico/texturais ganha uma leitura harmônica de acordo com o princípio fundamental de segmentação na linguagem tonal: a cadência. Assim, de modo geral, a análise



---

apresenta um arco harmônico linear relativamente simples projetado na complexa, tortuosa e labiríntica movimentação do contraponto stravinskiano.

Salta aos olhos neste caso a distância entre a obra e a análise de um modo diferente de suas análises de composições evidentemente tonais. Essa distância se faz presente tanto na quantidade expressiva de deslocamentos (com longas separações entre as notas do acorde e as dissonâncias, e com resoluções por vezes suprimidas ou em direções inesperadas), quanto nas compartimentações de longos e complexos segmentos em configurações tonais que parecem projetadas “à força”. É possível que a impressão dessa distância se dissolvesse caso a análise apresentasse cada uma das etapas de redução, de modo que o resultado do nível amplo fosse apresentado dedutiva e detalhadamente. Não sendo o caso, propositalmente ou não, a análise parece ilustrar um certo caráter intuitivo e impressionista que se ampara na visão do autor de sua própria teoria como mais artística que científica<sup>10</sup>.

No entanto, a análise convém à visão estética do autor. A partir dela, Schenker pretende argumentar que a composição sem uma distinção clara entre consonância e dissonância é incapaz de manter a coerência orgânica por grandes lapsos harmônico-temporais<sup>11</sup>. O argumento é reiterado em diversas passagens de sua produção teórica como um todo: o status de acorde só pode ser conferido às consonâncias. Ele expressa a noção de que a elaboração composicional [*Auskomponierung*], só pode ser realizada sobre uma base harmônica estável (consonante), o que garantiria os movimentos de tensão (partida) e relaxamento (repouso) nos diversos níveis da estrutura musical. Nessa argumentação, o duplo consonância/dissonância é tornado equivalente ao duplo essencial/ornamental. As consonâncias são tratadas como referências estruturais: são como polos em uma dicotomia hierarquicamente superiores e presentes que justificam a existência do outro polo, inferior e ausente. É nesse sentido que Schenker argumenta, tornando diretamente equivalente as noções de coesão e consonância, que: “sem coesão, dissonâncias *nem chegam a existir*”

---

10 “Eu estou profundamente ciente de que minha teoria, como foi extraída dos próprios produtos da genialidade artística, é e deve permanecer uma arte, e portanto nunca se transformar em uma ciência” (SCHENKER, 2014c [1930], p. 54).

11 Essa visão reflete-se já no título da subseção em que a análise se encontra (“a dissonância é sempre uma ocorrência passageira, nunca um som composto”).

---

(p. 75, grifo meu). Em outras palavras, a existência do polo ausente das dissonâncias é secundária em relação ao polo presente das consonâncias. Não se trata de uma relação de complementaridade, mas de determinação unívoca<sup>12</sup>.

É segundo essas considerações que Schenker desautoriza nos comentários de sua análise a proposta artística de Stravinsky.

É desnecessário contemplar que tipo de conexão a passagem citada poderia ter com a que a precede e a que a sucede; pois nenhum compositor pode efetivamente controlar a ampla dimensão de uma forma a não ser que ele seja capaz de expressar uma estrutura convincente em ao menos dezesseis compassos. (SCHENKER, 2014 [1926], p.115)

Trata-se de uma crítica ao suposto caráter de mosaico e uma conseqüente desconexão do trecho com uma imagem sinóptica do todo. Segundo os pressupostos de sua teoria, a passagem não poderia ter dimensões formais amplas já que não converge com a narrativa que justifica a dissonância a partir do fundamento teórico e sensorial da consonância. Conseqüentemente, não replicaria o todo em suas menores dimensões. Trata-se também de uma crítica à direcionalidade harmônica resultante dessa polifonia. O seu caráter pluridirecional acabaria contraditoriamente produzindo o efeito de estaticidade – um efeito que se deve à dificuldade de associar essa polifonia a uma lógica de redução como representada na *Urlinie*. Não sendo possível extrair uma estrutura direcional, não haveria então direcionalidade e, portanto, não haveria “tensão conceitual” (SCHENKER, 2014b, p. 30).

Segundo o musicólogo Felix Salzer, procedimentos composicionais como este (Fig. 1) revelam “a técnica stravinskiana de repetição e circulação em torno de um acorde ao invés do desenvolvimento temático em meio a prolongamentos de acordes” (1982 [1952], p. 219). Na visão de Schenker, essa técnica não pode ser validada artisticamente por não estar embasada na elaboração composicional de fundamentos harmônico/contrapontísticos estáveis (representados na *Ursatz*) e na conexão dos eventos musicais a uma linha estrutural simples e descendente (a

---

12 Essa dicotomia não se restringe a meras observações pontuais, mas constitui para Schenker a própria genealogia e fundamento do sistema tonal. Em suas palavras, “a *Ursatz* apresenta a primeira transformação de um tom dissonante da *Urlinie* em uma consonância” (1979 [1935], p. 61). E ainda, essa “transformação da dissonância em uma consonância possibilita a elaboração [*Auskomponierung*] (p. 61).

---

*Urlinie*). Não seria então possível justificar os eventos musicais de acordo com as qualificações de seus valores e pesos na estrutura hierárquica da obra.

Constata-se aqui um embate estético entre a narrativa organicista de Schenker, que nomeia os movimentos como prolongamentos harmônicos em grandes arcos direcionais, e o caráter maquinal da polifonia de Stravinsky, resultante da construção por blocos reiterados e energizados, numa espécie de artesanato desdobrado em si mesmo. Essa construção stravinskiana é denominada pelo musicólogo Robert Fink como “uma série de *platôs de tensão* – passagens curtas nas quais células melódicas repetidas são energizadas por complexas variações rítmicas” (2001, p. 117, grifo meu), apresentando nesse sentido aspectos que escapam aos pressupostos metodológicos da Teoria Schenkeriana. Em meio a esse embate teórico, pode-se afirmar que ela procura mais estabelecer territórios (*platôs de tensão*) e caminhos singulares de conexão entre territórios distintos do que submeter os elementos da composição a uma ideia de unidade linear.

A análise de Schenker é revisada e desenvolvida pelo musicólogo Donald Traut (2000), com o acréscimo de informações motivicas de diferentes seções da peça; a contextualização do excerto em um arco harmônico mais amplo e, mais importante, uma compreensão ainda mais flexível sobre as estruturas triádicas subjacentes à superfície musical. Este último aspecto é essencial para a sua proposta de expansão dos limites da Análise Schenkeriana a partir da metodologia da *reconfiguração da superfície*. Traut expande o sistema schenkeriano ao interpretar de modo mais versátil a adequação do material da superfície aos níveis intermediário e profundo. Essa posição teórica é justificada por meio da revisão do conceito de deslocamento na literatura schenkeriana (2000, p. 73). Nessa revisão, Traut demonstra que Schenker considera em passagens tonais situações bastante extremas para os processos de verticalização e normatização.

Assim, trata-se de uma reconfiguração da superfície mais inclusiva, que projeta estruturas tonais nas formações não triádicas com menos restrições. Sobre esse procedimento, Traut argumenta que “enquanto as análises podem não explicar todas as notas, elas se movem em direção a uma representação das referências

---

tonais escutadas na peça”<sup>13</sup> (2000, p. 74). Ou seja, o autor reconhece a distância entre a superfície musical e sua projeção analítica tonal, reconhece os “elos perdidos” inerentes a esse

procedimento, mas não os entende como um impedimento da especulação teórico-analítica. Não parece se importar com o caráter intuitivo e impressionista que destoaria de uma pretensão científica, pois está mais interessado em expressar a sensação das referências tonais na escuta. Nesse sentido, Traut parte de premissas similares às de Schenker, com seu caráter mais artístico do que científico, mas no entanto sem a pretensão de invalidar a proposta estética de Stravinsky. Trata-se, portanto, de um caso exemplar de como estratégias analíticas similares, mas amparadas por diferentes visões estéticas, podem produzir resultados e discursos diversos.

Em sua análise (Fig. 4), a unidade amostral é ampliada em 4 compassos (de c. 69-84 para c. 69-87), apresentando a seção completa do solo de piano (Fig. 3). Essa ampliação revela aspectos importantes como a clara modulação para Si maior no início da seção seguinte (Fig. 3, c. 80-89). A inclinação inferida por Schenker para um II grau alterado é reinterpretada como um choque entre as duas tonalidades Lá maior e Si maior. Traut interpreta o segmento como um impulso modulatório em larga escala, que vai sendo anunciado no decorrer da seção e que ocorre gradualmente. Esse impulso é delineado por um único trajeto global na linha superior (Fig. 4, de lá4, em c.

---

13 *“While these analysis may not always explain every note, they do move towards representing the tonal references heard in the piece.”*

The image displays two pages of a musical score for Igor Stravinsky's Concerto for Piano and Instruments. The left page shows measures 62 to 66, featuring parts for Flute (Flr.), Flute 1 (Fl. 1.1), Flute 2 (Fl. 1.2), Piano (Piano), Clarinet (Cl. 1.1, 2.4), Trumpet 1 (Tr. 1.1), and Trumpet 2 (Tr. 2.1). The right page shows measures 70 to 85, featuring parts for Piano (Piano), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 1.2), Clarinet (Cl. 1), Piano (Piano), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), and Trumpet 1 (Tr. 1). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

**Figura 3:** Excerto estendido do *Concerto para piano e instrumentos de sopro*, de Igor Stravinsky (*apud* TRAUT, 2000, p. 70).

69, a fá#4, em c. 87), que reitera em maior escala os dois gestos descendentes que amparavam a segmentação de Schenker (Fig. 4, lá4-fá#4, em c. 69-74, atingindo  $V^6_5/II$  e, em c. 77-78, II).

The image shows a musical score snippet with a harmonic analysis below it. The score is in treble clef and shows a descending melodic line. The analysis below the staff uses Schenkerian symbols: A: I,  $V^6_5/II$ , II,  $V^6_5$ , I, IV,  $vii^6_5/II$ , II. Circled numbers 69, 74, 77, and 87 are placed above the staff to indicate specific measures.

**Figura 4:** Revisão de Traut da análise de Schenker do *concerto para piano e instrumentos de sopro*, de Stravinsky (TRAUT, 2000, p. 74).

Traut propõe a interpenetração das linhas e das seções por meio de dois grandes desdobramentos do intervalo de oitava que se sobrepõem como num cruzamento de fases. O movimento descendente inicial da voz superior (Fig. 4, lá4-fá#4, c. 69-74) é

---

continuado em vozes intermediárias estendendo-se até lá3 (Fig. 4, marcado por linha lisa)<sup>14</sup>. Um segundo movimento descendente a partir da mesma altura lá4 que se sobrepõe a esse é iniciado no compasso 77.

A análise de Traut apresenta um caráter mais fluido da seção como um todo, ao contrário da análise de Schenker que divide o segmento em duas partes, que por sua vez são subdivididos em mais duas. Enquanto a análise de Schenker infere um movimento cadencial que reflete a alteração rítmico/textural do movimento da voz inferior (Fig. 3, c. 77), Traut observa o segmento focando-se mais na relação das alturas. Sob esse aspecto, a análise de Traut pode ser compreendida como mais ortodoxa do que a de Schenker. Em comparação, ela mostra como Schenker se deixou levar por um aspecto da superfície musical na organização de suas segmentações, mesmo que sua teoria tenha como premissa a primazia das alturas. A análise de Traut desconecta-se desse evento de nível superficial e alcança uma visão menos comprometida com o que se manifesta aos ouvidos e à visão (é mais “platonicamente schenkeriana” nesse sentido). Ela é mais correta no sentido estrito da consistência da metodologia analítica, ao passo que a análise de Schenker é mais “audível”.

Não se amparando na segmentação cadencial, Traut fixa sua observação em aspectos estruturais subjacentes, sem pretender expressar aspectos formais superficiais. Ele segue a compreensão schenkeriana dos aspectos formais como instâncias de segunda ordem em relação à *Urlinie* – a compreensão de que “todas as várias divisões e classificações [...] desaparecem da vista quando relacionadas à *Urlinie*” (SCHENKER, 2004 [1921-1923], p. 21-22). Schenker, por outro lado, reflete em sua análise um aspecto rítmico/textural, compreendendo-o por meio da segmentação formal da cadência. Mesmo que o conceito de cadência não seja inteiramente adequado ao contexto, Schenker expressa com ele as variações rítmico/texturais, ou seja, expressa um aspecto da superfície da estrutura musical<sup>15</sup>.

---

14 Ao invés de ser interrompido por um salto ascendente para dó#5, como em Schenker. Em Traut, esse salto para a voz superior em dó#5 é compreendida apenas como uma transferência de oitava, um espelhamento de do# 3 (c. 74, traço liso e reto ligando dó#3 à dó#5).

15 Um aspecto que se choca com a narrativa da primazia das alturas elaborada a partir do ideário organicista (na narrativa que isola e evidencia o parâmetro das alturas de modo a projetar a imagem do crescimento a partir de uma única semente musical, formando sua conceituação do par uno/múltiplo).

---

Em outras palavras, a projeção de uma técnica de segmentação característica da música tonal tradicional no contraponto stravinskiano gerou um conflito entre metodologia de análise e objeto, ao mesmo tempo em que permitiu apontar características que fogem aos limites da Análise Schenkeriana. Ao registrar a superfície musical na estrutura analítica, a abordagem de Schenker seria mais neo-schenkeriana do que a de Traut (não intencionalmente, é claro).

Algumas razões para essas diferenças se refletem nos discursos que acompanham as duas análises. Amparado por uma visão de mundo diferente da de Schenker, Traut não pretende invalidar a proposta composicional de Stravinsky. Sua análise observa a produção neoclássica desse compositor por meio do diálogo (por vezes distante, por vezes próximo) que ele estabelece com as normas harmônicas e de condução de vozes do período clássico. Na visão de Traut, o neoclassicismo se comporta como uma versão distorcida da sonoridade e estrutura do período clássico. Desse modo, é possível inferir um protótipo harmônico por meio dessa espécie de recomposição normativa da peça, e, a partir dela, compreender seus prolongamentos harmônicos com as ferramentas da Análise Schenkeriana. Ele se opõe à ideia de que o prolongamento é um conceito endógeno ao tonalismo tradicional e propõe que a aplicação desse conceito é possível em contextos onde a relação entre consonância e dissonância é mais flexível e menos categórica.

Schenker, por sua vez, não pretende ampliar as normas de sua estrutura para fazer com que a música de Stravinsky se encaixe nela. Pelo contrário, pretende que método e objeto sejam incompatíveis, compreendendo o objeto de acordo com esse conflito.

É desnecessário disputar qual dessas análises seria mais acurada em relação ao objeto: ambas apresentam consistências no modo como convergem visões de mundo a uma metodologia. Embora utilizem metodologias que partem de uma mesma teoria, ambas comportam os limites dessas metodologias de acordo com os aspectos que pretendem salientar no seu ato interpretativo/analítico. Nesse sentido, esse caso ilustra uma diferença entre análises automatizáveis e não-automatizáveis. Nestas a interpretação participa do processo de geração dos dados – o que sem dúvida resulta na influência do olhar do pesquisador no levantamento desses dados, mas também em um cenário rico de projeções de discursos no gráfico analítico.

---

No decorrer dos 74 anos que separam essas duas análises, a do autor pioneiro (Schenker [1926]) e a do comentador/revisor (Traut [2000]), uma ampla variedade de estratégias foi desenvolvida para pensar os conceitos da Análise Schenkeriana no repertório pós-tonal, inclusive para peças em que o diálogo com o período da prática comum são remotos ou até nulos. Algumas questões surgiram nesse panorama: é sempre possível uma reformulação triádica para o repertório pós-tonal? O quanto de informação da superfície se perderia nesse tipo de reconfiguração? Na música em que o material triádico é inexistente, como pensar em termos de arcos de prolongamento harmônico/linear? Seria possível observar esses prolongamentos sem recompor as peças? Ou ainda, não seria o caso de abandonar completamente a noção de prolongamento na música pós-tonal e estabelecer um novo modelo para a compreensão de seus processos de elaboração composicional?

## 2 A dedução de estruturas profundas

Felix Salzer é um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento e divulgação da Teoria Schenkeriana, especialmente com a publicação de seu livro *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*<sup>16</sup>, de 1952. Neste, o autor propõe tanto a organização da teoria para fins didáticos quanto a adaptação e organização de seus conceitos principais, por vezes até reformulando-os, mas sem se desviar de seus fundamentos. É um expoente do processo de “americanização” de Schenker<sup>17</sup>, ao separar os temas mais sensíveis e controversos dos aspectos mais diretamente musicais da teoria, além de esclarecer e formalizar as etapas da metodologia analítica em si.

Alguns resquícios do ideário estético e do contexto cultural que embasam a Teoria Schenkeriana permanecem vigentes no discurso de Salzer. Assim como em Schenker, sua proposta também estabelece estreito diálogo com o ideário organicista, como fica evidente, por exemplo, na relação que tece entre os conceitos de estrutura e prolongamento. Salzer relaciona esses conceitos a partir de uma compreensão da música como uma arte narrativa. Em meio a associação com outras artes, o evento

---

16 *Audição Estrutural: Coerência Tonal em Música*.

17 ver ROTHSTEIN, 1990 e BERRY, 2011.



---

isolado (o detalhe) adquire justificativa por meio de sua associação com a estrutura totalizante, de modo que as partes remetam ao todo, e vice-versa.

Toda novela ou peça de teatro possui uma ideia estrutural que pode ser expressa em poucas palavras. A elaboração desta ideia nos dá os detalhes artísticos, os desvios e percursos com todas suas tensões e *detalhes*. Na medida em que, conscientemente ou inconscientemente, sentimos as relações dos prolongamentos com a estrutura, adquirimos a impressão de um *organismo*. Em um *organismo*, podemos praticamente falar de uma interdependência entre estrutura e prolongamento. Pois a ideia estrutural somente recebe *vida* artística por meio de suas prolongações; por outro lado, o detalhe por si só, sem ser parte de um todo maior, não é nunca uma parte integral deste *organismo* mais amplo – não tem nenhum lar, e portanto permanece apenas um *detalhe*, mesmo que seja lindo e interessante. (SALZER, 1962 [1952], p. 29, grifo meu)

Esta passagem está repleta de tropos organicistas, mas de um modo diferente do discurso de Schenker. De modo geral, ela contém um caráter mais pragmático do que metafísico. A associação com a literatura, e em especial com o teatro, confere um novo “ar” para a Teoria Schenkeriana, associando o organicismo menos como uma expressão da natureza idealizada e mais como uma característica técnica da construção artística. Por meio das noções de teleologia e de integração parte-todo, ela associa a ideia de narratividade com a imagem de um organismo. Argumenta que a coerência narrativa resulta da integração entre a instância da profundidade (estrutura) e a superfície que dela se desdobra (o prolongamento). Esse processo de prolongamento da estrutura faz emergir a “vida artística” – faz com que os aspectos orgânicos da superfície se manifestem<sup>18</sup>. Embora já latentes na estrutura profunda, é apenas nesta manifestação que os aspectos vitais são expressos.

Diferente de Schenker, em que “a *Ursatz* nos mostra como o acorde da natureza torna-se vivo por meio do poder vital natural” (1979 [1935], p. 25), o processo vital muda de *topos* na narrativa de Salzer. Não é a profundidade (a *Ursatz*) que possui vida por si e essa vida se manifesta nos prolongamentos, mas são os prolongamentos que conferem vida para a estrutura. Essa mudança de ênfase no

---

18 Diferencia-se assim da concepção de Schenker em que “as mãos, pernas e ouvidos do corpo humano não passam a crescer após o nascimento: elas estão presentes na hora do parto” (p. 6), similarmente, no organismo musical, “um membro que não nasceu de certo modo junto aos níveis intermediários e ao profundo não pode crescer para ser uma diminuição” (1979 [1935], p. 6). Enquanto Schenker integra estrutura e prolongamento em um processo de crescimento do uno ao múltiplo, Salzer pensa essas duas instâncias separadamente.

---

*topos* (onde acontece) e na cronologia (em que momento acontece) dos processos vitais se reflete em diversas mudanças da metodologia analítica. Por extensão, reflete-se também em uma compreensão mais ampla dos universos artísticos que a metodologia da Análise Schenkeriana pode abarcar. O prolongamento não é mais visto como a consequência das contradições e movimentos internos da *Ursatz* (que incorpora consonância e dissonância em uma única estrutura simultaneamente fixa e móvel), mas uma consequência da elaboração de qualquer configuração estrutural (consonante ou não) em níveis mais superficiais.

Essa mudança é significativa de como o conceito de prolongamento passa a adquirir novas conotações no neo-schenkerianismo. Em Schenker, o conceito descreve principalmente os processos de transformação entre níveis estruturais (da profundidade una à superfície plural), aparecendo em trechos que reforçam o caráter de predeterminação a partir da instância subjacente. Por exemplo, referindo-se a um gráfico analítico, Schenker argumenta que ele “mostra o crescimento gradual dos prolongamentos das conduções de vozes, todos predeterminados no ventre da *Urlinie*” (2004 [1923], p. 180). Por outro lado, os usos mais recentes do conceito são múltiplos, levando a confusas polissemias e disputas sobre o seu significado. Nesse panorama posterior incluem-se tanto visões que procuram delimitar precisamente seus contornos metodológicos quanto as que procuram expandir suas possibilidades de uso<sup>19</sup>.

Em meio a essa mudança de narrativa e conceitos, Salzer propõe a expansão da Teoria Schenkeriana para o repertório pós-tonal, por ele referido como “nova tonalidade” (1982 [1952], p. 7), principalmente na música de Bartók, Hindemith e Stravinsky. Trata-se de uma revisão da teoria original convergente com sua percepção de que “a linguagem da tonalidade [...] após ter passado por um período de crise<sup>20</sup>, está agora emergindo com grandes mudanças e novas possibilidades estruturais, constituindo um enriquecimento de suas potencialidades arquitetônicas”

---

19 Sobre este tópico. ver: POPLE 2004, p. 162-164; MORGAN, 2016 [1976], p. 3-46; LARSON 1997; STRAUS, 1987, dentre outros.

20 Esta crise refere-se, provavelmente, aos desenvolvimentos da técnica dodecafônica, protagonizada, principalmente, pelos compositores da denominada segunda escola de Viena (Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg). Uma técnica que compreende, dentre outros resultados, a dissolução sistematizada da gravitação em torno de centros tonais.

---

(SALZER, 1982, [1952], p. 6). Argumentando que “progressões baseadas na progressão harmônica fundamental I-V-I não são de modo algum os únicos tipos de estrutura em que o movimento direcional encontra sua expressão” (1982 [1952], p. 26), Salzer propõe novas formas de organização dos níveis intermediário e profundo para pensar a relação entre prolongamento e estrutura nesse repertório. Assim, trata-se de uma revisão que se sobrepõe à fundamentação organicista da Teoria Schenkeriana. Se na teoria original a estrutura fundamental é necessariamente uma conformação da arte contrapontística com o “acorde da natureza” (SCHENKER, 1979 [1935], p. 10) formando invariavelmente a progressão primordial I-V-I, nessa revisão, o “acorde da natureza” não se desdobra necessariamente para a dominante (V), mas forma caminhos particulares de acordo com a superfície da obra. A progressão fundamental perde sua invariabilidade e passa a ser determinada pelo contexto.

Uma importante reflexão teórica que fundamenta essa revisão é a noção de que a audição estrutural envolve dois processos cognitivos simultâneos, comparáveis à dedução e à indução no campo da filosofia (SALZER, 1982 [1952], p. 206). O processo dedutivo opera de baixo para cima [*down-top*] e visa estabelecer o objetivo do movimento musical a partir da separação da voz principal de seus embelezamentos. Esse processo é realizado por etapas progressivas de redução da composição até alcançar a estrutura fundamental. O processo indutivo, percorrendo o caminho inverso, opera de cima para baixo [*top-down*]: parte da estrutura fundamental até chegar à composição propriamente, ou seja, observa os procedimentos pelos quais a composição elabora e prolonga a estrutura que a fundamenta. Transpostos à profundidade do espaço musical na Teoria Schenkeriana: o caminho dedutivo partiria da superfície (instância da pluralidade de temas, ritmos, estilos etc.) à profundidade (instância da unidade imutável, gerativa, fundamental) e o indutivo, da profundidade à superfície. Mesmo que não se trate, nesse caso, de inverter completamente a ordem de importância destes *topos* conceituais, a perspectiva de Salzer apresenta uma visão menos dogmática e metafísica do que a de Schenker. Para Salzer, os eventos de superfície não são apenas os pontos limítrofes de uma estrutura hierárquico-gerativa, mas estabelecem uma relação de tensão com essa estrutura, a ponto até de alterá-la.

Segundo a classificação de Cohn (1992), Salzer se aproxima mais do paradigma do *conflito construtivo* do que do paradigma da *unidade pura*. Sua estratégia de análise para o repertório pós-tonal trata de inferir estruturas a partir da superfície, em um processo no qual dedução e indução se inter-relacionam. Difere-se assim de Schenker e Traut que reconfiguram a superfície musical para encaixá-la em uma estrutura dada *a priori*. Assim, o método de Salzer remete ao *conflito construtivo* entre os materiais do nível superficial e os seus embasamentos estruturais, enquanto a reconfiguração da superfície de Schenker e Traut seria um processo no qual a dedução é regida pela indução, remetendo a uma *unidade pura*.



**Figura 5:** Comparação entre duas estruturas do nível profundo. Na esquerda a *Ursatz* schenkeriana (SCHENKER, 1979 [1935], p. 4) e na direita a estrutura contrapontística de Salzer deduzida do madrigal *lo pur respir*, de Carlo Gesualdo (SALZER, 1962 [1952], p. 222, Fig. 479, formatação da presente artigo)

A presença do paradigma do conflito construtivo na metodologia de Salzer é expressa por meio dos acordes contrapontístico-estruturais (Fig. 5, C.E.). O autor distingue o prolongamento *harmônico* (que prolonga a tônica por meio da *Umlinie* e o *Bassbrechung*, formando a *Ursatz*, Fig. 5, esquerda) do prolongamento *estrutural* (que prolonga a tônica por meio de acordes contrapontístico-estruturais, Fig. 5, direita). Considera que “se um acorde contrapontístico é usado para dar suporte a um tom estrutural na melodia, ele tem a significação de um acorde estrutural” (SALZER, 1982 [1952] p. 161). É nesse sentido que se pode entender o conceito de “estrutura contrapontística” (p. 204), como uma adaptação da *Ursatz* schenkeriana, em que acordes de origem contrapontística não amparados pelas privilegiadas relações de quinta também podem adquirir função estrutural. Assim, uma estrutura profunda poderia tomar a forma em que um acorde de VII grau assume o papel de ponto principal de distanciamento no grande arco harmônico em torno da tônica

---

(Fig. 5, direita). Seguindo esse princípio, dependendo do contexto ainda outras estruturas fundamentais podem ser deduzidas.

Salzer altera assim a narrativa da gênese da *Ursatz* como compreendida por Schenker. Enquanto nessa narrativa é transformado em uma consonância a partir do V no arpejamento baixo [*Bassbrechung*], de modo que reproduza de modo fractal uma relação consonante similar à que o gerou – na proposta de Salzer não mais reproduz a consonância original: ele resulta da inferência a partir do contexto analisado (*ad hoc*), e, portanto, tão específica e singular quanto a peça em si. Ou seja, inferir a estrutura fundamental de modo dedutivo (da superfície à profundidade) impede a narrativa fundacional da *Ursatz* enquanto uma elaboração do acorde da natureza a partir de características imanentes dos tons. Nesse aspecto, Salzer foi um dos primeiros teóricos a reformular o moto schenkeriano (*Semper idem sed non eodem modo*), já que a estrutura fundamental agora não é mais sempre a mesma.

Trata-se de um processo necessário devido às alterações nos objetos de estudo que Salzer quis incorporar na metodologia, mas que faz transbordar os limites segundo os quais a estrutura schenkeriana procurava delimitar a realidade (no caso, a realidade artística e estética que se apresentava cada vez mais plural durante o período em que Schenker compunha sua teoria). É um transbordamento, enfim, a partir do próprio núcleo da teoria, a *Ursatz*. Salzer elimina a tranquilidade da narrativa fundacional de Schenker amparada em uma imagem idealizada da natureza. Essa revisão e reformulação de princípios fundamentais abre portas para novos jogos analíticos e teóricos no âmbito da Teoria Schenkeriana.

No entanto, a influência de Schenker e de alguns de seus dogmas ainda é percebida em diversos aspectos da produção de Salzer. Na análise da *Sinfonia em Três Movimentos*, novamente de Igor Stravinsky (SALZER, 1982 [1952], p. 218-219), por exemplo, pode ser observado o conflito entre as inovações teóricas e os trejeitos analíticos característicos da teoria original. Esses trejeitos podem ser identificados principalmente em suas predileções por tônicas e intervalos de quinta.

Nesta análise (Fig. 6), Salzer propõe a leitura do excerto inicial como um movimento teleológico da tônica à dominante. Por outro lado, reconhece o caráter cíclico

e reiterativo da construção de Stravinsky, no qual esse sentido teleológico é interrompido, desviado e tangenciado, constituindo o que nomeia como a “técnica de criação de blocos de acordes” (SALZER, 1982 [1952] p. 219, grifo meu). Nessa concepção, Salzer reconhece outra lógica de desenvolvimento em que a imagem da semente una que cresce centrifugamente coabita (e por vezes é suplantada por completo) com a imagem de construção de territórios que se interpenetram. Esta interpenetração é similar ao que Fink nomeia como “platôs de tensão”<sup>21</sup> (2001, p. 117). Os “blocos de acordes” de Salzer são um modo de se referir à constituição destes “platôs” – conjunto dinâmicos de intensidades que formam territórios transitados musicalmente.

Gráfico b

Gráfico d:

**Figura 6:** Análise do nível intermediário e profundo das 38 marcas de ensaio iniciais da *Sinfonia em Três Movimentos*, de Igor Stravinsky. (SALZER, 1962, p. 218 - fig. 472b e d)

A análise é dividida em quatro níveis estruturais (Fig. 6, apresentando níveis b e d apenas), procurando demonstrar detalhadamente os processos de redução. Dividida em duas seções, ela apresenta primeiramente uma projeção do acorde de

21 Termo que faz referência à obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, de Deleuze e Guattari (2000 [1980]).

---

Sol (fig. 6b e 6d, primeira seta), e depois o alcance do objetivo na dominante alterada com sétima maior e nona (fig. 6b e 6d, segunda seta).

Segundo o autor, a primeira seção (Fig. 6b, n. 1-28) apresenta um “gigantesco prolongamento de sol” (p. 219), subdividido em três sub-prolongamentos (Fig. 6b, n.1, 16 e 21, marcados por colchetes). Nesses, a voz superior percorre três caminhos ascendentes a partir do mesmo ponto inicial, a tônica sol. Ela ascende, respectivamente: (1) a sib<sup>4</sup>, amparada pelo movimento do baixo ao lá<sup>1</sup>; (2) a si<sup>4</sup>, amparada pelo movimento do baixo ao dó<sup>2</sup>; (3) e, finalmente, a ré<sup>5</sup>, com o baixo estático. Essa trajetória descreve um acorde com duas terças, reforçando em nível profundo a duplicidade e o conflito entre os modos maior e menor.

O fato de o acorde de Sol completo (com quinta) ser apresentado apenas nessa última ascensão a ré<sup>5</sup> (final da primeira seta, Fig. 6b e 6d) remete à imagem de uma tonalidade que emerge, ao invés de uma que se prolonga. Ou seja, a tonalidade de Sol não é um *a priori* que se desdobra naturalmente, mas o resultado posterior de um percurso. A estrutura profunda (Fig. 6d) não pode apresentar o acorde de Sol como um ponto de partida, já que esse acorde não se apresenta com importância estrutural no início da peça. A representação de Sol na estrutura profunda seria inconsistente com o embate entre forças tonais que se instaura já nos gestos iniciais da peça, nos quais o baixo circunda o polo sol mas é harmonizado pelas notas vizinhas fá e láb (Fig. 6b, segundo acorde).

De modo geral, trata-se do problema de representar poliacordes com as ferramentas schenkerianas, segundo as quais os acordes expressariam necessariamente tonalidades. No entanto, a reformulação do propósito original não implica que essas ferramentas não sejam mais adequadas para expressar as ambiguidades tonais do segmento. A incompatibilidade entre método analítico e objeto musical é paralela à incompatibilidade do jogo composicional de Stravinsky entre claras referências ao tonalismo e constantes negações dele.

A segunda seção (Fig. 6b, n. 29-38) apresenta o caminho em direção à dominante passando pelos pontos estruturais mi<sup>1</sup> (n. 29-33) e si<sup>1</sup> (n. 34-37). Esses pontos permitem a ascensão da voz superior por dois intervalos de quinta (de sol<sup>3</sup> a ré<sup>4</sup>, e de ré<sup>4</sup> a lá<sup>4</sup>). Com a exclusão do ponto estrutural mi<sup>1</sup> na estrutura profunda

---

(Fig. 6d), Salzer sugere o prolongamento (em retrospectiva) do acorde da tônica no âmbito global do segmento. Embora o eixo estrutural representado pela nota *mi*<sub>1</sub> ocupe um lapso temporal considerável, ele é excluído da última etapa de redução, uma escolha que demonstra a predileção por estruturas tonais.

Mesmo com a radical revisão de conceitos centrais (como a relativização do necessário movimento descendente da *Urlinie* e a inclusão de acordes alterados ou incompletos na estrutura fundamental), alguns aspectos tonais da estrutura profunda inferida por Salzer revelam a influência e a permanência de fundamentos da teoria original. A escolha do V como ponto estrutural, por exemplo, é questionável. Uma leitura sem os mesmos comprometimentos teóricos poderia reivindicar que, a partir da marca de ensaio 34 (Fig. 7), a nota *si* funciona como o eixo no baixo de maior importância estrutural (Fig. 7 prolongado com as trompas<sup>22</sup>). Também a súbita cadência em Ré (Fig. 7, um compasso antes da marca de ensaio 38) não passa de um evento secundário, intermediário entre a vigência de duas seções em *Si menor* e, portanto, pertencente ao nível superficial da peça.

Segundo essas interpretações, o caminho em direção à dominante não é a força motriz do segmento inteiro: não é uma força que faz emergir um acorde tonal em meio a uma superfície que questiona continuamente o tonalismo. Pelo contrário, o evento cadencial de Ré é apenas um desvio momentâneo. Mesmo que seja tentador inferi-lo como eixo estrutural a partir do pressuposto de que o tonalismo ainda é uma força operante nesta peça, essa interpretação se choca com um princípio mais básico da teoria original: o princípio das forças subjacentes. Trata-se de uma situação bastante ambígua em que a função dominante (Ré) se apresenta na superfície e a função mediante (*Si*) na profundidade. É como se o polo estrutural da teoria original fosse projetado na superfície, enquanto o evento de ligação (III) entre I e V ocupa o seu lugar estrutural. Em outras palavras, como argumenta o próprio Salzer em sua reformulação da *Ursatz*, a força contrapontístico-estrutural suplanta a força harmônica.

---

22 Na peça, prolongadas até a marca de ensaio 43.



Esse tipo de questionamento (e a conseqüente sugestão de diferentes leituras do segmento) não é difícil de ser realizado em análises como as de Salzer no universo pós-tonal. A projeção de uma estrutura subjacente tonal em meio à linguagem repleta de poliacordes de Stravinsky carece de verificabilidade, e acaba necessitando uma espécie de salto de fé por parte do leitor. A leitura de Salzer envolve um expressivo



Figura 7: Marcas de ensaio 33-38 da *Sinfonia em Três Movimentos*, de Igor Stravinsky (1984, p.18)

Requite e habilidade por parte do analista, características que parecem necessárias para que a análise se sustente: mais necessárias do que os dados da peça em si. Assim, a estrutura subjacente pode parecer forçada, pois é incompatível com o material de superfície. De modo geral, é um problema que pode ser identificado na ausência de fractalidade: a estrutura micro do acorde na superfície não é um retrato fiel da estrutura macro na profundidade.

Um exemplo desse tipo de questionamento é encontrado em Fink:

Pode-se protestar que Stravinsky não articulou de modo algum seu trajeto ascendente em dois saltos de quinta. Os primeiros 108 compassos apresentam ao ouvinte dois movimentos de superfície ascendentes: primeiro, o espaço de uma

---

oitava (sol<sup>1</sup> - sol<sup>2</sup>) que conecta o tutti centrado em sol com o seu retorno (n. 16); e depois a clara ascensão de uma sexta maior da marca de ensaio 16 à massiva chegada em Mi menor (n. 29). Tampouco podem os saltos estruturais em quintas realmente ajudar a explicar o que está se passando por baixo (no plano harmônico). A polaridade de centros tonais não envolve Sol (tônica) e Ré (dominante); é o Mi menor que emerge na marca de ensaio 29 como uma área de tônica secundária, um eixo entre os polos sol e ré bemol relacionados por trítone. (FINK, 2001, p. 116)

Novamente, não se trata aqui de disputar qual análise estaria mais correta, mas de apontar a relação entre os fundamentos teóricos e o resultado analítico. Esse caso exemplifica como um analista pode acabar escolhendo como pontos estruturais aqueles que melhor se adequam ao seu discurso. Salzer demonstra os vestígios do tonalismo em Stravinsky, ou ainda, como a tonalidade ainda está presente como força de estruturação em seu período neoclássico. A escolha do V grau como um ponto estrutural e das ascensões por quintas nas progressões lineares (tanto na linha superior quanto no baixo) remete à influência do ideal schenkeriano de elaboração composicional do “acorde da natureza”. Nesse sentido, pode-se observar como o processo dedutivo de Salzer é inter-relacionado com o processo indutivo e como este está contaminado por pressupostos tonais. A análise de Salzer apresenta assim escolhas e seleções em relação ao objeto musical que favorecem a narrativa organicista, na qual a multiplicidade é expressa como elaboração e desenvolvimento do simples e imutável, do uno primordial.

Em um aspecto positivo, a busca pelo V grau funciona para Salzer como um direcionador do procedimento analítico. Mesmo que se possa questionar sua vigência como eixo estrutural, essa busca permite a Salzer delimitar as ferramentas e o modo de observação do objeto. É, portanto, uma estratégia heurística que organiza e regimenta a metodologia. Tomando-se como premissa que o intuito da análise musical não é produzir uma verdade inquestionável acerca do objeto observado, Salzer foi bem-sucedido em sua projeção do V grau, já que ela permitiu uma empreitada analítica consistente com suas observações teóricas. Embora os aspectos técnicos de sua análise possam trazer dúvidas quanto a sua consistência, a estrutura que ela projeta no mundo dá início a jogos de linguagem eficientes, detalhados, amparados por uma visão de mundo, e, acima de tudo, interessantes. Em outras palavras, mesmo que seja questionável, a partir dela epifanias e discursos são gerados.

---

### **3 A reconsideração da unidade mínima de referência e a atualização de hierarquias.**

Nesta seção, debate-se a comparação proposta por Forte entre sua própria análise e a de Roy Travis dos compassos iniciais da *Sagração da Primavera* (Fig. 8), de Igor Stravinsky. As duas análises e os quase 30 anos que as separam (1959-1988) são uma amostra das mudanças paradigmáticas no neo-schenkerianismo: de como certos conceitos foram alterados ou obliterados; das mudanças nas inquietações teóricas e nas metodologias; e, sobretudo, da dissipação da influência dos princípios da Teoria Schenkeriana, que, contraditoriamente, coabita com a persistência em invocar essa mesma influência.

A análise de Roy Travis desenvolve as propostas de expansão da Teoria Schenkeriana iniciadas por Salzer. No entanto, enquanto Salzer ainda se fia em estruturas triádicas para pensar suas diversas estruturas fundamentais subjacentes (o que poderia ser denominado como *Ursätze*), Travis propõe o conceito de “sonoridade tônica” (1959, p. 260), que amplia as possibilidades da unidade mínima de referência para além da tríade. Esse conceito avança uma etapa na fragmentação do quadro teórico schenkeriano, que pode ser organizado, no âmbito deste artigo, em três momentos significativos:

1. *Ursatz* imutável com estruturas triádicas (Schenker [1935]),
2. *Ursätze* mutáveis ainda com estruturas triádicas (Salzer [1952])
3. *Ursätze* mutáveis com estruturas não-triádicas (Travis [1959]).

Essa trajetória é marcada por dois questionamentos-reformulações do “acorde da natureza” que sustenta a *Ursatz* schenkeriana: primeiro (em Salzer), questiona-se a necessidade da progressão fundamental I-V-I que dele derivaria; depois (em Travis), questiona-se a necessidade de tê-lo como referência para a compreensão das estruturas profundas, ou seja, questiona-se a própria constituição interna (tríade) da estrutura fundamental. Em termos linguísticos, um questionamento “sintático” e outro “morfológico”.

**Figura 8:** Redução para piano dos compassos iniciais da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky. (RAPHLING, 1979, p.3)

A “sonoridade tônica” de Travis é definida de acordo com a ampliação do próprio conceito de tonalidade. Em suas palavras, “a música é tonal quando o seu movimento desdobra no tempo um tom, intervalo ou acorde” (1959, p. 261). Sua definição difere da de Salzer em aspectos significativos. Enquanto para este, a tonalidade é “um movimento prolongado na estrutura de uma única progressão determinadora, constituindo a derradeira estrutura de toda a peça” (1982 [1952], p. 227), atrelando tonalidade a uma progressão fundamental global (por exemplo, I - CS -I) – a definição de Travis permite observações locais, em que um único segmento pode instaurar pontualmente movimentos “tonais”. Junto a isso, enquanto a definição de Salzer reflete ainda a prevalência da tríade como material de referência, a de Travis reflete uma visão que prescinde dela. A partir dessa ampla definição, Travis extrai conceitos fundamentais da Teoria Schenkeriana e aplica-os em outros sistemas musicais. Basicamente então, para o autor, tonalidade é identificada quando um segmento apresenta pontos estruturalmente significantes aos quais se pode inferir movimentos de partida e retorno a partir dos desenvolvimentos de

um material ou estrutura de referência. O conceito de “sonoridade tônica” nomeia esse tipo de referência no âmbito dessa definição de tonalidade.

Nos trabalhos de Travis e Salzer, o conceito de prolongamento é utilizado de modo flexível e polissêmico. Ele estabelece um par com o conceito de estrutura: implica movimento, desdobramento e elaboração a partir daquilo que é fixo e referencial. Em sentido geral, ele adquire novas conotações em relação à teoria de Schenker, não se referindo somente à integração por meio de subordinação hierárquica, mas também e sobretudo à ideia de prevalência estrutural por meio da replicação ou vigência de uma determinada configuração sonora. Assim, além de suas acepções originais, ele nomeia tanto transposições de acordes e progressões intervalares, quanto a influência de notas estruturais em um determinado segmento.

5

I C.S.1 C.S.2 C.S.3 I

I C.S.1 C.S.2 C.S.3 I

Tonic-sonority defined by means of a contrapuntal structure which fills the space of an octave.

**Figura 9:** Análise dos compassos iniciais (1-9) da *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky. (TRAVIS, p. 1959, p. 262 *apud* FORTE, 1988, p. 318).

Sua análise (Fig. 9) representa bem o entendimento flexível e polissêmico do conceito de prolongamento. Elencando a sonoridade láb2-réb3-dó4 (c. 4) como a referência estrutural ou “tônica” (I, c. 1-3 e 7-9), Travis observa como ela é

---

apresentada, desenvolvida e retomada. Em sua apresentação (c. 4), ela contextualiza harmonicamente a melodia diatônica e o jogo entre os modos maior-menor nas duas vozes dos compassos iniciais (c. 1-3). A nota lá<sup>b2</sup> que a constitui refrata em retrospectiva as possíveis leituras modais ou tonais desses compassos, sugerindo ao mesmo tempo sua independência da tônica implícita (lá). A sonoridade é desenvolvida por meio de transposições em terças descendentes (c. 5-6), que, preenchendo o âmbito de uma oitava, retornam às alturas de origem (c. 7). O segmento ainda contém uma espécie de confirmação cadencial (c. 8) ao transpor a sonoridade uma segunda acima (na voz superior retomando o gesto diatônico inicial e nas vozes inferiores de modo cromático) e retornar a ela na sequência. Essas premissas permitem compreender a “sonoridade tônica” tanto no nível auditivo imediato (mais evidente nos compassos 4, 7 e 9), quanto como uma referência estrutural no nível profundo do segmento (Fig. 9, último sistema).

Acompanhando o prolongamento por meio de transposições da “sonoridade tônica”, a voz superior prolonga no âmbito geral a nota dó<sup>4</sup>, que por meio de saltos de terça atinge sua nota estruturalmente vizinha (ré<sup>3</sup>, c. 6) e retorna ao ponto de origem. A vizinhança com a classe de altura ré já é anunciada nos compassos iniciais: a voz inferior, ainda em um suposto modo maior, alcança em uma bordadura essa mesma vizinhança que se projeta no âmbito global do segmento (c. 2, seta ascendente). O movimento descendente de terça que circunscreve as aparições do gesto inicial (dó<sup>4</sup>-lá<sup>3</sup>, c. 1-5) é replicado duas vezes (lá<sup>3</sup>-fá<sup>#3</sup> e fá<sup>#3</sup>-ré<sup>3</sup>, c. 5-6). Enquanto os primeiros desdobramentos do intervalo de terça são diatônicos, a última transposição (fá<sup>#3</sup>-ré<sup>3</sup>, c. 6) é preenchida cromaticamente, assim como o último preenchimento do movimento original (dó<sup>4</sup>-lá<sup>3</sup>, c. 4-5). A relação entre cromatismo e diatonismo pode ser lida nesse sentido como uma entre estabilidade (estrutura) e instabilidade (prolongamento): é o cromatismo interno que põe em movimento o intervalo estrutural inicial (dó<sup>4</sup>-lá<sup>3</sup>), levando aos novos pontos estruturais e enfim, ao retorno novamente estável/diatônico. Em uma acepção mais ampla, pode-se então argumentar que o movimento estrutural gerado pelo cromatismo contextualiza em uma roupagem moderna o folclorismo diatônico dos compassos iniciais.

---

Segundo as considerações de Stravinsky<sup>23</sup>, entende-se essa relação entre diatonismo e cromatismo nos termos do que ele denomina como “topografia musical” (1996 [1942], p. 42). Nesse espaço sonoro, o compositor procura por um centro “para o qual a série de sons implicada possa convergir” (p. 42). Em meio à manipulação das sonoridades cromática e diatônica, o diatonismo parece relacionar-se à “descoberta do centro [...] [que lhe] sugere a solução do problema” (p. 42). Ou seja, o problema da instabilidade cromática é resolvido na estabilidade diatônica: o centro para o qual ela converge servindo de referência ao segmento. A análise de Travis é bem-sucedida em demonstrar como, nesta espécie de mapa, a estratégia de Stravinsky baseia-se na geração de centralidades para navegar o espaço sonoro sem perder a direção.

Forte (1988) questiona a análise de Travis baseado tanto em críticas amplas ao neo-schenkerianismo como um todo quanto em críticas pontuais<sup>24</sup>. Sua crítica é fica evidente a partir de um comentário sobre análises precedentes de *Tristão e Isolda*, em que questiona a “ortodoxia schenkeriana irrefletida” (p. 326). Em suas palavras, este conjunto de análises

exibe uma aderência exageradamente rígida a um modelo de estrutura profunda que determina virtualmente todos os aspectos da interpretação da superfície e portanto perde contato com certas apreensões musicais importantes e imediatas, mais notavelmente com as configurações motivicas da música que são tão essenciais tanto para a música quanto para o drama. (FORTE, 1989, p. 326-327, grifo meu)

Forte argumenta que a dependência de um modelo subjacente determinante impede a informação mútua e continuada entre a superfície e a profundidade. Optando por ignorar os dados da superfície de modo preciso e direto (com a descrição dos conjuntos, por exemplo), essa “ortodoxia irrefletida” restringe a observação de homologias inter-níveis (como, por exemplo, em segmentos organizados com a mesma estrutura de notas de um de seus motivos componentes). Especialmente em contextos pós-tonais – em que, em tese, as estruturas intermediárias e profundas não

---

23 Na passagem citada na introdução deste artigo.

24 Questionamentos convergentes com o de Forte podem ser encontrados nas ideias de modelo associativo, de Joseph Straus (1987) e de produtos de rede, de Cohn e Dempster (1992).

---

seriam dadas *a priori* como propõe a *Ursatz* schenkeriana – essa restrição dificulta a associação de conjuntos não-triádicos nos diversos níveis da estrutura global.

No âmbito mais específico, dirigindo-se diretamente à análise de Travis, Forte questiona respectivamente os critérios de integração global e segmentação. Ele pergunta: “como a subestrutura do baixo se relaciona com o resto da música? De modo mais simples, por que o analista extraiu em particular essa sucessão de terças do cromatismo descendente geral e não alguma outra?” (1988, p. 317). De fato, quanto ao primeiro critério, a análise de Travis não parece preocupada com o restante da música, mas apenas com os compassos iniciais: fato que a análise de Forte entende como um equívoco e procura solucionar. Quanto ao segundo critério, sabe-se que na análise de Travis a replicação da sonoridade elencada como “tônica”, segundo os critérios explicitados pelo autor, é o atributo responsável pela seleção da progressão de terças descendentes. A pergunta de Forte é retórica, chamando atenção para a sua própria sugestão de segmentação, que evita apelos ao *estésico*<sup>25</sup> e incorpora as informações da superfície aos níveis mais profundos. Dessa forma, o autor propõe uma nova via analítica frente àquela “ortodoxia irrefletida”.

A partir dessas reflexões, o autor considera sua proposta analítica e a de alguns de seus contemporâneos como “uma síntese entre as análises schenkeriana e do conjunto de classes-de-notas” (1988, p. 319), compreendida no âmbito do que o autor nomeia como Análise Linear. Amparando-se em princípios fundamentais da Análise Schenkeriana, como a integração hierárquica e sua projeção na dimensão temporal/linear, Forte define essa corrente analítica como:

Abordagens que enfatizam a contribuição de configurações de larga escala à forma e à estrutura musical e que podem identificar sucessões harmônicas locais, diminuições e outros componentes musicais de menor escala como uma categoria subsidiária. (FORTE, 1988, p. 315)

O autor interpreta o segmento de modo radicalmente diferente de Travis, em especial no que se refere às estruturas de referência que guiam a interpretação das

---

25 Como, por exemplo em Travis: “se nós *ouvirmos esta passagem diversas vezes*, começamos a perceber que este acorde predominante, neste espaçamento, funciona de fato como uma sonoridade tônica para o segmento (TRAVIS, 1959, p. 260, grifo meu).



notas na superfície, provocando *atualizações nas hierarquias* das notas de acordo com contextos locais. Sua análise (Fig. 10) descreve o segmento como resultante da interação de duas sonoridades subjacentes que se relacionam tanto no âmbito linear global quanto em movimentos e configurações harmônicas locais. São elas: o octacorde octatônico (conjunto 8-28 [0134679A], a escala diminuta “semitom-tom”) e o octacorde diatônico (conjunto 8-23 [0123578A], uma mistura entre os modos frígio e eólio), dos quais derivam quatro subconjuntos (4-10 [0235], 4-3 [0134], 4-17 [0347], 4-23 [0257]). Assim, não há em sua análise uma sonoridade vertical única de referência (como em Travis), mas duas sonoridades que coordenam a manifestação de diversos subconjuntos no nível superficial, refletindo “vários modos de interação entre elementos octatônicos e diatônicos” (1988, p.321). Uma dessas sonoridades é manifestada integralmente na superfície composicional como uma progressão de terças nas vozes inferiores (Fig. 10, segundo sistema, a partir da marca de ensaio 1).

**Figura 10:** Análise dos compassos iniciais (1-10) da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky (FORTE, 1988, p. 320).

A interação vertical/contrapontística entre as sonoridades octatônicas e seus subconjuntos é sugerida apenas nos dois gestos iniciais (Fig. 10, dó#3, ré3 e ré4, marcado por linhas pontilhadas e ligações de hastes em colchetes), enquanto o resto das indicações analíticas dos conjuntos restringem-se ao âmbito do sistema em que as notas se encontram. Desse modo, a interpretação das estruturas subjacentes manifesta-se no nível superficial da textura musical (conjuntos na voz superior vs. conjuntos no acompanhamento), no âmbito dos registros (conjuntos no grave vs. conjuntos no agudo) e ainda em sua organização gráfico/notacional (conjuntos

---

na clave de fá vs. conjuntos na clave de sol). Portanto, nesta análise o segmento comporta-se como uma sobreposição de camadas semi-independentes no qual as interações verticais são subprodutos indiretos.

Na Análise Linear de Forte, os operadores gráficos da Análise Schenkeriana (hastes, ligaduras, colchetes e preenchimentos das notas) referem-se não mais aos níveis hierárquicos baseados na tríade e seu fundamento na *Ursatz*, mas às hierarquias estabelecidas localmente em cada conjunto. Embora o autor não defina as regras sintáticas desses símbolos<sup>26</sup>, sua proposta de síntese entre as duas metodologias analíticas pode ser compreendida na notação do gesto inicial. A partir dele, pode-se inferir as seguintes informações: entre os componentes do conjunto 4-17 [0347]<sup>27</sup> (Fig. 10, primeira segmentação, dó4, lá3, dó#3 e mi3), dó4 e lá3 são estruturalmente importantes pois circunscrevem o gesto completo na voz superior (replicado quatro vezes em sequência); dó#3 tem o mesmo nível de importância estrutural por servir como um contraponto no âmbito local e conectar-se ao gesto subsequente de terças descendentes na voz inferior; mi3 é inferior porque sua manifestação limita-se ao gesto local<sup>28</sup>. Não participando do conjunto 4-17 [0347], si3 conecta-se a mi3 por ser diretamente inferior a ele, mas mais prevalente no gesto do que sol3. Assim, si3 ajuda a circunscrever sol3, que representa o ponto limítrofe inferior dessa pequena hierarquia. O gesto seguinte instaura uma nova hierarquia baseada em outro conjunto e assim por diante.

Além da descrição no âmbito gestual/local, um argumento que reforça a escolha dos conjuntos é a sua replicação em outros segmentos da peça. Assim, Forte compreende o primeiro gesto não como 3-3 [014] (dó-dó#-lá), restringindo sua observação apenas ao segmento, mas como 4-17 [0347] (incluindo o mi) devido a interseção que ele estabelece entre os conjuntos 8-23 [0123578A] e 8-28 [0134679A], ambos reiterados em momentos significativos da obra. A maleabilidade dos conjuntos permite a Forte ambições analíticas mais amplas, como reivindicar que

---

26 Em suas palavras, “embora regras sintáticas que governam a construção dos gráficos analíticos possam ser inferidas das análises, eu não vou formalizar procedimentos analíticos neste artigo, mas adiarei este tópico para publicações subsequentes” (1988, p. 317).

27 Derivado de T<sub>0</sub> 8-28 e/ou T<sub>11</sub> 8-23.

28 Embora a segunda aparição desse gesto conecte por vizinhança esse mi3 com o fá#3 que é estruturalmente importante por ser o ponto final do caminho de terças descendentes iniciado no dó4 da voz superior.

---

“*todos os tetracordes rotulados [nesta análise] são objetos temáticos na Sagração da Primavera*” (1988, p. 321, grifo meu).

Nesse jogo analítico, o conceito de prolongamento adquire uma nova conotação. Refere-se mais à compreensão da identidade harmônica do segmento do que à elaboração do uno ao plural a partir de “sementes musicais”. Assim, Forte interpreta a sequência de terças menores (mi<sup>3</sup>-dó<sup>#3</sup> e ré<sup>3</sup>-si<sup>2</sup>) a partir da segunda aparição de fá<sup>#</sup> como uma sequência de dois tetracordes 4-10 [0235] circunscritos em um tetracorde 4-23 [0257] e nomeia essa interseção de conjuntos como um “prolongamento de uma classe-de-notas octatônica, Fá<sup>#</sup>” (1988, p. 321). O processo de derivação que forma os tetracordes é descrito como um “movimento que incorpora dois níveis temporais da estrutura” (1988, p. 321), de modo que os tetracordes são lidos como manifestações pontuais dos dois octacordes (8-23 [0123578A] e 8-28 [0134679A]) que constituem o segmento em âmbito global. Fá<sup>#</sup> é então prolongada no sentido específico em que funciona como ponto de interseção conectando conjuntos em níveis diversos. A partir dele, desdobra-se uma interação local de conjuntos que reflete a interação das duas sonoridades em nível global.

A comparação entre as propostas de Travis e Forte para o mesmo segmento inicial da *Sagração da Primavera* gera um rico debate, delineado aqui em três tópicos. São eles: (1) a redução, (2) a segmentação e (3) o prolongamento. Principalmente, observa-se aqui os possíveis graus de interseção no âmbito da Análise Linear entre as análises schenkeriana e dos conjuntos de classes de notas.

(1) A análise de Forte forma as estruturas intermediárias a partir da consideração da superfície em seu estado bruto. Por esse motivo, não há de fato redução em nível global, mas apenas organizações hierárquicas locais.

Por exemplo, enquanto em Travis os quatro gestos iniciais são reduzidos de antemão para a sequência diatônica de dó<sup>4</sup>-lá<sup>3</sup>, implicando que as diferentes elaborações não alteram a estrutura por eles compartilhada – em Forte os gestos são diferenciados de modo a gerar subconjuntos que possam ser relacionados adiante. Assim, a sequência de dó<sup>4</sup>-lá<sup>3</sup> não é estrutural por representar elaborações de uma *Urfinie* mais ampla, mas porque expressa um conjunto cuja contagem de manifestações (entradas) é significativa. Em outras palavras, a diferenciação desses gestos iniciais

---

é significativa em Forte por oferecer mais possibilidades de associação, ajudando a garantir a integração de estruturas subjacentes no nível intermediário, e não tanto por oferecer a leitura de uma linearidade subjacente.

É nesse sentido que, ao invés de uma redução do gesto inicial, Forte o descreve como sendo “*circunscrito* pela terça menor dó4-lá3 e pela primeira nota do baixo dó#2, ambos constituintes do conjunto octatônico em sua forma  $T_0$ ” (p. 321, grifo meu). O termo circunscrição representa bem esse processo analítico: não se trata de reduzir a superfície musical de modo a inferir sua genealogia a partir da origem em uma estrutura de referência, mas de circunscrever e segmentar no modo que sugira o maior número de associações possíveis. Nesse sentido, sua análise segue mais um modelo associativo do que um prolongacional nos moldes schenkerianos.

O procedimento analítico de Forte resulta em uma intensa atualização da referência harmônica (Fig. 10, quase um tetracorde por compasso). Essa característica é conflitante com a inferência da linearidade hierárquica global do segmento. Mesmo que haja uma unidade subjacente aos tetracordes, a intensidade dessa atualização restringe as possibilidades de redução analítica e a observação de linearidades que esse processo almeja. Em outras palavras, a ampliação da importância das harmonias locais resulta na perda da clareza de suas funções na estrutura linear: quanto mais identidade se confere ao evento singular, menos se pode inferir de sua relação como parte de um todo. Generalizando essa observação: quanto mais heterogeneidade dos elementos, menos níveis na estrutura hierárquica<sup>29</sup>, o que no presente caso se traduz em: a ênfase na informação da superfície é conflitante com a projeção de uma profundidade totalizante.

No quesito redução, portanto, a hibridização com a Análise Schenkeriana é meramente pontual. Ela serve como uma referência vaga na inferência de uma ordem interna dos segmentos locais considerados em estado bruto. Por essa razão, uma possível redução completa para uma *Ursatz*, na análise de Forte, não diria muito sobre

---

29 Um argumento similar é defendido por Herbert Simon, em seu famoso ensaio sobre a complexidade de sistemas hierárquicos. “Sistemas hierárquicos são geralmente compostos por apenas alguns poucos tipos de subsistemas, em várias combinações e arranjos” (1962, p. 478). Para uma apresentação mais detalhada de seu pensamento, ver FORTES, 2016, p. 22-28. Esse tema também é discutido por Leonard B. Meyer (1976) ao abordar a relação entre a simplicidade gramatical e a riqueza relacional.

---

o sentido linear/temporal do segmento global, mas sim sobre as muitas identidades harmônicas que dele se podem inferir a partir da análise de seus fragmentos.

(2) A análise de Forte difere da de Travis substancialmente no quesito da segmentação<sup>30</sup>. Enquanto em Travis as leis de preferência<sup>31</sup> para a segmentação baseiam-se em uma sonoridade vertical e indivisível, em Forte essas leis são baseadas em duas sonoridades extensamente divisíveis<sup>32</sup>. A lei de preferência que se pode inferir da segmentação de Travis é simples: em qualquer ambiguidade analítica, escolha a “sonoridade tônica”. Em Forte, a lei de preferência que se pode inferir é um pouco mais complexa: em qualquer ambiguidade analítica, escolha aquela que possua maior replicação e que se relacione com uma das duas sonoridades de referência.

Uma das razões da maior complexidade na lei de preferência de Forte é a natureza limitada do quesito apontado anteriormente: a redução. Dois critérios da segmentação ficam sujeitos a uma maior variabilidade devido às restrições impostas à redução: (2a) a extensão da circunscrição do gesto local; e (2b) a natureza das interações verticais.

(2a) No primeiro caso, não se apoiando em linearidades globais nem em estruturas mínimas subjacentes de referência, a segmentação de Forte apresenta tanto estruturas no âmbito de um compasso (Fig. 10, c. 1, tetracorde 4-17 [0347]) quanto no âmbito de três compassos (Fig. 10, c. 4-6, octacorde  $T_1$  (8-28 [0134679A])). Ou seja, enquanto a Teoria Schenkeriana pressupõe uma clara referência para o mínimo (nota) e para o todo (*Ursatz*), na Análise Linear ambas essas instâncias são variáveis. Além disso, não há nenhuma razão intrínseca para que tricordes, pentacordes, hexacordes etc. não sejam considerados como subconjuntos das escalas octatônicas elencadas como referência. A eleição de tetracordes como o único subconjunto manifestado analiticamente se deve mais a uma consistência

---

30 Para uma crítica mais ampla sobre a segmentação na análise de Forte e na teoria dos conjuntos de modo geral, ver HAIMO, 1996, p. 180-191.

31 Tomando emprestado o conceito de Lerhdal e Jackendoff (1983).

32 Derivam-se dos conjuntos 8-28 e 8-23, respectivamente, 14 e 22 tetracordes. Ou seja, apenas no âmbito de tetracordes, são possíveis 36 subdivisões.

---

das associações internas uma vez estabelecidas pelo analista do que de fato a uma informação continuada entre superfície e profundidade<sup>33</sup>.

A reivindicação de que determinado subconjunto participa de outros segmentos da peça é exemplar de um argumento de autoridade no sentido em que invoca algo ausente do objeto em questão para justificar escolhas e posturas sobre esse mesmo objeto<sup>34</sup>. Esse não é de modo algum o cerne da argumentação de Forte, além de ser expresso como um comentário passageiro. No entanto, o argumento é posto e ampara suas escolhas analíticas. Expandindo a passagem supracitada:

Eu devo dizer aqui, *de modo passageiro*, que todos os tetracordes indicados [na análise] são objetos temáticos da Sagração da Primavera. O tetracorde diatônico 4-23 proeminente, por exemplo, é familiar a todos como a base do pungente tema de quatro notas do “Círculo Místico das Adolescentes”. (FORTE, 1988, p. 321, grifos meus)

(2b) No segundo caso, as interações verticais são tidas como subprodutos das duas camadas semi-independentes, não fornecendo informação significativa à profundidade estrutural. Sua constituição é quase fortuita, sendo observada apenas indiretamente pelo analista.

Um exemplo na diferença das duas abordagens quanto à consideração das verticalidades pode ser visto no compasso seis da *Sagração* (Fig. 11). Sendo a “sonoridade tônica” uma referência vertical, Travis elenca o sib-mib-ré (Fig. 9, c. 6.2.2) como o último ponto estrutural do desenvolvimento cromático antes do retorno à sonoridade diatônica de origem. Essa sonoridade é simplesmente uma transposição de sua “tônica” (láb-réb-dó) ambas, portanto, conjuntos idênticos 3-4 [015]. Mesmo que situada em parte fraca do pulso, sua significação harmônica é suficiente para que seja destacada estruturalmente.

---

33 Essa questão é expressa por Agawu da seguinte forma: “céticos podem argumentar que as notas são agrupadas simplesmente de modo a obter conjuntos particulares, que são então relacionados a conjuntos em outras partes da peça de modo a tornar a explanação coerente” (1989, p. 293-294).

34 O mesmo se poderia dizer sobre a *Ursatz* schenkeriana, sobre como ela reivindica uma autoridade apelando por uma instância subjacente, profunda, metafísica e quase mítica.



**Figura 11:** Sexto compasso da redução para piano da *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky. (RAPHLING, 1979, p.3)

Para Forte, por outro lado, não há retorno à sonoridade de origem: o início e o fim do segmento são descritos como duas diferentes entidades harmônicas. Em sua análise (Fig. 10), o 4-17 [0347] inicial, implicando interação contrapontística em nível estrutural e superficial entre as duas camadas, é descrito no final do segmento como dois 4-23 [0257] independentes. Nesse contexto, a interpretação do compasso 6 fica sujeita não mais ao arco de partida e retorno, mas às interações locais que melhor replicam os subconjuntos predefinidos. Assim, si-mi-dó# (Fig. 11, c. 6.2.1) e sol#-dó#-si (Fig. 11, c. 6.3) representam indiretamente para o autor a interação vertical do compasso 6.

Na análise de Forte, a “sonoridade tônica” de Travis (láb-réb-dó) e duas de suas transposições coincidem como subprodutos das duas camadas semi-independentes (a partir da marca de ensaio 1). No âmbito vertical imediato, a consideração dessas novas sonoridades (si-mi-dó# e sol#-dó#-si) implica alteração do conjunto 3-4 [015] para 3-7 [025]. Essa alteração não é comentada pelo analista devido a sua maior atenção às duas sonoridades no nível intermediário do que às interações superficiais/contrapontísticas entre elas. Assim, se por um lado há um claro interesse na superfície para compreender os motivos como definidores das entidades harmônicas, por outro o aspecto superficial da textura e das verticalidades imediatas não é considerado.

Além da replicação dos tetracordes, outra razão para a escolha das sonoridades estruturais do compasso 6 é o que o autor chamará, em outra análise desse mesmo artigo, de “coincidência temporal” (1988, p. 323): ou seja, a confluência com o pulso e a métrica. Segundo Forte, esse é um quesito de “extrema importância para a leitura linear, na qual o analista não pode apelar para determinadores operacionais *a priori*, como aqueles representados na condução de vozes tonal” (1988, p. 323). Nesse ponto,

---

a distância com os pressupostos analíticos da Teoria Schenkeriana se intensifica. O apelo à confluência rítmica (em sentido amplo) é significativo da prevalência de critérios locais em detrimento de uma abordagem global, o que diverge dos princípios fundamentais da teoria à qual se propõe a hibridização.

Em outra publicação (1985, p. 42), delineando diretrizes gerais para o sucesso de uma proposta analítica, Forte aponta o critério da testabilidade, em que “análises diferentes usando o mesmo método produzem resultados que se cruzam de modos significativos”. As maiores variabilidades nos critérios de segmentação obstruem parcialmente a testabilidade de seu método.

(3) O abandono das acepções originais do conceito de prolongamento por Forte é significativo da incompatibilidade entre as duas propostas analíticas. A diferença reside no fato de que, enquanto na Teoria Schenkeriana o conceito se refere à relação *do uno ao múltiplo*, na Análise Linear a peça é observada *do geral ao particular*. Em Forte, a estrutura global não resulta de uma unidade mínima que se expande, mas de uma rede ampla *a priori* (os conjuntos octatônicos) capaz de abarcar as diversas manifestações locais. Ele está mais interessado na associação das notas por meio da inferência de seus pertencimentos a conjuntos determinados do que em interpretar a elaboração do segmento a partir de um único gesto unificador. Ao invés de encontrar o mínimo que justifique o plural, Forte infere superestruturas (octacordes, no caso) de modo que cada particularidade seja conformada em subestruturas (tetracordes, no caso). Assim, o seu “prolongamento de uma classe de notas octatônica, F $\sharp$ ” (1988, p. 321) refere-se mais à catalogação dos tetracordes como “categoria subsidiária” (1988, p. 315) dos dois octacordes que regem o segmento do que à extensão deste F $\sharp$  por meio de processos de integração de elementos a ele subordinados, como em um prolongamento tradicional. Ou seja, sua acepção desse termo implica mais identidade de um evento com categorias mais amplas, do que projeção desse evento por lapsos temporais em que ele é a instância mais ampla do segmento considerado.

Não é então fortuita a cautela com que o autor utiliza o conceito de prolongamento. De fato, sua utilização é mais um empréstimo remanescente da Teoria Schenkeriana do que uma representação direta de suas formulações. É um empréstimo que, conscientemente ou não, procura trazer indiretamente para a análise dos conjuntos de



---

classes de notas os aspectos positivos que a Teoria Schenkeriana agrega ao discurso analítico: como sua descrição do movimento estrutural, sua inferência da *poiesis* por meio da ideia de elaboração composicional, seu modo de agrupar elementos em uma direcionalidade propositada, etc. Mas sobretudo, é um empréstimo que busca solucionar as lacunas entre dois paradigmas analíticos hegemônicos<sup>35</sup>.

A dissolução do conceito de prolongamento, no entanto, evidencia duas estratégias de análise baseadas em diferentes pressupostos teóricos. É nesse sentido que Agawu argumenta que “a análise de Forte [...] leva a um problema ao invés de uma solução, o problema da reconciliação de dois tipos de hierarquias que derivam de dois diferentes, e nesse caso opostos, princípios estruturais” (1989, p. 294). As diferenças dessas hierarquias e desses princípios estruturais manifestam-se de diversas maneiras. A pouca importância dada ao movimento de partida e retorno, por exemplo, representa outra compreensão do conceito de movimento estrutural. A temporalidade em Forte não é necessariamente linear e teleológica: ela traça no objeto analisado tanto retrospectivas quanto enjanelamentos temporais diversos<sup>36</sup>. Enquanto a origem deve ser rastreada na Teoria Schenkeriana para que o método seja iniciado, na Análise Linear a relação com a origem é menos rígida. Associações no âmbito superficial são incentivadas como um modo de coletar informações para a projeção dessa(s) origem(ns) (na análise da *Sagração*, por exemplo as “origens” são duas sonoridades 8-23 [0123578A] e 8-28 [0134679A]). Nesse sentido, a própria ideia de unidade originária, central no schenkerianismo, é estranha à Análise Linear. Em Forte, trata-se mais de um espelhamento entre sonoridades de diferentes extensões, categorizadas como subsidiárias ou como repositórios mais amplos, do que da imagem de uma filiação genética, cronológica e hierárquica.

Assim, em Forte, a peça é analisada mais como uma rede de interações do que de acordo com princípios de crescimento. A peça não é reduzida a uma única origem, não brota de dentro pra fora como uma semente, mas resulta das interações

---

35 Um paralelo pode ser traçado com a proposta do próprio Schenker, no prefácio de seu primeiro livro sobre contraponto (1910), da fusão das concepções de Fux e C.P.E. Bach com a de Rameau.

36 O que, apesar de todas as divergências que aqui se aponta, dialoga parcialmente com o intuito de Schenker de descrever em sua análise “a *precisão estritamente lógica na relação* entre as simples sucessões de tons e as mais complexas” (1979 [1935], p. 18).

---

entre sonoridades tanto de um nível amplo que se manifesta em instâncias locais quanto em jogos locais que informam a estrutura geral. Trata-se de uma rede de complementaridades e confluências, em que o movimento de fora pra dentro é tão significativo quanto o seu oposto.

Considerando-se esses argumentos, a hibridização com a Análise Schenkeriana é, portanto, pontual. No quesito redução (1), ela serve apenas como uma inferência de uma ordem interna dos segmentos; a segmentação (2) como um todo utiliza mais critérios da teoria dos conjuntos do que da Análise Schenkeriana; e o prolongamento (3), enfim, perde sua potência conceitual: é mais uma apropriação que invoca influências de uma antiga teoria, não apresentando consequências operacionais significativas.

Há aqui uma tendência ao acontextualismo em que a concepção de *pós-tonalidade* suplanta as considerações sobre uma *tonalidade expandida*. Agawu elabora essa crítica observando como a preocupação com a consistência da metodologia analítica por parte dos teóricos dos conjuntos de classes de notas ofusca percepções sobre a obra e certos pontos pacíficos do senso comum. Em suas palavras, “a atenção então haveria mudado, na moda desconstrutivista, de um objeto da linguagem para a metalinguagem, da obra para um discurso sobre a obra”<sup>37</sup> (1989 p. 294). Por outro lado, o mérito dessas propostas, quando aplicadas ao tonalismo expandido, consiste na possibilidade de gerar informações novas sobre a peça: uma possibilidade atrelada justamente à concentração no nível neutro e ao seu conseqüente acontextualismo histórico/cultural.

### **Considerações finais**

O presente artigo apresentou um pequeno recorte do amplo panorama do neo-schenkerianismo, focando-se na obra de Igor Stravinsky. Demonstrou como a

---

37 Um argumento poderia ser feito defendendo que toda análise é metalinguística ao instaurar suas próprias ferramentas de observação do objeto. A própria Análise Schenkeriana é metalinguística nesse sentido. Em convergência com o argumento de Agawu, entende-se que há, no entanto, diversos graus em que essa metalinguagem se manifesta e que em alguns casos a distância do objeto é de fato maior. Haveria então, ferramentas mais adequadas do que outras de acordo com os contextos determinados. Em outras palavras, em relação a pregar um prego, um martelo é invariavelmente mais adequado do que uma lupa.

---

linguagem híbrida das peças desse compositor provoca aporias no âmbito da teoria/ análise musical que se refletem em disputas metodológicas. Pode-se concluir que a vigência de análises desse compositor no neo-schenkerianismo não se deve somente à sua importância no *métier* musical, mas sobretudo às dificuldades intrínsecas à sua linguagem. Suas peças intercalam inclinações a polos tonais e modais com materiais não-triádicos, de modo que conflitam com a ideia de um sistema analítico único que dê conta das suas contradições internas. Nesse sentido, a negligência das implicações tonais em sua música pode ser tão enganosa quanto a da consideração da superfície em estado bruto – apenas propostas de hibridização no âmbito analítico podem dar conta dessa linguagem musical também híbrida em seu cerne.

No âmbito das reflexões e desenvolvimentos metodológicos do neo-schenkerianismo, é interessante notar como as eventuais inadequações da música de Stravinsky com o modelo teórico de Schenker são significativas de embates mais amplos entre visões estéticas, éticas e culturais. A trajetória da dissolução e inversão dos princípios metodológicos da Teoria Schenkeriana é paralela à da contestação, tanto em termos composicionais quanto analíticos, do paradigma da *unidade orgânica*<sup>38</sup> que os fundamentam. O confronto com este paradigma é uma chave de leitura com potencial para investigações epistemológicas, já que marca o caminho de diversos movimentos de vanguarda e da ideia de modernidade na música, remetendo à significados singulares para impulsos estéticos como os que aqui se observou na música de Stravinsky.

### Referências Bibliográficas

- AGAWU, Kofi. Schenkerian Notation in Theory and Practice. In.: *Music Analysis* Vol. 8, No. 3, pp. 275-301, 1989.
- 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, p. 143–230. 2011

---

38 Para uma discussão mais extensa sobre este paradigma, ver FORTES 2020.

- 
- COHN, Richard. Schenker's Theory, Schenkerian Theory: Pure Unity or Constructive Conflict? In.: *Indiana Theory Review*, n. 13, v. 1, p.1-19, 1992.
- \_\_\_\_\_.; DEMPSTER, Douglas. Hierarchical Unity, Plural Unities. In.: *Disciplining Music*. p. 156-181. Chicago: Chicago University Press, 1992.
- DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2000 [1980].
- FINK, Robert. Going flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface. In.: *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- FORTE, Allen. New Approaches to the linear music. In.: *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 41, No. 2, pp. 315-348, 1988.
- FORTE, Allen; GILBERT, Steven. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton and Company, 1982.
- FORTES, Rafael. *Modelagem e particionamento de Unidades Musicais Sistêmicas*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.
- \_\_\_\_\_. *A Estrutura Orgânica da Música na Teoria Schenkeriana*. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal Estado do Rio de Janeiro, 2020.
- HAIMO, Ethan. Atonality, analysis and the intentional fallacy. In: *Music Theory Spectrum*, v. 18, n. 2, p. 167-199, 1996.
- LERDHAL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A generative theory of tonal music*. Massachusetts: MIT Press, 1983.
- MEYER, Leonard. Grammatical simplicity and relational richness: the trio of Mozart's G minor concerto. In.: *Critical Inquiry*, Vol. 2, N. 4, p. 693-761. 1976
- RAPHLING, Sam. *The Rite of Spring: complete ballet for piano solo*. Florida: Lyra Music Company, 1979
- SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover, 1982 [1952].
- SCHENKER, Heinrich. The spirit of musical technique [*Der Geist der Musikalischen Technik, 1895*]. Traduzido por William Pastille. In.: COOK, Nicolas. *The Schenker project: Culture, Race, and Music Theory in Fin- de-siècle Vienna*. Oxford: Oxford university press, 2007. p. 319-332. [1895]
- \_\_\_\_\_. *Counterpoint: a Translation of Kontrapunkt. Volume 1* New York: Schimmer books, 1987 [1910].
- \_\_\_\_\_. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music. Volume 1: issues 1-5*. Oxford: Oxford University Press, 2004 [1921-1923].
- \_\_\_\_\_. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music. Volume 2: issues 6-10*. Oxford: Oxford University Press, 2005 [1923-1924].
- \_\_\_\_\_. *The Masterwork in Music. Vol. 1*. Ed. William Drabkin. New York: Dover Publications, 2014a [1925].
- \_\_\_\_\_. *Vol. 2*. Ed. William Drabkin. New York: Dover Publications, 2014b [1926].
- \_\_\_\_\_. *Vol. 3*. Ed. William Drabkin. New York: Dover Publications, 2014c [1930].
-

- 
- \_\_\_\_\_. *Free composition*. New York: Schimmer Books, 1979 [1935].
- SIMON, Herbert. The architecture of complexity. In: *Proceedings of the American Philosophical Society*, v. 106, n. 6, p. 467-482, 1962.
- SMITH, Charles. Form and fundamental structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'. *Music Analysis*. V. 15, n 2/3, p. 191 - 297, 1996.
- STRAUS, Joseph. The problem of prolongation in post-tonal music. In.: *Journal of Music Theory*. V. 31, No. 1, p. 1-21, 1987.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em seis lições*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1996 [1942].
- \_\_\_\_\_. *Symphony en Three Movements*. Mainz: Schott, 1984 [1942-1945].
- TRAVIS, Roy. Toward a new concept of tonality? In.: *Journal of Music Theory*, vol. 3, n. 2. p.257-284, 1959.