

Direção e movimento em solfejos tonais

GRAZIELA BORTZ*

Resumo

O trabalho cita a correlação existente entre diversos livros-texto de harmonia, contraponto e percepção musical influenciados pela teoria schenkeriana nas últimas décadas e comenta brevemente algumas estratégias utilizadas em aulas de solfejo na decodificação de alturas. Em seguida, discute questões de direção e movimento envolvidos na leitura à primeira vista de música tonal. Acredita que essas questões devam ser endereçadas desde o primeiro contato com uma nova partitura e constrói argumentos baseados no estudo de camadas estruturais envolvidas na composição tonal. Utiliza para isso ferramentas da teoria schenkeriana e seus conceitos de linha e baixo fundamental, ilustrando ambiguidades de interpretação que podem existir até mesmo em solfejos simples, como no início da canção *Der Entfernten*, D. 350 de Franz Schubert, cujo primeiro período é apresentado no livro de solfejo de Ottman (1995). Apresenta, também, como ilustração de análise de melodia polifônica, o Minueto II da Suíte n. 2 em Ré menor, BWV 1008, para violoncelo de J. S. Bach. Conclui afirmando que as sutilezas de interpretação não devem ser desconsideradas nas mais variadas disciplinas, das aulas de percepção e teoria às de *performance* e que tampouco a teoria deve ser reservada apenas às aulas teóricas para que, de fato, as experiências musicais se tornem interdisciplinares.

Palavras-chave: análise schenkeriana, interpretação musical, solfejo tonal

Direction and movement in tonal sight-singing

Abstract

The article mentions the existing correlation among different textbooks of harmony, counterpoint and ear-training that have been influenced by schenkerian theory in the last decades. After briefly commenting upon strategies used to decode pitches in sight singing lessons, the work discusses questions about musical direction and movement involved in tonal sight singing. The author believes that those questions should be addressed on the very first contact with a new music part, and builds arguments based on structural layers involved in tonal compositions. It uses tools of schenkerian theory and its concepts of fundamental line and bass in order to illustrate ambiguities that can exist even in very simple *solfejes*, as it appears in the beginning of the song *Der Entfernten*, D. 350 of Franz Schubert, whose first period is presented on the sight singing book by Ottman (1995). It also presents as illustration of analysis of compound melody, the Minuet II from the Suite n. 2 for cello by J.S. Bach, BWV 1008. It concludes affirming that subtleties of interpretation should be considered in a variety of disciplines, from ear-training and theory to performance lessons. By the same token, theory studies should not be reserved to theory classes only, so that, in fact, musical experiences could become interdisciplinary.

Keywords: schenkerian analysis, musical interpretation, sight singing

* Instituto de Artes da Unesp
E-mail: grazielabortz@gmail.com

1 Direção musical: início, meta e percurso

Embora o conjunto de materiais didáticos que engloba os livros de solfejo (Berkowitz *et al.*, 1960), ditados melódicos e harmônicos (Kraft, 1999), harmonia (Aldwell & Schachter, 2010) e contraponto (Salzer & Schachter, 1989) abordem o estudo dessas disciplinas de maneira integrada, assim o são porque os autores têm em comum a formação que descende da teoria schenkeriana.

O material de solfejo (Berkowitz *et al.*, 1960), em particular, é concebido não somente com o objetivo de superar as dificuldades de maneira gradual, partindo do solfejo por graus conjuntos a saltos, mas de maneira a introduzir progressões harmônicas à mesma medida em que são compreendidas as progressões melódicas de prolongamento através de bordaduras (que estendem a melodia sem que, de fato, ocorra progressão), notas de passagem (progressões conectivas e, portanto, de movimento, entre pontos de repouso—notas consonantes) e saltos dentro de uma mesma harmonia, inicialmente partindo da tônica, gradualmente sendo introduzidas as harmonias de dominante, subdominante e harmonias cromáticas—acordes diminutos, de segundo grau rebaixado, quintas e sextas aumentadas.

O artigo de Bortz (2010b) menciona que o livro-texto de harmonia (Aldwell & Schachter, 2010) trabalha sobre o conceito de expansão da cadência autêntica introduzida no início do estudo da disciplina, seguida por *certas* inversões no capítulo que segue a cadência fundamental: I⁶ como expansão de I através de sua mudança de posição, V⁶ como acorde que produz a bordadura de I, uma vez que a sensível—terça da dominante—está no baixo), vii^{o6}, que produz uma nota de passagem entre I e I⁶, já que o segundo grau da escala—terça de vii^o—localiza-se no baixo.

Os exercícios de solfejo propostos em (Berkowitz *et al.*, 1960), reforçados pelos materiais de ditado de Kraft (1999), de harmonia (Aldwell & Schachter, 2010) e de contraponto (Salzer & Schachter, 1989) dialogam entre si e trabalham de maneira a desenvolver no aluno a habilidade em reconhecer as hierarquias e as diferentes funções de direção e movimento em oposição àquelas de estabilidade das entidades tonais. Para Schenker, há uma imensa diferença de interpretação entre acordes estruturais (pertencentes à cadência fundamental) e aqueles de prolongamento (acordes de movimento horizontal e ligados essencialmente ao contraponto). Assim, a dominante cadencial tem uma função completamente diferente de suas inversões (Salzer, 1952).

Para reforçar o conteúdo do material de solfejo, a estratégia de se solfejar música tonal com números descrita em Bortz & Brolo (2009, p. 533) tem se mostrado eficaz para que o estudante tome consciência

da hierarquia melódica dos graus da escala e suas funções de conexão, desdobramento intervalar (de funções harmônicas em arpejos), ornamentação ou suspensão. Ainda que a melodia apresente cromatismos que apontem ou não modulações, uma vez que a tonalidade principal permaneça clara, o exercício permanece válido para melodias do repertório dos séculos XVIII e XIX, excetuando-se o cromatismo extremo do romantismo tardio.

A estratégia complementar a esta primeira, que envolve a transposição de uma dada melodia memorizada para outros tons seguindo-se o ciclo de quintas, também descrita em Bortz & Brolo (2009, p. 533), procura trabalhar o domínio deste tipo de percepção melódico-harmônica conhecida como ouvido relativo.

Em Bortz (2010a, p. 4–7), a análise prévia do extrato a ser solfejado é sugerida como ferramenta para o preparo do solfejo tonal de maneira a antecipar caminhos harmônicos e, assim, prever dificuldades e pontuações, tais como alterações cromáticas, modulações, grandes saltos e cadências, entre outros.

Estas três estratégias mencionadas rapidamente acima englobam, na verdade, prática e teoria. Enquanto a análise formal, melódica e harmônica oferece a possibilidade do pensamento encaminhar a *performance*, o contrário também é possível através da prática da improvisação como ferramenta de aquisição do conhecimento teórico.

Entretanto, nota-se que apenas o pensamento técnico a respeito das funções melódicas das notas na escala ou seu papel em determinada função harmônica não tem sido suficiente para que a leitura melódica se torne musical. Embora não seja nossa intenção, aqui, discutir as diversas facetas do que é considerado musical, ater-nos-emos às preocupações do teórico Heinrich Schenker quanto à interpretação. Suas principais questões ao abordar uma obra musical tonal eram: 1) de onde parte o movimento; 2) para onde este movimento se direciona e 3) qual o caminho percorrido (Schenker, 1979; Salzer, 1952, p.11; Forte, 1959).

São importantes questões teóricas que, no entanto, não ocorrem com frequência no primeiro contato com a decifração de uma partitura nova (para não dizer no início dos estudos musicais), como é o caso do exercício do solfejo melódico, seja qual for seu nível de dificuldade. Obviamente, se o solfejo apresenta alto nível de complexidade, a questão da direção naturalmente é deixada para uma abordagem posterior. No entanto, nota-se em sala de aula que, mesmo em solfejos que estão aquém das habilidades dos alunos, a direção é considerada por eles menos importante. Em outras palavras, por mais que os alunos tenham superado questões gramaticais, tais como decifrações de alturas, tempos e subdivisões rítmicas, optam por não

utilizar o pensamento interpretativo o qual costumamos chamar de fraseado, nuance ou direção.

Isso pode se dever ao fato de tais questões gramaticais exigirem grande energia cognitiva e as questões interpretativas acabam por ser adiadas. No entanto, se nos fizermos as questões levantadas por Schenker ao abordarmos a leitura de uma nova obra, seja no simples exercício de solfejo ou numa obra complexa da literatura musical, perceberemos que as decisões quanto à direção musical podem se tornar difíceis ao nos depararmos com certas dúvidas.

Mostraremos, a seguir, como tais questões se apresentam no repertório e proporemos possíveis soluções interpretativas utilizando ferramentas da análise schenkeriana. Para isso, utilizaremos como ilustração dois exemplos: a canção *Der Entfernten*, D. 350 de Franz Schubert e o Minueto II da Suíte n. 2 em Ré menor, BWV 1008, para violoncelo de J. S. Bach.

2 Desdobramento composicional

Schenker acreditava que música deveria ser analisada utilizando-se símbolos da própria escrita musical. Por isso, preferiu utilizar gráficos que pudessem mostrar, com esses símbolos, o desdobramento composicional (*Auskomponierung*) da estrutura mais básica à composição propriamente dita, assim como o movimento no sentido oposto, que é a análise que parte da composição à redução à sua estrutura fundamental. Para se chegar a esta estrutura, passa-se pela superfície, mais parecida com a composição propriamente dita, e por uma ou mais camadas intermediárias, traduzidas em gráficos que representam o que ele chamou de planos frontal, intermediário(s) e fundamental (Fraga, 2011; Schenker, 1979; Neumeyer & Tepping, 1992; Forte & Gilbert, 1982; Forte, 1952).

2.1 *Der Entfernten*, D. 350 de Franz Schubert – Parte I: um movimento harmônico

Abordemos um extrato da canção *Der Entfernten*, D. 350 de Franz Schubert, que se encontra transposta para Ré[♭] maior em clave de tenor no método de solfejo de Ottman (1995, p. 117). Utilizaremos, nos exemplos, a tonalidade original, Mi[♭] maior.

A canção tem, originalmente, vinte compassos. No livro de solfejo de Ottman (1995), aparecem os oito primeiros compassos da melodia (Figura 1). Temos assim, o primeiro período paralelo composto de duas frases, no qual a primeira frase apresenta cadência suspensiva como suporte ao segundo grau melódico e a segunda, cadência autêntica perfeita.



Figura 1: Compassos 1–8 da melodia da canção *Der Entfernten*, D. 350, de Franz Schubert, cópia da edição das Obras Completas (1895).

Voltemos à primeira questão de Schenker: de onde parte o movimento? Schenker desenvolveu seu conceito de estrutura fundamental, que engloba a linha principal e o baixo¹. A linha fundamental (*Urlinie*) se apresenta na forma de uma escala descendente que parte de uma nota pertencente à tríade de tônica — a nota primária² — e resolve na tônica (Schenker, 1979, p. 13–14). Em outras palavras, numa dada melodia, existem notas que são estruturais e outras ornamentais, estas últimas ligadas à superfície da música. Por superfície, não se deve entender que sejam menos importantes, mas é na superfície e nas camadas intermediárias que encontramos resposta à terceira questão de Schenker: qual o caminho percorrido (elaboração) para se alcançar a meta do movimento musical? A meta, em música tonal dos séculos XVIII e grande parte do XIX, é sempre a tônica em seu estado na cadência autêntica perfeita: baixo e soprano na tônica.

Para se chegar a esta linha fundamental, são levadas em consideração algumas questões, entre as quais, embora não necessariamente a mais importante, é o grau de proeminência de uma nota da tríade. No caso da melodia inicial de *Der Entfernten*, tende-se a escolher o quinto grau ($\hat{5}$)³, seja pelo seu número de aparições ou por sua posição métrica em tempo forte. Poderíamos também pensar em $\hat{3}$ como nota primária. Esta dúvida necessariamente teria que ser solucionada analisando-se a canção completa, incluindo o acompanhamento de piano e o segundo período da peça, o que faremos mais adiante. Por hora, consideraremos apenas a melodia dos oito primeiros compassos, como ocorre em Ottman (1995).

Outras considerações importantes para se escolher a nota primária são: 1) ela deve ser consonante com o baixo; 2) deve ser seguida

¹ Ele não desconsidera outras linhas, que julga subordinadas àquela fundamental. Estas pertencem às camadas que aparecem nos gráfico dos planos frontal ou intermediários. Além disso, essas linhas podem ser prolongadas por arpejos, que por sua vez podem ser conectados por notas de passagem. As linhas ainda podem receber ornamentações através de notas vizinhas: bordaduras, simples ou duplas, e escapadas, ou ainda notas ornamentais por salto (salto consonante). Para maior detalhamento de prolongamentos melódicos, verificar Forte & Gilbert (1982).

² Preferimos o termo nota primária à nota inicial, como utilizado por Fraga (2011). A maioria dos termos em português aqui utilizados concordam com o glossário de Fraga (2011, p. 111–114), com exceções que serão ressaltadas quando for o caso.

³ Para diferenciar claramente os graus da linha fundamental dos graus referentes ao arpejo fundamental do baixo — I-V-I, Schenker convencionou o uso de números arábicos com acento circunflexo para os primeiros.

por graus conjuntos até sua resolução na tônica. Na melodia em questão, ambas preenchem esses requisitos⁴.

Sabemos que, de acordo com a teoria schenkeriana, a harmonia de subdominante, quando precedida e seguida da tônica, funciona como uma extensão desta última e não é propriamente um acorde independente. Ou seja, é uma harmonia de prolongamento da tônica, o que justamente ocorre entre os compassos 1 e 3 desta canção. Sendo Si \flat ($\hat{5}$) a nota primária, Lá \flat funciona como nota de passagem entre Si \flat e Sol.

Se Lá \flat fosse interpretado como nova vizinha⁵ de $\hat{3}$ (Sol), todo o primeiro compasso, que já é uma expansão da tríade de tônica através de notas de passagem, seria uma ornamentação de Lá \flat . Nesse caso, os dois primeiros compassos seriam um prefixo de Sol. Lá \flat aparece como nota acentuada por ser a mais longa até então⁶. Assim mesmo, preferimos considerá-la como um prolongamento da tônica via nota de passagem (Figura 2), uma vez que, ao menos nestes oito primeiros compassos, não há motivo para considerar Si \flat e Lá \flat como prefixos de Sol⁷. Note-se o agrupamento das colcheias na escrita do primeiro e quinto compassos, que tendem a dar maior ênfase aos tempos fortes.

Assim, observamos nos quatro primeiros compassos, que a direção da melodia é guiada até a cadência suspensiva, que Schenker chama de interrupção. Em outras palavras, ocorre uma interrupção do movimento da linha fundamental sobre $\hat{2}$, que é seguida da retomada da nota primária seguindo até a conclusão. Desta maneira, ocorre o movimento melódico $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2} // \hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$.

⁴ Embora no exercício de solfejo não tenhamos o baixo dado, não é difícil deduzir que a melodia que se inicia em Si \flat requer o baixo Mi \flat como suporte.

⁵ Schenker utiliza este termo para se referir à aproximação melódica à nota principal. Costumamos usar os termos bordadura ou escapada, dependendo de sua ocorrência melódica. Nota vizinha se refere a ambos. Fraga (2011, p. 19) utiliza o termo tom vizinho, que preferimos evitar para não confundir com a aproximação das tonalidades por ciclo de quintas.

⁶ Embora os gráficos schenkerianos não abordem o ritmo, uma vez que este era considerado por ele como parte da superfície, isto não quer dizer que fatores rítmicos não influam nas escolhas sobre o que pertence à estrutura ou à superfície no desdobramento da composição. Muitos dos schenkerianos atuais (Rothstein, 1989; Lester, 1986; Samarotto, 1999) utilizam o ritmo para esclarecer o significado melódico-harmônico de um momento musical no contexto complexo da composição.

⁷ Prefixos da nota primária são possíveis. No entanto, raramente ocorrem por graus conjuntos *descendentes*. Não faria, logicamente, sentido pensar que $\hat{3}$ viesse precedido por $\hat{5}$ e $\hat{4}$ sem que estes fossem considerados parte da linha fundamental.

Figura 2: Redução da melodia dos primeiros oito compassos de *Der Entfernten*, D. 350 de Franz Schubert à camada intermediária.

Podemos observar que, mesmo com poucos elementos, sem o acesso ao acompanhamento original ou à peça completa, podemos chegar a algumas conclusões parciais sobre a direção da melodia. Pode-se argumentar que essa análise é desnecessária, que a simples intuição é capaz de levar às mesmas conclusões e execuções. No entanto, levantamos dois argumentos contrários a este: 1) a prática nos tem mostrado que a primeira, segunda ou mesmo terceira leitura de alunos de graduação de qualquer ano (portanto com já alguma experiência de leitura) é quase sempre musicalmente desinteressante se a questão do movimento não for ventilada; 2) ao observar a análise, com ou sem a realização do gráfico, deparamo-nos com algumas dúvidas que podem resultar em diferentes realizações na interpretação, mesmo numa melodia muito simples como a abordada neste texto. Se, por exemplo, escolhêssemos $\hat{3}$ como nota primária, e considerássemos os primeiros dois compassos como prefixo de Sol, evitaríamos a ênfase nas notas Si^{\flat} e L^{\flat} para que pudéssemos movimentar todo esse início em direção à nota Sol.

2.2 *Der Entfernten*, D. 350 de Franz Schubert – a canção completa: dois movimentos harmônicos

Na Figura 3, apresentamos a melodia e o baixo da peça dos compassos 1 a 18 no primeiro sistema e o gráfico com a camada intermediária no segundo sistema.

Figura 3: Baixo, melodia e análise em gráfico da canção *Der Entfernten, D. 350* de Franz Schubert, compassos 1-18.

O baixo no primeiro período da peça confirma nossas expectativas de interpretação harmônica e reforça nossas escolhas quanto à linha estrutural nos primeiros oito compassos. No entanto, a parte contrastante da peça que se inicia no compasso 9 traz algumas novidades: a harmonia de dominante sobre o baixo $S_{i\flat}$ permanece ativada a partir deste ponto até o compasso 17, assim como a nota Fá na melodia dos compassos 9 a 13. As cadências de engano dão suporte consonante a $\hat{3}$ nos compassos 14 e 16, embora indiquem uma expansão da dominante, uma vez que a tensão promovida pela harmonia de dominante e pelo grau melódico $\hat{2}$ somente é resolvida na cadência autêntica perfeita no compasso 18 (Neumeyer & Tepping, 1992, p. 25–26). Ou seja, a cadência autêntica do primeiro período da peça pertence à camada intermediária, e não àquela fundamental. Os últimos dois compassos, que não aparecem na ilustração, são um poslúdio do piano e prolongam a tônica final.

2.3 Direção em melodia polifônica

A técnica de se criar duas ou mais vozes a partir de uma única linha melódica, chamada de melodia polifônica⁸, diferencia-se do desdobramento de um acorde em arpejo numa única voz por apresentar uma projeção mais elaborada da tríade ou de arpejos parciais “como condutores de *duas ou mais vozes* sobre uma extensão maior de música” (Forte & Gilbert, 1982, p. 67–68).

A Figura 4 mostra o uso dessa técnica:

⁸ Forte & Gilbert (1982, p. 67–82) usam o termo *compound melody*. Fraga (2011) utiliza a expressão *melodia polifônica* em português.



Figura 4: Minueto II da Suíte n. 2 em Ré menor, BWV 1008, para violoncelo de J. S. Bach, cc. 1-8, *Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 27.1.*

À maneira de Forte & Gilbert (1982, p. 70), transcrevemos os oito primeiros compassos na Figura 5, verticalizando as vozes resultantes:

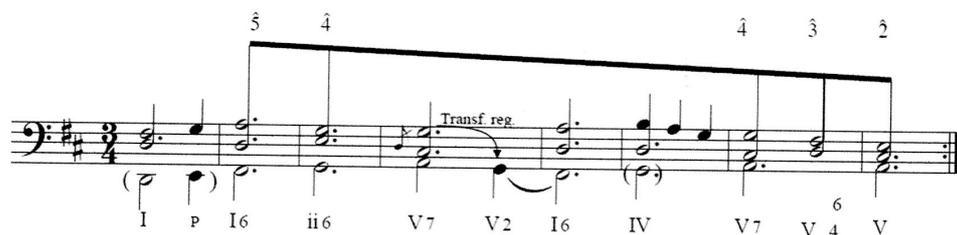


Figura 5: Verticalização das vozes nos cc. 1-8 do Minueto II da Suíte n. 2 em Ré menor, BWV 1008, para violoncelo de J. S. Bach.

Bach logra este efeito através da arte de combinar arpejos, notas de passagem, saltos grandes que resultam em câmbio de registro e um controle inigualável da condução vocal, de maneira a não perder o senso de continuidade da linha melódica.

O início da melodia do Minueto II apresenta um desdobramento da tríade de tônica, acrescida de notas de passagem, que funciona como acesso ascendente⁹ (prefixo) à nota primária da melodia (Lá = 5̂). A esta se segue um grande salto no segundo compasso que cria a voz do baixo, que por sua vez favorece a condução vocal do terceiro para o quarto grau da escala nesta voz. Na Figura 6, as hastes superiores indicam a linha fundamental até a interrupção no compasso 8. Acrescentamos o Ré inicial no baixo como nota “implícita”. As ligaduras entre os compassos 2-3 e 4-5 mostram a condução vocal da linha do baixo:

⁹ Este tipo de acesso por graus conjuntos é chamado de “movimento ascendente inicial” – *initial ascent* ou *anstieg* (Forte & Gilbert, 1982, p. 149; Neumeyer & Tepping, 1992, p. 78). Fraga (2011) chama de ascensão inicial.

Figura 6: Melodia polifônica e estrutura fundamental nos cc. 1-8 do Minueto II da Suíte n. 2 em Ré menor, BWV 1008, para violoncelo de J. S. Bach.

Se pensarmos em responder novamente às três questões fundamentais de Schenker que buscam localizar o início, o percurso e a meta do movimento nestes primeiros oito compassos da peça, observamos que o desdobramento inicial que leva à nota primária ($\hat{5}$) possui a capacidade inerente de movimento anacrústico. A próxima nota ressaltada no gráfico pela haste estendida é $\hat{4}$ (Sol), que, além de possuir sua capacidade de condução da linha fundamental através da continuidade de registro, é também ressaltada por ser a nota onde ocorre mudança de direção melódica na superfície. No compasso 4, após a ênfase natural em $\hat{4}$ na voz superior, ocorre uma transferência de registro desta nota da voz superior àquela no registro do baixo, indicada na Figura 6 pela seta, que resalta esta última voz.

120

Nos compassos 5 e 6, as notas que se seguem ultrapassam a tessitura daquelas pertencentes à linha fundamental, são conhecidas como notas de cobertura e pertencem ao nível da superfície da música. Sendo assim, são também caracterizadas por movimento, este enfatizado pela linha descendente, cuja meta parcial (porque o movimento a $\hat{1}$ é interrompido) é mediada por $\hat{4}$, nota da linha fundamental retomada no penúltimo compasso (após sua primeira menção no compasso 3) para levar à semicadência.

Logo, entre as notas da linha fundamental ($\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$), temos sempre um movimento mais intenso na superfície musical, seja ele criado pelo diálogo entre as vozes principais, baixo e soprano através das transferências de registro, ou pela continuidade criada pelas linhas intermediárias que visam à meta cadencial.

Os compassos que se seguem após a barra de repetição são uma expansão da dominante (Figura 7): o baixo caminha por graus conjuntos a partir de Lá (dominante) até o compasso 17— a despeito das transferências de registro nos compassos 11 e 17. No compasso 18, ocorre uma intensificação de *ii* através de *vii*^{o7} / *ii*, que leva em seguida a *V*. Esta intensificação é reforçada pela nota vizinha de $\hat{5}$ na voz superior, Si ($\hat{6}$), que, a despeito de não ser parte da linha fundamental, tem um importante papel neste prolongamento da dominante

cabe ao intérprete deixá-la clara na execução e, acima de tudo, dar movimento à peça a partir dela.

A escolha de $\hat{5}$ como nota primária na melodia inicial da canção de Schubert pode resultar em se ressaltar o movimento a partir de $\hat{5}$ no compasso 1, o que pode ser realizado através de acento agógico, ressaltando em seguida $\hat{4}$ e $\hat{3}$ dos compassos 1 e 2 até chegar a $\hat{2}$ na cadência interrompida do compasso 4. O movimento se repete para alcançar a cadência autêntica perfeita. No entanto, se escolhêssemos $\hat{3}$, todo o início até o compasso 3 funcionaria como um prefixo, mudando o resultado na *performance*. Além disso, as progressões da linha fundamental nos primeiros oito compassos mostram que os acentos inerentes às notas que saltam ou mudam de direção¹¹ (nos compassos 2 e 3, por exemplo) não podem se impor às notas da linha fundamental sem que se corra o risco de se perder a direção às metas temporárias ou àquela final e, como resultado, obter-se uma leitura imatura e “inocente”.

Nesta canção, as notas da linha fundamental no início são reforçadas pelo acento métrico e pelo acento de duração. Na segunda parte, a harmonia da dominante perdura até a cadência autêntica final, único momento de real repouso nesta parte. As progressões de engano nos compassos 14 e 16 apenas prolongam a dominante, não tendo poder de estabilidade intrínseco (ou seja, *vi* não substitui *I* aqui), mas sim de movimento, o que é reforçado pela atividade melódica e rítmica das notas e compassos que se seguem.

Em Bach, ao contrário do exemplo de Schubert, os acentos métricos não reforçam a linha fundamental (note-se que $\hat{4}$ e $\hat{3}$ se localizam em tempos fracos), o que Bach brilhantemente compensa com os acentos resultantes de mudança de direção, salto e duração.

Em ambos os exemplos a linha fundamental se inicia em $\hat{5}$ e ocorre a interrupção. No Minueto de Bach, no entanto, a linha fundamental é retomada a partir da nota primária $\hat{5}$, ainda que somente no final da peça, para finalizar o movimento descendente a $\hat{1}$, enquanto que no exemplo de Schubert, $\hat{2}$ é prolongado a partir da digressão após a primeira cadência autêntica e a linha é concluída a partir do mesmo grau.

As escolhas sobre que notas ressaltar ou quais são as metas musicais temporárias ou finais para as quais devemos dirigir e criar mo-

¹¹ Para Lester (1986, p. 16), acentos são “pontos de iniciação”. Assim, o início de uma nota é acentuado em relação à sua continuação, o início de uma nova textura, de uma nova harmonia, de um novo padrão dinâmico e motivico são acentuados em relação aos anteriores. Uma nota longa soa acentuada em relação às mais curtas, assim como a nota de chegada após um salto. Todos esses acentos são inerentes às notas independentemente do fato de ocorrer ou não um acento de dinâmica proposital na *performance*. O acento de métrica, de natureza distinta dos demais, é ouvido como tal uma vez que um padrão seja estabelecido.

vimento no discurso musical são, na maior parte das vezes, relegadas às aulas de *performance* sem interlocução com a teoria. Movimento e direção musical são muitas vezes desconsiderados nas aulas de percepção ou teoria e, desta forma, perdemos a excelente oportunidade de tornar nossas experiências interdisciplinares.

Referências

- Aldwell, E., & Schachter, C. (2010). *Harmony and voice leading*. 4th. ed. New York: Schirmer.
- Berkowitz, S., Fontrier, G., & Kraft, L. (1960). *A New approach to sight singing*. New York: Norton.
- Bortz, G. (2010a). Contextualização musical no treinamento auditivo: Transferindo memórias à prática musical. *Anais do VI Simpósio de Cognição e Artes Musicais – Simcam 6*, 1–8.
- Bortz, G. (2010b). As ferramentas de Schenker no ensino de harmonia, contraponto e interpretação. *Anais do XX Congresso da ANPPOM*, 1526–1532.
- Bortz, G., & Brolo, S. G. B. (2009). Percepção musical e improvisação: Um estudo dirigido. *Anais do V Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais - Simcam 5*, 530–534.
- Forte, A. (1959). Schenker's conception of musical structure. *Journal of Music Theory*, 3(1), 1–30.
- Forte, A., & Gilbert, S. E. (1982). *Introduction to schenkerian analysis*. New York: Norton.
- Fraga, O. (2011). *Progressão linear: Uma breve introdução à teoria de Schenker*. Londrina: Eduel.
- Kraft, L. (1999). *A New approach to ear training*. (2nd ed.). New York: Norton.
- Lester, J. (1986). *The rhythms of tonal music*. New York: Schirmer.
- Neumeyer, D., & Tepping, S. (1992). *A guide to schenkerian analysis*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Ottman, R. W. (1995). *Music for sight singing*. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- Rothstein, W. *Phrase rhythm in tonal music*. New York: Schirmer, 1990.
- Salzer, F. (1952). *Structural hearing: Tonal coherence in music*. New York: Dover.
- Salzer, F., & Schachter, C. (1989). *Counterpoint in composition*. New York: Morningside Edition.
- Samarotto, F. (1999). Strange dimensions: regularity and irregularity in deep levels of rhythmic reduction. In C. Schachter, & H. Siegel (Eds.), *Schenker studies 2* (pp. 222–238). Cambridge: Cambridge University Press.
- Schenker, H. (1935/1979). *Free composition*. Vol III. (E. Oster, Trad.). New York: Longman.