

Capítulo primeiro

Prolongações Simples

A prolongação é um dos conceitos fundamentais da teoria schenkeriana. É a prolongação que, ao inscrever as harmonias na duração, permite que a obra se desenvolva, se dirija a um objetivo e, assim, expresse a sua tonalidade. É pela prolongação que o compositor dota a obra do que faz sua individualidade; é através da prolongação que ele estabelece as suas particularidades melódicas, harmônicas e rítmicas. É a prolongação que dá sentido à música.

A concepção schenkeriana da prolongação tem sua origem num estudo da ornamentação barroca, principalmente em Carl Philipp Emanuel Bach. Ao logo deste estudo, Schenker toma consciência que os ornamentos são os verdadeiros portadores do sentido musical. Ele compreende que todo o processo de composição das obras tonais pode se voltar para uma espécie de vasto trabalho de ornamentação. Desde então, a análise musical tem por missão mostrar de que maneira a ornamentação dota a obra da sua individualidade e da sua originalidade. Para fazê-lo, a primeira etapa consiste em encontrar, sob as prolongações, o arcabouço que lhe serviu de fundamento. Em outros termos, a análise não faz nada além de inverter o processo de composição ou de improvisação: ela opera por redução até retornar ao arcabouço fundamental da peça.

A noção de prolongação deve ser entendida em função de uma outra noção essencial da teoria schenkeriana: a noção de níveis. O que Schenker mostra é que tal passagem que à primeira vista parece relativamente ativa num nível dado sobre o plano harmônico ou melódico pode ser analisada num nível superior como um acorde único, ornamentado ou “prolongado”. Como os exemplos analisados neste curso são geralmente apenas fragmentos muito breves, o número de níveis examinados é limitado; mas é preciso compreender bem que, a cada vez que um fragmento é analisado como um único acorde prolongado, ele se inscreve, num nível mais elevado, numa sucessão de acordes que talvez também seja ela mesma uma prolongação, etc.

Este primeiro capítulo visa mostrar alguns procedimentos simples de prolongação. Veremos que a análise das prolongações consiste freqüentemente em descobrir na harmonia fenômenos de contraponto (por exemplo, quando as diferentes notas de acordes arpejados se revelam pertencer ao mesmo número de vozes distintas de um contraponto) ou, ao contrário, em revelar, na condução melódica, fenômenos harmônicos (por exemplo, quando as vozes de uma polifonia se revelam ser nada mais que notas de passagem no meio de um acorde). Isto evidencia este aspecto fundamental, mencionado acima, da análise schenkeriana: que ela se constrói sobre uma dialética constante entre os pontos de vista harmônico e contrapontístico.

Arpegiação

O meio mais simples de prolongar um acorde no tempo é arpejá-lo – quer dizer, transformar um fenômeno essencialmente vertical em um desdobramento horizontal. A arpegiação pode tomar formas mais ou menos desenvolvidas e mais ou menos complexas; encontram-se inúmeros exemplos no repertório tonal. O exemplo 1.1, tirado de uma sonata de Domenico Scarlatti, é um caso extremo que parece esticar até o limite a possibilidade de arpejar o acorde de *dó* maior. Essa arpegiação coloca em jogo, desde o começo da Sonata, um motivo melódico-rítmico que evoca um toque de caça, que se tornará o motivo de toda a peça. É nesse sentido que a prolongação cria a individualidade da obra: um acorde de *dó* maior, mesmo reconhecido como tônica, “significa” pouca coisa em si mesmo; é esta arpegiação particular proposta por Scarlatti que, no exemplo 1.1 e durante toda esta sonata, a dota de um poder de evocação não negligenciável.



Exemplo 1.1: Domenico SCARLATTI, Sonata em *dó* maior ,
L401, comp. 1-6

Condução das vozes

A arpegiação tem por efeito diminuir o número aparente de vozes do acorde. O fragmento acima (exemplo 1.1) é escrito para duas vozes aparentes somente, uma em cada mão, enquanto que ele nos faz ouvir nada menos que doze notas diferentes do acorde de *dó* maior, repartidas em quatro oitavas. No caso de uma sucessão de acordes arpejados, cada uma das notas do arpejo pode se inscrever numa relação linear com uma nota do acorde que precede e uma outra do acorde que se segue. A análise schenkeriana coloca isto em evidência “verticalizando” os arpejos: reescrevendo os arpejos sucessivos como acordes, ela mostra que cada uma das notas destes acordes pertence a uma linha separada e que a sucessão de acordes arpejados constitui na realidade um contraponto a várias vozes.

O exemplo 1.2 reproduz os dois primeiros compassos do Pequeno Prelúdio em *fá* maior, BWV 927, de Johann Sebastian Bach, que parece formado por uma sucessão de quatro acordes arpejados, cada um durando dois tempos (meio compasso); a escrita é a três vozes aparentes, uma na mão direita e duas na mão esquerda.



Exemplo 1.2: Johann Sebastian BACH, Pequeno prelúdio em *fá* maior,
BWV 927, comp. 1-2

A análise será feita através de duas reduções sucessivas. Uma primeira, que simplifica o ritmo e verticaliza os acordes (exemplo 1.2a), mostra seis vozes diferentes; os acordes estão dispostos sobre um pedal de *fá* e a cifragem harmônica é I-IV-V-I.

Mas as seis vozes do exemplo 1.2a não formam somente uma sucessão de harmonias: elas constituem também um contraponto no qual é possível discernir bordaduras ou notas de passagem. Considerando-se as vozes de cima para baixo, lê-se o seguinte:

- Voz 1 (voz superior), subida de *dó* a *fá* com duas notas de passagem, *ré* e *mi*.
- Voz 2, subida de *lá* a *dó* com uma nota de passagem, *si*_b.
- Voz 3, subida de *fá* a *lá* com uma nota de passagem, *sol*.
- Voz 4, descida de *dó* a *lá* com uma escapada [*échappée*], *ré*, e uma nota de passagem, *si*_b.
- Voz 5, bordadura dupla do *lá* pelo *si*_b e *sol*.
- Voz 6 (voz inferior), sustentação [*tenué*] do *fá*.

Toda a passagem aparece então como um único acorde de *fá* ornamentado com notas estranhas. Isto é ilustrado no exemplo 1.2b através de um procedimento gráfico onde as notas reais estão escritas

em mínimas, as notas de ornamento em semínimas sem haste; as ligaduras indicam os movimentos melódicos¹.

Exemplo 1.2 a e b: Reduções do exemplo 1.2

Dois níveis de leitura, representados respectivamente no exemplo 1.2a e 1.2b, mostram, no primeiro, uma sucessão de quatro harmonias, I-IV-V-I e, no segundo, a prolongação do único acorde de tônica através de diversos procedimentos melódicos. Os movimentos essencialmente disjuntos dos arpejos escritos por Bach (exemplo 1.2) se reduzem primeiramente a movimentos essencialmente conjuntos a várias vozes (exemplo 1.2a), depois a ornamentos de um único acorde (exemplo 1.2b); a análise consistiu na procura de *linhas conjuntas*, quer dizer, de linhas de movimentos por graus conjuntos², subjacentes à escrita em arpejos. A procura de linhas de graus conjuntos é um dos procedimentos essenciais da análise schenkeriana.

Os quatro primeiros compassos do Prelúdio da Suíte BWV 1007 para violoncelo solo (exemplo 1.3) apresentam um caso quase idêntico, em *sol* maior:

Exemplo 1.3: Johann Sebastian BACH, Suite em *sol* maior para violoncelo solo, BWV 1007, Prélúdio, comp. 1-4

Depois da eliminação das bordaduras que ornamentam a nota superior do primeiro e terceiro tempo de cada compasso (*si-lá-si*, *dó-si-dó*, *si-lá-si*, compassos 1, 2-3 e 4), distingue-se facilmente uma escrita a três vozes, com um acorde por compasso, formando um encadeamento I-IV-V-I sobre um pedal de *sol* (exemplo 1.3a), que constitui uma prolongação do acorde de *sol* maior com uma bordadura na voz superior (*si-dó-si*) e uma subida da quinta até a oitava com duas notas de passagem (*ré-mi-fá#-sol*) na voz intermediária (exemplo 1.3b):

Exemplo 1.3 a e b: Reduções do exemplo 1.3

¹ Mais precisamente: as ligaduras plenas ligam as notas de ornamentação à notas que elas ornamentam e marcam as linhas melódicas; as ligaduras pontilhadas indicam as notas que se mantêm.

² Ver a este propósito a nota 8 abaixo.

Exemplos deste tipo são abundantes. Pode-se citar os quatro primeiros compassos do Prelúdio em *dó* maior do primeiro livro do Cravo Bem Temperado (exemplo 1.4), que apresentam um fenômeno análogo. Aqui, a primeira redução (exemplo 1.4a) mostra quatro acordes que podem ser cifrados I–ii–V–I, com uma escrita a cinco vozes.

Exemplo 1.4: Johann Sebastian BACH, Cravo Bem Temperado, vol. I, Prelúdio em *dó* maior, BWV 846a, comp. 1-4

Uma leitura mais contrapontística do exemplo 1.4a mostra que os compassos 2 e 3 não comportam nada além de bordaduras (ou “notas vizinhas”³): se esta passagem tem quatro acordes num nível superficial, esses acordes constituem, num nível mais elevado, somente uma bordadura múltipla do acorde de *dó* maior. Como mostra o exemplo 1.4b, as cinco vozes efetuam respectivamente os movimentos seguintes:

Voz 1: bordadura do *mi* pela nota vizinha *fá* (compassos 2 e 3).

Voz 2: bordadura do *dó* pela nota vizinha *ré* (compassos 2 e 3).

Voz 3: bordadura do *sol* pela nota vizinha *lá* (compasso 2).

Voz 4: bordadura do *mi* pela nota vizinha *ré* (compassos 2 e 3).

Voz 5: bordadura do *dó* pela nota vizinha *si* (compasso 3).

É a defasagem das bordaduras uma em relação à outra que provoca as harmonias.

Exemplo 1.4 a e b: Reduções do exemplo 1.4

Os exemplos 1.2 (Pequeno prelúdio em *fá* maior), 1.3 (Prelúdio da suíte em *sol* maior) e 1.4 (Prelúdio em *dó* maior) são superficialmente semelhantes: trata-se a cada vez de uma prolongação de uma acorde único, do qual as notas de ornamento formam uma sucessão de quatro acordes expressos através de arpejos. Entretanto, levando-se em conta os movimentos contrapontísticos subjacentes, a diferença entre eles se torna evidente. No primeiro caso (exemplo 1.2), as notas de passagem desenhavam um movimento geral ascendente. A parte do soprano, em particular, sobe da quinta do acorde de tônica para a oitava: esta subida provoca uma tensão crescente e dá lugar a todo o dinamismo da peça. No segundo caso (exemplo 1.3), a subida é a mesma, mas ela se situa na voz mediana de modo que a tensão que se instaura é menos forte. No terceiro caso enfim, as bordaduras não criam nenhum movimento melódico importante, cada uma das partes volta para o seu ponto de

³ O sentido da expressão “nota vizinha” será detalhado no parágrafo seguinte.

partida e o compasso 4 é idêntico ao compasso 1: tudo isso confere a essa passagem um estatismo relativo que convém a esses quatro compassos de introdução.

Vê-se aqui que a análise não tem por único objetivo mostrar que essas passagens são prolongações de um acorde de tônica, mas também chamar a atenção para os procedimentos particulares através dos quais a prolongação se realiza em cada caso, notas de passagem nos dois primeiros, bordaduras no terceiro: são esses procedimentos e sua disposição singular que determinam a significação musical de cada um dos fragmentos.

* * *

Notas Vizinhas

Schenker chama de “notas vizinhas” os ornamentos que afetam, através de uma simples vizinhança, uma ou várias notas de um acorde ornamentado. São em primeiro lugar as bordaduras, mas pode-se incluir também nesta categoria as appoggiaturas e as escapadas, que são de uma certa maneira bordaduras incompletas: a appoggiatura é uma bordadura da qual falta a primeira nota, enquanto que a escapada é uma bordadura da qual falta a última nota. Schenker prefere a expressão “nota vizinha” precisamente para não ter que fazer a distinção entre estes diferentes casos. Além disso, ele opõe fortemente a nota vizinha, enquanto ornamento de uma única nota, à nota de passagem que, como seu nome indica, se situa necessariamente entre duas notas de um acorde ornamentado (prolongado), entre as quais ela efetua a passagem por movimento conjunto.

Os primeiros compassos da Sonata em *fá* maior, Hob. XVI:29, de Haydn (exemplo 1.5) ilustram a ornamentação de um arpejo através de notas vizinhas. Até a metade do compasso 3, encontramos sem sombra de dúvida diante de uma prolongação por apergiação do acorde de *fá* maior, comparável àquela do acorde de *dó* maior do exemplo 1.1, com a diferença que neste caso o acorde é ornado por bordaduras a duas vezes em terças paralelas na mão direita (marcadas *a* e *b*), bordaduras das quais o estatuto harmônico deverá ser examinado mais de perto. O compasso 3 termina com uma cadência perfeita (em *c*) que traz de volta o acorde de *fá* maior no começo do compasso 4.

Examinemos para começar a primeira bordadura, em *a*, no segundo tempo do compasso 2. Seria possível ler um encadeamento $I-IV_4^6-I$. Mas esta seria uma leitura forçada: é mais simples observar apenas uma bordadura da tônica pela sua quarta e sexta, como indica a cifragem do exemplo 1.5⁴. A segunda bordadura, em *b*, no quarto tempo do compasso 2, particularmente se integramos a ela a pequena appoggiatura *dó*, poderia dar o sentimento de um acorde de dominante incompleta (*dó-sol-si*) num encadeamento $I-V^7-I$ sobre uma nota de pedal *fá*. Aqui como em *a*, entretanto, parece mais simples observarmos apenas uma bordadura da terça do acorde de *fá* maior pela quarta (*lá-si-lá*), e da oitava pela nona (*fá-sol-fá*). Mas é preciso perceber que na realidade, nos dois casos, as duas leituras não se situam no mesmo nível de observação⁵: as leituras harmônicas são baseadas na colcheia e descrevem uma harmonia bastante ativa, enquanto que a leitura melódica é mais global e vê, em todo esse compasso 2, apenas um acorde de *fá* maior, ornado com duas bordaduras.

⁴ Esta cifragem requer um pouco de explicação. Como na cifragem de baixo contínuo, os números arábicos ⁶ indicam intervalos de sexta, *ré*, e de quarta, *si*, sobre o baixo *fá* representado pelo número romano I. O sentido é então diferente daquele de uma cifragem I_4^6 , que indicaria um acorde do primeiro grau em posição de quarta e sexta, *dó-fá-lá*. A leitura da cifragem deve sempre ser feita em comparação com a própria partitura.

⁵ Não se pode deixar de observar aqui que a problemática dos “níveis de observação” constituiu também um elemento essencial da teoria analítica de Jacques Chailley, tal qual ela foi exposta no *Traité historique d'analyse musicale*, publicado em 1951 (2ª edição intitulada *Traité historique d'analyse harmonique*, 1977). A *Der freie Satz* de Schenker teve uma edição bastante confidencial em 1935, mas a edição que a tornou conhecida é a segunda, de 1956; aliás, esta obra era praticamente desconhecida na França até a sua tradução em 1993. A simultaneidade das idéias de Schenker e de Chailley merece então ser sublinhada, ainda mais porque elas se desenvolveram de maneira completamente independente uma da outra.

* * *

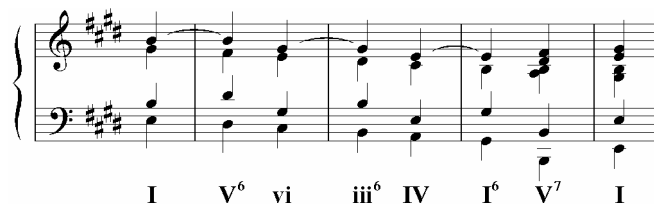
Linha diretriz

Em cada um dos exemplos descritos acima, a prolongação do acorde toma a forma de uma progressão harmônica relativamente simples, I-IV-V-I (exemplos 1.2 e 1.3), I-ii-V-I (exemplo 1.4) ou mesmo I-V-I (exemplo 1.5). No exemplo que será analisado agora, ao contrário, a sucessão das harmonias é mais confusa, a tal ponto que a explicação melódica é consideravelmente mais convincente. Trata-se dos primeiros compassos do movimento inicial da Sonata op. 109 de Beethoven (exemplo 1.6) que, da mesma maneira que os exemplos precedentes, podem ser lidos como uma sucessão de acordes arpejados. O exemplo 1.6a, que verticaliza os acordes, coloca em evidência uma harmonia que poderia ser cifrada I-V⁶-vi-iii⁶-IV-I⁶-V⁷-I. Mas essa cifragem é muito pouco esclarecedora; nota-se, além disto, que a verticalização não consegue produzir linhas conjuntas: as partes do soprano e do tenor do exemplo 1.6a restam disjuntas.

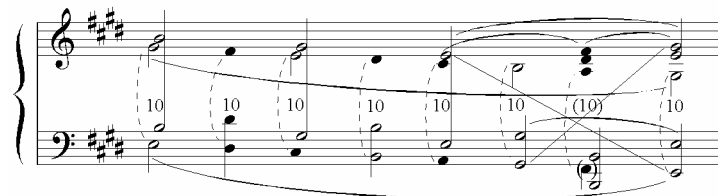
É que a lógica dessa passagem não é exclusivamente harmônica. O exemplo 1.6b elucida a condução das quatro partes e mostra como cada uma, à sua maneira, participa do desdobramento do acorde de *mi* maior.



Exemplo 1.6: Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonata n° 30 em *mi* maior, op. 109, 1° movimento, comp. 1-4



Exemplo 1.6a: Primeira redução do exemplo 1.6



Exemplo 1.6b: Segunda redução do exemplo 1.6

— A voz 2 (contralto) é a mais interessante: ela efetua uma descida por movimento conjunto de toda uma oitava, de *sol#* à *sol#*, de terça à terça do acorde prolongado. Ela é evidentemente a “linha diretriz” dessa passagem, aquela que rege todo o conjunto e de onde provêm as outras vozes.

— A voz 4 (baixo) segue primeiro o contralto na décima inferior (ver as ligaduras pontilhadas e os números 10 no exemplo 1.6b), efetuando uma descida da fundamental até a terça do acorde, *mi-ré#-dó#-si-lá-sol#*. O *fá#* que, na segunda parte do compasso 3 teria permitido que a descida em décimas paralelas se terminasse no *mi*, é substituído pelo *si* que realiza a cadência perfeita final da passagem: esta é uma situação comparável àquela da cadência final do exemplo 1.5 acima, onde uma nota é adicionada ao baixo para dar um conteúdo harmônico à uma condução essencialmente melódica⁷.

— A voz 1 (soprano) desce primeiro num arpejo de *mi* maior, *si-sol#-mi*; estas três notas são dobradas pelo tenor, como mostra a disposição das hastes no exemplo 1.6b. O soprano sobe em seguida ao *sol#* através de uma nota de passagem, *fá#*; esta subida é dobrada na terça inferior pelo *ré#*, bordadura do *mi*, que completa o acorde de dominante no final do compasso 3.

— A voz 3 (tenor) não é verdadeiramente independente: ela dobra alternativamente o soprano e o baixo; para colocar isto em evidência as notas do tenor foram completadas no exemplo 1.6b com hastes que as ligam às notas do soprano ou do baixo que elas dobram alternativamente.

O que diferencia totalmente o exemplo 1.6 dos exemplos 1.2 a 1.5 é que enquanto naqueles a verticalização e a cifragem harmônica (exemplos 1.2a, 1.3a, 1.4a e 1.5a) parecem fornecer um ponto de partida satisfatório para a análise, o mesmo não acontece com a cifragem do exemplo 1.6a, que dá uma informação bem pouco satisfatória. A lição da análise schenkeriana, neste último caso, é que uma prolongação, aqui, aquela do acorde de *mi* maior, pode ter uma origem principalmente ou exclusivamente melódica, mais pertinente que a harmonia.

* * *

Freqüentemente, a linha diretriz tem o caráter de um arpejo preenchido com notas de passagem. Às vezes, ela é suficiente para assegurar a prolongação do acorde que ela arpeggia, sem que nenhuma nova harmonia pareça resultar deste acorde prolongado. Beethoven, no final do primeiro movimento da sua Segunda sinfonia (exemplo 1.7), efetua durante dez compassos no fagote e no violoncelo uma subida cromática de toda uma oitava, que não tem nenhum outro objetivo que o de preencher através de notas de passagem um arpejo do acorde inicial: *ré-fá#-lá-dó*, que se transforma em *fá#-lá-dó-mi*, no terceiro compasso da passagem. Tudo se faz através de trocas [*échanges*] de vozes (ou seja, através de vozes que se inter cruzam, saltando eventualmente de uma oitava), como se lê no exemplo 1.7a:

— O *dó#* da parte superior passa para a segunda voz no quinto compasso da passagem, depois ao baixo no oitavo compasso, para voltar para a segunda voz no nono compasso.

— O *fá#* da segunda voz desce ao *mi*, através de uma nota de passagem no terceiro compasso, que sobe de uma oitava para a voz do soprano no quinto compasso, volta para a segunda voz no sétimo compasso, e se transforma finalmente em *ré#* no baixo no décimo compasso.

— O *lá* da terceira voz passa para o baixo no quinto compasso e volta para a terceira voz no compasso seguinte.

— O baixo, que é a linha diretriz desta passagem, sobe de *ré* para *fá#*, depois para *lá*, *dó#*, e finalmente *ré#*, preenchendo todos os intervalos por movimento cromático.

⁷ As notas escritas como mínimas no exemplo 1.6b são as do acorde prolongado de *mi* maior: *mi*, *sol#* e *si*. Seria possível objetar que os *si* do baixo (compassos 2 e 3), suportando respectivamente os acordes de *iii*⁶ e de *V*, não fazem parte, no momento em que eles aparecem, do acorde prolongado. Mas a teoria schenkeriana convida a ler a escala descendente do baixo como um arpejo de *mi* maior, *mi-si-sol#-(si)-mi*, e a considerar os acordes de *iii*⁶ e de *V* somente como acordes resultantes, provocados por notas de passagem sobre uma nota de baixo que deve ser considerada como a única nota real.

O *fá#* omitido no baixo (representado entre parênteses no exemplo 1.6b) encontra-se presente no soprano. Se a parte do baixo tivesse terminado seu movimento descendente por graus conjuntos com *sol#-fá#-mi*, este teria respondido ao movimento ascendente *mi-fá#-sol#* do soprano, numa figura contrapontística chamada “troca de vozes”, marcada no exemplo 1.6b por duas linhas que se cruzam para ligar o *mi* ao *mi* e o *sol#* ao *sol#*. Mas a dobradura da nota de passagem *fá#* teria sido pouco satisfatória: é por esta razão também que Beethoven preferiu interpolar o *si* grave.

Exemplo 1.7: Ludwig VAN BEETHOVEN, Segunda sinfonia, primeiro movimento, comp. 326-335

Exemplo 1.7a : Redução do exemplo 1.7

As análises realizadas acima geralmente tomam como ponto de partida uma reescrita verticalizada e uma cifragem harmônica, que constituem uma primeira etapa quase obrigatória da análise schenkeriana: seria impossível, na verdade, identificar com certeza as notas ornamentais se não fosse em relação ao acorde que elas ornamentam; com o hábito, pode-se dispensar de escrever essa redução, mas ela deve sempre ser feita, ao menos mentalmente – isto requer, entretanto, uma certa prática. É possível eliminar desde este primeiro estágio as notas estranhas à harmonia que são as mais evidentes (como no exemplo 1.3a). Depois desta primeira leitura harmônica, segue-se uma leitura melódica e contrapontística – e uma segunda redução – que identifica certas notas como ornamentos num nível superior. Em alguns casos, como no exemplo 1.6, a leitura harmônica parece menos esclarecedora que a leitura melódica. Em outros casos ao contrário, a leitura melódica é menos edificante que a leitura harmônica. A análise schenkeriana não pretende a priori que uma leitura prime sobre a outra; seria errado pensar, como se disse algumas vezes, que a análise schenkeriana negligencia a harmonia em benefício da melodia e do contraponto: ela opera mais através de uma espécie de ida e volta constante de um ao outro.

Na concepção schenkeriana, um movimento disjunto é sempre da ordem de um arpejo: ele representa uma passagem de uma nota a uma outra do acorde, então de uma voz a uma outra do contraponto. As notas de passagem formam *linhas conjuntas*⁸. A procura destas linhas é um dos elementos importantes da análise schenkeriana. Elas são o resultado do preenchimento de arpejos com notas de passagem: é preciso deduzir disto que uma linha conjunta liga necessariamente duas notas diferentes de um mesmo acorde.

A análise das prolongações se faz sempre em vários níveis, que podemos resumir como segue:

— A passagem prolongada aparece primeiramente como uma progressão, geralmente uma progressão harmônica; é o que mostram as primeiras reduções praticadas acima e a cifração harmônica que as acompanha.

— Constata-se em seguida que essa progressão é o resultado de diversos procedimentos de ornamentação: arpegações, bordaduras e notas de passagem, que constituem a prolongação no sentido próprio, como mostram as segundas reduções acima.

— Num nível superior, a passagem aparece novamente como um elemento único ornamentado (prolongado), um grau da harmonia por exemplo.

— Este grau se inscreve sem dúvida, num nível ainda mais elevado, numa progressão de estatuto superior, que poderá ser analisada também como uma prolongação.

— Etc.: este processo é repetitivo e permite em princípio subir, nível após nível, até apresentar a obra inteira como a prolongação de um elemento fundamental que é necessariamente o acorde de tônica⁹.

⁸ O termo em alemão utilizado por Schenker é *Zug*, palavra muito polissêmica que significa “linha”, mas também “traço”, tanto no sentido de um traçado quanto no sentido de uma flecha: a linha conjunta é uma linha que se dirige a um objetivo.

⁹ No nível de iniciação deste curso, não encontraremos muitos exemplos do processo de reiteração característica da análise schenkeriana, porque os fragmentos analisados são muito breves. O Capítulo 2 dará entretanto uma idéia deste processo.