



RESENHAS

Sobre *Harmonia* de Arnold Schoenberg. Tradução de Marden Maluf, São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

Norton Dudeque (UFPR)
e-mail: norton.dudeque@ufpr.br
norton.dudeque@terra.com.br

I. Contexto histórico

Um livro como o *Harmonielehre* de Arnold Schoenberg tornou-se um dos clássicos, já faz décadas, sobre harmonia tonal e em especial sobre o pensamento deste grande compositor. Existem inúmeras traduções para outras línguas, o que só reforça a sua importância. De todas essas traduções, provavelmente a primeira a ter sido tentada foi a do compositor brasileiro Alberto Nepomuceno, quem em 1916, apenas cinco anos após a primeira edição do *Harmonielehre*, iniciou um trabalho de tradução deste livro. Infelizmente, a tradução de Nepomuceno ficou inacabada.¹ Após décadas de espera chega-nos a tradução do *Harmonielehre*, realizada por Marden Maluf.

A tradução do *Harmonielehre* de Arnold Schoenberg é apresentada em um volume, muito bem produzido. Tanto o tradutor quanto a editora estão de parabéns pelo excelente trabalho realizado. Além do texto de Schoenberg, encontramos uma apresentação assinada por Flo Menezes, e um prefácio assinado pelo tradutor.

Neste prefácio, o Sr. Maluf argumenta sobre o porque da tradução de *Harmonielehre* como *Harmonia*. As razões parecem ser mais práticas do que filológicas. O título do livro, *Harmonie + Lehre*, se refere ao uso comum, e que demonstra uma tradição, na Alemanha e na Áustria, para obras que tratam de disciplinas pertencentes à teoria musical. Esta tradição, que remonta ao final século XIX e início do XX, refere-se aos manuais práticos de música.² Porém, como o tradutor

¹ Vide mais detalhes no item IV adiante, sobre a tradução de Nepomuceno.

² Devemos lembrar que muitos destes manuais não eram somente pequenos livros cheios de regras, mas muitos eram grandes tratados sobre o pensamento de importantes musicólogos, teóricos e compositores. Podemos citar os seguintes: Georg Capellen, *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre* (Leipzig, 1908); August Halm, *Harmonielehre* (Leipzig, 1905); Salomon Jadassohn, *Lehrbuch der Harmonie* (Leipzig, 1883); Rudolf Louis e Ludwig Thuille, *Harmonielehre* (Stuttgart, 1907); Karl Mayrberger, *Lehrbuch der musikalischen Harmonik* (Leipzig, 1878); Max Reger, *Beiträge zur Modulationslehre* (Leipzig, 1903); Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre* (Leipzig, 1853) e *Vereinfachte Harmonielehre* (Londres, 1893); Heinrich Schenker, *Harmonielehre* (Viena, 1906); Bernhard Ziehn, *Harmonie- und Modulationslehre* (Berlim, 1887).

observa, o termo *Lehre* também pode se referir a um conjunto maior de saber e conhecimento sobre o assunto abordado. Assim, o Sr. Maluf optou por excluir o termo referente à *Lehre* do título do livro. Mas, talvez, a maior razão para tal abreviação do título seja o fato de que o *Harmonielehre* de Schoenberg não é uma manual de harmonia no sentido comum. Esta é uma obra extremamente complexa e de difícil leitura e compreensão. Prova mais cabal disto é o pequeno guia prático elaborado por Erwin Stein em 1923 e intitulado *Praktischer Leitfaden zu Schönbergs Harmonielehre: ein Hilfsbuch für Lehrer und Schüler*. Por um lado, este pequeno guia lista em forma de sumário todos os pontos práticos para a instrução do aluno, mas por outro, elimina referências às passagens que são puramente especulativas e polêmicas da obra. No meu ponto de vista, estas últimas é que caracterizam o *Harmonielehre* como uma grande obra da teoria musical, tanto é assim, que o próprio Schoenberg comenta ironicamente que o guia de Stein permite que o leitor não leia o conteúdo especulativo e que esqueça três quartos do seu livro (STEIN, 1923, p. 1).³ Naturalmente, o conteúdo especulativo e polêmico do seu livro é tão importante, senão mais, que a parte puramente prática.

De minha parte, eu estaria ansiosamente esperando por um prefácio que abordasse um pouco da história deste livro tão importante, e que esclarecesse alguns dos pontos obscuros do texto de Schoenberg. A história do *Harmonielehre* é complexa e pode ser vista de várias maneiras. Primeiramente, o texto do *Harmonielehre* tem sua origem ligada diretamente à prática pedagógica de Schoenberg, como ele declara já na primeira linha do prefácio à primeira edição: “Este livro, eu o aprendi de meus alunos” (p. 31). É importante lembrarmos que entre os alunos de Schoenberg à época em que o *Harmonielehre* foi escrito estavam, entre outros, Alban Berg, Anton Webern, Egon Wellesz, e Erwin Stein. Já sabemos que a metodologia empregada na organização do *Harmonielehre* é o reflexo da maneira como Schoenberg ensinava seus alunos. Por exemplo, bastaria examinarmos os cadernos de exercícios de Alban Berg da época dos seus estudos com Schoenberg, entre 1904 e 1911, para vermos que harmonia era estudada, em primeiro lugar, com um conteúdo semelhante ao encontrado no *Harmonielehre*, e em segundo, o contraponto (HILMAR, 1978, pp. 34–6; HILMAR, 1984, pp. 7–29).

Ademais, existe o aspecto que se refere ao contexto histórico da musicologia e teoria musical da época. Em 1898, o musicólogo austríaco Guido Adler substituiu Eduard Hanslick na Universidade de Viena e fundou o *Musikwissenschaftliches Institut*, que serviu de modelo para várias escolas de musicologia na época. As palestras proferidas por Adler atraíram muitos estudantes, entre os quais, alunos de Schoenberg, tais como Webern, Wellesz e Pisk. Anteriormente, em 1885, Adler já havia proposto uma tabela na qual dividia a musicologia em histórica e sistemática (*vide* Tab.1, à frente). Para a primeira, Adler enfatizava o estudo da paleografia musical, categorias históricas (incluindo formas musicais), práticas interpretativas e a história dos instrumentos musicais. Para a musicologia sistemática, Adler pregava que o estudo da harmonia, ritmo, melodia, estética musical, pedagogia musical e etnomusicologia eram essenciais. O objetivo deste método científico era o de identificar o estilo, que para Adler, era o centro da compreensão da arte. Ademais, durante 1911–12, Schoenberg manteve contato com Adler quando este encomendou a realização do baixo contínuo do *Divertimento* de Johann

³ Schoenberg escreveu no prefácio deste guia: “Meine Harmonielehre ist selbstverständlich viel zu lang. Wenn ihr Autor – das noch lebende Hindernis für vernünftige Kürzungen – einmal aus dem Weg gegangen sein wird, muß sicher drei Viertel des Text es daran glauben” (STEIN, 1923, p. 1).

Christoph Mann [Monn], como parte do volume 39, da coleção *Denkmäler der Tonkunst Österreich*, que Adler editou de 1894 a 1938.

Na Alemanha, Hugo Riemann abordou nos seus escritos praticamente todos os campos definidos na tabela de Adler. Riemann tinha como um dos seus objetivos principais a explicação de como ouvir musicalmente. Para tal, ele se baseava em 3 princípios científicos: um princípio acústico, um fisiológico e um psicológico. Da acústica, Riemann formulou sua idéia de *Klang* (som musical) como seu material primário, isto é, as tríades maiores e menores eram derivadas de um som fundamental da série harmônica. Da fisiologia, Riemann argumentava que o ouvido mediava entre a sensação física e a escuta cognitiva da mente. Finalmente, da psicologia, ele adotou uma noção na qual a escuta musical depende de uma lógica musical inerente que determina a evolução da música. Não é de se surpreender que esta base científica adotada por Riemann correspondesse às disciplinas auxiliares para a musicologia sistemática estabelecida por Adler. (Tab 1 na página seguinte)

Em Viena, um outro contemporâneo de Schoenberg exercitava suas idéias em publicações: Heinrich Schenker. Schenker tinha como objetivo principal a explicação da estrutura musical, um processo iniciado com a publicação do seu *Harmonielehre* em 1906, o primeiro de três volumes da obra *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. Além disso, Schenker combatia veementemente a música moderna da época, o que revelava sua posição ideológica: a visão de que a música tonal, do período de Bach até Beethoven e Brahms, representava o ponto culminante e o fim da evolução da arte musical (*vide* SCHENKER, 1987, pp. xxi–xxv). Parte deste contexto incluía, para Schenker, a rejeição de outras “teorias da música” contemporâneas às suas, tais como a fundamentação psico-acústica da teoria de Riemann e os métodos científicos empregados por Adler e outros. Naturalmente, Schenker declarava que na sua teoria residia a fundamentação para a correta percepção cognitiva das grandes obras musicais.

No meio deste rebuliço de idéias é que se insere o *Harmonielehre* de Schoenberg, quem, é óbvio, também tinha que defender e expressar suas idéias. Schoenberg rejeitou durante toda sua carreira uma posição científica e musicológica para a teoria musical. Basta ler a nota de rodapé na página 117, onde ele confessa que jamais leu “uma história da música”. Na mesma nota de rodapé, Schoenberg se refere ao *Meyers Konversations-Lexikon*, uma enciclopédia do final do século XIX e publicada em Leipzig, onde há inúmeras informações sobre harmonia e teoria musical, e que deve ter servido como fonte de informação sobre o assunto para Schoenberg. Os artigos sobre teoria musical são de Hugo Riemann e datam de 1891–2.⁴ Apesar da posição de rejeição à musicologia adotada por Schoenberg, em alguns momentos em seus escritos, ele se aproxima de uma abordagem científica para ensinar ou esclarecer a criação da estrutura musical. Talvez o melhor exemplo deste aspecto encontre-se no manuscrito inacabado conhecido como “*Gedanke*”.⁵ Podemos até argumentar que Schoenberg escreveu seu *Harmonielehre* como uma reação intelectual às teorias em voga na Viena da época. O que

⁴ *Vide Meyers Konversations-Lexikon*, v. 19 Jahressupplement (1891–2), pp. 645–53.

⁵ Traduzido para o inglês como *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation* por Patricia Carpenter e Severine Neff (New York: Columbia University Press, 1995). Para um resenha desta obra, vide DUDEQUE, 1999, pp. 44–9.

Tab.1 –Classificação das Musicologias Histórica e Sistemática por Guido Adler em 1885 (Tradução de Norton Dudeque).

Musicologia							
I. Histórica			II. Sistemática				
História da música de acordo com a época, nacionalidade, estado, província, região, cidade, escola e compositor.			Estabelecimento dos princípios predominantes nas áreas individuais da música				
A. Paleografia musical (Notações).	B. Categorias históricas básicas (classificação das formas musicais).	C. Princípios na sua sucessão histórica. 1. De como estes se manifestam nas obras de cada período. 2. De como estes eram explicados pelos teóricos da época. 3. Tipos de performance [práticas interpretativas].	D. História dos instrumentos musicais.	A. A investigação e estabelecimento destes princípios na: 1. <i>Harmonia</i> (aspecto tonal). 2. <i>Ritmo</i> (aspecto temporal). 3. <i>Melodia</i> (fusão dos aspectos tonal e temporal).	B. Estética da música. 1. Comparação e avaliação dos princípios e suas relações com o objeto da percepção com vistas ao estabelecimento de <i>Critérios para o Belo Musical</i> . 2. As questões complexas, direta ou indiretamente relacionadas com [o aspecto] acima.	C. Pedagogia musical e Didática [métodos de ensino] (derivados de regras com propósitos pedagógicos). 1. Teoria musical elementar. 2. Harmonia. 3. Contraponto. 4. Composição. 5. Instrumentação. 6. Métodos de ensino [da prática] vocal e instrumental.	D. [Etno] Musicologia. Pesquisa e comparação com propósitos étnicos.
Disciplinas auxiliares da Musicologia Histórica: História Geral com paleografia, cronologia. Diplomacia, bibliografia, biblioteconomia e catalogação. História da liturgia. História das artes cênicas e dança. Estudos biográficos de músicos, estatísticas sobre associações musicais, instituições e performances.			Disciplinas auxiliares da Musicologia Sistemática: Acústica e matemática. Fisiologia (a sensação do som [musical]). Psicologia (a concepção, julgamento e percepção do som [musical]). Lógica (o pensamento musical). Gramática, métrica e poética. Estética etc.				

Fonte: ADLER, Guido. "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *Vierteiljahrsschrift für Musikwissenschaft*, vol. I.

certamente é respaldado pelo conteúdo polêmico de várias passagens no texto. Por exemplo, no capítulo sobre consonâncias e dissonâncias, Schoenberg afirma que a diferença entre esses conceitos é subjetiva e falsa (pp. 58–9). Em outra passagem, Schoenberg declara que “não existem sons estranhos à harmonia, pois harmonia significa simultaneidade sonora” (p. 447) e através desta conclusão engaja-se em um debate que gerou uma das maiores polêmicas na teoria musical do século XX: o debate com Schenker sobre a existência ou não de notas estranhas à harmonia. Esses dois exemplos são suficientes para ilustrar o conteúdo polêmico do *Harmonielehre* de Schoenberg.⁶ Não é à toa que Riemann escreve que a obra de Schoenberg é uma mistura de teorias antiquadas e derivadas do sistema de Simon Sechter, além de uma negação hiper-moderna de toda teoria musical (RIEMANN, 1922, v. 2/iii, p. 254).⁷

Além das polêmicas geradas pelo *Harmonielehre*, devemos lembrar que, em 1910, Schoenberg pleiteava o cargo de professor (Privatdozent) de teoria musical na K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst em Viena. Não é errôneo supor que um tratado de harmonia do porte do *Harmonielehre* desse a Schoenberg um respaldo maior no pleito ao cargo. Talvez uma prova disso seja o fato de que Schenker, além de Franz Schreker, também foi sondado para assumir o cargo, o que deve ter incitado Schoenberg a escrever no seu livro inúmeras passagens criticando a teoria de Schenker.⁸

Me parece que o leitor do *Harmonia* esperaria encontrar este tipo de informação no prefácio. Aliás, cabe aqui notar que há uma certa inconsistência nas referências onomásticas no decorrer do texto. Eu suponho que uma tradução do *Harmonielehre* devesse contemplar um trabalho de informação sobre o contexto dos diversos assuntos tratados e pessoas referidas no livro. Por exemplo, na página 52, Schoenberg se refere a Richter, que o tradutor esclarece em nota de rodapé tratar-se de Ernst F. Richter, autor de *Lehrbuch der Harmonie* (Leipzig, 1853), um manual de harmonia bastante popular durante a segunda metade do século XIX, e que teve inúmeras reedições na Alemanha. Porém, nas páginas 89 e 91, quando Schoenberg cita Bellermann no texto, o leitor não encontrará nenhuma referência a este senhor. Só para esclarecer, Heinrich Bellermann (1832–1903) foi um musicólogo alemão que escreveu um tratado de contraponto que foi adotado na Universidade de Berlim e pelo próprio Schoenberg nas suas aulas de contraponto, e que, geralmente é mencionado como *Der Contrapunkt* (1862).⁹

Em relação às referências sobre os tópicos tratados, podemos analisar brevemente o que Schoenberg diz a respeito do modo menor. Ele defende que, para se expressar em uma tonalidade menor de forma eficaz, deve-se seguir a neutralização das quatro notas variáveis da escala menor melódica (6º e 7º graus) o que determina a condução melódica das vozes.

⁶ Vide DUNSBY, 1977, pp. 26–33; SIMMS, 1977, pp. 110–24; BRANDA LACERDA, 1995, pp. 65–79.

⁷ Vide RIEMANN, 1922, p. 254; e também o verbete ‘Schönberg, Arnold’ no *Riemann Musiklexikon* (Leipzig, 1916).

⁸ Vide a correspondência entre Schoenberg e o diretor da Academia, Karl Wiener, datada de 1910, sobre o pleito de Schoenberg (SCHOENBERG, 1964, pp. 26–30).

⁹ Vide mais adiante a resenha sobre *Exercícios Preliminares de Contraponto*. Informações sobre Bellermann não são difíceis de se encontrar, basta consultar o *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª edição de 2001, verbete Bellermann.

Para tal, Schoenberg utiliza o termo *Wendepunktgesetze*, traduzido como “pontos de trajeto obrigatório” (p. 158).¹⁰ Portanto, o processo de neutralização decide sobre quais notas são adequadas para seguirem depois dos graus variáveis da escala menor. Como o próprio Schoenberg reconhece, essas regras são derivadas da escala menor adotada pelo teórico austríaco Simon Sechter (1788–1867).¹¹ A escala é a seguinte (Ex.1):



Ex. 1 - Escalas menores extraídas de SECHTER, *Grundsätze* (1853-4: p. 55)

A única referência a Sechter aparece em rodapé na página 384, e diz: “Por exemplo, S. Sechter”. Um último exemplo ilustra uma certa falta de espírito musicológico nesta tradução. Na nota de rodapé que se estende das páginas 230 a 232, o tradutor critica um dispositivo de papelão à venda em bancas de revistas e que facilita a identificação de tonalidades vizinhas. Não me parece uma informação relevante para ser posta, mesmo que em rodapé, em uma tradução do *Harmonielehre* de Arnold Schoenberg!

Curiosamente, é comum nos livros traduzidos em solo pátrio o esquecimento dos índices onomástico e remissivo. No caso da tradução do *Harmonielehre*, o esquecimento do índice remissivo parece tomar forma mais séria. Alban Berg preparou um índice para a primeira edição do *Harmonielehre* em 1911. Uma vasta e belíssima correspondência entre o mestre Schoenberg e o discípulo Berg documenta a elaboração deste índice (BERG-SCHOENBERG, 1987, pp. 3–32). Quando da entrega do índice à Schoenberg, este escreveu para Berg agradecendo e dizendo que achava o índice realmente proeminente no seu conteúdo e feito com grande discernimento e zelo. Finalmente, Schoenberg declara: “Realmente fantástico!” (ibid., p. 32). Este índice foi ampliado para as edições subseqüentes. O fato de retirá-lo da presente tradução é lamentável, pois retira do leitor um instrumento de referência que facilitaria sobremaneira a consulta do livro e exclui um documento prático e, já, histórico.

¹⁰ O termo em inglês, e que Schoenberg utilizava nas suas aulas nos Estados Unidos era *turning points* como atestam as anotações de classe nas coleções de Geiringer e Stein (pasta 42), ambas no Arnold Schoenberg Centre em Viena.

¹¹ Vide *Exercícios Preliminares em Contraponto*, p. 75. Sechter escreve no *Grundsätze*:
Die erste und natürlich Art geht von der 1ten Stufe bis zur 6ten aufwärts, und von da wieder zurück bis zur 1ten, nach welcher der Unterhalbton der Tonleiter folgt und sogleich wieder auf die 1te Stufe zurückgeht.
Die zweite Art geht von der 1ten bis zur 8ten aufwärts, wobei die 6te Stufe erhöht wird, um den Uebergang auf die 7te erhöhte Stufe zu bilden.
Die dritte Art geht von der 8ten bis zur 1ten Stufe abwärts, wobei die 7te und 6te Stufe ohne Erhöhung vorkommen (SECHTER, 1853–4, p. 55).

Estas observações e várias outras que poderiam ser feitas, se tivessem sido introduzidas no texto em forma de rodapé ou em uma introdução mais fundamentada, seriam extremamente úteis para que o leitor se situasse de forma segura sobre um conteúdo tão complexo quanto o é o do *Harmonielehre*, além de dar a esta importante tradução um caráter mais acadêmico.

II. Sobre a tradução de terminologia específica

Em um livro sobre harmonia tonal é comum que o leitor encontre inúmeros termos técnicos que se referem a uma determinada situação no ensino de procedimentos na matéria. A tradução destes termos deve ser feita de modo cuidadoso. Felizmente, é o que geralmente ocorre nesta tradução. Mas, cabe avaliar, a guisa de exemplo, três casos. Um pequeno exemplo inicial refere-se à utilização do termo *sucessão* para significar o enlace entre dois acordes. Cabe aqui observar que Schoenberg fazia uma diferenciação entre *sucessão* harmônica e *progressão* harmônica; a primeira não produz movimento harmônico enquanto que a segunda sim (*vide* SCHOENBERG, 1969 [1954], p. 1). Muito bem, no pequeno *Structural Functions of Harmony*, Schoenberg se refere às *progressões* das fundamentais (de um acorde) como um elemento decisivo no encadeamento entre acordes. Se utilizamos, como ocorre no *Harmonia*, o termo *sucessão* em vez de *progressão* caímos em contradição terminológica: qual dos dois é o correto? Mais um exemplo ocorre com os termos “*sucessões crescentes*” [*Steigende Schritte*] e “*sucessões decrescentes*” [*Fallende Schritte*]. O tradutor argumenta que traduz assim para evitar uma confusão terminológica, e observa que “o ascendente e descendente” se referem ao conteúdo harmônico e não a um movimento melódico (por exemplo, de quinta ascendente) (pp. 184–5, rodapé). Mas devemos lembrar que os termos *progressões* ascendentes e *progressões* descendentes já são amplamente adotados em trabalhos que tratam da teoria “Schoenberguiana” e “Schenkeriana”, então, não seria o caso de se ter mantido os termos já consagrados? Finalmente, um termo “novo” – *Viragem*. O termo é a tradução adotada para *Wendung* que significa, segundo o tradutor esclarece em nota de rodapé, uma mudança de direção harmônica, um “giro harmônico” (p. 227). Em vez de *Viragem*, “redirecionamento harmônico” não soaria melhor?

III. Sobre os novos elementos harmônicos

Entre as novidades que o *Harmonielehre* traz em seu conteúdo, está a primeira teorização sobre novos elementos para a linguagem harmônica. Schoenberg é reconhecidamente o primeiro a discorrer sobre tonalidade flutuante e tonalidade suspensa, o uso da escala de tons inteiros, acordes com cinco ou mais sons, e sobre acordes quartais (acordes construídos através da sobreposição de quartas justas). Alguns destes assuntos são derivados de uma observação minuciosa da música de Wagner, e outros da própria prática composicional de Schoenberg. Da música de Wagner, por exemplo, Schoenberg observou a interrupção da tonalidade e a flutuação ou alternância entre dois centros tonais, como ocorre no prelúdio de *Tristan und Isolde*. De sua música, ele observou o mesmo tipo de ocorrência tonal na sua canção *Lockung*, Op. 6, nº 7. Em relação aos acordes quartais, Schoenberg declara que foi o primeiro a usar esse tipo de formação harmônica no poema sinfônico *Pelleas und Melisande* e, posteriormente, na famosa *Kammersymphonie* Op. 9. Somente em 1913 e 1914 aparecem outras obras considerando a harmonia na música moderna. Estas são o *Étude sur l'harmonie moderne* (1913) de René Lenormand, e *Modern Harmony, Its Explanation & Application* (1914) de A. Eaglefield Hull.

IV. O caso da tradução de Nepomuceno

Nepomuceno, que teve parte de sua formação musical realizada em Berlim e Viena, certamente estava atento para os métodos (tratados) de ensino mais utilizados durante a época em que viveu e estudou nestas cidades. Em Berlim, Nepomuceno estudou primeiramente na Hochschule für Musik, onde ingressou em 1890 e estudou com Heinrich von Herzogenberg. Entre 1892 e 1894, ingressou no Sternsches Konservatorium der Musik. Alguns anos mais tarde, Schoenberg também passaria pelo Conservatório Stern, onde lecionou composição em 1902 e depois em 1911. Coincidências à parte, o fato é importante porque indica que Nepomuceno teve conhecimento e formação musical baseadas nas mais importantes tendências de teoria musical do final do século XIX. Por exemplo, o *Der Contrapunkt* de Bellermand já era um livro popular no ensino do contraponto em Berlim durante a segunda metade do século XIX.¹² Portanto, não é de se estranhar que Nepomuceno tenha tido interesse em traduzir o livro de Bellermand para o português. Aliás, sua tradução do *Der Contrapunkt* é bem maior e mais trabalhada do que seu mero “esboço de tradução” dedicado ao *Harmonielehre*. Em 1916, Alberto Nepomuceno, por sugestão de Frederico Nascimento, iniciou a tradução do *Harmonielehre* no intuito de adotá-lo como livro oficial de harmonia no então Instituto Nacional de Música mas, encontrando uma violenta oposição por parte dos professores da época, provavelmente por considerarem o tratado de Schoenberg muito avançado, o projeto inicial foi esquecido restando apenas o manuscrito de Nepomuceno.¹³ A esse respeito, o tradutor do *Harmonielehre* admite que não conhece o manuscrito da tradução realizada por Nepomuceno (pp. 26–7), nem poderia, uma vez que o manuscrito resume-se a uma mera tentativa de traduzir as páginas iniciais do livro de Schoenberg. É claro que devemos dar o crédito a Nepomuceno, figura importante da história da música brasileira, por ter tentado introduzir no ensino de música da época um livro que tinha (e tem) um conteúdo polêmico, por vezes de caráter puramente especulativo e por vezes contraditório. Quiçá, se o projeto de Nepomuceno e Frederico Nascimento tivesse se concretizado, o estado atual da teoria musical brasileira seria outro.

À guisa de conclusão, devemos, sem dúvida alguma, parabenizar Marden Maluf por ter enfrentado tamanha tarefa em traduzir uma obra monumental como é o *Harmonielehre*. Certamente, não foi tarefa simples. Espero que esta tradução venha a contribuir para tirarmos o estudo da teoria musical no Brasil do estado de letargia em que se encontra há décadas.

¹² Heinrich Bellermand (1832–1903) foi designado para a função ocupada por A. B. Marx na Universidade de Berlim em 1866. Em 1875, tornou-se membro da Akademie der Künste. Bellermand foi um estudioso da música da Renascença durante toda sua vida, e é conhecido também por seu livro sobre o sistema mensural, *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts* (1858) e, principalmente, pelo seu tratado de contraponto.

¹³ Vide CORRÊA, 1985, p. 7. O manuscrito encontrava-se em posse da família Bevilacqua do Rio de Janeiro e esteve em posse de Sérgio Alvim Corrêa. Creio que atualmente, os dois manuscritos de Nepomuceno, encontram-se na Biblioteca Nacional, uma vez que tive acesso a esses dois documentos alguns anos atrás e que estavam então arquivados em uma pasta na seção de música da BN.

V. Referências Bibliográficas e Leitura Recomendada

- BELLERMANN, Heinrich. *Der Contrapunkt oder zur Stimmführung in der musikalischen Composition*. Berlin: Springer, 1862.
- BERNSTEIN, David. 'Schoenberg contra Riemann: Stufen, Regions, Verwandtschaft, and the Theory of Tonal Function', *Theoria: Historical Aspects of Music Theory*, 6 (1992), pp. 23–53.
- _____. 'Georg Capellen's Theory of Reduction: Radical Harmonic Theory at the Turn of the Century', *Journal of Music Theory* (1993), 37: 1, pp. 85–116.
- BRANDA LACERDA, Marcos. "Breve Resenha das Contribuições de Schenker e Schoenberg para a Análise Musical", *Revista da Escola de Música da UFBA* (Dezembro, 1995), pp. 65–79.
- BUJIC, Bojan (Ed.). *Music in European Thought 1851–1912*, in *Cambridge Readings in the Literature of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno, catálogo geral*. Rio de Janeiro: Funarte, INM, 1985.
- DUDEQUE, Norton. "Schoenberg's Gedanke manuscript", *British Postgraduate Musicology*, 3 (1999), pp. 44–9.
- DUNSBY, Jonathan. 'Schoenberg and the Writings of Schenker', *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* (1977), 2: 1, pp. 26–33.
- DUNSBY, Jonathan and Arnold Whittall. *Music Analysis: in Theory and Practice*. London: Faber & Faber, 1988.
- HILMAR, Rosemary, Alban Berg. Viena: Hermann Böhlaus Nachf., 1978.
- _____. "Alban Berg's Studies with Schoenberg", *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, 8: 1 (1984), pp. 7–29.
- HULL, Arthur Eaglefield. *Modern Harmony: Its Explanation and Application*. London: Augener Ltd., 1914.
- LENORMAND, René. *Etude sur l'harmonie moderne (Study of Twentieth-Century Harmony)*, Trad. Herbert Antcliffe. London: Joseph Williams, 1915, publicado originalmente em 1913. Meyers grosses Konversations-Lexikon. ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1891–2.
- REICH, Willi. *The Life and Work of Alban Berg*. Trad. Cornelius Cardew. London: Thames and Hudson, 1965.
- _____. *Schoenberg, A Critical Biography*. Trad. Leo Black. London: Longman Group LTD., 1971.
- RIEMANN, Hugo. *Große Kompositionslehre* I. Band Der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre). Berlin: W. Spemann, 1902.
- _____. *Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre*. Leipzig: Max Hesse, 1906.
- _____. 'Handbuch der Musikgeschichte', in *Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts*, v. 2/iii. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1922.
- _____. *Harmony Simplified or The Theory of the Tonal Functions*. Trad. Rev. H. Bewerunge. London: Augener & Co., [1896?].
- SADIE, Stanley; TYRRELL, John, Eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed.. London: Macmillan, 2001 (29 volumes).
- SCHENKER, Heinrich. *Harmony*. Trad. Elizabeth M. Borgese. Chicago: University of Chicago Press, 1954.
- _____. *Counterpoint*. Volume I of New Musical Theories and Fantasies—book I Cantus firmus and Two-voice Counterpoint. Trad. John Rothgeb e Jürgen Thym, Ed. John Rothgeb. New York: Schirmer Books, 1987.
- SCHOENBERG, Arnold. *Letters*. Trad. Eithne Wilkins and Ernst Kaiser, Ed. Erwin Stein. London: Faber & Faber, 1964.
- _____. *Structural Functions of Harmony*. Ed. Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1969 [1954].
- _____. *Style and Idea, Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Trad. Leo Black, Ed. Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1975.
- _____. *The Berg-Schoenberg correspondence*. Ed. Julianne Brand, Christopher Hailey e Donald Harris. London: MacMillan Press, 1987.
- _____. *Theory of Harmony, Harmonielehre [1911]*. Trad. Roy E. Carter. London: Faber and Faber, 1978.
- _____. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Ed. Patricia Carpenter e Severine Neff. New York: Columbia University Press, 1995.
- SECHTER, Simon. *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, 3 vol. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1853–4.
- SIMMS, Bryan R. 'New Documents in The Schoenberg-Schenker Polemic', *Perspectives of New Music*, 16: 1(1977), pp. 110–24.
- _____. Review of Theory of Harmony by Arnold Schoenberg translated by Roy E. Carter, *Music Theory Spectrum*, 4 (1982), pp. 155–62.
- SPRATT, John F. 'The Speculative Content of Schoenberg's Harmonielehre', *Current Musicology*, 11 (1971), pp. 83–9.
- STEIN, Erwin. *Praktischer Leitfaden zu Schönbergs Harmonielehre: ein Hilfsbuch für Lehrer und Schüler*. Vienna: Universal Edition, 1923.

WASON, Robert and Elizabeth West Marvin. 'Riemann's "Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen' ": An Annotated Translation', *Journal of Music Theory*, 36: 1 (1992), pp. 69–117.

WASON, Robert W. *Review of Theory of Harmony by Arnold Schoenberg*. Translated by Roy E. Carter, *Journal of Music Theory*, 25: 2 (1981), pp. 307–16.

_____. *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Rochester: University of Rochester Press, 1985.

Norton Dudeque é Professor Adjunto no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Realizou o doutorado (Ph.D) na University of Reading, Grã-Bretanha, onde defendeu a tese "*Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874–1951)*".