



***Teufelsmühle* e *Omnibus*: desafios no reconhecimento analítico e na cifragem harmônica**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Vanessa Nonis
Universidade de São Paulo
vnonis@usp.br
XXXXV
CONGRESSO DA
ANPPOM
MÚSICA E PESSOAS QUE VIVEM A MÚSICA:
SUSTENTABILIDADE E PRÁTICA
SALVADOR, 16 A 20 DE SETEMBRO DE 2024
Mário Videira
Universidade de São Paulo
mario.videira@usp.br

Resumo. Este artigo investiga o papel dos modelos cromáticos do *Teufelsmühle* e do *Omnibus* no *Prelúdio Op. 28 n° 9* de Chopin, argumentando que ambos operam nessa obra de forma transfigurada, com omissões de acordes, substituições tipológicas e emprego de um único diminuto gerador, sendo responsáveis por articular instabilidade tonal, ambiguidade harmônica e intensificação dramática. Após uma exposição estrutural comparativa das duas tradições de pesquisa, a alemã representada por Elmar Seidel (*Teufelsmühle*) e a norte-americana representada por Victor Yellin (*Omnibus*), propõe-se uma análise que dialoga criticamente com a interpretação de Schachter em *The Art of Tonal Analysis*. Demonstra-se que o recurso ao *Teufelsmühle* e ao *Omnibus* elucida aspectos da condução de vozes que a análise de Schachter descreve, mas não explica plenamente, em particular a presença de um único diminuto gerador que rege toda a passagem. O estudo evidencia, assim, os limites dos sistemas tradicionais de cifragem diante de repertórios de alta complexidade cromática e propõe a integração dessas duas vertentes analíticas como ferramenta de amplo alcance para a pesquisa musicológica e para a prática pedagógica.

Palavras-chave. *Teufelsmühle*, *Omnibus*, Contraponto, Cromatismo, Chopin

***Teufelsmühle* and *Omnibus*: Challenges in Analytical Recognition and Harmonic Labelling**

Abstract. This article investigates the role of the chromatic models of the *Teufelsmühle* and the *Omnibus* in Chopin's *Prelude Op. 28 n° 9*, arguing that both operate in this work in a transfigured manner, with chord omissions, typological substitutions, and the use of a single generating diminished chord, articulating tonal instability, harmonic ambiguity, and dramatic intensification throughout the musical discourse. Following a comparative structural exposition of the two research traditions, the German one represented by Elmar Seidel (*Teufelsmühle*) and the North American one represented by Victor Yellin (*Omnibus*), an analysis is proposed that engages critically with Schachter's interpretation in *The Art of Tonal Analysis*. It is demonstrated that the application of the *Teufelsmühle* and the *Omnibus* elucidates aspects of voice leading that Schachter's analysis describes but does not fully explain, particularly the presence of a single generating diminished chord that governs the entire passage. The study thus highlights the limitations of traditional harmonic labeling systems when confronted with repertoires of high chromatic complexity, and proposes the





integration of these two analytical traditions as a broad-reaching tool for both musicological research and pedagogical practice.

Keywords: *Teufelsmühle*, *Omnibus*, Counterpoint, Chromaticism, Chopin

Introdução

Quando o analista se depara com certas sonoridades cromáticas do repertório tonal, os sistemas tradicionais de cifragem frequentemente revelam sua insuficiência e tendem a receber descrições genéricas como “progressões harmônicas estranhas”, “acordes enigmáticos”, “harmonização não funcional”, “densidade harmônica”, que, embora não sejam totalmente incorretas, pouco elucidam sobre os princípios construtivos em jogo. Por trás de muitas dessas passagens, contudo, operam modelos contrapontísticos historicamente consolidados. O *Teufelsmühle* e o *Omnibus*¹ são dois desses casos: modelos de elaboração sobre um baixo cromático ascendente ou descendente que, apesar de sua ampla presença no repertório, permanecem em grande medida à margem do reconhecimento analítico.

Esses modelos encontram-se documentados já na tratadística musical setecentista e possivelmente resultaram de práticas ligadas ao baixo contínuo, ao *partimento*² e à improvisação de esquemas recorrentes, como a passacaglia cromática (Telesco, 1998, p. 242-279)³. Outras hipóteses acerca de sua gênese foram igualmente propostas pela literatura especializada, sem que haja consenso quanto à origem histórica. O padrão de realização de um baixo cromático posteriormente conhecido como *Teufelsmühle* foi sistematizado por Georg Joseph Vogler (1749-1814) e Emmanuel Aloys Förster (1748-1823), cujos tratados constituem os primeiros registros teóricos relevantes dessas estruturas (Exemplos 1 e 2).

¹ O termo alemão *Teufelsmühle* significa “moinho do diabo”; *Omnibus*, por sua vez, é uma palavra latina que pode ser traduzida como “para todos” ou “por todos”. As razões que levaram à atribuição dessas denominações aos respectivos modelos cromáticos não estão documentadas na literatura especializada.

² O termo esteve restrito aos compositores napolitanos durante o século XVIII (Alegre, 2025, p. 11). Para um estudo mais detalhado, cf. Alegre (2022).

³ Telesco estabelece uma comparação estrutural entre a passacaglia cromática e o *Omnibus*, propondo que este último resulta de um processo gradual de transformação daquela tradição, cujo estágio embrionário mais antigo identificado pela autora é a ária de lamento *Si, figlia, io moro* da ópera *Tamerlano*, de Haendel (Telesco, 1998, p. 267).



Exemplo 1 – Vogler: *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß* (1802)



Exemplo 2 – Förster: *Anleitung zum General-Bass* (1805)



Apesar de amplamente presentes na prática composicional do período, esses modelos não receberam, em suas origens, denominação específica ou terminologia consensual. Em consequência, eram frequentemente abordadas em associação a outros fenômenos musicais, tais como processos modulatórios, enarmonias e procedimentos simétricos, aos quais se encontravam vinculadas.⁴ A investigação sistemática desses modelos consolidou-se apenas a partir do final da década de 1960, em duas tradições analíticas distintas e em grande medida independentes entre si: a alemã, que emprega o termo *Teufelsmühle* e tem em Elmar Seidel (1969) seu principal representante, e a norte-americana, que adota a designação *Omnibus* e tem em Victor Yellin (1998) seu pioneiro.

A permanência desses padrões em repertórios de diferentes épocas e contextos estilísticos sugere a possibilidade de compreendê-los como uma espécie de *schemata* de longa duração, transmitidos e transformados ao longo da tradição composicional ocidental. Tal hipótese, contudo, exige investigação histórica mais aprofundada e ultrapassa os limites do

⁴ Inseridos no sistema retórico-musical barroco, esses modelos foram frequentemente associados a afetos como melancolia, sofrimento e incerteza, bem como à evocação da morte (cf. Dittrich, 2007, p. 116).



presente artigo, que se concentra em uma questão mais específica: em que medida o reconhecimento do *Teufelsmühle* e do *Omnibus* permite elucidar passagens cromáticas que os sistemas tradicionais de cifragem e a análise schenkeriana descrevem de forma genérica?

O artigo está organizado em três seções. A primeira apresenta o *Teufelsmühle* segundo a classificação de Seidel (1969). A segunda expõe o padrão clássico do *Omnibus* e suas mutações conforme Yellin (1998). A terceira propõe uma análise dos compassos 6-8 do *Prelúdio Op. 28 n.º 9* de Chopin, demonstrando a atuação transfigurada de ambos os modelos e dialogando criticamente com a interpretação de Schachter em *The Art of Tonal Analysis*.

***Teufelsmühle*: definição e classificação em versões**

O pioneiro da vertente alemã é Elmar Seidel (1969, 1981), ao qual se somam Martin Zenck (1987), Christian Thorau (1993), Peter Giesl (2001), Hartmut Fladt (2005) e Marie-Agnes Dittrich (2007).

A partir dos princípios propostos por Vogler e Förster, Seidel classificou o *Teufelsmühle* em versões A, B e AB, sendo esta última uma combinação das duas anteriores. Na versão A, o baixo cromático ascendente articula a sequência: acorde de dominante com sétima, acorde de sétima diminuta e acorde menor com quarta e sexta. Na forma retrógrada, com baixo cromático descendente, a sequência compreende o acorde de dominante com sétima (que pode ser grafado como sexta aumentada germânica), seguido pelo acorde menor com quarta e sexta e pelo diminuto com sétima diminuta (Exemplo 3). A versão B distingue-se pela substituição do acorde diminuto com sétima diminuta por uma dominante com sétima no baixo, passível igualmente de reinterpretação como sexta aumentada germânica.

Exemplo 3 – Seidel: *Teufelsmühle* versões A e B

Versão A

baixo cromático ascendente →

← baixo cromático descendente: forma retrógrada

Versão B

baixo cromático ascendente →

← baixo cromático descendente: forma retrógrada



A harmonização de Vogler (Exemplo 4) revela a relação simétrica que rege sua macroestrutura: o acorde diminuto com sétima diminuta. Na redução apresentada a seguir, com a exclusão da tríade inicial de Dó maior, torna-se visível o padrão $V^7 - \circ^7 - 6/4$ subjacente à codificação de Vogler.

O padrão repete-se por mais três vezes, sempre a uma distância de terça menor acima, perfazendo assim a harmonização completa do baixo cromático ascendente. Todos os acordes de sétima de dominante encontram-se equidistantes por uma terça menor, o mesmo ocorrendo com todos os diminutos e todos os menores com quarta e sexta. Os acordes da segunda tipologia de cada grupo, embora grafados de maneiras diferentes, são representações do mesmo diminuto, como indicado pela linha tracejada no exemplo 4.

Exemplo 4 – Redução da harmonização de Vogler: baixo cromático ascendente

padrão repetições 3ª m acima

acorde diminuto gerador

O Rondó em Lá menor de C. P. E. Bach (1778) ilustra com clareza o funcionamento do modelo: nos compassos 142-156 (Exemplo 5), uma harmonização que perfaz uma oitava com baixo cromático descendente, gerada a partir de um único diminuto ($\text{Sol}\#^{\circ}7$), apresenta as versões A e B do *Teufelsmühle* de forma consecutiva e muito similar à descrição de Vogler.

Exemplo 5 – C. P. E. Bach: *Rondó n° 3* em Lá menor, comps. 142 - 156

versão A versão B

acorde que substitui o diminuto

versão B versão A

Acorde que substitui o diminuto

Si°(outra grafia do Sol#)

O exemplo evidencia o domínio do *Teufelsmühle* pelo compositor, que explora um contraste dinâmico a cada verticalidade (acentuado após cada fermata) para destacar a instabilidade tonal e a surpresa harmônica que a interrupção da sequência em qualquer ponto é capaz de provocar.

Omnibus: padrão clássico e mutações

A primeira publicação em língua inglesa inteiramente dedicada à progressão *Omnibus* foi a de Yellin (1998), cujas pesquisas já circulavam em congressos desde a década de 1970. Estudos representativos foram também desenvolvidos por Telesco (1993, 1998, 2001). Yellin define esta progressão da seguinte maneira:

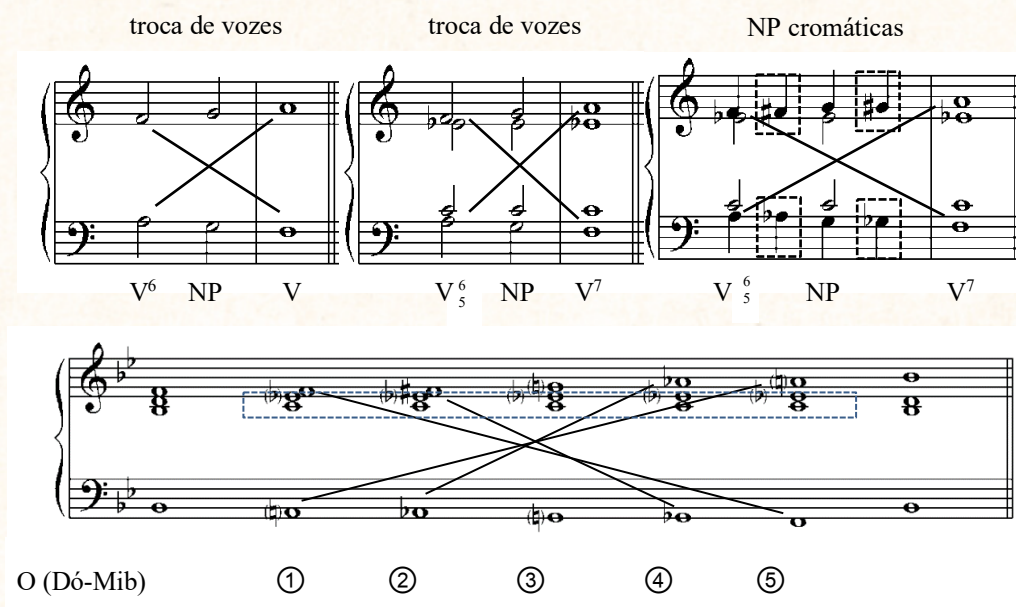
Em sua forma clássica, a progressão *Omnibus* pode ser descrita como um encadeamento de cinco acordes começando com o ①, uma dominante com sétima em primeira inversão com a fundamental no soprano. Enquanto as vozes internas, tenor e contralto, formando um intervalo de terça menor, permanecem estáveis como notas pedais ou duplo pedal, as duas vozes extremas, soprano e baixo, expandem-se por movimento contrário em quatro passos cromáticos. Os acordes resultantes ② ③ ④ e ⑤ não são nomeados tão facilmente. Mas o acorde central ③ pode ser reconhecido como um acorde menor com quarta e sexta posicionado entre os acordes ② e ④, os quais podem ser considerados seja como um acorde de dominante com sétima ou de sexta aumentada. A série termina com o acorde ⑤, a mesma harmonia do acorde ①, mas em posição fundamental e com a terça no soprano. (Yellin, 1998, p. 3)

Exemplo 6 – Yellin: padrão clássico da progressão *Omnibus*

O (Dó-Mib)

A sinalização O (Dó-Mib) diz respeito à representação da progressão *omnibus* “O”, seguida pela indicação entre parênteses das notas mantidas (Exemplo 6). Por convenção, a nota mais grave do pedal é colocada primeiro. O princípio desta estrutura é fundamentalmente contrapontístico, linear, no qual duas vozes realizam movimento contrário cromático e simétrico enquanto que duas vozes permanecem mantidas como pedal. O exemplo 7 apresenta, na tonalidade de SibM, o esboço contrapontístico e a progressão *Omnibus* completa, com os cinco acordes cifrados de acordo com a nomenclatura de Yellin (1998), com a indicação da troca de vozes entre o ① e ⑤, as notas Dó e Mib mantidas como pedal, além da troca de vozes entre o ② e ④.

Exemplo 7 – Progressão *Omnibus* padrão clássico: troca de vozes



The image displays musical notation for Example 7, illustrating the 'Omnibus' progression with voice exchange. It consists of three systems of chords and a final progression.

- System 1:** Labeled 'troca de vozes'. It shows a progression of V^6 , NP, and V . The notation indicates a voice exchange between the two staves.
- System 2:** Labeled 'troca de vozes'. It shows a progression of V^6_5 , NP, and V^7 . The notation indicates a voice exchange between the two staves.
- System 3:** Labeled 'NP cromáticas'. It shows a progression of V^6_5 , NP, and V^7 . The notation indicates chromatic movement in the NP (Non-Pedal) voices.
- Final Progression:** A single system showing the complete 'Omnibus' progression. It starts with 'O (Dó-Mib)' and is followed by five numbered chords: ①, ②, ③, ④, and ⑤. The notation shows the voice exchange between the two staves.

Vale lembrar que o padrão clássico também pode ser apresentado na versão retrógrada, com baixo cromático ascendente, o que corresponde aos números arábicos circulares ⑤ ④ ③ ② ①. Entretanto, o ponto chave é a possibilidade de interromper a sequência em qualquer acorde e redirecionar a música para um tom diferente.

Um segundo aspecto relevante da teoria de Yellin é o conceito de “mutação”, que o autor define como o processo pelo qual:

[...] uma nova série pode ser iniciada ao se constatar um novo pedal duplo (terça menor/sexta maior) na terminação da progressão. Quando as notas Dó e Mib do pedal, quinta e a sétima menor do acorde ⑤ da série original são abandonadas, novas notas pedais, Dó e Lá, a quinta e a terça transformam o acorde ⑤ no acorde ② da nova série. [...] Mutações similares podem ser empregadas para prolongar o baixo indefinidamente. (Yellin, 1998, p. 3)

No exemplo 8 verifica-se que o acorde ⑤ de cada série transforma-se no acorde ② da série seguinte por meio da reinterpretação enarmônica da dominante com sétima como sexta aumentada germânica, momento em que ocorre a troca das notas do duplo pedal. Outra observação relevante é que as notas constituintes de cada novo duplo pedal formam o acorde diminuto gerador (Dó-Mib-Fá#-Lá).

Exemplo 8 – Mutações do *Omnibus* (Yellin, 1998, p. 4)

Feita a exposição das duas visões de pesquisa, é importante ressaltar que o *Teufelsmühle* não inclui o acorde de dominante com sétima em primeira inversão, designado por Yellin pelo algarismo arábico ①. Além disso, a versão B do *Teufelsmühle* corresponde ao que o autor denomina de mutações do *Omnibus*.⁵

Desafios no reconhecimento analítico e cifragem harmônica

Para ilustrar os desafios de reconhecimento e cifragem discutidos nas seções anteriores, este item toma como estudo de caso o *Prelúdio Op. 28 n° 9* de Chopin, obra em que o *Teufelsmühle* e o *Omnibus* operam de forma transfigurada. A análise dialoga criticamente com a interpretação de Schachter (2016), demonstrando que o reconhecimento desses modelos elucida aspectos da condução de vozes que a abordagem schenkeriana não explica plenamente.

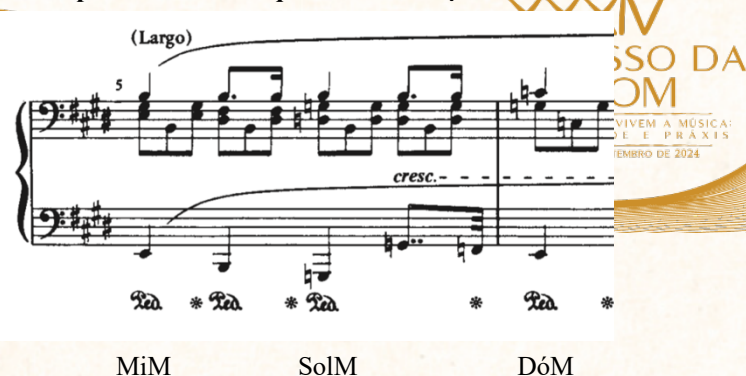
O prelúdio, composto por doze compassos, organiza-se em três frases simétricas. A segunda frase (cp. 5-8), que Schachter considera “a mais fascinante de todas”, conduz ao clímax da peça. O autor descreve este trecho como “um movimento cromático em larga escala

⁵ O reconhecimento desses padrões torna-se mais difícil quando surgem em configurações elaboradas, com omissões de notas e acordes, substituições de tipologia, transposição para outro diminuto gerador, ornamentação melódica e deslocamentos rítmicos.

baseado na trocas de vozes e movimento contrário” e reconhece que se trata “da parte mais difícil e complexa da peça do ponto de vista da harmonia” (Schachter, 2016, p. 56-58).

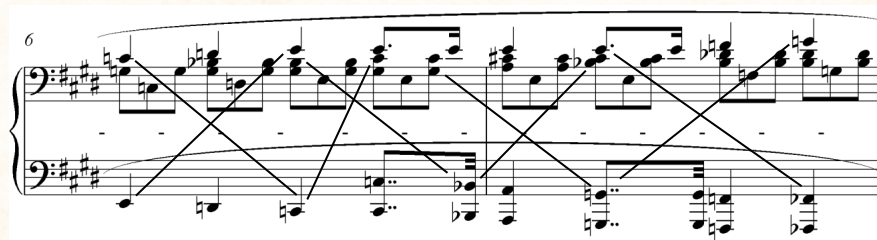
Os compassos 5-8 conduzem o acorde de MiM (cp. 5) para a cadência em Lábm (cp. 8). Tal transição é realizada inicialmente, compassos 5-6, com o acorde de MiM (tônica) seguido por SolM como dominante de DóM (bVI), no início do compasso 6 (Exemplo 9).

Exemplo 9 – Prelúdio Op. 28 nº 9 : compassos 5-6



A partir do compasso 6, Schachter identifica trocas de vozes que introduzem a nota cromática Sib. A segunda troca de vozes, envolvendo o acorde de DóM com sétima, é descrita pelo autor como “não usual” (Schachter, 2016, p. 58): o Dó do baixo move-se para o contralto e o Sib do contralto para o baixo, configurando uma troca de 7ª para 9ª. Nos compassos seguintes, os acordes de LáM (cp. 7, primeiro tempo) e Sibm 6/4 (cp. 7, terceiro tempo) são tratados como acordes de passagem entre as trocas de vozes, ainda que o autor reconheça seu valor expressivo. O último acorde do compasso 7 conduz ao acorde cadencial 6/4 de Lábm no primeiro tempo do compasso 8 (Exemplo 10).

Exemplo 10 – Análise proposta por Schachter, compassos 6-7: troca de vozes



A ênfase na condução de vozes e no cromatismo são aspectos convincentes da análise de Schachter. Contudo, o autor não identifica a presença de um único diminuto gerador nos compassos 6-7, que rege toda a passagem, nem reconhece os modelos do *Teufelsmühle* e do

Omnibus subjacentes ao trecho, lacuna que o leva a descrever como “estranha” uma troca de vozes que resulta, sob o enfoque aqui adotado, de uma lógica contrapontística historicamente consolidada. Da mesma forma, os acordes de LáM (cp. 7, primeiro tempo) e Sib m 6/4 (cp. 7, terceiro tempo), embora expressivamente relevantes, são tratados secundariamente entre as trocas de vozes.

Por outro lado, o compasso 6 pode ser compreendido, na análise aqui proposta, uma progressão *Omnibus* com omissão de nota e de acordes, uma vez que falta a nota Sib no ① e que os acordes ② e ④ não estão presentes (Exemplo 11).

Vale observar que apenas o primeiro acorde do compasso 6 (DóM em primeira inversão, com Sol e Sib como pedal nas vozes internas), configura-se como típico do *Omnibus*, ainda que com a sétima omitida.

Exemplo 11 – *Prelúdio Op. 28 nº 9*, comp. 6 : *Omnibus* padrão clássico com omissão de acordes

O (Sol-Sib) ① ③ ⑤ O (Sol-Sib) ① ② ③ ④ ⑤
padrão clássico

A partir do quarto tempo do compasso 6, com o acorde de DóM com sétima no baixo, Chopin passa a empregar o *Teufelsmühle* com omissão de acordes, numa transição que coincide precisamente com o momento que Schachter descreve como troca de vozes “estranha” e “não usual” (Exemplo 12).

Exemplo 12 – *Prelúdio Op. 28 nº 9*, comps. 6-8: *Omnibus* e *Teufelsmühle*

Omnibus com omissão de acordes Teufelsmühle com variantes

V⁶ 6/4 V⁷ V² V °7 6/4 °7

O (Sol-Sib) ① ③ ⑤



O trecho prossegue com as versões A e B do *Teufelsmühle*, com omissão de dois acordes (Exemplo 13), e conclui com uma variante adicional: a substituição do acorde menor com quarta e sexta pelo maior com quarta e sexta, primeiro tempo do compasso 8.

Exemplo 13 – Acordes dos compassos 6-8 do *Prelúdio Op. 28 nº 9* dispostos a partir da exposição do padrão clássico do *Omnibus* e do *Teufelsmühle* versões A e B com variantes

Omnibus com omissão de acordes

① [②] ③ [④] ⑤

Teufelsmühle com variantes

V² V [6/4] °7 [V⁷] 6/4 °7 6/4

M

Os acordes omitidos encontram-se assinalados por colchetes no Exemplo 13. Embora essas omissões dificultem a identificação imediata do *Teufelsmühle*, o cromatismo descendente no baixo (nos dois primeiros e nos três últimos acordes) e as trocas de vozes implícitas dentro do mesmo diminuto gerador com grafias diferentes (Mi^o/Do^{##o} /La^{##o})⁶ conferem ao trecho a sonoridade característica do *Teufelsmühle* (Exemplo 14).

Exemplo 14 – Diminuto gerador e suas diferentes grafias

⁶ O acorde de DoM com a sétima no baixo (V²), nesta versão do *Teufelsmühle* substitui o diminuto correspondente (E^o).



Os Exemplos 12, 13 e 14 elucidam o estranhamento de Schachter diante dos acordes de LáM (cp. 7, primeiro tempo) e Sib m na posição 6/4 (cp. 7, terceiro tempo). Embora o autor reconheça seu valor expressivo, trata-os como meros acordes de passagem entre as trocas de vozes. Na perspectiva aqui adotada, contudo, esses acordes fazem parte do *Teufelsmühle* e, portanto, são estruturalmente indispensáveis e constituintes de um padrão com uma longa história e significado musical que esta análise schenkeriana não reconhece.

A partitura revela ainda uma dinâmica graduada: o *crescendo* a partir do compasso 6 que conduz ao *fortissimo* do compasso 8, ponto culminante da peça. Assim, os modelos cromáticos articulam precisamente o momento de maior contraste e expressividade do prelúdio, culminando na chegada ao tom de Lábm.

Conclusões

Yellin partiu da hipótese de que o problema no reconhecimento do *Omnibus* residia não no som, mas na sintaxe da harmonia cromática. Sua nomenclatura de números arábicos circulados, ao identificar cada acorde por sua posição na série, evita ambiguidades terminológicas e reduz a confusão gerada por cifragens enarmônicas (Yellin, 1998, p. 4). O desconhecimento desses modelos faz com que músicos e teóricos recorram a descrições genéricas ao se depararem com tais configurações. Tais descrições, embora não sejam incorretas, obscurecem as origens históricas, os princípios construtivos e os significados retóricos dessas estruturas.

As duas principais tradições de pesquisa, a germânica (*Teufelsmühle*) e a norte-americana (*Omnibus*), permanecem em grande medida independentes, descrevendo sob nomenclaturas distintas um mesmo fenômeno musical. Essa dissociação dificulta o reconhecimento de suas características comuns e a integração de seus resultados. Todavia, a análise do *Prelúdio Op. 28, nº 9* proposta nesta comunicação demonstra que essa integração é analiticamente produtiva: embora a interpretação de Schachter apresente convergências relevantes com a abordagem aqui assumida, como a importância do contraponto e o caráter altamente cromático da segunda frase, o autor não identifica, contudo, a macroestrutura que rege a passagem. A integração do *Omnibus* e do *Teufelsmühle* permite esclarecer que não há troca de vozes atípica, como afirma Schachter, mas um modelo cromático regido por um único diminuto gerador que articula a passagem de maior expressividade da peça.



Ao assumir a presença do *Omnibus* e do *Teufelsmühle* neste trecho, este trabalho busca elucidar que se trata de um emprego renovado da tradição contrapontística em Chopin. Segundo Schachter (2016, p. 57), Chopin teria afirmado ao pintor Eugène Delacroix, pouco antes de morrer, que a lógica na música reside no contraponto, isto é, no movimento das vozes que produz os acordes, e não o contrário; essa concepção encontra no *Teufelsmühle* e no *Omnibus* uma confirmação analítica concreta. O conhecimento dessas estruturas, aliado a uma escuta ativa, pode facilitar o reconhecimento dos modelos, possibilitando uma compreensão analítica mais ampla e integrada do discurso musical, mesmo quando tais conexões não se encontram explicitamente evidenciadas na partitura.

Referências

ALEGRE, Roberto Cornacchioni. *Entre notação e improviso: teoria e prática nos partimenti de Giovanni Furno (1750–1837)*. 2022. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

ALEGRE, Roberto Cornacchioni. Music Theory as Practice: Pedagogical Traditions between Naples and Paris in the 18th and 19th Centuries. *Musica Theorica*, v. 10, n. 1, p. 1-24, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.52930/mt.v10i2.351>. Acesso em: 11 jun. 2026.

DITTRICH, Marie-Agnes. Teufelsmühle und Omnibus. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, v. 4, n. 2, p. 107-121, 2007. Disponível em: <https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/247>. Acesso em: 11 jun. 2026.

FLADT, Hartmut. Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs: Systematik/Anregungen. *Musiktheorie*, v. 20, p. 343-369, 2005.

FÖRSTER, Emmanuel Aloys. *Anleitung zum Generalbass*. Wien: Johann Träg, 1805.

GIESL, Peter. Von Stimmführungsvorgängen zu Kleinterzzirkeln: Eine Deutung der Teufelsmühle durch die Clausellehre. *Die Musikforschung*, v. 54, n. 4, p. 378-399, 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41124857>. Acesso em: 11 jun. 2026.

NONIS, Vanessa Rodrigues. *Os modelos cromáticos do Teufelsmühle e omnibus na música de F. Chopin*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NONIS, Vanessa Rodrigues. Omnibus: definições e aplicações analíticas no repertório do século XIX e início do século XX. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ANÁLISE MUSICAL: USP, UNESP, UNICAMP, 1., 2009. *Anais [...]*. São Paulo, 2009. Disponível em: https://etam.eca.usp.br/iencontro/comunicacao/Vanessa_Rodrigues_Nonis.pdf. Acesso em: 5. abr. 2026.

SCHACHTER, Carl. *The Art of Tonal Analysis: Twelve Lessons in Schenkerian Theory*. Edited by Joseph N. Straus. New York: Oxford University Press, 2016.



SEIDEL, Elmar. Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts "Winterreise". *Archiv für Musikwissenschaft*, v. 26, n. 4, p. 285-296, 1969. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/930012>. Acesso em: 11 jun. 2026.

SEIDEL, Elmar. Über den Zusammenhang zwischen der sogenannten Teufelsmühle und dem 2. Modus mit begrenzter Transponierbarkeit. In: *Referate des Europäischen Liszt-Symposiums, 1978, Eisenstadt. Liszt-Studien 2*. Hrsg. von Serge Gut. München; Salzburg: Katznbichler, 1981.

TELESCO, Paula J. Enharmonicism and the Omnibus Progression in Classical-Era Music. *Music Theory Spectrum*, v. 20, n. 2, p. 242-279, 1998. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/746049>. Acesso em: 11 jun. 2026.

THORAU, Christian. Kühn, nie gehört und doch sachrichtig. Zur sogenannten Teufelsmühle in Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien. In: POOS, Heinrich (org.). *Carl Philipp Emanuel Bach: Beiträge zu Leben und Werk*. Mainz: Schott, 1993. p. 171-196.

VOGLER, Georg Joseph. *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1970.

YELLIN, Victor Fell. *The Omnibus Idea*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 1998.

ZENCK, Martin. Die romantische Erfahrung der Fremde in Schuberts Winterreise. *Archiv für Musikwissenschaft*, v. 44, n. 2, p. 141-160, 1987. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/930846>. Acesso em: 11 jun. 2026.

