

CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE SCHENKERIANA

Cristina Gerling

O presente artigo foi escrito a partir de uma palestra proferida no âmbito do "I Ciclo de Análise Musical", promovido pelo Núcleo de Apoio à Pesquisa (NAPq) da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, em nove de novembro de 1989. Teve-se por objetivo na ocasião expôr os pontos principais da teoria schenkeriana. Num futuro artigo faz-se necessário analisar todo o primeiro movimento da Sonata op. 101, de Beethoven – já que aqui analisamos apenas alguns aspectos de sua exposição – ou talvez, de forma mais abrangente, proceder à análise de toda a Sonata.

Heinrich Schenker é um nome muito conhecido nas escolas de música nos Estados Unidos. A maioria dos departamentos de música das grandes universidades tem pelo menos um professor que se diz "schenkeriano". As teorias de Schenker foram gradualmente incorporadas ao ensino de música naquele país e hoje o fenômeno da absorção é constatado de maneira ampla.

Em conversas com músicos, compositores e com colegas de diversas instituições de ensino superior constato o surgimento de um interesse pelas teorias de H. Schenker nos departamentos e escolas de música brasileiras. Ouvi falar deste nome pela primeira vez, ainda criança num curso de férias em Teresópolis, através do professor Wasserman, vindo da Alemanha para lecionar Harmonia. No Brasil quem tem a edição austríaca Universal das Sonatas de Beethoven conhece ou usa Schenker indiretamente, pois ele é o editor das referidas obras.

Schenker tornou-se conhecido nos países de língua alemã a partir da segunda década deste século, especialmente depois que publicou uma monografia sobre a nona sinfonia de Beethoven. Schenker foi aluno de Bruckner, amigo e protegido de Brahms, relacionava-se com Busoni, orientava o regente Furtwängler e travou uma longa polêmica com Schoenberg, que apesar do posicionamento diverso, o respeitava. Trabalhou como editor na Edição Universal, em Viena, tendo se dedicado especialmente à obra de Beethoven e de C.P.E. Bach. Instituiu a prática da consulta ao manuscrito do compositor e às primeiras edições. Sua postura musicológica no preparo de novas edições foi decisiva para Anthony von Hoboken, o catalogador da obra de Haydn e aluno de Schenker.

Começou como compositor, mas a partir de 1906, com a publicação do seu livro de harmonia(1), passou a dedicar-se exclusivamente ao preparo de material de natureza teórico-analítica. Seu sustento provinha em parte das aulas de piano e teoria, isto é, o estudo de harmonia, contraponto e análise.

As obras de Schenker podem ser classificadas em duas categorias. Na primeira encontram-se tratados teóricos sobre assuntos gerais, e amplos do âmbito da teoria musical, e na segunda a análise específica de obras. Existe uma certa dose de justaposição entre as duas categorias, pois encontraremos uma farta dieta de análise nas obras teóricas e muitos preceitos teóricos foram desenvolvidos a partir das observações colhidas em obras voltadas especificamente para a análise.

Com sua morte em 1935 e com a ascensão do nazismo na Alemanha, seu nome foi praticamente relegado ao esquecimento na Europa. Alguns dos seus discípulos, tais como Felix Salzer e Oswald Jonas, entre outros, tendo emigrado para a América do Norte e tendo sido absorvidos pelas universidades americanas fizeram com que seus ensinamentos fossem incorporados aos currículos de

música, afetando precisamente o entendimento e a pedagogia da teoria musical naquele país. Constata-se que de maneira progressiva, desde a década de setenta, a abordagem schenkeriana domina a área de análise musical até mesmo na música pré e pós-tonal. Mesmo seus oponentes mais acirrados reconhecem que a propagação das suas teorias provocou o surgimento de uma nova época para o estudo da música. Nas universidades propiciou uma reformulação abrangente no ensino da harmonia e do contraponto, e como consequência da análise.

Através das suas análises Schenker desenvolveu ao longo de sua vida um corpo de obras teóricas que culminaram com uma teoria da tonalidade, postulamentos sobre seu funcionamento e demonstrações das leis que a regem. Especialmente na sua última obra *Der Freie Satz (A Composição Livre)*, Schenker nos propõe certos princípios, procedimentos e técnicas que nos permitem entender uma peça musical como um todo orgânico. Desta maneira podemos fazer uma analogia entre um organismo vivo, seus sistemas de sustentação e cada uma das suas células por menores que sejam, e uma composição musical, seu arcabouço melódico e harmônico em relação a cada um dos seus componentes sonoros.

Desde o século XVII teóricos fazem analogias entre música e a linguagem falada e escrita. Schenker se preocupou em explicar e a formular a gênese da linguagem musical, com sua gramática generativa e funcional. Para isto desenvolveu uma técnica de representação gráfica visando explicar sistemática e precisamente a função de cada som, dentro de um movimento único, direcionado e organizado na dimensão temporal. Schenker atentou para o fato de que quando ouvimos uma obra musical percebemos que os sons preenchem uma variedade de funções. Alguns sons são mais importantes, enquanto outros têm um lugar mais secundário ou dependente. Através das suas análises desenvolveu um sistema de gráficos onde a música é filtrada através de níveis. O filtro tem por objetivo retirar gradualmente as dissonâncias que são consideradas um fenômeno frontal pois que ocorrem na superfície, isto é, no texto musical, até chegar ao nível da estrutura básica da composição. Assim sendo os gráficos são usados para demonstrar que na música tonal as relações processuais geram hierarquias e estas por sua vez são responsáveis pela criação de unidade e estrutura. A análise tem por objetivo mostrar como os elementos componentes podem ser vistos nos termos de uma ordenação hierárquica de níveis estruturais. Para uma explicação dos níveis acima referidos usamos o exemplo de Ciranda, Cirandinha:

The musical score for 'Ciranda, Cirandinha' consists of three staves. The top staff is for a voice part, the middle for the right piano hand, and the bottom for the left piano hand. The voice part has notes with structural level annotations: T, B, T, D, T, D, T. Above the first note is a '5' with a caret (^), and above the last four notes are '4', '3', '2', and '1' with carets (^). Below the score, two diagrams are provided: 'a' shows a vertical line with a note head, a dot, and a stem, with labels 'tom principal', 'recheio da tríade', and 'tônica'; 'b' shows a diagonal line with a note head, labeled 'de uma voz intermediária para voz superior'.

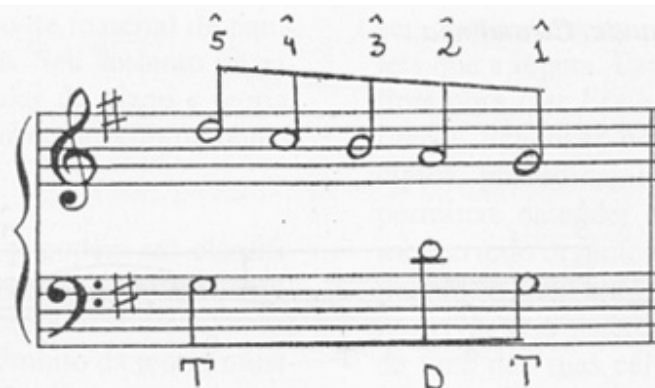
a:
 •tom principal
 •recheio da tríade
tônica

b:
 de uma voz intermediária
 para voz superior

Ex. I – Ilustração dos níveis estruturais em Ciranda, Cirandinha, onde T= tônica, D= dominante, F= bordadura, P= nota de passagem e 5= tom principal (neste caso, o quinto grau da escala, no 5).

The musical score for 'Ciranda, Cirandinha' shows a reduced piano accompaniment. It consists of three staves: vocal, right piano hand, and left piano hand. The vocal part has notes with structural level annotations: T, D, T, D, T. Above the last four notes are '4', '3', '2', and '1' with carets (^). The piano accompaniment features chords and notes with structural level annotations: B, B, T, D, T.

Ex. II – Maior redução, movimento contrário gerando o aparecimento da Dominante.



Ex. III – Estrutura fundamental.

Schenker desenvolveu através dos gráficos uma maneira de explicar a organização da música tonal como sendo a interação do contraponto e da harmonia em todos os níveis, partindo dos fenômenos frontais (o texto musical dado pelo compositor), passando por vários níveis intermediários até atingir a estrutura básica que sustenta a composição.

Os gráficos mostram como os tons de um dado nível são completamente assimilados na estrutura de nível que lhe sucede, processo este efetuado pela compreensão da condução das vozes. Portanto a teoria exhibe o que tem de melhor se entendida como uma teoria de prolongação harmônica. O objetivo do gráfico é a apresentação formal da interação entre elementos verticais (estruturais) e horizontais, ou seja a condução de vozes que produz acontecimentos melódicos, consonantes ou dissonantes e que têm a função de prolongar o discurso musical. Nos gráficos apresentados podemos visualizar: 1) um arcabouço harmônico/melódico; 2) a ausência de notas repetidas ou ornamentadas que é um fenômeno do nível frontal; 3) acordes estruturais x sonoridades de colorido ou ornamentação e 4) redução progressiva até a estrutura básica ou fundamental, onde estão presentes: Ré, como tom principal, sustentado pelo acorde de tônica, seguido de notas de passagem descendentes – Dó (dissonante), Si (consonante e parte da tríade de Sol) e Lá – interceptadas pela dominante, imediatamente antes da conclusão na tônica, com a nota Sol no soprano e no baixo.

Segundo Nicholas Cooke (1987) a análise schenkeriana é na verdade uma metáfora na qual a composição é vista como uma ornamentação em grande escala de uma progressão harmônica básica ou ainda uma mega cadência. Assim sendo os mesmos preceitos analíticos usados no contraponto estrito em espécies, proposto por Fux (1722), devem ser aplicados ainda que flexibilizados às grandes estruturas harmônicas que sustentam peças inteiras. Esta estrutura fundamental é uma abstração e é útil como paradigma gramatical. Schenker nos oferece alguns modelos geradores ou supra-estruturas possíveis, mas as conclusões analíticas devem ser obtidas através do estudo minucioso e rigoroso de cada obra musical.

Qual a função da análise para o executante? O método analítico é um instrumento eficaz para aprofundar um instigante processo de descoberta. Quem toca nem sempre ouve o que o olho vê, ou seja, os processos de percepção auditiva, visual e de introspecção intelectual podem ser aguçados ou mais coordenados se ancorados numa análise rigorosa. Analisar então pode significar a busca de uma consistência interpretativa no que se toca e se ensina, e que permite estabelecer níveis hierarquizados de intenção, contenção e ação, ou seja, no ordenamento de impulsos, direcionamento e dinâmica.

Uma análise schenkeriana consiste em estabelecer um relacionamento entre o texto dado – que pode ser contínuo, descontínuo, diatônico, cromático, contrastante quanto aos registros, dinâmicas, figurações, andamentos e outros componentes – e as vozes imaginárias de um pano de fundo ou cenário. Este pano de fundo é contínuo, diatônico e no registro médio ideal.

Numa tentativa de demonstrar um procedimento analítico empregando alguns dos preceitos schenkerianos escolhi a exposição do primeiro movimento da Sonata op. 101, em Lá Maior, de Beethoven.

Entre 1811 e 1816, este último o ano de composição da Sonata op. 101, a produção de Beethoven sofre uma redução bastante significativa quanto ao número. Durante este período escreve dois tipos de obras, um de caráter público e celebratório tal como as As Ruínas de Atenas ou obras de caráter intimista e introspectivo tal como as canções intituladas An die ferne Geliebte. A Sonata op. 101 tem quatro movimentos, sendo que o primeiro, "Allegretto ma non troppo", tem 102 compassos, binário composto, sendo a colcheia a unidade de tempo. É um dos mais breves movimentos de sonata, tendo o compositor desenfaturado a divisão formal aparente entre Exposição, Desenvolvimento e Reexposição pela omissão da barra de repetição (barra de repetição ainda presente na Sonata op. 106) e pela escrita que privilegia a linha melódica contínua. Quanto ao último aspecto em particular Wagner usou esta sonata como modelo e justificativa do seu conceito de unendliche Melodie.

A partir das teorias de Schenker entende-se o processo composicional de Sonata como um jogo de contrastes de áreas tonais, sendo a Exposição formada de dois eventos, a) o estabelecimento da tônica e b) o abandono da tônica para uma área tonal contrastante, geralmente para a dominante, quando o modo é maior. Assim sendo, no fim da seção de Exposição teríamos confirmada a dominante, e a seção poderia ser entendida como uma macro-cadência T-D. No primeiro movimento da Sonata op. 101 nos deparamos com um novo dado, pois o compositor não estabelece claramente a tônica. Pelo contrário, serve-se de uma situação harmônica que cria ambigüidade ao privilegiar a dominante, prolongando-a desde o início da composição, conforme podemos observar abaixo [Ex. IV].

Handwritten musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 101, showing the first 25 measures. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The bass line features chromatic and diatonic passages. Handwritten annotations include "COMPASSO: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 24-25" and "CADÊNCIAS DECEPTIVAS ou DE ENGANO" with arrows pointing to specific notes in the bass line.

Exemplo IV.

Ao examinarmos o exemplo anterior podemos verificar como o tom principal Mi, o quinto grau da tônica Lá, é alcançado no segundo compasso e prolongado por passagens cromáticas e diatônicas. Estas passagens por sua vez serão analisadas pelo executante para que sua origem, direcionamento e meta sejam entendidas como parte do todo. Neste movimento o compositor utiliza as notas cromáticas no baixo para construir cadências e encadeamentos deceptivos (compassos 5-6, 9-10-11,

15-16) ou encadeamentos de sucessivas Dominantes (compassos 9 a 16) que de fato prolongam a Dominante inicialmente sugerida (compassos 1 e 2), culminando com um movimento cadencial intensificado a partir do compasso 20 e que resolve no compasso 24. Esta é a primeira grande cadência autêntica, e aqui no lugar esperado pela prática e tradição de Sonatas do repertório clássico.

Nas vozes superiores, em especial no soprano, constatamos a ascensão inicial para o tom melódico principal que é alcançado no compasso 2 e reiterado no compasso 4. Este tom melódico principal, como já dissemos anteriormente, é o quinto grau de Lá e aqui na Exposição da Sonata aparece como Mi⁴, ornamentado por notas de passagem, bordaduras e confirmados especialmente nas pontuações das frases.

Um exame do esboço proposto no exemplo IV revela que o prolongamento das vozes só se torna possível graças ao respaldo harmônico estabelecido desde os compassos 1 e 2, construídos sobre Mi Maior, a dominante de Lá. Assim sendo, podemos observar o movimento paralelo das vozes superiores nos compassos 1 e 2, com figurações rítmicas que demarcam a tríade de Mi (Sol#, Si, Mi) e ao mesmo tempo o movimento contrário entre as vozes superiores (mão direita) e a voz inferior e de caráter cromático da mão esquerda, que se movimenta de Mi a Si, sobre o Mi do baixo. Este estabelecimento inicial de Mi Maior é confirmado pelos compassos subsequentes ou seja, é prolongado, não porque o acorde de Mi Maior é repetido, mas porque graus relacionados à dominante são utilizados, tais como a Subdominante (compasso 3), e uma tônica de passagem e no tempo fraco do compasso (compasso 3) terminando numa cadência que confirma a proposta inicial, Mi Maior. Em outras palavras, o acorde de tônica é usado sem o caráter assertivo esperado no começo de uma composição deste repertório, não qualificado portanto para exercer esta função. Podemos observar o contorno triádico assumido nos compassos 7-8 e 13-14-15. A mudança de vozes explicitada no gráfico e que ocorre nos compassos 12 e 13 também ocorrem para garantir efetivamente a prolongação do acorde inicial.

Do ponto de vista analítico podemos perceber que o compositor substitui o princípio de conflito entre duas áreas tonais, pela exploração das possibilidades inerentes a uma única área tonal. Paradoxalmente isto torna-se um ganho em termos do estabelecimento de uma atmosfera e um caráter contínuo para a execução.

No exemplo V podemos observar um processo de simplificação onde o baixo e o soprano aparecem já a caminho de formar uma estrutura simplificada mostrando os principais pontos do arcabouço melódico harmônico, ou seja, o movimento que permite ao Mi estar permanentemente atuante no soprano, pelo suporte harmônico que lhe é fornecido no baixo.

Este movimento é reforçado não só pelo Mi⁴ como tom principal mas também pelas pontuações intermediárias que delicadamente enfatizam as notas da tríade de Mi Maior, tais como Si (compassos 11 e 12) e Sol# (compasso 15).

Exemplo V.

Ao formular este esboço de gráfico procurei mostrar a formação das frases, sua origem harmônica, sua prolongação melódica, sua expansão e seu término, para entender como cada frase se encaixa com relação à precedente e à conseqüente nesta seção escolhida como objeto de estudo. Recomendo que os interessados toquem a obra, comparando-a com o esboço proposto. O gráfico não tem a finalidade de ser tocado, mas deve ser entendido apenas como um modelo conceitual, onde as idéias composicionais e interpretativas se fundem. O fato do primeiro movimento da Sonata op. 101 já iniciar na Dominante deve levantar questões interpretativas para o executante, questões estas que vão influenciar na maneira pela qual esta estrutura é entendida e projetada. Este entendimento da macro estrutura contribui para elucidar a maneira pela qual as linhas melódicas se entrelaçam e se desenvolvem formando coincidências verticais e novamente se dissolvendo em fluídas linhas melódicas. As cadências propostas e apenas parcialmente resolvidas, pois que se resolvem apenas no soprano, certamente são o dado concreto mais importante para determinar o tipo e qualidade de impulsos e intenções na execução.

A estrutura da prolongação harmônica e o estudo do que possibilita que esta estrutura seja prolongada para criar a forma da peça, é um ganho extremamente significativo neste século. A análise musical proposta por Schenker estuda a organização da linguagem musical nos seus próprios termos de tal maneira que nem os críticos mais acirrados negam esta contribuição básica.

Até Schenker a teoria musical era estudada de maneira compartimentalizada e restrita a questões técnicas, fortemente impregnadas de um mecanicismo descritivo e que divorciava a forma do conteúdo. Schenker propõe o texto musical como gerador das suas explicações promovendo uma audição musical estruturada em bases cognitivas. A meta principal é mostrar como a música foi composta, isto é, como seus componentes são o resultado de uma ordenação hierárquica de níveis estruturais, ou ainda a maneira pela qual o compositor utiliza a linguagem tonal comum para criar uma peça singular.

Nesta breve análise procurei salientar alguns aspectos da teoria schenkeriana que possam contribuir efetivamente para um melhor entrosamento entre o executante e o texto musical. Para o compositor, que estuda a organização e a proporcionalidade dos eventos musicais, o estudo das teorias de Schenker pode ser muito relevante pois é também um estudo de proposição de conflitos, tensões, desenvolvimentos e possíveis soluções, um estudo entre propostas de contraste, equilíbrio e de renovação. Para o musicólogo, esta metodologia analítica também é da maior relevância pois permite

assentar bases para um estudo comparativo principalmente do ponto de vista qualitativo entre padrões de conformidade e de desvio num repertório proposto.

NOTAS

(1) Harmony. USA, University of Chicago, 1954, foi publicado pela primeira vez em 1906 (Cota, Stuttgart), anonimamente, sob o título *Neue Musikalische Theorien und Phantasien* (Novas Teorias e Fantasias Musicais) (Nota CE).

Bibliografia

COOKE, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: George Braziller, 1987, pp. 27-6.

DUMSBY, Jonathan and WHITTALL, Arnold. "Musical Analysis", in: *Theory and Practice*, London and Boston: Faber, 1988.

GERLING, Cristina. "A contribuição de H.Schenker para a interpretação musical", in: *Opus*, no 1, (I), Dezembro 1989, pp. 24-31.

GERLING, C. "Uma breve introdução às teorias de Heinrich Schenker", in: *Em pauta*, no 1, (I), Janeiro 1990.

SCHACHTER, Carl. "Schenker's Counterpoint", in: *Musical Times*, no 1748, (CXXIX), Outubro 1988.

SCHENKER, Heinrich. *Free Composition (Der Freie Satz)*. (Trad. de Ernst Oster). New York: Longman, 1979.

SCHENKER, H. *Five Graphic Music Analyses*. (Ed. por Felix Salzer). New York: Dover, 1969.

Cristina Capparelli Gerling, pianista, é mestre em música pelo Conservatório de New England e doutor em artes musicais pela Universidade de Boston. Radicada em Porto Alegre, exerce intensa atividade como solista e camerista. É professora de análise e harmonia no Departamento de Música e coordenadora do Mestrado em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).