

dos vários graus da escala relacionados entre si, hierarquicamente, são parte de um processo coerente e integrado. Schenker apóia, firmemente, suas formulações nas bases fundamentais do contraponto, utilizando-as como ponto de partida para a compreensão de uma composição. Ele recomenda o estudo do contraponto em espécies (Fux) como a ferramenta mais adequada para trabalhar com os fatores básicos e fundamentais no relacionamento das vozes em movimento. Por outro lado, sua contribuição pessoal de maior vulto e maiores conseqüências é a da estrutura tonal de amplo espectro, uma teoria que ainda provoca ampla margem para discussões e polêmicas.

Schenker baseia-se numa visão do movimento tonal passando por graus da escala tonicizados em conjunção com notas de passagem, que formam a melodia fundamental. Este fenômeno linear é sujeito a ser prolongado por eventos musicais subordinados, mas tem sempre uma meta, ou seja, um movimento claramente direcionado. Para que estas noções fiquem esclarecidas é necessário explicar e definir alguns termos usados por Schenker.

Toda composição tem uma linha melódica fundamental, "URLINIE", que é definida como a estrutura melódico-diatônica da peça. Esta estrutura é derivada através de uma redução analítica e é obtida em combinação com a linha do baixo, um arpejo que ascende da tônica em direção à dominante e que retorna à tônica, "BASSBRECHUNG". Juntos estes dois elementos formam a estrutura fundamental da música, "URSATZ", e esta combinação mostra a aliança entre a harmonia e o contraponto.

Exemplo 2 A Estrutura Fundamental



Assim sendo, na sua estrutura fundamental as obras musicais escritas no sistema tonal são bastante semelhantes, pois empregam um mesmo sistema coerente e orgânico. Para Schenker, a arte de compor consiste

em desdobrar, ou seja, prolongar esta estrutura fundamental através de DIMINUIÇÕES, no sentido estrito contrapontístico. Cada obra musical individual é o resultado das diferentes possibilidades de diminuições, atingindo características próprias segundo suas necessidades inerentes e a criatividade e domínio da linguagem do compositor. Seguindo esta linha de pensamento, Schenker foi um dos primeiros músicos a dar grande valor à análise como ferramenta de trabalho do intérprete, pois executar uma obra musical é interpretar o desenvolvimento e desdobramento de uma estrutura fundamental mais profunda.

Para chegar até as raízes desta estrutura Schenker desenvolveu um sistema gráfico (4) no qual ilustra seus conceitos de níveis estruturais da composição e estabelece três níveis principais: "VORDEGRUND" o nível superficial, "MITTELGRUND" o nível médio, e "HINTERGROUND" o nível da estrutura fundamental. Nesta hierarquia temos um nível superficial onde podemos ver a composição, tal qual, escrita com todas suas características individuais, um nível médio onde as conexões estruturais tornam-se visíveis e as dissonâncias são praticamente eliminadas e o nível fundamental que assegura coerência e continuidade para a composição como um todo. Estas camadas da música podem ser grafadas de maneira vertical, de tal maneira que todos os elementos da composição podem ser traçados desde a superfície até o âmago germinativo da composição, através de um processo de redução contínua.

De acordo com o método de Schenker cada camada é exposta gradualmente. Existem três níveis gerais, mas cada nível pode ser subdividido em vários outros níveis, dependendo exclusivamente da natureza e objetivo da análise. O nível superficial contém todos os elementos do desenho contrapontístico e que são imediatamente perceptíveis na execução. Neste nível o gráfico é notado de maneira a eliminar apenas as dissonâncias mais óbvias, repetições de notas e ornamentação também superficial.

No nível médio, apresentado em várias camadas, mostra a composição despojada de qualquer detalhe superficial. Para que isto aconteça, elementos que na superfície aparecem muito distanciados são, neste nível médio, unidos e relacionados. Por exemplo, o que na música é um segmento de T-S-D-T, neste nível pode aparecer como sendo uma representação de T, ou seja, uma prolongação da Tônica.

No nível da estrutura fundamental o gráfico normalmente mostra apenas algumas notas melódicas e uma função harmônica como sendo o representativo de uma seção inteira da composição.

Existem muitos símbolos usados na elaboração de um gráfico (4). Estes são os mesmos usados na notação e grafia tradicional de música,

mas aqui tem um propósito diferente. Estes símbolos incluem linhas retas e curvas, chaves, parênteses e outros sinais. Ligaduras de expressão são usadas para indicar progressões importantes. Notas brancas indicam sua importância estrutural e linhas curvas indicam que os sons retêm importância estrutural a despeito de outros sons que também apareçam na composição. O gráfico tem por objetivo demonstrar a consistência do conceito mais importante expresso no pensamento Schenkeriano que é o da projeção da tríade da tônica na dimensão temporal. Isto implica na aceitação de que qualquer peça escrita no sistema tonal é fundamentalmente diatônica e que todas as modulações passam a ser reinterpretadas como prolongações de uma harmonia básica.

Estes conceitos coincidem com o material apresentado graficamente no nível da estrutura fundamental. O pensamento analítico de Schenker evoluiu a partir da sua experiência como professor e pianista. Através de seu método Schenker procurou esclarecer, sobretudo, o intérprete. O sistema de gráficos levam o executante a perceber a obra musical em várias camadas, desde a intrincada superfície sonora do texto musical até o seu cerne estrutural, fazendo com que cada detalhe seja valorizado dentro da complexidade total.

Neste método as explicações verbais são reduzidas a um mínimo. O resultado final é uma análise que é também uma síntese do processo tonal da composição.

Exemplo 3

A Primeira Frase (3a)

Início do Processo Redutivo (3b)

The image shows two staves of music. The top staff, labeled 'a', is the original notation for the first phrase of Chopin's Op. 10 No. 1. It is in 3/4 time, marked 'Allegro' and 'legato'. The melody is in the right hand, and the left hand provides a simple harmonic accompaniment. The bottom staff, labeled 'b', is the reduction of the first phrase. It shows the underlying harmonic structure, with the melody reduced to a series of chords and the accompaniment reduced to a single bass line. The reduction is presented in a simplified, schematic manner, highlighting the essential tonal elements.

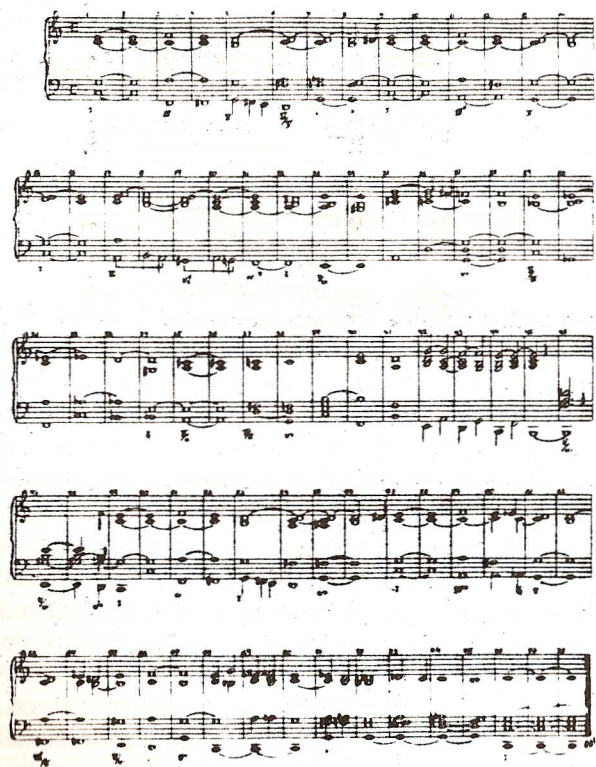
This image shows the first system of the musical score for Example 3. The top staff is the original notation, featuring a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff is the reduction, showing the same melodic line simplified into a series of chords, with the accompaniment also reduced to a single bass line. The reduction is presented in a simplified, schematic manner, highlighting the essential tonal elements.

This image shows the second system of the musical score for Example 3. The top staff is the original notation, continuing the complex melodic line. The bottom staff is the reduction, showing the continuation of the simplified harmonic structure. The reduction is presented in a simplified, schematic manner, highlighting the essential tonal elements.

Como podemos observar no exemplo 3, a primeira frase do Estudo op. 10 n.º 1 de Chopin é apresentada (exemplo 3a) tal como foi escrita pelo compositor. A seguir, a mesma frase é reduzida (exemplo 3b), aparecendo como um encadeamento de acordes. Evidenciamos assim como esta música presta-se perfeitamente a este tipo de resumo no qual os arpejos agrupam-se em acordes. Os arpejos, que na composição estão distribuídos por todos os registros do piano, são aqui comprimidos verticalmente de maneira a formar acordes de quatro e cinco sons no registro médio. Os numerais romanos aparecem assinalando somente alguns acordes e não todas as formações verticais. Os acordes assinalados por numerais romanos são na sua maioria relacionados por quintas. As outras

formações verticais pertencem a uma categoria diversa, são sonoridades resultantes do movimento linear das vozes e são dissonantes em maior ou menor grau. Estes acordes, por sua natureza intrínseca, devem então ser analisados de acordo com as regras do contraponto e como dissonâncias precisam resolver corretamente. Este nível do gráfico corresponde a um mapeamento detalhado, portanto em um nível superficial. Notas melódicas, tais como: bordaduras, notas de passagem, retardos e antecipações estão presentes. O movimento melódico mais importante é entre mi e fá, nos compassos 2-3-4 (ver o exemplo 3b).

Exemplo 4 Início do Processo Redutivo de Todo o Estudo



No exemplo 4 o estudo fica reduzido a um coral no registro médio do instrumento. Como benefício inicial, o intérprete pode servir-se destes acordes como um guia, que lhe ajudará não só na memorização, mas também a entender e portanto executar todos os sons não harmônicos e as dissonâncias como fatores de direcionamento, tensão e relaxamento, ou seja, um guia para a interpretação da obra. Todas as notas comuns aos acordes estão "ligadas" por meio de linhas curvas horizontais, para que sua função linear possa ser claramente percebida.

Segundo Schenker, a próxima etapa lógica no processo redutivo é constituída de uma modificação dos acordes, transformando-os em entidades lineares. Neste nível o gráfico não tem mais barras de compasso e as notas perdem seu valor real, passando a ter valores atribuídos de acordo com sua importância estrutural. Encontramos também, notas brancas e pretas, com ou sem hastes. Esta notação difere da notação convencional: notas pretas significam notas menos importantes, mas que sendo dissonâncias gravitam ao redor de notas brancas; estas por sua vez são pontos chaves na estrutura. Neste processo de redução contínua, através de vários níveis, o valor e a cor das notas dependem da sua importância melódica e harmônica. (Exemplo 5)

Exemplo 5 O Processo Redutivo em Direção ao Nível Médio



O objetivo do gráfico tal como é mostrado no exemplo 5 é delinear e demarcar todas as frases da obra, para que fique bem clara a maneira pela qual se relacionam. Cada frase está fundamentada num pilar harmônico e desta coluna emanam linhas horizontais que prolongam a harmonia

principal e que levam até uma nova harmonia. Desta maneira a composição pode ser entendida assim:

Exemplo 6
Redução Harmônica das Frases

DO MAIOR: I...V / I...V....I

LA MENOR: i...V / i...III...V

DO MAIOR: I...V / I...V....I

As duas partes externas da composição (respectivamente os compassos 1-16 e 49-78), estabelecem a tonalidade de Dó Maior, enquanto que a parte central é uma digressão para o relativo, lá menor. Esta excursão de Dó Maior para lá menor e a volta a Dó Maior é efetuada sem nenhuma quebra na superfície, pois o desenho não sofre alteração e permanecendo sempre uniforme. Baseando-se no exemplo 6 é possível afirmar que o estudo é uma estrutura ternária contínua. Cabe aqui uma observação; segundo Schenker a forma é determinada pela estrutura harmônica da composição, independente de considerações temáticas. Os temas, ao contrário, é que são a manifestação superficial de um sistema harmônico determinante.

Se no exemplo 5 as notas tidas como dissonâncias em relação às harmonias fundamentais perderam as hastes e diminuíram de tamanho, no próximo exemplo, o de nº 7, estas notas serão eliminadas. O próximo exemplo é de autoria do próprio Schenker e nele podemos observar que restam muito poucas notas dissonantes, que são agrupadas como satélites revolvendo ao redor das harmonias fundamentais.

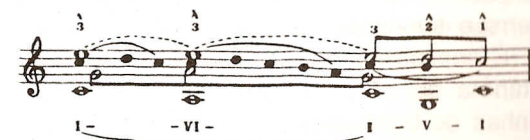
Exemplo 7
Gráfico de Schenker para o Nível Médio e a Gradual
Eliminação das Dissonâncias (5)



Schenker considera que a seção em lá menor é prolongada pelas seqüências baseadas em quintas. Esta prolongação significa que lá menor permanece em efeito por trinta compassos, mesmo que não esteja soando a cada um deles. Entende-se e ouve-se esta seção da composição tendo lá menor como ponto de referência tonal. Quando Schenker discute e explica o processo redutivo, sempre tem em mente o intérprete, assim sendo destaca o caráter expressivo do compasso 25. Neste compasso Chopin produz a expectativa de uma cadência autêntica (compasso 24) mas a resolução da cadência é adiada. Schenker faz o seguinte comentário: "Quando Lá soa pela segunda vez no compasso 25, é conjunção com Sol, que como a sétima de Lá, constitui uma apogiatura para o tom vizinho de Fá no compasso 27" (6). O Lá com a sétima que se segue ao acorde de Mi maior do compasso anterior precisa ser interpretado como uma Dominante do acorde de ré menor, no compasso 27. Isto faz com que a resolução seja adiada e o discurso musical expandido.

Schenker nos dá uma visão da estrutura fundamental de todo o estudo. Ele interpreta o som Mi como sendo prolongado durante toda a composição. No início Mi é a terça de Dó Maior, e a nota mais proeminente na composição. Na parte central Mi é a quinta de Lá menor. Com o retorno de Dó Maior, o Mi descende em direção a Dó, mas antes passa por Ré, que por sua vez apota-se na dominante de Dó, (compasso 72). A música conclui quando o tom melódico Dó funde-se com o acorde da tônica, atingindo a meta de todo o discurso musical.

Exemplo 8
A Estrutura Fundamental da Composição (7)



Neste exemplo vemos o estudo reduzido de tal maneira que a seção em Lá menor é apenas o grau relativo de Dó Maior, evitando assim o conceito de modulação para outra tonalidade. A parte central em Lá menor é tonicizada durante os compassos 14 e 47, sendo considerada como uma digressão, ou um elemento de contraste, o lado menor de Dó Maior.

Tendo seguido as principais etapas do processo analítico, proposto

por Schenker, aplicados ao Estudo de Chopin op. 10 nº 1, é possível resumir as suas contribuições mais significativas. Os detalhes da superfície, ou seja a música de nota para nota são projeções de uma estrutura mais profunda. Esta estrutura fundamental é projetada no contínuo do tempo através do contorno melódico. A melodia-linha e harmonia-acordes estruturais, são entidades que mesmo vistas separadamente, trabalham num conjunto integrado, sendo a primeira a manifestação da segunda. Existem poucos acordes estruturais nesta composição. A grande maioria das demais sonoridades surgem com coincidências verticais resultantes do movimento linear das vozes. Os acordes reais são os que delineiam o início e o fim de cada seção. Mesmo esta última afirmação merece ser cuidadosamente analisada. A transição de Lá menor para Dó Maior (compasso 48 e 49) é feita de tal maneira que a força harmônica da Dominante de Dó (sol-si-e e fá; a sétima) é arrefecida de maneira considerável devido a seu posicionamento em tempo fraco no compasso e por estar invertido (V 4/3. Assim sendo, nesta interpretação, a volta para Dó Maior é efetuada de maneira sub-reptícia. Podemos inferir que segundo este método analítico, os arpejos formam uma moção linear na qual as harmonias fundamentais são prolongadas em todos os registros. Assim sendo, uma vez que o primeiro acorde é soado as vozes vão se mover ao redor da tríade Dó-Mi-Sol. Desta maneira o movimento melódico mais significativo ocorre entre os tons Mi e Fá, uma bordadura que domina a obra do ponto de vista melódico. Este fenômeno ocorre tanto nas micro estruturas (primeiros compassos do Estudo) e está presente no nível estrutural fundamental. Torna-se, portanto, óbvia a relação entre o desdobrar da linha melódica arpejada e a estrutura harmônica que sustenta a composição. Como consequência, é de fato esta base de sustentação que torna possível a projeção da música na dimensão temporal.

É necessário enfatizar que um conceito considerado da maior importância na obra de Schenker é o de prolongação melódica (notas vizinhas ou bordaduras). Neste Estudo temos um exemplo claro de uma prolongação melódica, no movimento do soprano entre Mi-Fa-Mi, Schenker enfatiza este movimento através do gráfico (veja exemplo 7) sendo que esta bordadura determina o direcionamento do fraseado. Neste sentido, há também uma prolongação do movimento melódico entre Mi e Fá durante um longo espaço de tempo.

A dificuldade técnica deste Estudo é um dado real com o qual o pianista se defronta. Através da análise a obra pode ser entendida como um magnífico coral que acontece em registros sucessivos do piano. Desta maneira a estrutura harmônica, especialmente nos pontos interme-

diários, é vista como resultante do contraponto. A música na sua essência é revelada através da condução das vozes. Estas, por sua vez, tornam-se coincidências verticais, prolongando harmonias fundamentais que se estendem na dimensão temporal não como eventos adjacentes, mas como eventos estruturais de médio e longo alcance (8). Desta maneira o executante é motivado a encontrar soluções criativas para resolver os problemas que de outra maneira seriam abordados de um ponto de vista meramente técnico. As soluções técnicas podem e devem refletir as necessidades interpretativas do texto musical e nunca o reverso. O objetivo da análise é o de integrar cada parte, por menor que seja, ao todo, certificando-se de que cada detalhe neste se encaixa perfeitamente, numa projeção de longo alcance. Isto feito, o executante pode estabelecer um relacionamento não só de nota para nota no contorno melódico imediato, mas também projetar uma visão unificada e integral do conteúdo musical.

Em várias ocasiões Schenker referiu-se a este tipo de análise como sendo um meio de proporcionar ao executante um direcionamento, numa função análoga àquela de um mapa para viagens a lugares desconhecidos (8). Schenker não está querendo dizer com isto que o executante deva forçar ou exagerar os pontos que no gráfico aparecem com destaque. Para ele estes pontos revelam a estrutura interior da obra, podendo servir como ponto de referência para um melhor delineamento do fraseado, da articulação, do colorido, da gradação de dinâmicas, enfim todas as nuances que dão vida e direção as frases da composição e ao mesmo tempo nos permite entender a música organicamente.

Podemos concluir a apresentação desta breve introdução às teorias de Schenker com as palavras de um dos seus mais ardentes admiradores e defensores, Charles Burkhart, que diz: "Uma teoria responsável jamais procura substituir o princípio por intuição, mas sim confirmar a intuição com a ajuda do princípio, transformando-a em conhecimento (9)."

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. No Brasil ver: Jamary de Oliveira, *Introdução e Círculo Místico dos Adolescentes da Segregação da Primavera*, Segunda Parte, p.13 – ART 005 – Abril/Maio/82 – Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Bahia.
2. Heinrich Schenker, *Neue Musikalische Theorien and Phantasien: Der Freie Satz*, vol. III, (Vienna: Universal Edition, 1935), tradução inglesa: *Free Composition*, traduzido e anotado por Ernst Oster (New York: Longman, 1979).
3. H. Schenker, *Harmony*, editado e anotado por Oswald Jonas, tradução de Elizabeth Mann Borshese (Chicago: University of Chicago Press, 1954) p.IX.
4. Para uma lista mais completa dos símbolos contidos num gráfico Schenkeriano veja: *The Music Forum*, ed. Felix Salzer, vol. I (New York: Columbia University Press, 1976) páginas 260-68.
5. Schenker, *Free Composition*, figura 130 (nº 4) b.
6. *Ibid*, p.113.
7. *Ibid*, figura 130, nº 4, a.
8. F. Lerdhal e R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge, MA: MIT Press, 1983) p.111.
9. Charles Burkhart, "Schenker's Theories of levels and Musical Performance", em *Aspects os Schenkerian Theory*, David Beach, ed. (New Haven: Yale University Press, 1982), páginas 95-112.