Análise schenkeriana e performance

Guilherme Sauerbronn de Barros (UDESC)
Cristina Capparelli Gerling (UFRGS)

Resumo: Após rever um projeto esboçado por Heinrich Schenker, *Die Kunst des Vortrags*, no qual são discutidas estratégias interpretativas designadas por "dissimulação" e "emolduração", ambas com referência aos níveis hierárquicos da estrutura musical, oferecemos uma análise que abrange não apenas um ponto de vista composicional, mas procura resgatar o efeito instrumental. Esta abordagem analítica do primeiro movimento da sonata K 533-494 de W. A. Mozart visa demonstrar que análise e interpretação são, para Schenker, manifestações afins e complementares de uma concepção musical orgânica.
Palavras-chave: Heinrich Schenker; performance musical; análise musical; Wolfgang Amadeus Mozart.

Abstract: Following a review of Heinrich Schenker´s draft of a project entitled *Die Kunst des Vortrags* in which interpretive strategies known respectively as *Dissembling* and *Rahmenanschlag* refer to hierarquical levels of musical structure, we offer an analysis discussing not only the compositional features but also the instrumental effects in a particular work. This approach informs an analysis of W.A. Mozart´s Sonata K 533-494, first movement, in order to demonstrate that analysis and interpretation are mutually complementary and necessary manifestations of an organic musical conception.
Keywords: Heinrich Schenker; musical performance; musical analysis; Wolfgang Amadeus Mozart.

BARROS, Guilherme Sauerbronn de; GERLING, Cristina Capparelli. Análise schenkeriana e performance. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 141-160, dez. 2007.

Heinrich Schenker (1868-1935) foi buscar em *A Verdadeira Arte de Tocar Instrumentos de Teclado*, de Carl Philip Emmanuel Bach (1714-1788), inspiração para um tratado sobre interpretação instrumental cujo título seria *Die Kunst des Vortrags,* projeto acalentado ao longo de décadas, que permaneceu na forma de esboço. Publicado recentemente em língua inglesa, [1] o texto exige do leitor um esforço no sentido de preencher lacunas e aprofundar conceitos, sem o que o significado desta obra não pode ser plenamente apreciado. O conhecimento de outras obras de Schenker torna-se então indispensável, pois ali encontram-se desenvolvidos conceitos e assuntos apresentados de forma breve em *A Arte da Performance.* [2]

Pianista atuante, Schenker utilizava o piano para ensinar e elaborar suas análises. Dessa relação física – corporal e auditiva – com o instrumento e com a própria música emergiam seus insights teóricos. Suas análises, portanto, não tratam apenas da estrutura musical de um ponto de vista composicional, mas resgatam a dimensão instrumental da própria composição musical. Para Schenker, a criação musical está indissoluvelmente ligada à realização instrumental através do conceito de "improvisação".[3] Os assuntos que Schenker aborda em *A Arte da Performance* auxiliam a compreender essa dupla dimensão de seu pensamento, compositiva e interpretativa, assim como sua concepção de uma arte em constante fluxo, que se renova a cada interpretação.

Fundamentos da interpretação

Para Schenker existe apenas um *a priori*: o nível fundamental (*Hintergrund*) e sua estrutura fundamental (*Ursatz*). Tudo o mais é relativo: ele renega os arquétipos formais de Marx e Riemann e dispensa prerrogativas estilísticas em nome da autonomia e especificidade da obra individual. Em se tratando de interpretação e execução instrumental não poderia ser diferente. Normas interpretativas, tais como maneiras pré-estabelecidas de realizar figuras de dinâmica, dedilhados de escalas, indicações metronômicas de tempo, são reduzidas por Schenker à categoria de preconceitos.

[1] SCHENKER, Heinrich. *The Art of Performance*. Heribert Esser (ed). New York: Oxford University Press, 2000.

[2] Optamos por manter no título da obra de Schenker o termo *performance*, embora estejamos de fato tratando de interpretação. A opção pelo anglicismo tem como intuito afirmar o aspecto performático desta atividade. O termo interpretação, apesar de mais abrangente, não implica necessariamente na execução de uma obra por um instrumentista. Utilizaremos ambos, interpretação e performance, conforme nos pareça conveniente ao longo do artigo.

[3] Discutimos o significado de diversos conceitos schenkerianos, dentre os quais o de "improvisação", no capítulo de livro "Análise Schenkeriana, Interpretação e Crítica" a ser publicado em breve.

Sendo o nível fundamental o único elemento de coerência possível, é ele quem determina a unidade da obra. A ele estão submetidos todos os efeitos, dele depende a identificação dos pontos de relevância estrutural e sua enunciação. Assim como, segundo Schenker, a fidelidade estilística não pode ser imposta de fora para dentro, por meio de práticas ditas "de época", do mesmo modo as soluções técnico-interpretativas não podem ser pré-determinadas. Daí sua ojeriza a Czerny e sua crítica negativa às obras de Strauss e Mahler, sobrecarregadas de indicações interpretativas que tolhem a liberdade do executante.

Todas as soluções interpretativas propostas por Schenker dialogam com a estrutura fundamental e lhe são subordinadas. Ele irá chamar de "síntese" (*Synthese*) a conexão entre os níveis fundamental e externo, através dos processos prolongacionais que ocupam os níveis intermediários. Em outras palavras, a síntese interpretativa é a identificação da unidade orgânica da obra, objetivo maior e traço original do pensamento schenkeriano. Nas palavras de Charles Rosen, "Antes de Schenker, a análise de uma obra musical era em grande medida uma articulação das partes que a compunham [...]. Schenker procurou, em vez disso, mostrar não como a peça pode ser dividida, mas como ela se unifica".[4]

Análise ou Síntese?

Em *A Arte da Performance* Schenker não se alonga na descrição da "síntese" da obra pelo intérprete, porém deixa claro que este é um processo fundamental para a interpretação. Mas, se é tão importante, por que Schenker não lhe dedica espaço condizente? A resposta é simples: porque esse assunto ocupa praticamente todo o restante de sua obra! Suas análises são simultaneamente sínteses, e revelam os níveis de elaboração da estrutura fundamental em cada obra particular. Se a análise possibilita um conhecimento da matéria e de suas partes, é a síntese que coordena suas partes em um todo organizado. São processos complementares, através dos quais o conhecimento do objeto se constitui.

A fim de exemplificar a relação entre o nível fundamental e a obra musical, Schenker lança mão de metáforas extraídas de outras práticas artísticas:[5]

> O olhar pode seguir e abranger os traços de uma pintura ou de uma estrutura arquitetônica em todas as direções, amplitude e relações; pudesse o ouvido perceber o nível fundamental da

[4] ROSEN, Charles, *Poetas românticos, críticos e outros loucos*, Sào Paulo: Ateliê Editorial; Editora da UNICAMP, 2004, p. 202.

[5] SCHENKER, Heinrich. *The Masterwork in Music*, v. 2. New York: Cambridge University Press, 1996, p. 55 (todas as traduções são nossas).

> estrutura fundamental (*Ursatz*) e o contínuo movimento musical do nível externo tão profunda e extensivamente! Então, os vinte e quatro compassos desta sarabanda [da Suíte para violoncelo BWV 1009] seriam percebidos como uma estrutura gigantesca, cujos numerosos e impressionantes eventos, embora aparentem possuir uma existência particular, autônoma, carregam uma profunda e exata relação com o todo.

Em outra ocasião, utiliza terminologia mais abstrata, porém não menos elucidativa: [6]

> trazer o geral em harmonia com o particular é uma das mais difíceis tarefas do entendimento humano. [...] Ao mesmo tempo, para que o geral possa ser compreendido corretamente, os derradeiros segredos do particular devem ser penetrados, uma vez que o particular é o portador do geral.

Trata-se, portanto, da síntese do real (o particular) com o ideal (o geral), do efeito com a causa, do nível externo com o nível fundamental.

Formação do intérprete e notação musical

A formação do intérprete deve ser compatível com a difícil tarefa de restituir a vitalidade improvisatória da obra, o que implica no reconhecimento dos procedimentos composicionais utilizados. Portanto, "aquilo que é essencial [na interpretação] é um sólido conhecimento de todas as leis da composição. Tendo tornado possível ao compositor criar, estas mesmas leis, de uma maneira diferente, permitirão ao intérprete recriar a composição". [7]

Schenker reconhece como disciplinas essenciais na formação do músico o contraponto e a harmonia, esta última sendo uma conseqüência da primeira. Mas, qual exatamente a vantagem desse conhecimento para o intérprete, uma vez que na partitura as notas já estão todas em seus lugares, obedientes às leis da composição? A resposta está na perspectiva que Schenker tem da notação musical.

Ao contrário da visão professada pelo senso comum, para ele a notação musical não consiste em indicações interpretativas e instruções de realização instrumental. Segundo Schenker, a escrita musical é um registro dos "efeitos" idealizados pelo compositor. Aqui, a palavra efeito não deve ser pensada como algo acessório; neste caso, efeitos são pensamentos musicais concretos, realidades sonoras que, em conjunto, dão corpo à obra.

[6] Ibid, p. 23.

[7] SCHENKER, op. cit, 2000, p. 3.

Cabe ao intérprete decidir como realizar no instrumento tais efeitos, a partir da compreensão da função desempenhada por cada um deles na estrutura da obra. Em suma, a partitura indica o que, mas não como.

É, portanto, a idéia da obra como unidade auto-regulada que orienta o intérprete na decodificação dos sinais de expressão empregados pelo compositor. Daí a importância de uma formação musical ampla, pois é através dela que o intérprete penetra nos segredos da estrutura musical.

Outro aspecto que chama atenção no texto de Schenker é a noção de que a notação musical jamais pode dar conta de todas as sutilezas da execução de uma obra. A escrita musical é racional, cartesiana; a obra de arte é viva, orgânica. Nem tudo está escrito, cabe ao intérprete reconhecer aquilo que falta e devolver à obra sua vitalidade original.

É o caso das "nuances", por exemplo: "Um princípio: seja em *f* ou *p*, nuances (*shadings*) são necessárias, assim como o jogo de luz e sombra no *legato* e *non-legato*. Ainda que não explicitamente indicados, fazem parte da *performance* de forma dissimulada". [8] Esse delicado jogo de claro-escuro não é meramente decorativo e tem implicações diretas na estruturação da obra, pois "cada unidade [semântica musical] requer luz e sombra uma única vez". [9]

Trata-se, portanto, da alternância entre "tensão-relaxamento = luz-sombra, tão essencial em música como na linguagem, onde ocorre naturalmente na construção silábica e fraseológica. [...] E somente este contraste de intensidade, cor, duração é capaz de criar diferenças, interrelações, continuidade – em outras palavras, comunicação". [10]

Schenker observa ainda que cantores e instrumentistas de sopros e cordas levam vantagem sobre o pianista na realização do fraseado, uma vez que o fôlego do músico e o tamanho do arco interferem na definição das respirações e dos pontos de intensidade. Assim sendo, ele recomenda que o pianista adote como modelo e aprenda a imitar o mais perfeitamente possível a execução destes músicos.

Neste ponto, nossa atenção se volta para dois conceitos cunhados por Schenker para tratar especificamente da realização dos efeitos e da clareza estrutural na *performance*: o conceito de "dissimulação" (*Dissembling*) e o conceito de "emoldurar" (*Rahmenanschlag*).

[8] Ibid, p. 43.

[9] Ibid, p. 43.

[10] Ibid, p. 45.

Dissimulação (*Dissembling*)[11] e Emoldurar (*Rahmenanschlag*)[12]

Schenker utiliza o termo "dissimulação" para caracterizar artifícios interpretativos – gestos, variações de dinâmica, de tempo – que constituem "alterações" não percebidas como tal. Em outras palavras, ao invés de ocultar o texto original, tais alterações servem para revelar com maior precisão e fidelidade seu significado mais profundo. São, portanto, necessárias ao texto, e fazem parte daqueles detalhes artísticos para os quais não há notação possível. Schenker explica: "existem situações específicas na composição que obrigam o intérprete a realizar alterações no tempo. [...] É justamente essa dissimulação (*dissembling*) que permite atingir o efeito desejado".[13]

Alterações dissimuladas que dão mais força e clareza ao texto devem, obrigatoriamente, ser sustentadas por exigências estruturais. Num dos exemplos apresentados por Schenker a pausa musical tem seu tempo aumentado em nome do equilíbrio estrutural. Segundo ele, a duração prolongada daquela pausa específica "corresponde à origem composicional da pausa".[14] Neste caso, a pausa é conseqüência da estrutura, correspondendo a uma necessidade de interrupção formal.

Em suma, a dissimulação interpretativa proposta por Schenker é uma espécie de "distorção controlada", cujo objetivo é, paradoxalmente, construir uma imagem fiel da obra.

Diretamente relacionado ao conceito de dissimulação está um tipo de toque que Schenker define como "emoldurante". Neste caso, notas estruturalmente relevantes são enfatizadas (iluminadas),[15] enquanto as de menor importância são apresentadas em segundo plano (encobertas, sombreadas). Desse modo o intérprete delineia mais claramente a forma, "sublinhando" os pontos focais na estrutura. Emoldurar (*Rahmenanschlag*) significa, portanto, delimitar grandes e pequenas seções, por em relevo a unidade sintética da obra e sua articulação em elementos menores.

Schenker observa que este não é um conceito artificial, mas está diretamente ligado à noção de "diminuição" e, conseqüentemente, à compreensão da obra musical como "prolongação" da tríade fundamental.

---

[11] **Dissimulação**: Verstellung, Verbergung, Verhehlung, Verstellungstunft; **Dissimular**: Verstellen, Verheimlichen, Verhehlen; "Pela simulação fingimos o que não há; pela dissimulação encobrimos o que há." (BERNARDES. Manuel, *Nova Floresta*, v. 3, p. 241).

[12] ***Rahmen***: moldura; ***Anschlag***: montar, afixar (cartaz), pôr; ***Rahmenanschlag***: afixar a moldura, emoldurar, encaixilhar.

[13] SCHENKER, op. cit, 2000, p. 54.

[14] Ibid, p. 65.

[15] "Pontos luminosos conectam regiões iluminadas." Ibid, p. 43.

Os conceitos de "dissimulação" e "emoldurar" articulam-se em torno da noção de "síntese". Como vimos, a síntese ou percepção da unidade orgânica da obra é alcançada a partir do estabelecimento da relação entre a forma particular de uma obra e o ideal formal do "nível fundamental" (*Hintergrund*).

A relação entre esses conceitos decorre em parte da "exigência de não expor a forma de uma composição de modo excessivamente explícito". [16] O intérprete deve induzir o ouvinte a realizar, ele também, a "síntese" da obra, mas isso não deve ser feito de modo violento ou evidente; é preciso ser sutil, é preciso "emoldurar" a forma e "dissimular" os efeitos. O ouvinte deve perceber a unidade orgânica da obra, sem estar deliberadamente buscando isto.

O resultado, então, será legitimamente artístico: "Execuções leves e cheias de espírito somente são possíveis mediante uma visão geral, um pensar à frente, que dá asas à mão. O ouvido, assim como o olho, deve fornecer-nos esta perspectiva. Tal habilidade decorre do entendimento do nível fundamental". [17]

Mas, engana-se quem pensa que a compreensão do nível fundamental em uma obra garante a interpretação ideal. Ainda que este seja o ponto de partida e também de chegada, é o aspecto sensível da interpretação, isto é, a realização instrumental, o motivo principal de *A Arte da Performance*: "No fim das contas, o que importa é a habilidade de escutar e avaliar os efeitos da própria execução; esta é, certamente, a tarefa mais difícil. [...] Somente se o intérprete está plenamente consciente do efeito desejado ele será capaz de atingi-lo. O efeito serve, portanto, para justificar os meios usados para produzi-lo". [18]

Schenker conclui, não sem uma ponta de ironia: "No que consiste a maestria [interpretativa]? Em nada além da eliminação da ansiedade". [19]

Aplicação de princípios analíticos e interpretativos

Se, para Schenker a análise é um processo de agregação e síntese, cabe ao analista explicar como a tonalidade se sustenta no longo prazo da composição através de colunas mestras ou vigas harmônicas, enquanto a linearidade produz no curto prazo as prolongações. Ao estabelecer hierarquias entre os níveis de eventos, a análise revela uma

[16] Ibid, p. 55.

[17] Ibid, p. 73.

[18] Ibid, p. 78.

[19] Ibid, p. 78.

teia de relacionamentos entre as dimensões vertical (harmônica) e horizontal (contrapontística), ambas entrelaçadas no texto musical.

Partindo dessa premissa, o peso atribuído às consonâncias e as decisões referentes à subordinação das dissonâncias determinam o desenrolar da análise mais do que conceitos pré-estabelecidos sobre forma. Schenker deixa bem claro que as obras se consagraram justamente pelo inusitado de seus moldes e não por se conformarem a esquemas pré-concebidos. Portanto, para além da reflexão histórica sobre o apogeu do pensamento tonal, interpretar uma obra significa compreender os processos utilizados para apresentar, manter e resolver as dissonâncias em vários níveis, sem que haja perda da vitalidade original e da qualidade improvisatória deste repertório. Acreditamos que o caminho analítico percorrido a seguir espelha os princípios mencionados.

Análise da Sonata K 533-494 de Mozart

Mozart publicara o *Rondo* em Fá Maior K 494 em 1786.[20] Tendo obtido o cargo de compositor de Sua Majestade o Imperador da Áustria,[21] compôs dois movimentos iniciais, um *Allegro* em Fá Maior e um *Andante* em Sib Maior, em 3 de janeiro de 1788. Os dois movimentos trazem numerações diferenciadas do último movimento, o Rondó previamente composto, e a obra é conhecida como Sonata K 533-494.[22]

O interesse de Mozart por práticas contrapontísticas de seus predecessores, já tão presente nos quartetos e quintetos escritos em Viena e, mantido nas Sonatas para teclado K 570 e 576, se intensifica no Allegro discutido a seguir. O movimento, independente do número de temas, delineia no longo prazo a apresentação, contraste e retorno da tonalidade principal. A textura contrapontística se insere na abrangência do encaminhamento tonal, mas esta escolha tem conseqüências diretas na apresentação e transformação de idéias: em última instância dimensiona a projeção da tríade da tônica e confere ao movimento suas amplas e majestosas dimensões. A análise apresentada a seguir

[20] Como editor musical de casas publicadoras em Viena, Schenker estabeleceu-se como um dos responsáveis pela consulta ao manuscrito.

[21] Em 1787 Mozart foi nomeado músico de câmara do Imperador José II recebendo um quinto do salário de seu predecessor, Christoph Willibald Gluck.

[22] No mesmo ano de 1788 Haydn publicava a Sonata Hob XVI/47 em Fá maior, cujo primeiro movimento reproduz fielmente a estrutura imitativa das Invenções a duas vozes de Bach. Curiosamente esta sonata, assim como a K533 de Mozart, é uma obra híbrida: ao que tudo indica, Haydn teria aproveitado os dois movimentos iniciais (*Largo* e *Allegro*) de uma sonata em Mi maior composta em 1760, transposto para a tonalidade de Fá maior e adicionado o primeiro movimento em estilo barroco.

baseia-se em dois pontos principais, a projeção da tríade de tônica no longo prazo e os eventos localizados, acionados por processos lineares.

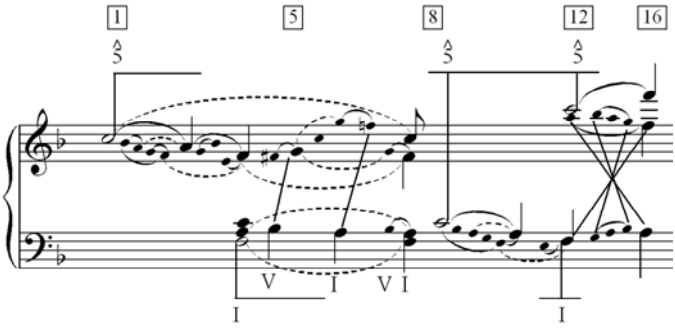
A Exposição [23]

Conforme mencionado anteriormente, não se trata de propor a execução de uma análise, mas de ver como esta pode contribuir para as escolhas do intérprete. Ao abrirmos a primeira página da Sonata, deparamos com uma surpresa: Mozart apresenta não um tema de Sonata na acepção convencional do termo, mas um autêntico sujeito de fuga, pois a melodia inicial surge sem acompanhamento, com um contorno triádico que delineia uma melodia polifônica e que prolonga, já no seu início, as três notas principais. Tendo improvisado um "sujeito", [24] o compositor retorna às convenções da sonata que, na continuação (c.4-8), mantém-se firmemente ancorada em um pedal de tônica (c. 4-8). Na configuração escalar surgem duas sensíveis (c. 5) imediatamente resolvidas no compasso seguinte (c. 6) e absorvidas no movimento geral, respectivamente Fa#/Sol e Dó#/Ré. Estas duas sensíveis prenunciam eventos relevantes para o encaminhamento harmônico de maior alcance, mas salientamos sua apresentação em caráter ornamental e sua fluência momentaneamente melódica.

Como se pode notar no exemplo 1, a projeção do contorno melódico dos primeiros compassos acarreta decisões interpretativas: ressaltar mais as duas notas superiores da tríade (Dó-Lá, c.1) e a resolução da breve configuração de dominante para tônica (Sol-Sib-Mi → Fá, c.2)? Assinalar Sib como passagem acentuada no tempo forte (c.1 e 3), em que medida? Ou ainda "ouvir" Sib no tempo forte (c.1) e encaminhar para Lá do segundo tempo (c.1)? Repetir os eventos idênticos sem alteração ou reformular a ênfase por meio da articulação diferenciada? Poderemos nos deter indefinidamente em qualquer uma das soluções, mas a decisão (permanente ou provisória) de como articular o binômio tônica/dominante é, sem dúvida, um ponto de partida para a interpretação desta peça.

[23] Contemporâneo de Mozart, Johann Georg Sulzer (1720-1779) designa a Exposição como primeiro período, o que contém "a totalidade da expressão e da natureza da melodia". (*apud* CHRISTENSEN, Thomas; BAKER, Nancy. *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 100).

[24] Em inúmeras ocasiões Mozart improvisou movimentos de sonata antes de escrevê-los. Infelizmente, não existe um manuscrito desta sonata, somente uma primeira edição.



Ex. 1: Contorno melódico inicial.

No seu desenrolar, o primeiro contorno melódico realça a tríade de Fá Maior. Essa configuração permanece impressa na nossa consciência e, ao delinear no curto prazo a descida da *Urlinie* (Dó-Sib-Lá-Sol-Fá), estabelece uma inequívoca ligação entre as partes e o todo. Como encaminhar a execução para que isso não soe simplesmente pedante? Os conceitos de *dissimulação* e *emolduração* utilizados por Schenker indicam um possível caminho, subordinando os meios aos fins, equilibrando a realização instrumental com exigências estruturais.

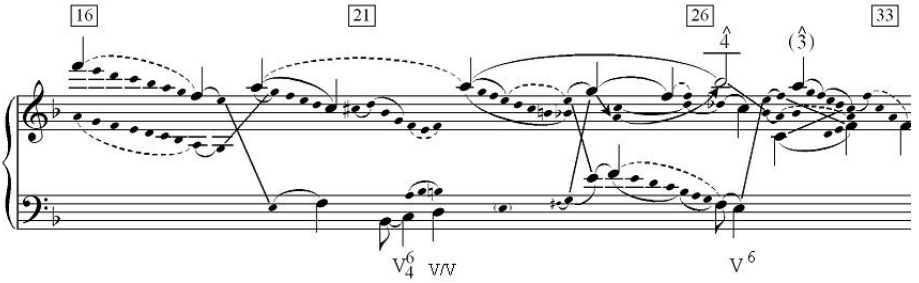
Completa a apresentação principal (c. 1-8), todo o complexo é replicado (c. 8-16) e ampliado (c.16-18); podemos nos deter novamente e formular questões interpretativas: a configuração da idéia principal na m.e. receberá o mesmo encaminhamento dado à m.d.? Passará por modificações no seu encaminhamento? Como o intérprete vai ouvir e realizar a figura de acompanhamento realocada para a região aguda do instrumento? Qual é a função do Dó agudo? Preparar, quem sabe, o encaminhamento para o ápice da passagem (c. 16), acionar a mudança de registro (c.16-18) e preparar, com a seqüência de décimas paralelas, a cadência à Dominante? Será esta figura cadencial o final da passagem ou apenas uma breve parada intermediária?

Em nossa interpretação (c. 1-32) evidenciamos a projeção dos graus melódicos Dó, Lá e Fá como colunas mestras na apresentação da idéia principal. Neste sentido, a cadência de engano da dominantepara uma dominante secundária (c.21-22) tem papel importante. [25]

[25] Em se tratando de uma figura cadencial, entendemos que Dó, o tom da dominante é o baixo ou fundamental do acorde e que a quarta e a sexta, respectivamente Fá e Lá, são dissonantes. Impedem a articulação de Mi e Sol, respectivamente a quinta e a terça do acorde da Dominante. Trata-se de uma resolução descendente por graus conjuntos.

Chamamos a atenção então para a projeção de Lá (c. 19 e c. 22); neste ponto ocorre uma pequena interrupção do discurso, mas o nível de tensão é acirrado pelo direcionamento melódico ascendente (Lá-Sib, voz superior, c. 26). Esta apresentação da dominante requer uma resolução que de fato ocorre quando o Sib se encaminha de volta para Lá (c. 28), abrindo caminho para a conclusão desta primeira seção com um arpejo sobre a tônica (c. 31-32). Neste ponto, a projeção da tríade completa, mais do que um único grau melódico, parece tomar precedência.

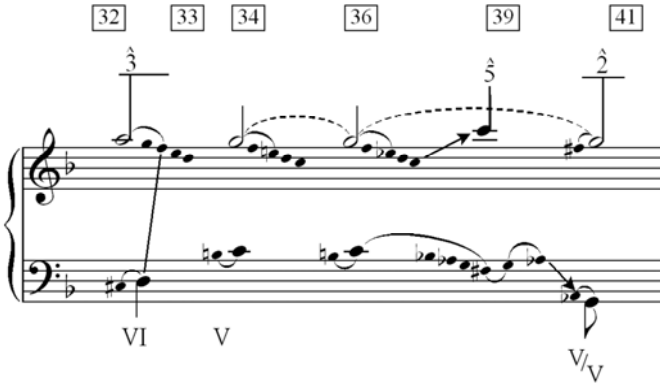
Todavia, podemos reconhecer que o Dó assume a função de nota principal no desenrolar da exposição. No entanto, seu papel é contestado em várias instâncias na movimentação de vozes interiores em direção a Lá, através da passagem por Sib. Esta movimentação confirma a tônica e reforça a configuração da tríade. É importante notar que Sib, como passagem, difere de um possível Sol# que tonicizaria Lá e produziria um afastamento da tríade da tônica, Fá Maior (veja c. 23-24, e 25-27). Em suma, na primeira seção (c.1-32), a tríade da tônica contrastada por dissonâncias passageiras e imediatamente resolvidas, é articulada em uma série de figurações melódicas que, por processos imitativos, a projetam nos registros médio-agudos do instrumento. Em especial chamamos a atenção para a repetição do movimento descendente de Lá a Dó (c. 27-32) articulado entre as mãos e a insistência na alternância do fragmento melódico Lá-Sol-Fá entre as vozes. Dó, tão valorizado nos compassos iniciais (até o c. 20) é momentaneamente eclipsado.



Ex. 2: Importância do terceiro grau melódico.

No c. 32, Lá ganha força individual ao ser harmonizado como Dominante de Ré menor, o sexto grau. A presença do Dó #, e sua imediata resolução para Ré conduzem a uma mudança de cenário na harmonia local e esta movimentação é realizada por imitação nas duas mãos (c. 32-34). Na continuação, o motivo descendente inicial reaparece na região

da dominante (V/V→V, c. 34-35) sofrendo em seguida uma troca de modo (Dó menor a partir do c. 36) e uma aumentação (m.e., c. 37-39). A chegada à Dominante é articulada de maneira a assinalar dramaticamente o retorno de Dó como participante ativo na projeção triádica (c.39). [26] A dramaticidade é reforçada pelo cromatismo da linha do baixo e pela sonoridade de forte conteúdo dissonante, uma sexta aumentada (sobre o bVI) que resolve por grau conjunto para Sol Maior, a dominante da dominante (c. 41).



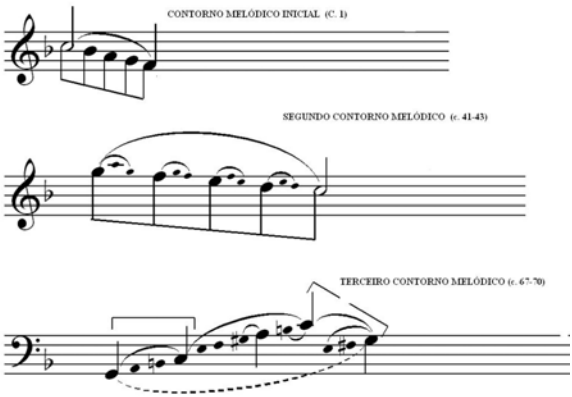
Ex. 3: Efeito da bordadura Lá-Sol.

No ponto onde se espera um segundo tema contrastante, preconizado pela análise formal convencional, encontramos a variação ornamentada do contorno melódico descendente inicial (c. 41-49). O compositor dá continuidade às manipulações melódicas de curto prazo e a distância entre as passagens imitativas é ampliada (c. 49). Como emoldurar cada entrada na medida certa e ao mesmo tempo permitir a linearidade das figuras em bordadura? Deve-se estabelecer uma hierarquia entre as entradas?

Os fragmentos melódicos são manipulados também por movimento contrário incluindo passagens cromáticas (c.49-52) e trocas de vozes que ensejam cadências localizadas. As manipulações imitativas incluem um contraponto por movimento contrário do motivo inicial em terças paralelas perfazendo a distância de sexta (Lá-Fá, c.45-47). Este desenho é replicado nos compassos 57-59 em movimento descendente. Trata-se do prenúncio de uma elaboração melódica com conseqüências em nível estrutural mais

[26] Na primeira edição Dó e não Mib é a mais aguda no tempo forte do c. 40.

elevado: o novo contorno melódico que irá aparecer no c. 66. Enquanto observávamos as terças da mão esquerda e sua ligação contrapontística com o motivo inicial, a mão direita realizava progressões que conduzem do registro médio ao agudo, acionando novamente o Dó como tom principal (c.56), confirmado no compasso seguinte, na oitava inferior (c.57). O compositor ilumina a passagem a partir das emanações de Dó, através do recurso de troca de modo (c. 59) e conclui com uma cadência de importância estrutural sobre a tríade de Sol Maior (c. 66).



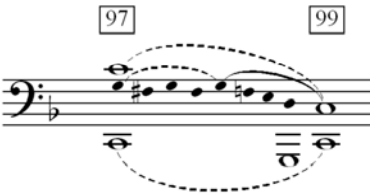
Ex. 4: Principais contornos melódicos.

Por derivação contrapontística, Mozart apresenta uma idéia contrastante que delineia a tríade da dominante (c. 66-69). Este novo "tema" oscila entre o contraste e a identidade em relação ao contorno inicial, assim como já ocorrera no início da região da Dominante (c. 41). Naquele momento, a polaridade Dó/Fá inicial era transposta para Sol/Dó; agora invertido, a quinta descendente se transforma em quarta ascendente Sol/Dó (veja Ex. 4). Antecedido pela Dominante da Dominante, este tema reforça a primazia de Dó como tom melódico principal (*kopfton)*.

Outro aspecto que chama a atenção é o realce do o sexto grau melódico, ou seja, Lá, bordadura de Sol. Na seqüência de eventos, a movimentação do baixo depende da alternância entre Lá e Sol (c. 68-79) e, enfatizando a importância da passagem, novamente uma alteração cromática amplia esta alternância ao ativar os semitons imediatamente abaixo e a acima de Sol, respectivamente Fa# e Láb (c. 84-87). O ápice da passagem é uma cadência à dominante. O cromatismo da passagem compreendida entre os compassos 66 e

88 é articulado por seqüências de sensíveis linearmente resolvidas. A mudança de desenho (c. 82) e as longas notas em acordes no acompanhamento (m.e.) apontam para a importância do ambiente criado por este colorido. Indicamos ainda como evento digno de nota, a breve tonicização do sexto grau (Ré menor, c. 76-79), cujo objetivo a um só tempo, prepara a chegada de Sol maior (V/V), e retarda o surgimento da próxima seção que encerra a Exposição da sonata. Em suma, o trecho compreendido entre os c. 66 e 88 funciona como uma prolongação de longo alcance da dominante da dominante resolvida no c. 89. Neste ponto, a tríade de Dó é celebrada pelo pianista solista na execução de uma passagem à maneira de uma *cadenza* de concerto. A tríade, articulada virtuosisticamente, confirma a primazia de Dó como tom melódico principal e principal antagonista harmônico de fá, ao mesmo tempo em que torna a passagem mais homofônica e estabilizada.

Para Schenker, a forma sonata está condicionada a um recurso composicional designado por interrupção.[27] Se considerarmos Dó como grau melódico principal, sugerido no início do movimento e confirmado no início da última seção (tema cadencial, c. 89), podemos entender esta última passagem como uma construção sobre o baixo Dó cujo contorno melódico (após enfatizar a tônica, Dó e a terça Mi) dirige-se gradualmente para Sol no registro médio grave do instrumento como mostramos no exemplo a seguir.



Ex. 5: Elaborações melódicas das vozes intermediárias no final da Exposição.

A interrupção sobre o segundo grau melódico, conforme preconizada por Schenker, ocorre de forma discreta, pois a nota sol, valorizada pela sensível Fá# (c.97) aparece numa voz interna e logo se encaminha para o Dó final. No entanto, essa exigência formal já vinha sendo preparada pela apresentação da idéia melódica subsidiária delineada pela harmonia de

[27] A estrutura fundamental pode ser interrompida em sua descida no segundo grau melódico sobre a Dominante, para ser reiniciada e conduzida até a resolução final sobre a Tônica. Esta estrutura se manifesta no nível externo de várias maneiras, por exemplo, na relação atecedente-conseqüente ou na chamada forma sonata.

Dó e a primazia do tom melódico Sol. É instigante observar a mesmo nos compassos finais o contorno melódico Sol- Fa#- Sol- Lá- Sol (c. 97) apoiado por movimentação do baixo apresenta em última instância o contorno melódico que realça Sol. A importância desta nota na interrupção da estrutura fundamental será confirmada no início da próxima seção, onde podemos ouvi-la sozinha, sem acompanhamento, no início do motivo inicial apresentado na região de Dó maior.

A passagem intermediária

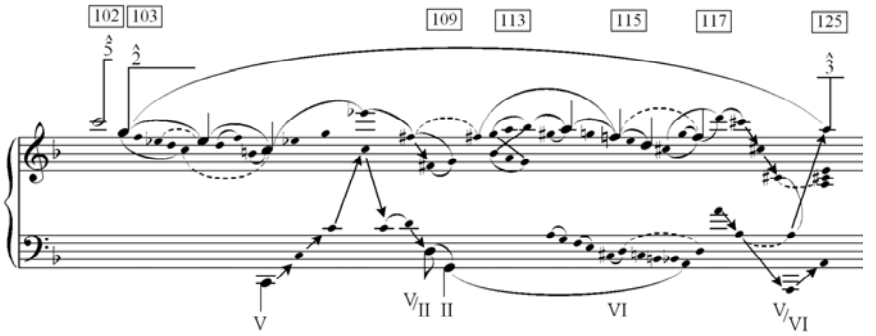
Schenker refere-se à seção designada por "desenvolvimento" como "passagem" (*Durchführung*). Esta terminologia é adequada, pois trata-se justamente de uma passagem situada entre a exposição e a recapitulação e tem por função prolongar a dominante. [28] Se por um lado, as características desta passagem assumem feições absolutamente diversas quanto às manipulações e transformações, por outro, o prolongamento da dominante é uma característica comum e independente dos meios empregados em sonatas, sinfonias, concertos e formas baseadas no "princípio sonata". [29]

No início da passagem intermediária (c. 103) a nota Sol ressurge da voz interior e, articulando o início da primeira idéia melódica, aciona uma troca de modo. O baixo Dó e a quinta Sol permanecem inalterados, mas a terça se modifica. A troca de modo é um recurso utilizado consistentemente por Mozart para prolongar uma sonoridade ao mesmo tempo em que empresta variedade de colorido ao discurso musical. No prosseguimento, Dó menor cede lugar para Sol menor, sonoridade de relevante conteúdo expressivo (c. 107-113).

Através de troca de voz (c.113) e de ornamentação cromática (sexta aumentada) as vozes se movimentam em direção a Lá maior, dominante do sexto grau, Ré menor. O par Sol/Lá permanece em atuação no médio prazo nesta subseção, escrita de forma a resgatar o brilho instrumental até o c. 125. Nesse momento há uma modificação do desenho, Lá é acionado para rememorar os eventos da primeira parte do movimento (compare os c. 45-54 e 125-135).

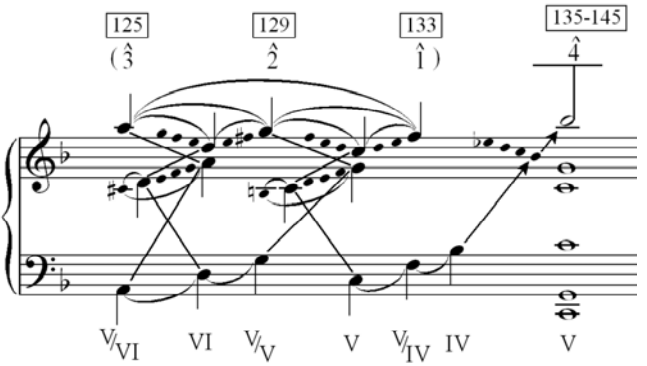
[28] Tendo em vista que a Sonata obedece a um plano tonal, autores recentes (COGAN; ESCOT, 1976. p. 173) discutem o papel do desenvolvimento não como uma seção mas como uma intermediação ou intensificação entre a Exposição e a Recapitulação. De qualquer forma, trata-se da seção mais instável, e aquela na qual o compositor demonstra seus poderes de invenção e manipulação harmônica e contrapontística.

[29] Ver ROSEN, *The Classical Style*, 1971.



Ex. 6: Passagem Intermediária, Prolongação da dominante e estabelecimento do VI grau.

O encaminhamento melódico descendente Lá→Sol→Fá e a condução harmônica através do círculo das quintas confere destaque à subdominante Sib maior (c. 133-136). Até então, os matizes do modo menor haviam prevalecido: Dó menor (c.103-107), Sol menor (c.108-113), Ré menor (c.114-127). Precedido de sua dominante individual (c. 133-134), o quarto grau melódico, Sib na voz superior (c. 135), configura-se como o foco da passagem e será elaborado de modo a prolongar-se até o c. 145. Nesse prolongamento Sib é apoiado por Dó no baixo e novamente o virtuosismo instrumental delineia um acorde de sétima da Dominante (c. 138-145), conforme ilustra o próximo exemplo.



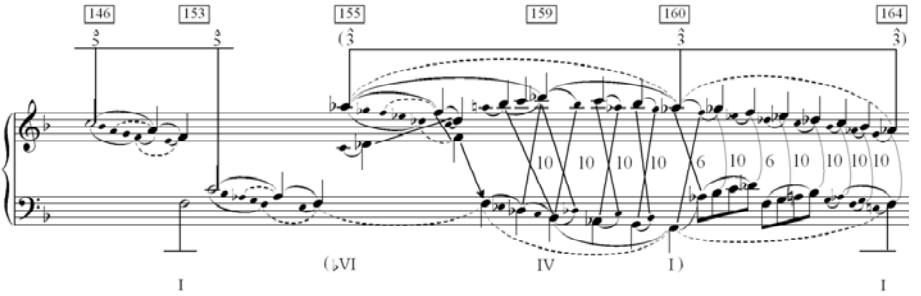
Ex. 7: Segunda metade da passagem intermediária.

Ao final da passagem intermediária, fulgura como uma bandeira hasteada a sétima da Dominante, Sib (c. 135-145). Podemos então entender a passagem intermediária como sendo constituída por duas subseções: a primeira, baseada no contorno inicial, tem início em Sol (c. 103) atinge Lá (c. 125); neste ponto a segunda idéia retorna e a melodia prossegue em direção a Sib (c.135), reiterada em vários registros até o compasso 145. A Dominante com sétima projetada com máximo esplendor marca o final da seção intermediária e abre caminho para a recapitulação da sonata.

A Recapitulação

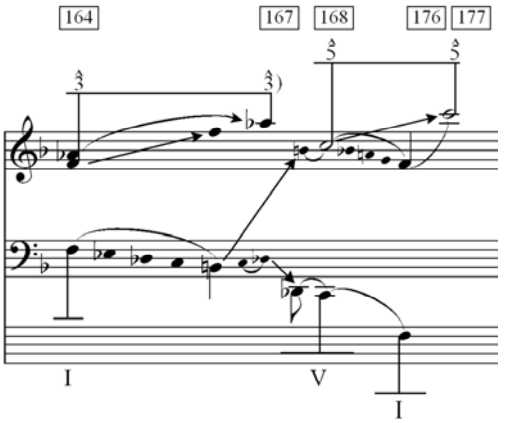
Ao considerarmos a sonata como um princípio no qual a tonalidade estabelece as regras, mais do que um esquema formal, lembramos que a recapitulação está baseada em uma premissa básica: resolver a tensão harmônica articulada por contornos melódicos ativos, em outras palavras, apresentar na tônica o que ainda não foi apresentado nessa região tonal. Na recapitulação Mozart reproduz o início da sonata exatamente como nos compassos iniciais (c. 145-153) valendo-se a seguir de um dos seus recursos preferidos, a já aludida troca de modo. Nessa instância, a apresentação da principal idéia melódica (mão esquerda, c. 154) ocorre em fá menor. Na teoria convencional dir-se-ia que houve modulação para fá menor; no entanto, refutamos essa linha de raciocínio: fá menor é o outro lado da mesma moeda e confere variedade evitando a monotonia de uma recapitulação exata. Uma nova elaboração melódica traz à tona a forte presença de Láb, a terça da tríade de Fá menor, que logo a seguir se transforma no tom fundamental da tríade de Láb, dominante de Réb (c.154-157). Lembramos que o par Lá Maior/Ré menor, através da sensível Do#, já desempenhara um papel importante no desenrolar do movimento, como visto nos compassos 33-34, 45-47, 76-79, isto sem falar na extensa passagem do desenvolvimento polarizada entre os graus modais da escala de Fá Maior (c. 114-127).

Na recapitulação, o empréstimo modal que incorpora a terça abaixada Láb traz consigo um novo colorido, elaborado por troca de vozes (c.158-159) e intensa linearidade (c. 160-164). O processo de recapitulação literal, por assim dizer, cessa nesta passagem inusitada, que se encaminha via subdominante menor, Sib menor (c. 159) para Fá menor (c. 164). Essa seção, apesar de breve, tem um poderoso efeito dramático e substitui o extenso trabalho imitativo (c.9-40) da exposição.



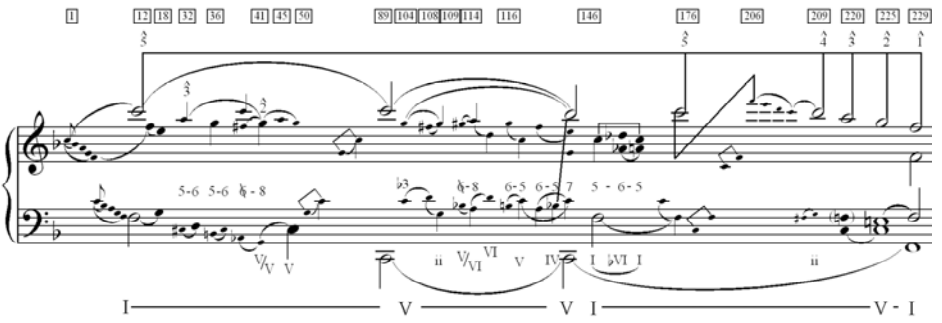
Ex. 8: Início da Recapitulação com novas elaborações melódicas e harmônicas.

A passagem conclui com uma elaboração de sonoridade de sexta aumentada (c.164-167) e Dó, a Dominante, é alcançada pela resolução dos semitons adjacentes. Nesse momento, que assinala o retorno do "segundo tema" (c. 168), Dó na voz superior recupera sua primazia, o que se confirma de forma mais evidente no compasso 177. Neste registro, Dó funciona como um longo pedal pairando sinfonicamente por sobre o desenrolar da obra.



Ex. 9: Restabelecimento do Quinto Grau melódico.

Segundo os preceitos schenkerianos, o movimento deverá concluir com uma descida melódica em direção a Fá, a tônica. De fato, conforme assinalamos, Dó confirma uma vez mais seu papel de tom principal (*Kopfton*) na reapresentação da idéia subsidiária (c.168-193). Nesse ponto retorna o terceiro "tema", que nos compassos 201 a 205 será apresentado em contraponto com o tema inicial. Na feliz junção das duas idéias, Dó reina inconteste na voz superior. A seguir, a partir de Fá no registro agudo (Fá 6) tem início um movimento descendente. Sib, quarto grau melódico, recebe o reconhecimento de sua relevância ao ser tonicizado como terça de Sol menor (c. 209-212). A descida final da Linha Fundamental (*Urlinie*) prossegue com uma ampliação da seção análoga da exposição (c. 213-218; conferir c.78-81); a ampliação pode ser entendida como uma manobra de valorização da chegada ao Lá, terceiro grau melódico (c. 219-224). Lá, a terça da tríade de tônica, ganha inclusive o direito de lembrança do trecho em bemol de passado recente (compare os compassos 153-167) no compasso 223; o bequadro que lhe é aplicado restaura o diatonismo necessário e Lá cede lugar para Sol, segundo grau melódico. Assim como na exposição (veja c. 88) uma cadência na dominante anuncia em triunfo a chegada da tônica (c. 226). O movimento termina com jubilosas passagens arpejadas de intenso brilho e cada uma das notas componentes da tríade de Fá maior recebe uma elaboração local através de bordaduras e notas de passagem, até que, por último, soa o arpejo de Fá em todos os registros do instrumento. Neste último exemplo apresentamos uma síntese do movimento com os principais campos harmônicos e graus melódicos. Esperamos que o leitor visualize o papel preponderante do quinto grau melódico prolongado no decorrer do movimento e de sua progressão melódica em direção à resolução na tônica que finaliza o movimento.



Ex. 10: Visão geral do movimento com a descida final em direção à tônica.

A "moldura" da obra se revela no contorno da *Urlinie*. As diminuições, cuja origem está na preparação e resolução das dissonâncias, são, na verdade, "dissimulações" das consonâncias de grande relevância estrutural. Desse modo, compreendemos que análise e interpretação são, para Schenker, modos afins e complementares de manifestar uma concepção musical orgânica.

Referências

CHRISTENSEN, Thomas; BAKER, Nancy. *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

COGAN, Robert; ESCOT, Pozzi. *Sonic Design: The Nature of Sound and Music.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1976.

ROSEN, Charles. *The Classical Style*. New York: W. W. Norton, 1971.

_____. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. São Paulo: Ateliê Editorial / Editora da UNICAMP, 2004.

SCHENKER, Heinrich. *The Art of Performance*. Heribert Esser (ed). New York: Oxford University Press, 2000. Tradução de Irene Schreier Scott.

_____. *The Masterwork in Music*, v. 2, New York: Cambridge University Press, 1996.

Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros é orientador no PPGMUS da UDESC professor de piano e análise musical desta instituição. Como pianista, tem vasta experiência em música de câmera; como pesquisador, desenvolve projetos na área de análise musical e performance.

Cristina M. P. Capparelli Gerling, orientadora no mestrado e doutorado do PPGMUS da UFRGS e professora titular desta instituição, tem se distinguido por sua intensa atividade artística e acadêmica tanto no país quanto no exterior. Conta com inúmeras publicações e CDs.