A CONTRIBUIÇÃO DE H. SCHENKER PARA A INTERPRETAÇÃO MUSICAL

Cristina Capparelli Gerling*

O teórico, pianista e pedagogo Heinrich Schenker viveu a maior parte da sua vida em Viena. Nascido em 1868, no declínio do grande império austro-húngaro e falecido em 1935, em plena ascensão do nazismo, foi contemporâneo de Brahms e Schoenberg. Allen Forte (1959) compara-o a Freud, pois Schenker contribuiu para o entendimento da música na mesma medida em que Freud o fez pela psicanálise em termos de impacto, profundidade e influência. Sua teoria propõe-se a explicar a tonalidade como um sistema que evoluiu através da utilização de procedimentos que se tornaram uma prática comum entre 1600 e 1900. A idéia de uma linguagem comum a todas as manifestações musicais que dá ao mesmo tempo unidade e variedade de estilos é do ponto de vista intelectual, muito atrativa.

Schenker através das suas teorias procura estabelecer uma maneira de tornar consciente aquilo que já é vivenciado instintivamente, ou seja, prover um arcabouço conceptual para música tonal.

Através de sua obra e ao longo de sua vida, Schenker foi refinando seus conceitos e podemos ver sua teoria,na forma final,em sua última obra **DER FREIE SATZ.**

Nesta obra Schenker apresenta formalmente alguns dos seus conceitos mais influentes:

A tonalidade é a prolongação do movimento direcionado dentro da própria estrutura tonal. Esta expressão de unidade tonal é conseguida através da coerência e organicidade que resulta entre a estrutura básica e a sua prolongação. Nesta teoria Schenker estabelece claramente um processo hierárquico, onde a tríade da tonalidade principal fornece o arcabouço da obra e as demais tonalidades utilizadas gravitam como satélites, sempre subordinadas à tonalidade principal.

Assim podemos inferir desta teoria que a harmonia é a base fundamental geradora da maneira pela qual esta estrutura se articula, adquire vida e movimento.

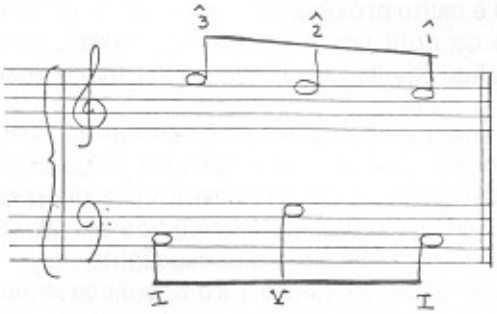
No final de sua vida Schenker estabeleceu que basicamente a harmonia pode ser entendida como tendo duas funções fundamentais, tônica e dominante. Os demais acontecimentos são interpretados como dissonâncias que provocam o movimento linear no discurso musical e são

*Prof. Adjunto do Dept. de Música do Inst. de Artes da UFRGS. Coordenadora do Curso de Pós-Graduação — Mestrado em Música. UFRGS.

portanto do domínio e da esfera de competência do contraponto.

Uma obra de arte coerente, segundo Schenker, acontece em vários níveis, sendo que um nível dá origem e coerência ao próximo, num processo de constante redução até que se atinja o âmago da composição.

Através da análise Schenkeriana podemos atingir o nível fundamental onde constatamos a perfeita interação entre harmonia e contraponto, tal como na polifonia. Neste processo redutivo o primeiro nível é obrigatoriamente diatônico e no registro médio. Este nível é composto de uma linha fundamental — URLINIE e uma harmonia básica — Bassbrechung. Juntas produzem a estrutura fundamental — URSATZ.



Segundo Schenker, somente as consonâncias podem ser prolongadas e é justamente a prolongação destas consonâncias através do movimento linear das vozes — dissonâncias — que dão origem ao próximo nível ou nível médio.

O nível médio é de importância crucial para o intérprete. Neste nível podemos observar as manifestações de macro-ritmo ou seja, o ritmo harmônico determinante da forma da composição. Neste nível as dissonâncias começam a ser elaboradas e é neste nível que cada composição é diferenciada e individualizada, adquirindo características e vida própria.

No nível médio podemos entender a arte da composição como um processo de ornamentação e diminuição. Podemos observar o processo de prolongação melódica tomar corpo de 3 maneiras:

1. Como uma linha contínua através do movimento de preenchimento de intervalos,

2. Como uma linha descontínua através da ornamentação de um tom e,

3. Por intervalos delineados através de saltos.

Harmonias também são prolongadas de três maneiras básicas:

1. Movimento que delineia um acorde (um arpejo),

2. Transferência de registro e,

3. Inversão de uma 2ª (para 7ª).

Neste nível médio o conceito de forma é entendido como o movimento da tônica para a dominante que adquire caráter de pontuação estrutural, comparável à viga mestra de uma edificação e o retorno à tônica. Constituindo,assim, os pontos básicos de referência harmônica, usados pelo compositor, como fatores de articulação da forma e estabelecimento da hierarquia dos eventos musicais.

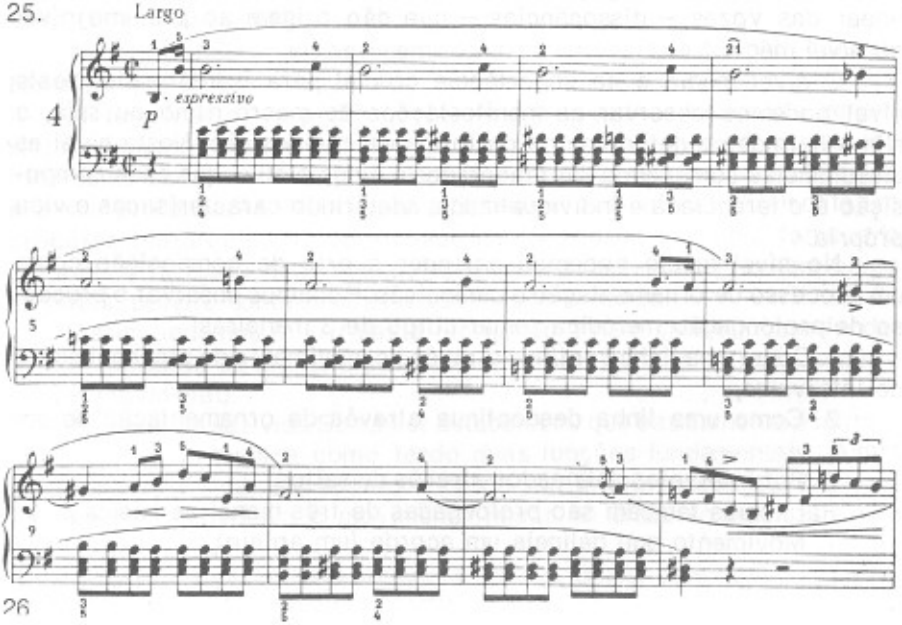
A individualização deste processo e a originalidade de procedimentos,utilizados pelos compositores,permite-nos uma avaliação crítica da validade e importância artística da obra analizada.

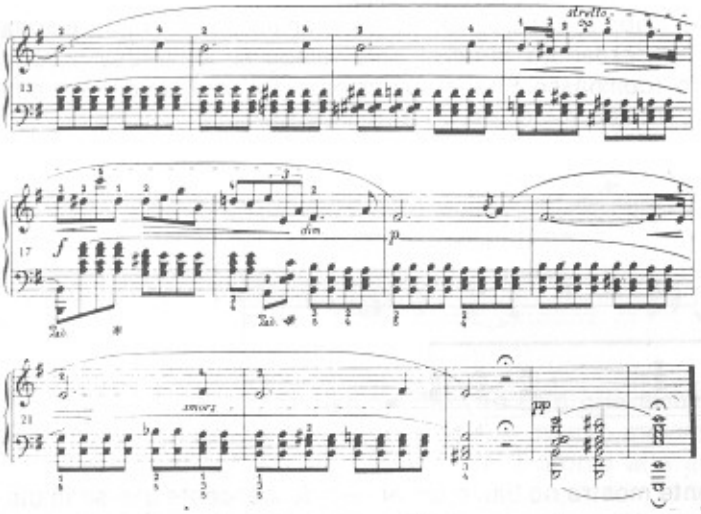
A obra em si é muito próxima do 3º nível, pois neste nível estudam-se as manifestações de nota por nota e, no processo analítico, retiram-se apenas dissonâncias óbvias, notas repetidas e ornamentações redundantes.

Através da análise do Prelúdio op. 28 em mi menor de Frederic Chopin propomo-nos a revelar alguns aspectos singulares da composição considerados decisivos para o entendimento e a interpretação.

Neste, como em outros dos 24 Prelúdios op. 28, Chopin usa uma estrutura definida como antecedente-conseqüente.

O antecedente vai do compasso 1 ao 12 e o conseqüente do compasso 13 ao 25. O antecedente exibe um movimento de tônica (compasso 1) para a dominante (compasso 12). O conseqüente retoma a tônica e completa o movimento com a cadência final nos compassos 24 e 25.

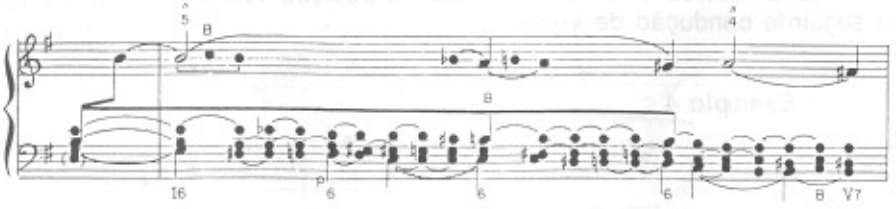




O Antecedente:

O primeiro aspecto a ser mencionado é quanto a melodia que nos compassos 1 e 2 inicia com um movimento de bordadura si-dó-si, repetido insistentemente. Esta bordadura si-dó-si, aparece no baixo dos compassos 10, 11 e 12 e novamente é repetida no final da frase conseqüente (compassos 19 e 20). Podemos, também, observar a progressão do baixo através de acordes de sextas com retardos 7-6. Neste movimento, Chopin escreve uma nota **dó** no tenor (compasso 5) que torna-se, particularmente, dissonante entre os compassos 5 e 8 e finalmente resolve também, por um movimento 7-6 para um si no compasso 8. Poderíamos nos perguntar de onde o compositor extrai este dó tão dissonante e até estranho e que permanece soando por tanto tempo e a resposta óbvia é que esta idéia é extraída da bordadura si-dó-si e que tem como primeiro impulso a anacruse do primeiro compasso como nos exemplos abaixo:

Exemplo 1



Na verdade, Chopin compôs um desdobramento em ampla escala do movimento de bordadura si-dó-si, pois temos si (anacruse para o 1º compasso), dó (compasso 5) e si (compasso 8), uma bordadura que é na verdade arcabouço melódico do antecedente.

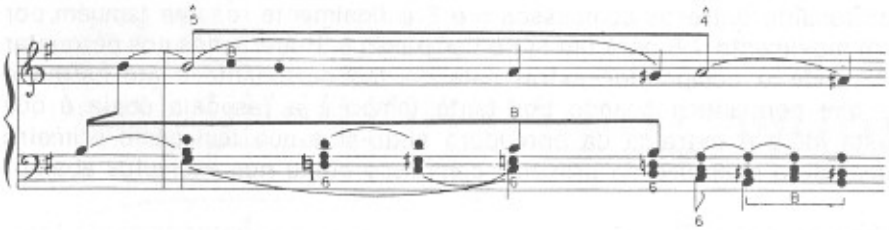
Exemplo 2



O antecedente mostra, no baixo, um arpejo descendente que se inicia em sol (compasso 1), progride para mi (compasso 4 e 5) e termina em si (compasso 10). Neste arpejo é importante observar as notas de passagem que são especialmente importantes e significativas, tais como: o fá, entre sol e mi, ré, e acima de tudo, dó que é um acorde de subdominantes com a 3ª no baixo.

Os acordes progridem de T^6 (compasso 1) para S^6 (compasso 9) e D^7 (compasso 10-12).

Exemplo 3



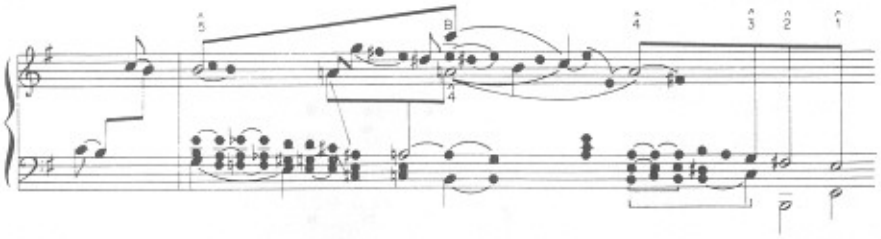
Se a música tivesse começado na posição fundamental, teríamos a seguinte condução de vozes:

Exemplo 4



O Conseqüente:

Exemplo 5



Num processo redutivo,em direção ao nível fundamental,a progressão do baixo no conseqüente mostra o mesmo movimento exibido no antecedente, porém, os acordes sofrem maiores alterações cromáticas a partir do compasso 15.

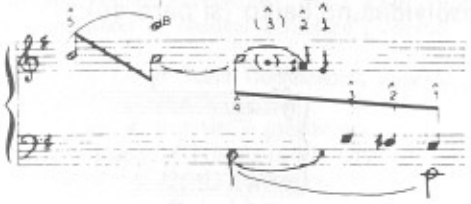
Já no início do conseqüente a anacruse é uma "recomposição" ou uma ampliação da anacruse simples que aparece no início da composição, ou seja, esta segunda anacruse é uma ornamentação e uma expansão da primeira. Esta segunda anacruse, ao ser mais elaborada pelo compositor, incorpora a nota dó na figuração de bordadura entre as oitavas de si.

Exemplo 6



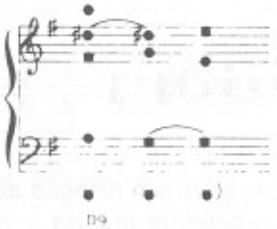
Podemos observar também que na melodia permanece com efeito o mesmo movimento melódico da bordadura si-dó-si. Ocorre,no entanto, uma modificação significativa e da maior relevância para a interpretação da obra. A bordadura é projetada numa expansão registral de dó 4 para dó 5, permanecendo como bordadura incompleta, isto é, sem voltar para si no mesmo registro.

Exemplo 7



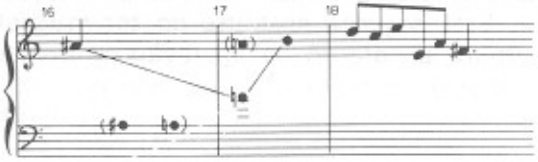
Este dó agudo (compasso 17) ocorre no meio de uma indicação de aceleração no tempo ("Stretto' a partir do compasso 16 até o 18), adicionando mais ímpeto ao momento climático do prelúdio que resulta da maior tensão entre uma expansão no registro e uso da dissonância.

Exemplo 8



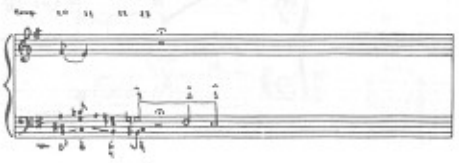
O dó agudo permanece como uma bordadura incompleta, deixando a estrutura em aberto na voz superior, mas que resolve para si via lá♯ e lá♮ como no exemplo a seguir:

Exemplo 9



É importante notar que o si b do compasso 4, que é uma nota de passagem entre si e lá (compasso 4 e 5) e que ocorre como integrante de um acorde de sétima diminuta mi-sol-sib-dó, é reescrito como la♯ no compasso 16, também um acorde de sétima diminuta. Ao ser reescrito como lá♯, cria um movimento melódico ascendente e leva a composição ao seu climax (compasso 17), marcado pelo aparecimento da dominante em ampla expansão registral e maior grau de dissonância. A dicotomia, entre si b e lá♯, é mais uma vez invocada de forma expressiva, de maneira a prolongar o discurso musical a partir do compasso 21. Neste compasso, ocorre uma mudança de certa forma inesperada de lá♯ (sensível de si) para si b. Esta mudança provoca uma expectativa em torno de sonoridades não resolvidas no baixo (si para dó).

Exemplo 10



Este uso de um recurso, verdadeiramente enarmônico, permite a Chopin criar um momento de rara expressividade, com o uso de uma cadência duplamente deceptiva (compasso 21 e 23). Observe que o acorde de $\frac{6}{4}$ aparece na parte fraca do compasso 22 e leva novamente à sonoridade de 6ª alterada (com si bemol no baixo), como para insistir no efeito desejado. O retorno do si bemol no compasso 21 possibilita a conclusão do movimento melódico descendente em direção a tônica. O efeito do si b no baixo é intensificado pela longa pausa. O prelúdio conclui com uma cadência Dominante e Tônica nos compassos 24 e 25.

O movimento melódico descendente de si em direção a mi é interrompido em lá no antecedente, tendo por suporte o acorde de Dominante com sétima. No conseqüente o movimento melódico é retomado e completado até o mi, através de vozes internas, conforme podemos observar nos exemplos 5 e 7. Os acontecimentos melódicos e harmônicos, vislumbrados no antecedente, são realizados na sua plenitude no conseqüente.

O objetivo da análise é dar ao intérprete um maior entendimento da estrutura básica da composição e um maior conhecimento da coesão e organicidade dos seus múltiplos detalhes, com relação ao todo, a fim de possibilitar uma realização sonora, livre e criativa e que ao mesmo tempo revele, plenamente, a intenção do compositor e a idéia básica da composição. A análise revela os eventos hierarquizando-os. Cabe ao intérprete a responsabilidade de decidir como melhor explicitá-los sonoramente, de maneira a tornar estes eventos perceptíveis para o ouvinte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEACH, David. "A Schenker Bibliography", *Journal of Music Theory*, XIII (1969), p.2-37.

. "Schenker's theories: A pedagogical View", in *Aspects of Schenkerian theory*, New Haven: Yale University Press, 1983, p.1-39.

BENT, Ian D. "Analysis", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. I, ed. Stanley Sadie. New York: MacMillan & Co, 1980, p.340-388.

BURKHART, Charles. 'Schenker's Motivic Pandelisms", JMT, XXII (1978) p.145-175.

FONTE, Allen. "Schenker's Conception of Musical Structure", Journal of Music Theory, III (1959) p.1-30.

OSTER, Ernst. "Register and the Large Scale Connection". *Journal of Music Theory*, VIII (1961). p.51-71.

SCHACHTER, Carl. "Rhythm and linear Analysis: A preliminary study". The Music Forum. New York: Columbia University Press, V (1980), p.197-232.

SCHENKER, Heinrich. *Der Freie Latz, Free Composition*, tr. Ernst Oster, New York: Longman, 1979. 2 volumes.