

A teoria e o método analítico associados ao pianista e teórico Heinrich Schenker (1868–1935), desenvolveram-se com o intuito de revelar os segredos de coerência orgânica nos trabalhos (principalmente) dos mestres vienenses dos séculos XVIII e XIX. A teoria de Schenker é única, especialmente no que se refere à sua forte ênfase em contraponto estrito (ou condução melódica), e ao seu sistema de níveis estruturais hierarquicamente distribuídos. O que torna o método analítico associado a esta teoria particularmente eficaz, é a sua habilidade em: (i) interpretar e representar o complexo de conduções melódicas presente, em pequena e larga escalas; (ii) mostrar sistematicamente as conexões existentes entre este complexo melódico resultante, e os movimentos harmônicos típicos do Sistema Tonal; e finalmente, (iii) integrar estes componentes com um conceito mais abrangente de desenvolvimento motivico.²

A teoria de Schenker apresenta como ponto de partida os seguintes elementos fundamentais: é uma teoria natural, ou seja, é baseada na série harmônica, ou mais particularmente, no que o autor define como sendo o “acorde da natureza”. Ela abertamente suporta toda a sua coerência, através de uma típica analogia biológica com o que o autor define como unidade orgânica. Finalmente, ela apresenta as funções harmônicas diatônicas (onde os decorrentes cromatismos são considerados elaborações ou mesmo “distorções”) e o sistema de contraponto por espécies como paradigmas, dos quais qualquer composição tonal livre nada mais é do que uma elaboração. Outros aspectos pouco discutidos mas bastante problemáticos da presente teoria, são que ela apresenta uma forte inclinação ideológica com respeito a elementos culturais, políticos e religiosos e, um dos aspectos mais discutíveis, ela aceita somente o gênio alemão como o verdadeiro músico e artista.³

Para Schenker, o gênio “improvisa” com base nos elementos fornecidos pela natureza, e com os sistemas naturais da harmonia e do contraponto: isto é “elaborar” (Auskomponierung) a partir do plano de fundo (Hintergrund).⁴ Através de uma série progressivamente mais livre de níveis mais detalhados (Schichten), chegamos à partitura musical, com todos os seus detalhes. Schenker acreditava que o gênio poderia apreender e controlar todos os níveis simultaneamente, e que aquele que não fosse gênio, estaria condenado a “vagar em vão” no plano de frente, criando pastichos ao invés de obras primas organicamente coerentes: “Elaboração é música. A história demonstra isso nos trabalhos dos grandes mestres; e a história também vai mostrar que é a perda na habilidade de elaborar que tem sido a decadência da música [...]. Portanto, a totalidade do plano de frente é uma única, totalmente abrangente figura de diminuição”.⁵

A progressão central ou estrutura fundamental (Ursatz) pela qual o compositor inicia uma obra, representa o mais básico e natural aspecto em harmonia, melodia e contraponto. Ele desenvolve uma obra completa compondo através de uma série de níveis, adicionando camadas sucessivas de

linhas melódicas (diminuições) e harmonias como prolongamentos dos elementos do plano de fundo, até que o nível mais elaborado—a partitura musical—seja atingido (Figura 1). Os três planos principais neste processo são: plano de fundo, plano intermediário e plano de frente. Os planos intermediário e de frente (particularmente o anterior) podem ainda ser subdivididos em mais planos. O objetivo da análise passa a ser, então, descobrir este caminho tomado pela elaboração, permitindo ao músico capaz, uma apreciação dos métodos empregados pelos mestres, assim como sugerir como seus trabalhos diferem dos pastichos de compositores menores. Tal apreciação da vida interior das obras primas musicais consistiria no único caminho possível para uma correta apreciação e interpretação destas obras.

¹ Pesquisador recém-doutor do CNPq atuando junto ao Instituto de Artes da UNESP, São Paulo.

² Se aceitarmos alguns problemas nas formulações básicas da teoria, integrar estes componentes acima delineados com conceitos de forma, ritmo e métrica musical, conceitos estes nunca claramente descritos por Schenker.

³ Obviamente, a problemática do chauvinismo alemão, a estética cultural do final do século XIX e a reação política decorrente destes fatores, deve ser entendida no contexto imediato da pré e do pós I Grande Guerra.

⁴ Termos significativos são dados em itálico na primeira vez em que aparecem.

⁵ Heinrich Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik*, Volume 2 (Munich: Drei Masken Verlag, 1926): 40. Sobre a improvisação partindo do plano de fundo, ver o artigo “Organic Structure and Sonata Form”, tradução para o inglês de Orin Grossman, in Maury Yeston (editor), *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches* (New Haven: Yale University Press, 1977): 38–53.

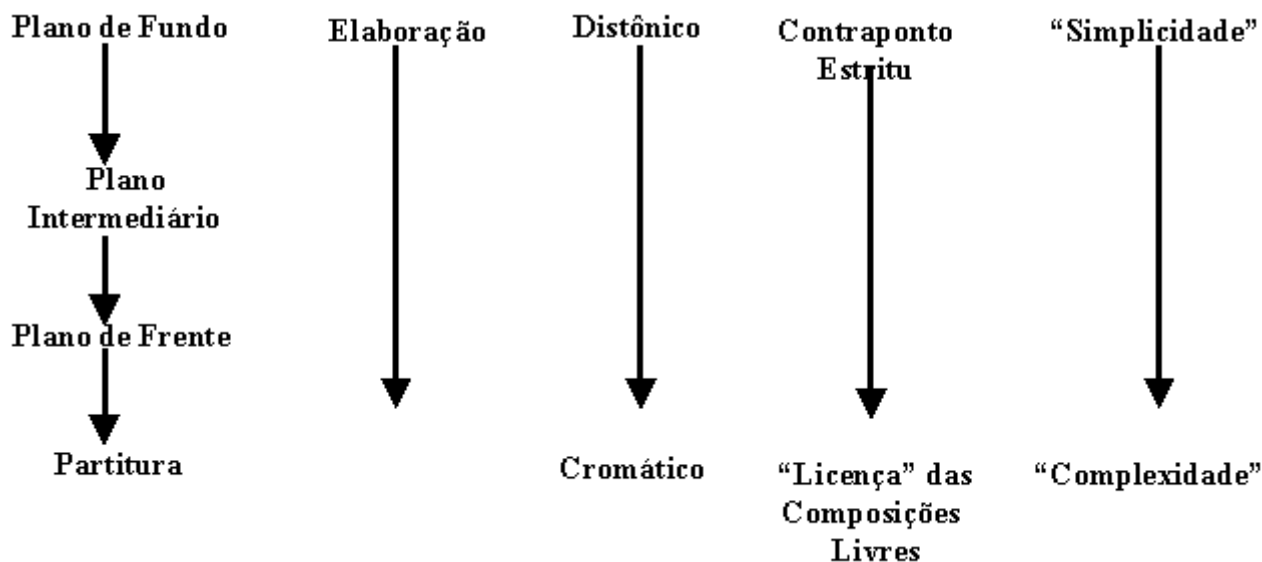
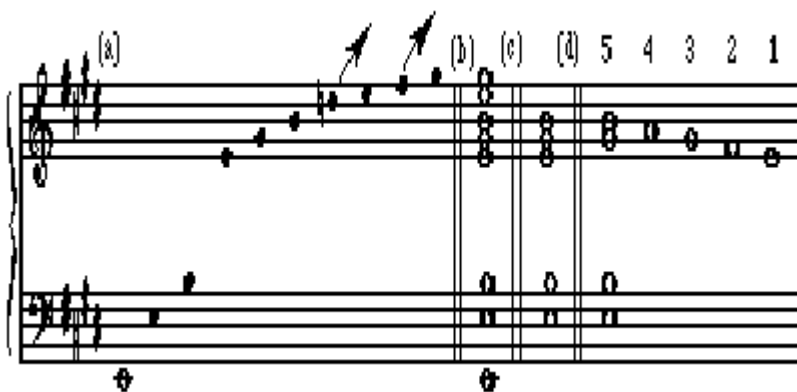


FIGURA 1. Elaboração e conceitos relacionados.

O objetivo da narrativa abaixo, é seguir a trajetória do processo de Auskomponierung, usando como exemplo um pequeno trecho do terceiro ato da ópera *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber.

A série harmônica do Exemplo 1(a) dá origem a tríade de Mi maior do exemplo 1(b) (Schenker como a maioria dos teóricos até seu tempo, rejeitou o sétimo e nono parciais em seu sistema, no caso, Ré e Fá#). A decisão composicional primordial, de acordo com o sistema, consiste na disposição das notas deste acorde. No presente exemplo, o quinto grau (5) é colocado no soprano como mostrado no exemplo 1(c). Essa disposição cria o espaço tonal (*Tonraum*) desta composição que, estritamente falando, determina o início do plano de fundo (exemplos 1(a) e 1(b) fazem parte de um *pré-plano de fundo* sistêmico). A tarefa composicional mais profunda é criar uma linha que leve este quinto grau por movimento conjunto até o primeiro grau (1) para atingir o seu “repouso” final na fundamental do acorde: exemplo 1(d). A *linha fundamental* (*Urlinie*) criada por este movimento descendente, também necessita uma harmonização. Existem diversas maneiras de se obter esta harmonização, algumas mais “interessantes” que outras. A versão utilizada aqui é mostrada no Exemplo 2 (a linha fundamental pode começar no quinto grau (5) ou no terceiro grau (3) e, ocasionalmente, no oitavo grau (8), mas ela sempre descende para o primeiro grau (1) por movimento diatônico conjunto).



EXEMPLO 1. A série harmônica em Mi, espaço tonal e a linha fundamental (*Urlinie*).

O movimento do baixo no exemplo 2, já introduz uma breve elaboração do movimento harmônico essencial, I–V–I. Esse padrão I–V–I é chamado de arpejo do baixo (*Bassbrechung*). Neste caso, o lá grave suporta um acorde de preparação da dominante, ii6. A *Urlinie* e o *Bassbrechung* juntos, formam o *Ursatz*, ou estrutura fundamental. A *Urlinie* representa a essência do movimento melódico (linha diatônica), o *Bassbrechung* a essência do movimento harmônico (a relação tônica–dominante), e os dois em conjunto representam a essência do contraponto (somente consonâncias em primeira espécie). O estereótipo mais comum da frase harmônica consiste de uma tônica, extensão da tônica ou prolongamento (de alguma maneira), mais um fechamento (cadência).

O Exemplo 3 introduz um dos mais simples prolongamentos de tônica: um padrão I–V–I aninhado (nos diversos padrões I–V–I que encontramos através de uma composição, o V é mais comumente chamado de *dominante divisória*—*Teiler*).

The image shows a musical score for Example 2, illustrating the fundamental structure (Ursatz). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, five vertical lines are labeled 5, 4, 3, 2, and 1 from left to right, representing the degrees of the scale. The treble staff contains a melodic line with notes corresponding to these degrees. The bass staff contains a harmonic line with notes corresponding to the degrees. Below the bass staff, a horizontal line is labeled with the Roman numerals I, ii6, V, and I, indicating the harmonic progression. The notes in the bass staff are connected by a line, and there are some markings below the line, possibly indicating fingerings or articulation.

EXEMPLO 2. A estrutura fundamental (*Ursatz*).

O Exemplo 4 adiciona mais detalhes (diminuições ou ornamentações): prolongamento do quinto grau (5) sobre a dominante (V) através de uma bordadura superior (Dó#), uma dominante divisória (V7/V), neste caso, secundária ou individual, e uma simples repetição da dominante (V), e também uma redistribuição das notas internas do segundo acorde de tônica (um simples arpejo servindo de elaboração ou prolongamento). Note-se que, estritamente falando, prolongamentos denotam a expansão de um contraponto básico através das diferentes espécies. Porém, esse significado já se perdeu em grande parte da literatura Schenkeriana, onde prolongamento é sinônimo de elaboração nos planos intermediários e de frente. O que é importante neste e em outros gráficos, são os princípios gerais que regem a estrutura fundamental e a elaboração através dos subsequentes níveis estruturais.

The image shows a musical score for Example 3, illustrating a prolonged structure using I-V-I nesting. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, five vertical lines are labeled 5, 4, 3, 2, and 1 from left to right. The treble staff contains a melodic line with notes corresponding to these degrees. The bass staff contains a harmonic line with notes corresponding to the degrees. Below the bass staff, a horizontal line is labeled with the Roman numerals I, ii6, V, and I, indicating the harmonic progression. The notes in the bass staff are connected by a line, and there are some markings below the line, possibly indicating fingerings or articulation.

EXEMPLO 3. Prolongamento usando I-V-I aninhado

The image shows a musical score for Example 4, illustrating a prolonged structure with five degrees (5, 4, 3, 2, 1) and harmonic progression I, V, I, ii6, V, I. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, five vertical lines are labeled 5, 4, 3, 2, and 1 from left to right. The treble staff contains a melodic line with notes corresponding to these degrees. The bass staff contains a harmonic line with notes corresponding to the degrees. Below the bass staff, a horizontal line is labeled with the Roman numerals I, V, I, ii6, V, and I, indicating the harmonic progression. The notes in the bass staff are connected by a line, and there are some markings below the line, possibly indicating fingerings or articulation.

EXEMPLO 4. Prolongamento da dominante (V).

O Exemplo 5 introduz figurações do quinto grau (5) sobre a tônica (I): um acorde ornamental de sétima diminuta (obviamente um acorde linear formado por bordaduras superiores e inferiores) e uma linha de terça (Terzug) no soprano (as notas Si-Lá-Sol# conectadas por uma haste aninhada). Essa mesma linha é harmonizada por uma outra progressão I-V-I, ou seja, outro aninhamento, já que esta progressão ocorre dentro de uma outra progressão I-V-I de plano intermediário apresentada no exemplo 3 acima.

EXEMPLO 5. Prolongamento da tônica (I).

Um outro aspecto importante é uma linha de terça colocada acima do quinto grau (5) sobre a dominante (V). Linha (Zug) refere-se a uma figura formada por movimento conjunto que se estende por um intervalo consonante. Portanto, uma linha de terça cria um intervalo de terça, uma terça menor, Si até Sol#, no primeiro caso, e uma terça maior, Ré# até Si, no segundo (obviamente, a linha fundamental desta peça é um exemplo de linha de quinta). A linha de terça acima da linha fundamental, é uma figura ornamental que começa acima da nota principal (Kopfton) desta linha fundamental (o Si), e desce até ela. Atividade melódica acima desta nota principal é genericamente chamada de jogo limítrofe (Ränderspiel) e estabelece o limite em termos de tessitura da composição.

O último exemplo (Exemplo 6), inclui um outro nível de elaboração no seu primeiro sistema (discutido abaixo), uma “redução rítmica” da partitura no seu segundo sistema, e uma redução para piano e voz em seu terceiro sistema.⁶ Este último exemplo não apresenta a cena e a ária inteiras, mas sim, a primeira estrofe do hino cantado por Agathe na primeira parte; esta estrofe é aqui tratada como uma composição completa, somente para demonstrar os pontos teóricos tratados.

No exemplo 6, o primeiro acorde de tônica (I) é redistribuído nas partes superiores. Esse movimento forma uma ascensão inicial (Anstieg) em direção ao quinto grau (5) estrutural (note-se que, estritamente falando, ascensão inicial refer-se ao movimento por graus conjuntos em direção à primeira nota da linha fundamental, mas o termo é também usado em relação a um prefixo que pode ser uma linha, um arpejo da tríade de tônica, ou uma combinação de ambos). Subseqüentes elaborações como prolongamento da dominante ocorrem nos compassos 5–8: uma rápida progressão V–V/V–V (correspondente ao padrão I–V–I em Si) nos compassos 5–6 acompanhada de uma linha de terça ascendente, e também no compasso 6 através de um prefixo para a dominante, que cria uma escapada (échappé) na voz do soprano. A repetição da tônica do compasso 9 em diante, é agora elaborada com o uso de uma série de dominantes divisórias. No compasso 13, surge uma transferência de registro, ou seja, uma nota de uma mesma voz contínua é transferida para uma oitava distante, colocando-se acima da verdadeira nota da voz do soprano (Si).

O quarto grau (4) da linha fundamental (compasso 14) não chega a ser alcançado pelo soprano, mas sim pelo que é literalmente o alto (que aqui aparece se movendo de Si para Lá nos compassos 13–14). Essa confusão de vozes surge principalmente por causa da transferência de registro, onde o soprano “real” se utiliza de uma nota que “na realidade” pertence ao alto no complexo de conduções melódicas. O soprano mesmo só alcança o Lá no segundo tempo fazendo com que o terceiro grau (3) não soe de maneira alguma, a não ser como uma apojatura do Fá#. No entanto, considerando-se os níveis anteriores de elaboração, podemos dizer que a nota Sol# está implícita aqui—ou seja, mesmo não estando presente, ela é parte integrante do complexo de conduções melódicas. Tais deslocamentos de notas estruturais em níveis mais tardios não são incomuns em música tonal. Finalmente, a harmonização do terceiro (3) e do segundo (2) graus da escala com uma figura cadencial de dominante, é aceitável, uma entre as pouquíssimas exceções à regra geral de que notas da linha fundamental necessitam de suporte harmônico consonante.⁷

⁶ Uma redução rítmica é essencialmente uma partitura original, cujas notas não-harmônicas foram removidas. Para uma clara descrição dos critérios usados na elaboração destas reduções, ver Allen Forte e Steven Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis* (New York: W.W.Norton & Co., 1982): 136.

⁷ O problema envolvendo o acorde cadencial 6/4 e o suporte harmônico para o terceiro grau (3) da linha fundamental é amplamente discutido em David Beach, “The Cadential Six-Four as Support for Scale-Degree Three of the Fundamental Line”, in *Journal of Music Theory* 34/1 (1990): 81–99.

O conteúdo dos planos de frente, intermediário, e de fundo—os três níveis de estrutura que Schenker reconhece—não é precisamente determinado, mas em geral podemos adotar a regra que os níveis de elaboração até a estrutura fundamental (a linha fundamental acrescida do arpejo do baixo) são considerados um “pré-plano de fundo” e a própria estrutura fundamental forma o chamado plano de fundo; existem vários níveis intermediários que formam o chamado plano intermediário; e que o nível mais próximo à superfície musical é o plano de frente. Em nossa análise, exemplos 1 e 2 formam um “pré-plano de fundo” e plano de fundo, respectivamente; exemplos 3 a 5 formam o plano intermediário (podendo ser chamados de planos intermediários 1, 2 e 3) e, finalmente, exemplo 6 forma o plano de frente.

Já que Schenker descreve três amplos níveis de atividade—planos de fundo, intermediário e de frente—normalmente assumimos que as análises devem apresentar três níveis correspondentes a estes descritos por ele. Na realidade, porém, isso nem sempre acontece. O número de níveis pode variar de acordo com a complexidade da peça ou de acordo com aqueles detalhes que o analista pretenda demonstrar, e esses níveis podem ser distribuídos de diferentes maneiras. Um procedimento bastante comum é mostrar um plano de fundo, dois ou mais planos intermediários, e um ou, ocasionalmente, dois planos de frente. Um padrão estabelecido por Schenker em suas *Five Graphic Music Analyses* pode servir como nosso modelo: apenas uma das análises apresenta três níveis que correspondem perfeitamente aos planos de fundo, intermediário e de frente (O Cravo Bem Temperado, Volume I, Prelúdio em Dó maior).⁸ Os três níveis descritos consistem de um plano de fundo (linha fundamental e arpejo do baixo), três planos intermediários numerados (chamados de Schichten), e um Urlinietafel, que é um tipo especial de gráfico para o plano de frente (já visto no exemplo 6, primeiro sistema). O Urlinietafel, que nós traduziremos livremente como “diagrama da linha fundamental”, é essencialmente um gráfico do plano de frente acompanhado de barras de compasso e das principais figuras motivicas da superfície musical—ou outras características literalmente presentes na música (note-se que a quinta análise nas *Five Graphic Music Analyses* não é completa; ela mostra somente o desenvolvimento da Sonata em Mib maior, Hob. XVI/49, primeiro movimento—essencialmente três níveis de plano de frente).

TRABALHOS CITADOS

BEACH, DAVID. “The Cadential Six-Four as Support for Scale-Degree Three of the Fundamental Line”. *Journal of Music Theory* 34/1. 1990. p. 81–99.

FORTE, ALLEN e STEVEN GILBERT. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W.W.Norton & Co. 1982. 327p.

SCHENKER, HEINRICH. *Das Meisterwerk in der Musik*. Vol. 2. Munich: Drei Masken Verlag. 1926. 196p.
_____. *Five Graphic Music Analyses*. New York: Dover Publications. 1932. reimp. 1969. 43p.

_____. “Organic Structure and Sonata Form”. Tradução para o inglês de Orin Grossman. *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*, Maury Yeston (editor). New Haven: Yale University Press. 1977. 224p.

⁸ Heinrich Schenker, *Five Graphic Music Analyses* (New York: Dover Publications, 1932; reimp. 1969).