
Análise Schenkeriana como subsídio para a interpretação e performance violonística: Prelúdio BWV 999, de J. S. Bach

Fernando Benelli Poles¹

1. Introdução

O prelúdio em Ré menor BWV 999 é uma peça instrumental escrita por Johann Sebastian Bach por volta de 1720, no período em que ele trabalhava em Cöthen. Desse mesmo período datam também algumas outras obras do compositor como os Concertos de Brandemburgo e o primeiro volume de O Cravo Bem Temperado. Acredita-se que esse prelúdio tenha sido escrito originalmente para o cravo-alaúde, mas a peça é também executada no alaúde e em diversos instrumentos de teclas, como cravo, órgão e piano. Posteriormente, a partir do século XIX, a obra foi adaptada também para outros instrumentos como violão, percussão e, mais recentemente, até sintetizadores. Esse prelúdio apresenta semelhanças formais com vários outros prelúdios compostos por Bach, em especial alguns de O Cravo Bem Temperado. A forma é livre, típica dos prelúdios que antecediam outras obras instrumentais barrocas como tocatas, fugas e Suítes e não apresenta qualquer repetição ou reexposição de temas ou seções. Originalmente escrito em Dó menor, o prelúdio BWV 999 será aqui analisado no tom de Ré menor e se baseia na transcrição para violão realizada por Andrés Segovia. O modelo de análise utilizado é o de gráficos representativo de camadas ou níveis estruturais, desenvolvido por Heinrich Schenker.

Essa análise se propõe a fornecer subsídios para a construção da interpretação e da performance da peça para violão solo, oferecendo ferramentas para a compreensão de estruturas musicais subjacentes à camada musical superficial, bem como propor estratégias de organização do estudo, assimilação e memorização da informação musical.

¹ UNESP - fernandopoles@yahoo.com.br

2. Aspectos gerais da análise Schenkeriana

Henrich Schenker foi um pianista e teórico musical nascido na Galícia em 1868 e falecido em 1935. Atuou profissionalmente como professor de piano, compositor, músico de câmara e crítico musical, mas foi através de suas publicações teóricas que ele ganhou maior notoriedade ao propor e desenvolver novas formas de análise musical. Entre as obras mais significativas do autor estão um Tratado de Contraponto e um de Harmonia e os livros *Der Tonwille*, *Free Composition*, *Five Graphics Music Analysis*, *A Arte da Performance (Die Kunst des Vortrags)*, sendo esse último apenas esboçado em vida e lançado postumamente. Sua obra se estende também para ensaios, composições, escritos teóricos e revisões de publicações musicais.

Em linhas gerais, o pensamento analítico-musical proposto por Schenker consiste em interpretar uma obra musical como o desdobramento em larga escala da tríade da tônica. Ele se baseava principalmente nas regras do contraponto estrito e considerava a harmonia como uma consequência dos procedimentos contrapontísticos: “Os mesmos princípios analíticos que se aplicam ao contraponto estrito (espécies) podem ser aplicadas às estruturas harmônicas em larga escala de peças completas.” (COOK, 1988: 36, tradução nossa). Para Schenker, uma composição musical é composta por diferentes níveis estruturais sustentados por notas com maior e menor importância, dependendo da sua camada estrutural. Por trabalhar com diferentes níveis estruturais, permite tanto expressar as relações mais superficiais, como desenvolvimentos motivicos, até as relações mais profundas, que ele chama de estrutura fundamental ou plano de fundo de uma composição. Schenker expressa essas estruturas através de gráficos construídos a partir da partitura musical (o nível mais alto, externo ou superficial de uma composição musical). O propósito dos chamados gráficos Schenkerianos era justamente expressar os diferentes níveis estruturais presentes em uma composição musical se utilizando da notação musical tradicional. Tais análises recorrem com pouco ou nenhum recurso verbal, textual, como é comum em outros tipos de análises musicais. Segundo COOK,

Existem várias maneiras em que a análise Schenkeriana pode ser abordada. O próprio Schenker introduziu-a descrevendo primeiro o que ele via como as estruturas essenciais da música - a tríade e seu desdobramento linear através do arpejo e de notas de passagem e notas auxiliares. (...). Quais são, então, os objetivos da análise schenkeriana? De um modo geral, visa omitir o supérfluo e destacar as relações importantes. (COOK, 1988: 28, tradução nossa)

No universo acadêmico da análise e teoria musical, a análise Schenkeriana é vista como uma maneira de expor as estruturas musicais com predomínio da linguagem musical (daí a necessidade de se conhecer todas as convenções gráficas propostas por Schenker e utilizadas em seus gráficos analíticos). As críticas ao modelo Schenkeriano tendem a considera-lo reducionista, simplificador. O modelo Schenkeriano também é criticado por ser um tipo de análise mais adequado a abordagens em música tonal, sendo considerado limitado ou até completamente ineficiente na análise de músicas construídas sobre outros sistemas composicionais que não o sistema tonal.

Apesar de a análise Schenkeriana ser mais frequentemente abordada nos círculos acadêmicos voltados para composição, análise e teoria musical, Schenker na verdade considerava as suas abordagens tanto do ponto de vista teórico-analítico quanto do ponto de vista da performance instrumental. Seu modelo de análise é tanto interpretativo quanto teórico. De fato, Schenker começou a desenvolver seu pensamento analítico em suas aulas de piano, propondo modelos de gráficos explicativos das obras musicais baseado na organização interna dessas obras, como forma de fundamentar as decisões interpretativas. Em uma de suas últimas obras, *A Arte da Performance*, Schenker esboçou de forma mais específica essa relação entre sua teoria e a prática interpretativa. Segundo Kuehn, esse trabalho foi “Originalmente concebido como uma espécie de compêndio de instruções, princípios e regras gerais redigidos para o músico-intérprete concertista, em particular para o pianista” (KUEHN, 2011: 1). Schenker considerava, portanto, inconcebível um instrumentista sem a capacidade de abordar essas duas dimensões de uma obra musical. Para ele, era necessário que o intérprete compreendesse a dimensão composicional, com todos os meandros estruturais sobre os quais a composição está baseada, para então tomar suas decisões interpretativas. Desta forma, o intérprete que somente aborda uma obra musical pela sua superfície (a partitura

finalizada) dificilmente toma consciência da estrutura geral subjacente à composição. Assim, segundo Bortz, “O ponto crucial da teoria de Schenker para o intérprete é a distinção, através da consciência dos níveis estruturais, da hierarquia entre os pontos da composição, seja em larga escala ou em escala local.” (BORTZ, 2010: 1528). Sendo o intérprete o meio a partir do qual a música será exposta, apresentada à audição, é necessário, na visão de Schenker, que o intérprete seja capaz de extrair dessa composição a estrutura proposta pelo compositor: “Não se pode entender completamente a música Clássica apenas em termos de como ela é ouvida. É necessário entendê-la também em termos do pensamento musical que da origem a ela, e o trabalho da análise é desvendar qual era esse pensamento musical.” (COOK, 1988: 15-16, tradução nossa). Muito se questiona, em análise musical, se o que é expresso pela análise é o que será efetivamente percebido pelo ouvinte, principalmente com relação às estruturas musicais em larga escala. Raramente o ouvinte médio toma consciência das estruturas musicais inerentes à uma obra musical. “Mas há pelo menos uma pessoa que certamente reconhecerá o reaparecimento da tônica mesmo sem qualquer referência temática: o intérprete.” (COOK, 1987: 15 apud ROSEN, 1976: 299, tradução nossa).

A escolha do modelo Schenkeriano para a análise a seguir se justifica, portanto, por ser um modelo adequado à música tonal, por expressar os diferentes níveis estruturais da peça, em pequena, média e larga escala e, principalmente, por ser um modelo de análise capaz de extrair subsídios para a interpretação musical.

3. Estrutura formal da peça

O prelúdio BWV 999 é composto por um total de 43 compassos, iniciando na tonalidade de Ré menor e concluindo no tom de Lá maior, tonalidade da dominante. O primeiro ponto a ser observado logo na superfície da obra é o motivo baseado no padrão de arpejos que acontece em todos os compassos da música. O padrão é formado por figuras de quartos de tempo (semicolcheias) e dividido ao longo dos três tempos do compasso. A primeira nota do compasso é sempre a nota mais grave do padrão e que será aqui analisada como a linha do Baixo. A partir dessa nota

considerado aqui é a questão idiomática do instrumento, no caso, o violão. A construção motivica do Prelúdio BWV 999 é conveniente para o estudo e prática de arpejos no violão, pois, dada as características harmônicas do instrumento, cada nota é executada em uma corda, possibilitando a sustentação simultânea das notas do motivo. As estruturas musicais denominadas arpejos(notas de um acorde tocadas de maneira sucessiva) são normalmente executados no violão com técnicas de dedilhados específicos da mão direita³ (esquerda para canhotos). Além da implicação musical e sonora, as possibilidades harmônicas do violão levantam ainda outras questões relacionadas à técnica instrumental. O instrumento apresenta idiosincrasias na sua forma de execução e na sua construção que induzem os instrumentistas à certas soluções técnicas e musicais, geralmente recorrentes. Na execução de dedilhados, os dedos da mão direita ficam posicionados sobre as cordas de maneira que cada dedo execute uma corda, com movimentos independentes entre si, e cujas variações e combinações dependem de questões musicais como rítmica, padrão de arpejos e eficiência técnica. Na mão da escala, temos outras implicações diferentes. Os acordes são montados no braço do Violão com posições estáticas da mão esquerda, pressionando as cordas sobre os trastes específicos. Essas posições são chamadas de digitações de acordes, forma ou *Shape* de acordes. Sobre essas posições estáticas de acordes, a mão direita ataca as notas, podendo executar simultaneamente várias ou todas as notas, em bloco, ou sucessivamente, uma nota de cada vez do acorde, arpejando ou dedilhando de acordo com o padrão motivico da composição.

Uma vez que a obra aqui analisada apresenta sempre o mesmo motivo arpejado, iniciaremos a nossa análise a partir desse procedimento de verticalização das vozes das tríades, como mostrado na Fig. 1. Tal procedimento traz à tona dois aspectos: o vertical (acordes resultantes em cada compasso) e o horizontal (as consequentes relações contrapontísticas presentes nas vozes entre esses acordes). Esses dois aspectos terão também implicações na concepção técnica e interpretativa da peça para o violão.

³ No universo técnico violonístico, os termos Arpejo e Dedilhado são intercambiáveis, muitas vezes significando a mesma coisa.

4. Plano frontal

A Fig. 2 abaixo apresenta todos os 43 compassos da música verticalizados. Esse é o Plano Frontal (*Foreground, Vordergrund*) da música, que significa o nível estrutural mais próximo da superfície musical, ou seja, a partitura propriamente dita. A disposição de duas claves de sol aqui tem apenas o intuito de facilitar a visualização. A clave superior corresponde às vozes agudas, que na partitura original estão grafadas com as hastes voltadas para cima. A clave inferior corresponde às vozes inferiores, grafadas na partitura original justamente com as hastes para baixo. São as notas do baixo (primeira nota de cada compasso) e as duas colcheias do tempo 3 de cada compasso.

The image shows a musical score for the first 43 measures of the Prelude BWV 999. The score is written on two staves, both with treble clefs. The upper staff contains verticalized chords, with circled measure numbers (1, 7, 11, 14, 17, 21, 23, 26, 31, 34, 36, 40, 43) above them. The lower staff contains the corresponding Roman numerals for harmonic analysis. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The Roman numerals are: Ré menor: i iv vii i; La menor: vii/V v v; V i V i V N/V V vii/V V vii/Vvii i V I V I V/iv iv vii I V I.

Fig. 2: Plano frontal verticalizado.

A partir do primeiro aspecto observado, o da verticalização das vozes, passamos para a análise harmônica da peça. Os primeiros acordes da música são Ré menor, Sol menor e Dó#°, e retornando para Ré menor, respectivamente nos compassos 1, 3, 5 e 7. Tais compassos são representados em cada gráfico por números envoltos em um círculo. Esse gesto harmônico inicial estabelece a tonalidade de Ré menor, ao se utilizar de acordes de função Tônica, pré-dominante e Dominante. O baixo, no entanto, permanece como pedal na nota Ré por toda essa passagem de 7 compassos. O acorde iv (compassos 3 e 4) aparece na 2ª inversão e o acorde vii° é na verdade o V7 (portanto de função dominante) com a nota do baixo omitida (Lá). As inversões desses acordes e a posição do acorde de Ré menor (i da tonalidade) no compasso 7 não estabelecem uma cadência que efetivamente

confirme a tonalidade de Ré menor. No primeiro compasso o acorde *i* está em uma posição com a sua quinta (nota Lá) na ponta, como nota mais aguda. No compasso 7, o mesmo acorde aparece agora em outra posição, com a terça do acorde (nota Fá) na posição da ponta. Somente após esse compasso 7 é que o baixo pedal na nota Ré começa a sofrer variações, se movimentando descendentemente até atingir a nota Lá uma quarta abaixo, no compasso 10. De fato, a partir desse ponto a peça rumo à uma nova tonalidade. No compasso 14, a peça está efetivamente em Lá menor, e mais adiante, no compasso 34, ela se estabelece em Lá Maior. Os procedimentos melódicos e modulatórios para se chegar à nova tonalidade e para expandi-la até o final da peça serão detalhados mais adiante nessa análise.

O segundo aspecto importante a ser discutido é o melódico, contrapontístico. A Fig. 3 a seguir apresenta ainda um gráfico de plano frontal, como no exemplo 2, mas já eliminando notas repetidas (ou notas mantidas) de um compasso a outro. A partir desse ponto fica mais claro que há uma textura contrapontística por traz de todo o motivo arpejado sobre o qual a peça é construída. As vozes se movem em sua maioria por graus conjuntos ou, em alguns breves momentos, por saltos consonantes dentro de desdobramentos harmônicos.



Fig. 3: Plano frontal verticalizado.

Um exemplo do uso evidente de recursos contrapontísticos é o movimento que vai do compasso 7 ao compasso 14, expresso na Fig. 4. No compasso 7, as notas da tríade são Ré, Lá, Ré e Fá, respectivamente no Baixo (clave inferior), nas vozes internas e na voz da ponta, todas na clave superior. Enquanto as vozes superiores se mantem, o baixo desce a cada compasso subsequente, por graus

conjuntos até atingir a nota Sol#, no compasso 11. Nesse compasso, a nota Lá sobe para a nota Si natural, resultando no acorde de vii/V.

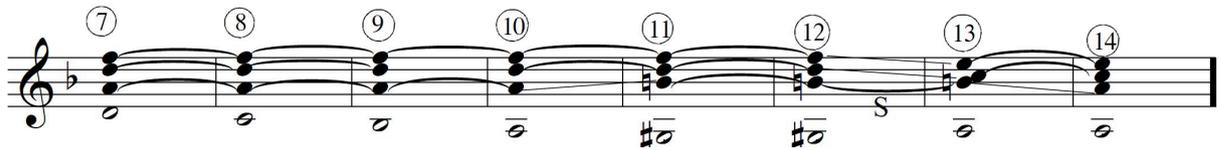


Fig. 4: Linha do baixo e suspensão da voz do Tenor.

As demais notas, Ré e Fá agudos, que permaneceram desde o compasso 7, agora descem, por graus conjuntos para as notas Dó e Mi, no compasso 13. A nota Sí natural, que era nota do acorde no compasso 11, agora é uma dissonância, um retardo no acorde do compasso 13, cuja suspensão somente será resolvida com o movimento para a nota Lá no compasso 14, ponto onde efetivamente se estabelece a tonalidade de Lá menor. Um ponto interessante a ser observado é que esse compasso é exatamente igual, em suas relações intervalares, ao primeiro compasso da peça, porém trasposto uma quarta abaixo. Os acordes que se seguem a cada compasso são resultados do movimento melódico de todas as vozes. Não cabe aqui uma análise que esgote todas as relações melódicas de todas as vozes presentes da peça em questão, mas apenas apresentar, portanto, o processo analítico geral aplicado, a fim de se transitar nos meandros dos diversos níveis estruturais da peça.

...quando alguém está fazendo uma análise, é frequentemente útil colocar notas sem se comprometer imediatamente com uma interpretação analítica definida, ou simplesmente adicionar hastes, ligaduras e outras marcações a uma partitura ou uma redução harmônica direta, de modo que o gráfico Schenkeriano, embora não seja ideal como uma análise completa, é um bom modelo para o processo analítico. (COOK, 1987: 44-45, tradução nossa).

5. Plano Intermediário (*Mittlegrund*)

Outros movimentos melódicos relevantes são os do Baixo e do Soprano ao longo de toda a peça. Schenker considera justamente as linhas do baixo e do soprano como as mais significativas, do ponto de vista analítico. A Fig. 5 apresenta o gráfico do nível intermediário da estrutura da peça. Nesse gráfico foram mantidos

apenas as notas das vozes externas (baixo e soprano). No primeiro compasso da peça, o Baixo está na nota Ré, onde permanece até o compasso 7, a partir do qual ele inicia uma descida até a nota Lá do compasso 14, onde a nova tonalidade se estabelece. A Nota Sol# dos compassos 11 e 12 funcionam melodicamente como uma bordadura inferior da nota Lá. No Compasso 17 o Baixo inicia um longo trecho de pedal na nota Mí até o compasso 33, quando retorna para a nota Lá e antecipa a conclusão da peça, que acontece no compasso 43. As notas Lá e Mi do baixo, representadas no gráfico com figuras de mínimas, são as notas estruturalmente mais importantes. O Ré inicial tem importância secundária. As demais notas, grafadas sem hastes, são notas de superfície, subordinadas às notas mais estruturais.

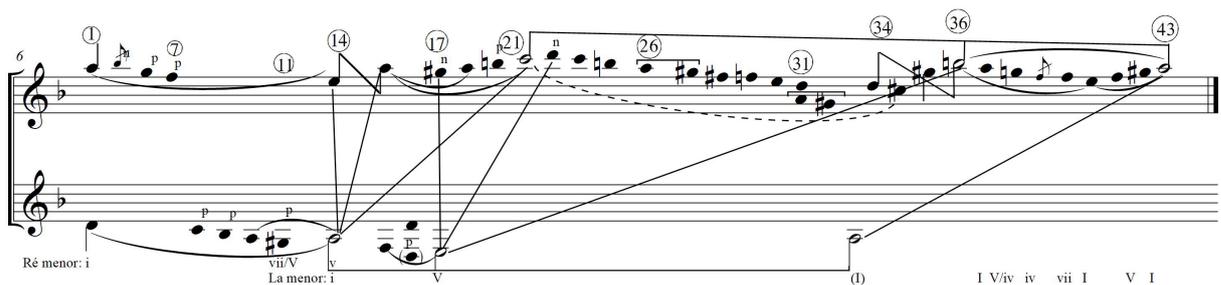


Fig. 5: Plano intermediário.

O soprano, por sua vez, inicia o movimento na nota Lá e faz um breve trecho descendente até a nota Mi do compasso 13. Essa é uma situação onde ocorre um movimento linear da melodia rumo a uma voz interna⁴. A segunda nota do soprano, Sib, é uma escapada, sendo, portanto, uma nota secundária e subordinada à nota lá. A mesma nota Mi do compasso 13 e 14 aparece novamente no compasso 15, porém na voz do Contralto, que vinha do compasso 14 na nota Dó. O conteúdo harmônico do compasso 14 e 15 são iguais, porém as mesmas notas do acorde estão movimentando ascendentemente para outras vozes. Após o Soprano atingir a nota Mi do compasso 13 e 14, ela salta de volta para a nota Lá (compasso 15)

⁴ Peculiaridade das melodias polifônicas onde uma segunda voz implícita dentro da melodia principal se afasta desta em direção a uma voz interna por progressão linear (movimento para uma voz interna). Este movimento pode ser ao contrário, ou seja, de uma voz interna para uma externa. (FRAGA, 2009: 82).

porém agora sobre outra harmonia. Estes saltos acontecem através de um procedimento chamado de desdobramento, “uma técnica conceitual, pois horizontaliza um intervalo que, em um plano estrutural mais fundo, é simultâneo” (FRAGA, 2009: 35): ambas as notas (Mi e Lá) pertencem ao mesmo acorde.

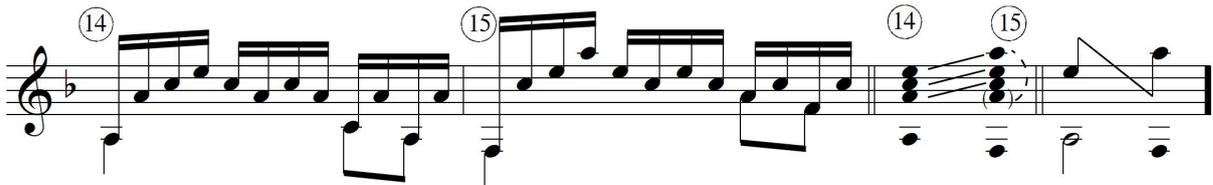


Fig. 6: Compassos 14 e 15.

Colocando de outra forma, em um plano mais superficial são notas sucessivas e em um plano mais profundo, estrutural, são notas simultâneas pois pertencem a uma mesma harmonia, estando, portanto no mesmo momento estrutural. No gráfico da Fig. 6, essas duas notas estão representadas com a haste de colcheia, o que significa, na sistematização gráfica Schenkeriana, que as duas notas pertencem ao mesmo contexto harmônico. A nota Lá do Baixo esta grafada como figura de semínima pois é uma nota estruturalmente mais importante. A nota Fá seguinte, do compasso 15, é na realidade parte de uma dupla bordadura rumo a nota Mi do baixo do compasso 17.

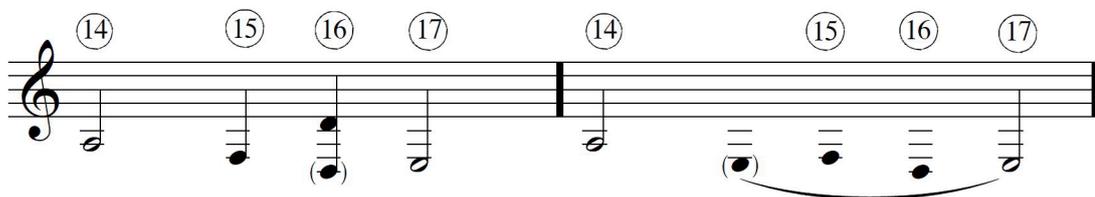


Fig. 7: Linhas do baixo dos compassos 14,15, 16 e 17.

A nota Ré do compasso 16, apesar de aparecer na superfície em um registro mais alto, é aqui interpretada como parte da dupla bordadura em torno da nota Mi, como indicado no exemplo da Fig. 7. Em outras palavras, as notas do baixo dos compassos 15 e 16 (Fá e Ré) são notas de passagem rumo à nota Mi do compasso

17. Ambas as notas grafadas entre parênteses indicam substituição ou inclusão de notas para fins de análise. Tais notas não estão grafadas na superfície da peça (na partitura acabada) mas são notas subentendidas nas camadas estruturais mais internas.

Os saltos melódicos como os apresentados nesse trecho demonstram a vastidão do repertório contrapontístico de Bach. O salto ascendente de sexta de Fá para Ré e o posterior salto descendente de sétima de Ré para Mi são movimentos melódicos típicos das escritas instrumentais de Bach. Composições para outros fins, como as texturas corais, por exemplo, apresentam movimentos melódicos predominantemente por graus conjuntos, notas próximas e aproveitamento (seja por nota comum, suspensão ou antecipação). Prezam pela economia e eficiência do movimento melódico. As escritas fugais, por sua vez, prezam pela independência das vozes, resultando em um trançado contrapontístico diferente das texturas corais ou instrumentais, como no caso da textura aqui analisada.

No aspecto violonístico, essa passagem melódica do baixo atinge o limite inferior da tessitura do instrumento, representado pela nota Mi da sexta corda solta. As notas Lá do baixo do compasso 14 e Mi do baixo no compasso 17 são ambas notas executadas em cordas soltas. Na técnica instrumental, o recurso de corda solta é bastante adequado para a execução de notas pedal. Aqui vale notar a justificativa para a transposição da peça um tom acima, de Dó menor para Ré menor. Na presente tonalidade, as notas mais importantes do baixo, estruturalmente, são justamente notas em cordas soltas, adequadas, como já mencionado, ao uso da nota pedal durante longos trechos. Essas notas do baixo serão novamente consideradas posteriormente nessa análise, na estrutura do baixo fundamental da peça (*Bassbrechung*).

A partir do compasso 15, a melodia do soprano, por sua vez, faz uma ascensão linear partindo da nota Lá até a nota Dó do compasso 21. Ascensão linear é:

Movimento ascendente por grau conjunto ou arpejo de tríade (ou ainda uma combinação de ambos) que parte de uma nota da tríade de tônica em direção à primeira nota da linha fundamental (nota inicial). Este movimento pode se estender por uma porção considerável da música. A Ascensão Inicial prolonga a

primeira nota e, por consequência óbvia, retarda a chegada da primeira nota da linha fundamental. (FRAGA, 2009: 34).

Essa nota Dó do compasso 21 corresponde a primeira nota da linha fundamental, o conjunto de notas do soprano que representam a estrutura mais elementar da peça. Ela também representa o ponto culminante da linha melódica estrutural da peça. A nota Ré do compasso 22, mais aguda que a nota Dó do compasso 21, é apenas uma bordadura superior, sendo, portanto, uma nota subordinada à nota Dó e de menor importância estrutural. Esse é um dos recursos de prolongamento melódico utilizados nessa peça. Outro recurso de prolongamento é a longa descida por graus conjuntos da nota Dó do compasso 21 até o Dó# uma oitava abaixo, no compasso 34. Aqui há uma transferência de registro, representada no gráfico por uma ligadura pontilhada. Apesar dessa transferência de registro acontecer entre notas diferentes (Dó e Dó#) a função das duas notas é a mesma dentro da tonalidade: ambas são a 3ª da tonalidade de Lá e definem a diferença entre o modo maior (Dó#) e menor (Dó natural).

Nos compassos 34, 35 e 36 surge outro exemplo de desdobramento, dessa vez com as notas Ré, Sol# e Si natural, todas pertencentes à harmonia de Mi dominante. Esse desdobramento de notas da mesma harmonia é representado no gráfico com figuras de colcheias. A nota de chegada desse desdobramento, Si natural, é a segunda nota da linha fundamental, sendo, portanto, uma nota mais importante na hierarquia estrutural – daí ser grafada como figura de mínima no gráfico. Expondo de outra maneira, a partir da nota Dó do compasso 21, houve um grande prolongamento melódico descendente para depois retornar por saltos ascendentes até o registro obrigatório da linha fundamental, dessa vez na 2ª nota da linha fundamental (nota Si do compasso 36). A partir daí a voz superior realiza ainda um último movimento de prolongamento melódico, através de notas de passagem, que vai do compasso 36 ao compasso 43, até a conclusão na cadência autêntica perfeita final, reforçada pela presença da nota Sol# no penúltimo compasso e pela nota Lá na ponta, sobre um acorde de Lá maior, no último compasso.

Algumas outras técnicas de progressão melódica linear podem ser encontradas. Um exemplo é a suspensão da nota Lá do Soprano no compasso 26.

Essa nota aparece sobre a harmonia de Mí com sétima como uma dissonância, sendo a 4ª do acorde. Essa dissonância surge de uma suspensão da nota Lá vinda do compasso anterior, onde ela é nota da harmonia. No compasso 27, temos a nota Sol#, 3ª do acorde de Mí com sétima, como a resolução da suspensão em uma nota pertencente a harmonia local. Tal resultado harmônico tem origem no contraponto, no movimento melódico da voz do Soprano. Essas mesmas notas (Lá que resolve em Sol#) aparecem uma oitava abaixo, nos compassos 31 e 32, na voz do Tenor.

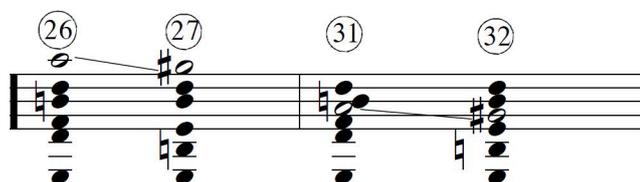


Fig. 8: Acoplamento das notas Lá e Sol# para uma voz interna.

Se compararmos o restante da harmonia em ambos os casos (acorde de Mi7), concluímos que são idênticas, apenas com a suspensão (Lá) e sua resolução (Sol#) transferidas para uma voz interna uma oitava abaixo. Ou seja, Bach faz o mesmo procedimento dos compassos 26-27 nos compassos 31-32. O resultado harmônico é o mesmo em ambos os casos (com exceção das notas deslocadas uma oitava abaixo) mas a implicação contrapontística é que cada voz passa a executar uma nota diferente da mesma harmonia. Com apenas a mudança de registro das notas do Soprano para uma voz interna, temos tanto um prolongamento da harmonia quanto uma movimentação melódica das vozes. Essa mudança de registro de um motivo melódico se chama acoplamento (*Coupling*).

Esta é uma técnica de transferência de registro onde notas estruturais ocorrem em dois registros diferentes. O acoplamento está geralmente associado ao intervalo de 8ª e sempre envolve um certo grau de elaboração entre um registro e outro. Pode ocorrer em vários níveis da estrutura. (...) A técnica de acoplamento sempre deve envolver um certo grau de paralelismo motivico, além de uma certa elaboração entre os diferentes registros. (FRAGA, 2009: 49).

Toda mudança de registro implica, portanto, algum tipo de prolongamento harmônico e formal e alguma variedade contrapontística. Nesse caso a harmonia do acorde de Mi7 perdura por mais dois compassos. As conduções melódicas de cada voz, por outro lado, sofrem variações. Esses exemplos de acoplamentos das notas

Lá e Sol# aparecem no gráfico da Fig. 5 indicados com um colchete horizontal, sobre os compassos 26-27 e 31-32.

Ainda no gráfico da Fig. 5, as linhas diagonais que aparecem ligando notas do baixo com notas do soprano indicam deslocamento temporal de notas harmonicamente relacionadas entre si. A nota Lá do Baixo do compasso 13 está relacionada estruturalmente tanto com a nota Mí do mesmo compasso, com a nota lá do Soprano, compasso 15 e com a nota Dó do compasso 21, pois são notas da mesma harmonia. Porém, na superfície, a própria partitura, no compasso 21 temos o baixo na nota Mi. Em outras palavras, apesar da nota Dó do compasso 21 estar soando sobre uma nota Mi no baixo, essa nota está relacionada estruturalmente com a nota Lá do compasso 13.

Outro exemplo de deslocamento da relação entre notas do Baixo e do Soprano ocorre com a nota Mi do Baixo, no compasso 17, onde se inicia um longo trecho com o Baixo pedal que, em larga escala, caracteriza a harmonia dominante. Essa nota acontece simultaneamente com a nota Sol# que pertence à harmonia. A sequência que se segue apresenta algumas variações locais de acordes, mas que em um plano mais estrutural caracterizam apenas acordes de passagem ornamentais em torno da harmonia de Mi7. A linha diagonal entre o Mi do Baixo e o Ré agudo (limite extremo superior da melodia) mostram que, apesar de ambas as notas soarem localmente juntas, o Mi surge no compasso 17 e o Ré no compasso 22, estando, portanto, deslocados na superfície. Na relação entre o Mi do Baixo e da nota Si natural do compasso 36, o deslocamento é mais profundo pois as notas não soam conjuntamente na superfície. A relação entre elas é estrutural: estão deslocadas na superfície, mas representam instâncias da harmonia dominante que, em um nível mais estrutural, predomina por todo o trecho, mesmo que a nota Lá do Baixo já tenha aparecido no compasso 33. Essa nota Lá funciona como uma antecipação em larga escala da harmonia de tônica, a ser plenamente estabelecida somente no último compasso da música. Há ainda uma outra linha diagonal, ligando justamente a nota Lá do compasso 33 à nota Lá do soprano no compasso 43, onde ocorre a cadência autêntica final. Nesse caso, a Nota Lá do baixo lentamente vai antecipando a chegada da harmonia de tônica, embora em um nível intermediário ou

superficial ainda ocorram uma série de harmonias distintas, resultante do movimento melódico das demais vozes.

6. Estrutura fundamental ou Plano de fundo (*Hintergrund*)

Aprofundando ainda mais nos níveis estruturais, chegamos ao exemplo da Fig. 9 abaixo:

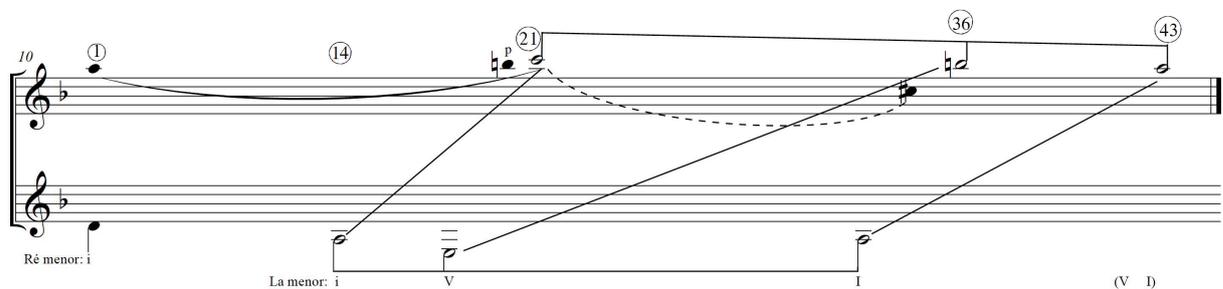


Fig. 9: Estrutura fundamental (*Ursatz*): linha fundamental (*Urlinie*) e o baixo fundamental (*Bassbrechung*).

Aqui mantemos apenas as notas estruturais da linha fundamental (*Urlinie*) - Dó, Si natural e Lá - e do baixo fundamental (*Bassbrechung*) - Lá, Mí e Lá. Essas são as notas estruturalmente mais relevantes de toda a obra e conjuntamente formam o que em análise Schenkeriana denominamos de Estrutura Fundamental da peça (*Ursatz*). Essas notas representam o pano de fundo sobre o qual toda a peça é construída. A partir dela poderíamos fazer o caminho contrário e ir elaborando (*composing out*) até chegarmos na superfície final, que seria a partitura da música propriamente dita. As demais notas secundárias que aparecem nesse gráfico mostram algumas singularidades dessa peça em particular. A nota Ré do Baixo inicia a peça, mas a tonalidade inicial não se estabelece efetivamente e é então direcionada para a tonalidade predominante de toda a peça, representada pela nota Lá do baixo, sua dominante Mi e o Lá tônica final. A linha fundamental, por sua vez, se inicia na nota Lá, que é o 5, porém no início da peça essa nota ainda não tem tal importância estrutural devido à tonalidade momentânea de Ré menor. A progressão linear Lá, Si natural e Dó formam a ascensão inicial rumo ao Dó (3 de Lá menor e

primeira nota da linha fundamental). A nota Dó# mostrada com a ligadura pontilhada foi também incluída no gráfico e representa uma outra instância do mesmo 3, agora caracterizando o modo Maior. A Estrutura fundamental apresentada mostra tanto as notas estruturalmente mais importantes como as notas secundárias, porém significativas das ideias composicionais dessa peça em particular: o breve início na tonalidade de Ré menor e o posterior estabelecimento da nova tonalidade de Lá, a princípio orbitando o seu contexto menor e ao final da peça se estabelecendo em seu modo maior. Nesse gráfico da estrutura fundamental é possível observar as notas do baixo fundamental, incluindo a nota Ré inicial: essas três notas são tocadas nas três cordas mais graves do violão, chamadas de bordões.

Todos os gráficos schenkerianos apresentam a cronologia da peça disposta na posição horizontal, com seus respectivos compassos e pontos de interesse dispostos conforme se desenrolam temporalmente no decorrer da peça. No gráfico da Estrutura Fundamental, o exemplo da Fig. 8, observa-se que a linha fundamental e a linha do Baixo fundamental não estão totalmente alinhadas verticalmente. Apesar de as notas de ambas as linhas serem relacionadas entre si, elas acontecem em momentos distintos, ou seja, estão deslocadas temporalmente ao longo de toda a peça. A análise estritamente vertical da peça, observando apenas os acordes resultantes a cada compasso, não clarifica tais relações. A visão violonística tende a priorizar a visualização e compreensão vertical da peça, segmentando a composição por compassos em função dos seus agrupamentos harmônicos locais, em detrimento à movimentação melódica que conduz a tais agrupamentos. Os violonistas tendem a ler e executar texturas de arpejos semelhantes aos presentes no Prelúdio BWV 999 montando acordes estáticos a cada compasso, em função das combinações verticais de notas resultantes. Tais combinações de notas geram as chamadas digitações, formas ou *shapes* de acordes, que são na realidade combinações verticais de notas resultantes de toda a trama contrapontística da peça. Alguns músicos se utilizam ainda de recursos de notação de música popular para representar tais acordes locais: são as cifras de acordes com os diagramas de *Shapes* ou digitações dos respectivos acordes. Embora efetivos para a construção da digitação e da memória tátil necessária para a execução técnica da peça, não

expressam as relações musicais mais estruturais da composição, pelos motivos acima elencados.

7. Associação em Blocos e memória instrumental

A análise Schenkeriana expõe relações musicais muitas vezes não evidentes na superfície da escrita musical. Até esse ponto da presente análise, os aspectos musicais evidenciados são as relações tonais, em especial para o procedimento de modulação do início para o final da peça, e a trama contrapontística sobre a qual Bach constrói todos os arpejos da composição. Além desses elementos estritamente musicais, a análise Schenkeriana, ao organizar a composição em camadas estruturais, permite que se visualize e se organize a obra musical em blocos mais ou menos complexos, de acordo com sua profundidade estrutural ou detalhamento e elaboração das camadas superiores. Essas associações em blocos (*chunking*) estruturais são poderosos recursos ao se mapear as peças e no processo de memorização de grandes trechos musicais. Segundo Snyder, "Associação em blocos pode acontecer em diferentes níveis. Notas musicais, agrupamentos, frases, seções, movimentos e peças definem, cada um, diferentes níveis de agrupamento, e cada um desses níveis pode usar a repetição em suas organizações, em graus diferentes." (SNYDER, 2001: 37).

A associação em blocos é uma maneira de organizar toda a informação musical da peça em blocos que são melhor gerenciados pela memória de curto prazo. As menores informações musicais (notas, intervalos, arpejos, etc.) são associadas formando um conjunto coeso, maior e mais complexo (por exemplo, acordes e motivos). Essas estruturas podem dar forma a outras ainda mais complexas que também passam a ser processadas como um grande bloco de informações (por exemplo, cadências, frases, períodos, seções). Em relação a essa crescente complexidade dos blocos de informação, Snyder afirma: "Um fato notável sobre as associações em bloco (que é o que faz delas uma importante técnica de extensão da memória) é que ela pode ocorrer em vários níveis. Ou seja, um bloco de memória pode tornar-se (através do fortalecimento de associações) um elemento

em um bloco de memória ainda maior." (SNYDER, 2001: 54, tradução nossa). Ainda segundo Snyder:

Qualquer grupo de elementos que podem ser associados uns aos outros pode se tornar um Bloco de memória; as associações são a cola que mantém os blocos juntos. Uma unidade musical coerente, como uma frase, é um exemplo de um Bloco de memória. A associação por Blocos é uma das maneiras pelas quais as memórias de curto e longo prazo interagem e trabalham em conjunto. (SNYDER, 2001: 54, tradução nossa).

A análise Schenkeriana provê, portanto, uma forma de organizar as camadas estruturais de uma peça musical, em seus diversos níveis de complexidade, que permite melhor compreender a construção geral da peça, sua organização, pontos de mudança estrutural, sempre partindo do mais detalhado (a superfície musical da partitura acabada) para o mais amplo e estrutural (a *Ursatz* ou estrutura fundamental): "Devido ao fenômeno da associação em blocos, muitas categorias conceituais são organizadas em estruturas de memória em múltiplos níveis, chamadas "hierarquias", cujos diferentes níveis correspondem a diferentes quantidades de detalhes e abstração." (SNYDER, 2001: 85, tradução nossa). Colocando de outra forma, a Estrutura fundamental, nesse contexto das associações em bloco, equivale a um grande bloco de memória, composto por outros blocos, em níveis intermediários, mais detalhados que a estrutura fundamental, até chegar a blocos menores de memória associada, correspondente à superfície da peça, ou às relações nota a nota da partitura musical acabada.

8. Conclusão e considerações finais

A independência melódica e temporal entre as linhas da estrutura fundamental mostra que o fator melódico e contrapontístico é fundamental para a construção composicional dessa peça. À primeira vista, observando apenas a superfície da obra, instrumentistas tendem a enxergar apenas os agrupamentos de acordes locais (a cada compasso), induzindo a uma visão estritamente vertical da construção musical. Esse é um pensamento musical recorrente aos violonistas, acostumados a conceber a textura harmônica de certas obras musicais baseado em

uma visão vertical da estrutura musical. Isso se dá em grande parte pela visão técnica da relação de arpejos (mão direita) sobre acordes (mão esquerda). O que a análise gráfica Schenkeriana nos ajuda, nesse caso, é perceber as tramas contrapontísticas presente entre as vozes dos acordes. Tal trançado melódico pode passar despercebido por um músico quando a atenção está voltada apenas para a camada estrutural frontal (a própria partitura). Porém, conforme a análise mostrou, a escrita de Bach é predominantemente polifônica, contrapontística, e os acordes observados localmente são na verdade resultantes desses movimentos melódicos. Um equívoco muito comum, especialmente entre violonistas que tendem a pensar nas posições de acordes ao longo do braço do instrumento, é o de justamente pensar nos acordes de forma apenas verticalizada e recortada do contexto da música, sem levar em conta a origem melódica ou contrapontística de determinadas combinações harmônicas. Um exemplo disso é o acorde resultante no compasso 23. Temos a nota Mi no baixo, Fá na voz complementar do Baixo (3º tempo, 2ª colcheia) Mib na voz do tenor, além das notas Lá e Dó nas vozes resultantes.

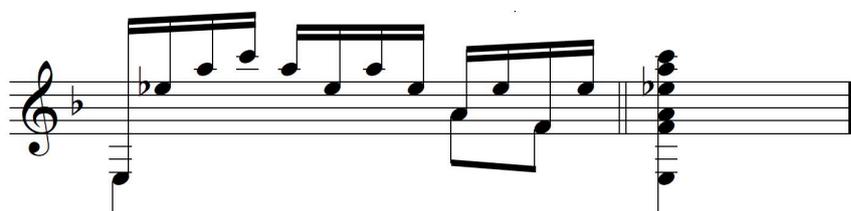


Fig. 10: Compassos 23.

Tal acorde, isoladamente, apresenta uma enorme carga de dissonância, que verticalmente não condiz harmonicamente com o repertório harmônico de Bach. Essa carga de dissonância é totalmente preparada e resolvida e obtida por procedimentos melódicos e contrapontísticos. A nota Mi do baixo é uma nota sustentada em larga escala e já vem soando desde o compasso 17 e perdura ainda até o compasso 32. As demais notas se movem sempre por movimento de graus conjuntos, em sua maioria descendentemente (única exceção aqui para o movimento ascendente do Contralto de Sol# para Lá, expressa no gráfico com a linha ascendente pontilhada, e depois o salto de terça para o Fá do compasso 24). A

nota Mib do compasso 23 é o resultado do movimento cromático descendente entre as notas Mi-Mib-Ré, na voz do Tenor, respectivamente compassos 22, 23 e 24. Tal nota soa em conjunto com o Mi do baixo, com o Fá do terceiro tempo e com a nota Lá do Contralto, produzindo respectivamente os intervalos equivalentes de 9ª menor, 7ª Maior e 4ª aumentada, todos intervalos dissonantes. Essa dissonância é o resultado da condução melódica da voz interna do Contralto, sendo totalmente preparada e resolvida, e não o resultado de uma verticalização de um determinado acorde. Em outras palavras, na prática composicional do Bach, a aparente verticalização dos acordes, e seu consequente resultado harmônico, é obtido sempre pela condução melódica das vozes.

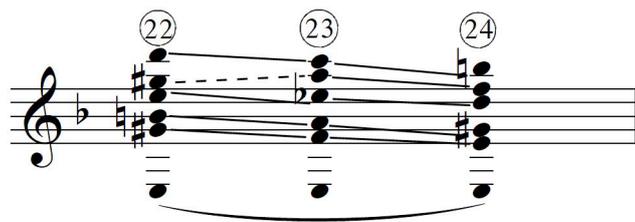


Fig. 11: Condução de vozes dos compassos 22, 23 e 24.

O exemplo da Fig. 12 a seguir apresenta outra instância de formatos verticais de acordes que são fruto da condução melódica. Aqui temos dois acordes de sétima diminuta, nos compassos 28 e 29, separados por intervalos de meio tom. Tal passagem está inserida na longa passagem de harmonia dominante, tendo a nota Mi do baixo como nota pedal. Todas as notas restantes dos acordes, em todas as vozes, formam uma estrutura intervalar de um acorde de sétima diminuta (C#°). No compasso 29, as vozes fazem um movimento descendente de meio tom, gerando outro acorde de sétima diminuta (Si°) meio tom abaixo. Apesar da relação vertical simétrica entre dos acordes, essa simetria também foi obtida na verdade por movimento melódico das vozes.

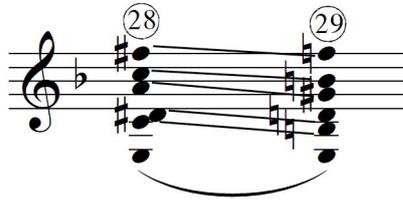


Fig. 12: Condução cromática entre os compassos 28 e 29.

Ocorrências de acordes semelhantes às apresentadas acima tendem a ser interpretados originalmente a partir da verticalização das notas dos acordes. Um exemplo dentro do repertório violonístico clássico é a longa sequência de acordes de sétima diminuta nos compassos 12 ao 22 do Estudo 1 para violão solo, de Heitor Villa-Lobos, encadeados descendentemente de semitom em semitom, que mostra “*os arpejos dos acordes de sétima diminuta que se encadeiam por semitom*” (VISCONTI, 2014: 34). Essa sequência, diferente do exemplo em Bach, tem origem na simetria dos acordes verticalizados e executados ao longo do braço do violão sempre com a mesma digitação. A ocorrência de tal combinação de acordes no Preludio BWV 999 se dá, por outro lado, por resultados da condução melódica.

Nesse aspecto, a análise Schenkeriana se mostra como uma poderosa ferramenta de construção da interpretação instrumental, pois revela relações e mecanismos composicionais mais profundos, em larga escala, que dificilmente seriam percebidos na relação “nota a nota” do plano frontal da partitura. Com relação às questões estritamente violonísticas, é comum que violonistas organizem seus estudos de peças com semelhante estrutura em função, por exemplo, da sequência de compassos da peça. O músico executa, por exemplo a música de 10 em 10 compassos, ou página por página. Tal procedimento quebra as relações contrapontísticas, não considera as possíveis construções tonais ou cadenciais e impossibilita a construção de associações em bloco de maneiras musicalmente mais coerentes. Uma situação comum na prática instrumental é quando um músico sofre algum breve lapso de memória em um trecho musical e se vê impossibilitado de retomar a peça do mesmo ponto, necessitando voltar a algum trecho anterior ou mesmo do início da peça. Isso mostra que a memorização de cada unidade estrutural da peça não está suficientemente associada à outras e ancoradas na

estrutura geral da peça. Aqui não nos referimos a outros fatores que comprometem a fluência da execução instrumental, como fatores psicossomáticos ou físicos, mas exclusivamente a compreensão e assimilação do material musical.

Ainda uma última consideração sobre esse prelúdio BWV 999 é o seu procedimento não usual de modulação. A peça se inicia em Ré menor e conclui em Lá Maior. A peça que se seguiria a essa é a fuga BWV 1000, originalmente na tonalidade de Sol menor (lembramos que o prelúdio BWV 999 foi originalmente escrito em Do menor, modulando para Sol menor e concluindo em Sol Maior, ou seja, 1 tom abaixo da versão aqui analisada). Esse prelúdio poderia servir, em larga escala, como um grande recurso modulatório para a nova tonalidade. A obra O Cravo Bem Temperado, datada da mesma época do presente prelúdio, foi um esforço de Bach em demonstrar que com o recurso do temperamento, era possível de se tocar em qualquer uma das 12 tonalidades, maiores ou menores, sem problemas de correção e ajustes que o sistema de afinação natural exigia. Modulação já era um recurso presente em inúmeras composições musicais, muito antes do período de Bach, mas o usual era uma música começar em uma tonalidade, se desenvolver geralmente para tons vizinhos ou relacionados e concluir na tonalidade de partida. O prelúdio BWV 999, no entanto começa em uma tonalidade e não retorna à tonalidade original. Ele é uma amostra de que no sistema temperado é possível tocar em tonalidades distintas mesmo dentro de uma mesma composição. Bach mostra nesse pequeno exemplo musical todo o seu domínio da escrita contrapontística e dos procedimentos de modulação e o seu grande conhecimento dos recursos instrumentais disponíveis para ele em seu tempo.

Referências:

BARROS, Guilherme S; GERLING, Cristina C. *Análise Schenkeriana e Performance*. Opus vol. 13, n. 2, p. 141-160, dez. 2007.

BORTZ, Graziela. *As Ferramentas de Schenker no Ensino de Harmonia, Contraponto e Interpretação*. Anais do XX Congresso da ANPPOM, 2010, Florianópolis, Pag. 1526-1532.

CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, David. *Analysis in tonal music: a Schenkerian approach*. New York: Oxford University Press, 1998.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London: W. W. Norton Company, Ltd, 1987

FRAGA, Orlando. *Progressão Linear: uma breve introdução à teoria de Schenker*. Curitiba: DeArtes – UFPR, 2009.

GECK, Martin. *Bach*. English translation by Anthea Bell. London: Haus Publishing Limited, 2003.

KUEHN, Frank M. C. *Heinrich Schenker e The Art of Performance: uma análise de incongruências resultantes da sua tradução e uma proposta de resolução*. Anais do XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Uberlândia, MG, 2011. Disponível em: <http://unesp.academia.edu/fmc>

NEUMEYER, David. *A guide to Schenkerian analysis*. New Jersey: Prentice-Hall, 1992.

RAMIRES, Marisa. *Harmonia: uma abordagem prática: parte I*. São Paulo, 2008, 1ª edição.

ROSEN, Charles. *The Classical Style*. Viking, New York/Faber, London, 1971; 1976 revised edn.

SNYDER, Bob. *Music and Memory: an introduction*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001

VISCONTI, Ciro. *Análise das relações de simetria em quatro dos estudos para violão de Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Partitura:

BACH, J. S. *Prelude, BWV 999: For Lute tablature in C minor*. Victoria, BC: Bradford Werner, 2015. Disponível em: <http://www.thisisclassicalguitar.com/wp-content/uploads/2013/02/Bach-Prelude-BWV999.pdf>