

Uma abordagem analítica schenkeriana de *Lieder Ohne Worte*, op. 19 n. 1, de Felix Mendelssohn

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Análise Musical

Gabriel Fernandes Xavier
UNESP/IA – gabriel.xavier@uol.com.br

Resumo. A perspectiva analítica schenkeriana tem como um de seus principais objetivos desvelar, por meio de sucessivas reduções, os diversos níveis estruturais da harmonia tonal. Tais reduções evidenciam o paralelismo entre as concatenações harmônicas locais (e.g., frásicas ou de grupo de frases) e a estrutura harmônica geral. O presente estudo aplicará semelhante abordagem à obra *Lieder Ohne Worte* op. 19 n. 1 de Felix Mendelssohn, tendo como objetivo trazer à tona as camadas da configuração tonal - da mais aparente a mais profunda.

Palavras-chave. Análise. Schenker. Mendelssohn.

Title. An schenkerian analytical approach of *Lieder Ohne Worte*, op. 19 n. 1, of Felix Mendelssohn

Abstract. Schenkerian analysis aims to uncover the deepest structure of tonal harmony. Through successive reductions, macro and micro harmonic levels are revealed. This study will apply schenkerian analytical vision to *Lieder Ohne Worte* op. 19 n. 1 of Felix Mendelssohn, seeking to expose the harmonic multilayer aspect of the work.

Keywords. Analysis. Schenker. Mendelssohn.

1. Fundamentos da abordagem analítica schenkeriana

Uma das principais funções da análise musical é trazer à tona estruturas da obra observada, suas articulações formais e relações entre as partes (sob os diversos pontos de vista), dando-nos subsídios para posteriores apontamentos sobre seus processos gerativos e interpretativos. A escolha do método na abordagem analítica implica uma visão específica da obra na medida em que, partindo de contextos teóricos distintos, cada método levantará uma problemática a ser respondida. Por essa razão não há método que abarque a totalidade do fenômeno musical, nem de todo repertório possível.

Levando-se em conta as particularidades organizativas de cada obra musical, ao mesmo tempo em que entendemos os métodos de análise como parciais na sua verificação, trazendo à tona aspectos semelhantes ou não com a estruturação do objeto observado, concluímos que a análise musical é constituída pelo confronto entre uma série de conceitos e a obra verificada. Este confronto, que institui a inferência do primeiro sobre o segundo, propõe um cruzamento que nos revela parte da sistemática organizativa em questão, ao mesmo tempo em que possivelmente nos oculta demais facetas do objeto. Nesse sentido, os métodos de

análise possuem um território de abrangência, seja histórico, estrutural ou interpretativo. A perspectiva analítica proposta por Henrich Schenker, e posteriormente elaborada por autores como Forte, Gilbert, Salzer, de modo geral abrange obras tonais entre os séculos XVIII e XIX. O território assim delimitado sofre tal circunscrição, como veremos a seguir, devido aos fundamentos da teoria schenkeriana.

Schenker nos oferece a visão de que a música é um todo orgânico que tem origem na *Natureza*. Segundo sua perspectiva, a partir da percepção da série harmônica, temos como limite auditivo o quinto parcial (terça da fundamental). A simultaneidade gerada a partir da soma destes parciais corresponde ao acorde maior, o arquétipo fundamental do tonalismo (cf. SCHENKER, 1954, p. 21-26). A tríade perfeita, no entanto, não é necessariamente expressa na música enquanto simultaneidade, como ocorre na série harmônica. Identifica-se a tríade tonal, inclusive, quando uma voz perfila melodicamente os pontos estruturais do acorde, ao que Schenker chamou de *desdobramento* (*unfolding*). O desdobramento consiste na apresentação diacrônica de um agregado sincrônico, a tríade, reiterada na própria melodia. A esse respeito, Schenker (1954, p. 133) entende que a “Natureza assim como a Arte se satisfazem se o curso de uma melodia oferece ao nosso ouvido a possibilidade de conectar uma altura com sua terça e quinta”¹. Partindo desse fundamento, Schenker generaliza o princípio de desdobramento aos demais níveis harmônicos, buscando conectar a forma – desde os níveis locais até a obra inteira – sob o mesmo conceito, entendido pelo autor como *orgânico*, de apresentação linear da tríade². Os limites da perspectiva schenkeriana, e inversamente seu território de atuação enquanto ferramenta de análise, são definidos a partir do seu confronto com o repertório da história da música. Nesse sentido constatamos que as linguagens musicais não estritamente tonais, nos termos definidos pelo autor, dificilmente podem ser abarcadas pela abordagem de Schenker, tais como a maior parte da música Ocidental dos séculos XX e XXI, a Música Antiga de modo geral, assim como diversas outras culturas musicais.

O desdobramento da tríade no plano harmônico horizontal é, segundo Schenker (1979, p. 10-11), identificada principalmente na voz principal e no movimento do baixo. Partindo de uma redução do aspecto harmônico de obras dos séc. XVIII e XIX, o autor chegou à formulação de uma macro estrutura comum às composições que tem como base o sistema harmônico tonal. A voz principal realiza por graus conjuntos (diatônicos) descendentes, partindo de alguma altura da tríade da tônica (3, 5, 8), o movimento até a fundamental (1). O baixo, ao contrário, realiza um movimento ascendente arpejado que forma

com a voz superior um contraponto de primeira espécie. Ao movimento melódico da voz principal, Schenker chama *linha fundamental (Urlinie)*. Entre a voz principal e baixo encontramos a “coerência” formal da obra, chamada por Schenker de *estrutura fundamental (Ursatz)*. As mínimas articulações sonoras, com menor proximidade temporal, só podem ser entendidas como desdobramento de uma organização mais profunda. A obra, sob essa perspectiva, é capaz de ser escalonada em ao menos três níveis hierárquicos.

Progressivamente, partindo da superfície e dos acontecimentos imediatos, a música é reduzida até sua estrutura fundamental, caracterizada por pilares mediatos. A principal função tonal é a cadência final, e todo o percurso harmônico é construído de modo direcional até esse objetivo, onde cada progressão melódica (e.g., frases, períodos, etc.) possui uma subestrutura elementar que conduz por graus conjuntos a nota inicial até a cadência, todo o resto sendo, na realidade, um ornamento sobre a estrutura de fundo (*background*). Entre a superfície e a estrutura de base, outros níveis são destacáveis (*foreground* e *middleground*). A análise progressivamente nos elucida a maneira pela qual a obra possui estreita relação com a progressão tonal I-V-I, geralmente verificada nas camadas mais aparentes, mas que também se manifesta no plano de fundo. Schenker identifica no paralelismo entre as camadas tonais a “coerência” que garante a “organicidade” de uma obra tonal. Tal conceito é definido assertivamente pelo autor, quando nos aponta que a “coerência musical somente pode ser alcançada por meio de uma estrutura fundamental no plano de fundo e suas transformações no plano intermediário e no plano frontal” (SCHEKER 1979, p. 6).

Segundo essa perspectiva analítica todos os acordes no interior do grande movimento I-V-I, aqueles pertencentes ao plano frontal ou intermediário, são explicáveis em termos de movimentação contrapontística em direção ao fim, não apresentando de fato relevância macroestrutural. A forma total da peça é observada como uma grande elaboração da progressão local (microestrutura), contida em uma única frase, porém generalizada para toda a extensão da obra (macroestrutura). Seguindo esse princípio de *redução* e *omissão* para se acessar uma suposta estrutura de base, a voz principal e o baixo mostram-se fundamentais na medida em que as demais vozes realizam por vezes apenas preenchimentos harmônicos. Por sua vez, a progressão harmônica basilar é em essência um contraponto estrito a duas vozes, que conjuga o movimento melódico com a função harmônica (e nenhum dos dois separados).

A análise schenkeriana é de fato uma espécie de metáfora na qual a composição é observada como uma ornamentação em larga escala de uma simples progressão harmônica subordinada, ou até mesmo como uma cadência extremamente expandida; metáfora na qual os mesmos princípios de análise aplicados às cadências de contraponto estrito podem ser aplicados, *mutatis mutandis*, às estruturas harmônicas de larga escala de uma peça completa. (COOK, 1987, p. 36).

A direcionalidade é um aspecto fundamental para o pensamento schenkeriano, e se manifesta tanto no plano de fundo quanto nos planos frontais. O conceito de *progressão linear* (*Zug*) é, de modo geral, o que define em Schenker a ideia de direcionalidade. Se as estruturas subcutâneas do tecido musical são caracterizadas principalmente por relações contrapontísticas de primeira espécie, seus desdobramentos temporais na superfície musical realizam conexões, ligações, entre os pilares fundamentais. Os demais tipos de contraponto interveem criando liames dinâmicos, que possuem motricidade, entre as verticalidades justapostas. Se os pontos de partida e chegada estão definidos, o preenchimento é definido como um caminho direcional. Se o arquétipo tonal é formado pela sobreposição de uma terça e uma quinta sobre a fundamental, seu desdobramento temporal ocorre como uma progressão linear, sendo preenchida pela quarta e segunda. Essa característica é muitas vezes verificada tanto nas melodias imediatas, quanto na relação entre várias frases (cf. CADWALLADER, 2011, p. 79). Tendo em vista a abordagem desenvolvida por Schenker, analisaremos a seguir a peça *Canção sem palavras* (*Lieder Ohne Worte*), op. 19 n. 1 de Felix Mendelssohn, trazendo à tona as questões de análise acima mencionadas.

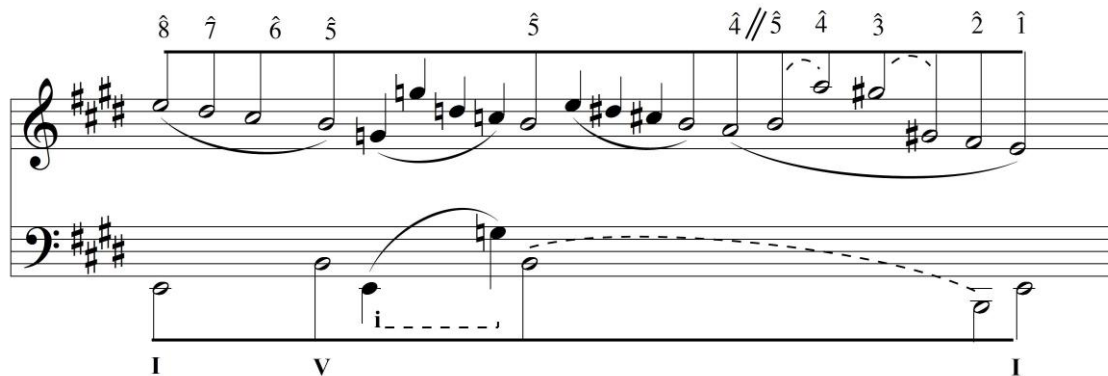
2. Uma análise de *Lieder Ohne Worte* sob a ótica schenkeriana

O ciclo de obras de Felix Mendelssohn intitulado *Canção sem palavras* é constituído por pequenas peças para piano solo publicadas ao longo da vida do compositor. Analisaremos a primeira das seis peças do seu op. 19. A textura da música é do tipo melodia acompanhada, tendo o baixo igual importância melódica quanto o soprano ao longo de todo o desdobramento da forma. O acompanhamento é realizado entre mão esquerda e direita em arpejos sempre ascendentes, de quatro vozes. Mais a melodia principal e o baixo, a textura é composta por seis vozes. Em razão da reduzida presença de contraponto além da nota contra nota entre baixo e soprano, a textura é facilmente redutível a um coral figurado. O ritmo harmônico da peça é caracterizado pela constância (salvo dois pontos específicos, além da introdução de dois compassos) da mudança a cada semínima, acompanhando o contraponto de primeira espécie entre baixo e soprano. A peça apresenta fluidez rítmica e textural ao

estabelecer o movimento periódico de semicolcheias (acompanhamento) contra semínimas (baixo e soprano) por praticamente toda a sua extensão.

A peça pode ser dividida em três partes (A-B-A') mais uma Coda, além de uma pequena introdução de dois compassos. Um arco tonal é realizado por Mendelssohn, partindo da tonalidade principal (A) e retornando à mesma (A'), entremeada pela seção B em Sol maior, em relação de mediante com a tonalidade principal. A tonalidade da seção B é acessada por meio de uma alteração de modo, de Mi maior para Mi menor, tornando a tônica uma subdominante (ii) de Sol maior. O retorno à A', novamente em Mi maior, é realizado a partir da dominante secundária de Mi menor (Si maior) dentro da tonalidade de Sol maior. A Coda ultrapassa ao grave toda a tessitura da melodia, cadenciando a peça em uma disposição aberta do acorde de tônica.

Como podemos ver (fig. 1), a linha fundamental da peça realiza o deslizamento de oitava a partir do Mi agudo do terceiro compasso da peça, enquanto o baixo prolonga o Si (de dominante) por praticamente toda a obra. Partindo de 8, a linha fundamental realiza uma oitava com o baixo em 5, ponto médio de seu movimento total, e continua seu desdobramento descendente até 4, quando o movimento é interrompido. A nota 5 da linha fundamental é retomada e o movimento até 1 segue após breve mudança de oitava da melodia principal. A seção B, em Sol maior, faz um movimento subsidiário à linha fundamental, ultrapassando seu limite para então retomar o mesmo ponto (5) que estava ao final da seção A.



The image shows a musical score for the 'Ursatz' section. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Above the treble staff, fingerings are indicated: 8, 7, 6, 5, 5, 4//5, 4, 3, 2, 1. The treble staff contains a melodic line with various note values and slurs. The bass staff contains a bass line with a long note on Si (B) that spans across the measures. Below the bass staff, chord symbols are written: 'I' under the first measure, 'V' under the second measure, and 'I' under the final measure.

Figura 1: Estrutura fundamental (*Ursatz*).

A seção A (fig. 2) é caracterizada pelo movimento descendente da linha fundamental da 8 até a 5, paralela ao acorde de dominante (Si) do tom principal. A harmonia realiza de forma análoga o caminho da tônica até a dominante, região que é polarizada ao longo de toda a seção. A linha fundamental é precedida por um prefixo, ou ascensão inicial

(apesar da melodia ser descendente, a nota Mi é alcançada por salto de oitava). A última nota da linha fundamental nessa seção é precedida por uma dupla aproximação vizinha de Lá# e Dó#. O baixo realiza um lento movimento ascendente por graus conjuntos, enquanto a melodia do soprano executa o movimento contrário, porém duas vezes. A progressão linear do baixo realiza o movimento da fundamental da tônica (Mi) até a dominante da dominante (Fá#), por fim caminhando por graus conjuntos (com mudança de registro) até a nota Si, precedida pela nota vizinha Lá#.

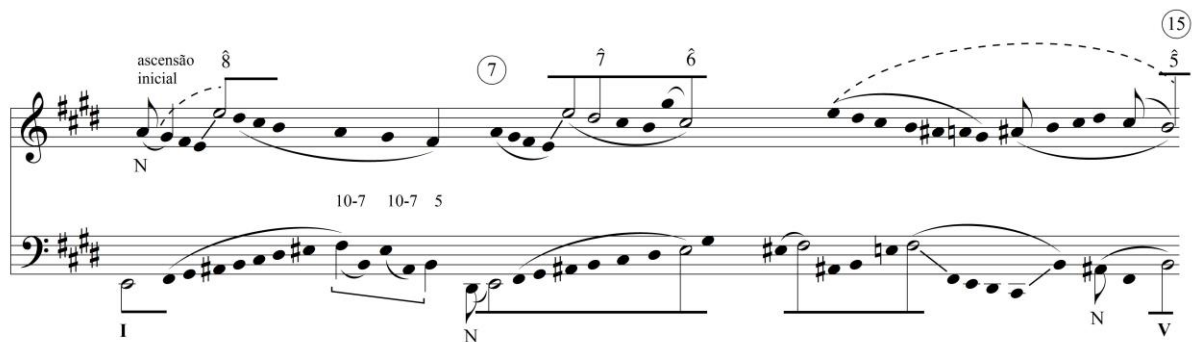


Figura 2: Plano intermediário da seção A.

A seção B é dividida em dois trechos, uma primeira parte em Sol maior modulante, e uma segunda parte que realiza a retransição para A'. Como podemos ver no gráfico a seguir (fig. 3), a linha fundamental realiza uma progressão linear (ou desdobramento) de oitava do acorde de Sol maior. Iniciando no modo menor do tom principal (Mi), a linha fundamental é harmonizada como terça menor em relação ao baixo, chegando até a Dominante do tom de Sol maior (Ré). Cada nota da progressão linear é portadora de uma redução da melodia descendente da seção A, movimento contrário à estrutura geral da melodia ascendente. O Baixo novamente realiza uma longa progressão linear de Mi até a terça (Fá#) do acorde de Dominante da tonalidade de Sol.

Figura 3: Plano frontal da seção B.

Antes da retransição, Mendelssohn interrompe a fluidez rítmico-textural da peça e introduz uma espécie de cadência, uma curta melodia na mão direita que cadencia em Sol maior. Quando inicia-se a retransição (fig. 4), identificamos uma espécie de referência melódica ao perfil descendente da seção A, no entanto com a introdução de uma terça menor entre Ré e Si. A linha fundamental nesse trecho nitidamente polariza, novamente, a nota 5 da melodia no soprano, agora alternando entre terça de Sol maior e fundamental de Si maior. Tal ambiguidade é exemplificada na dupla aproximação cromática de Lá# e Dó \flat (a primeira terça da dominante da dominante em Mi maior, a segunda o quarto grau da escala de Sol maior).

Figura 4: Plano Frontal da retransição para A'.

A seção A' é formada, fundamentalmente, pela reapresentação da primeira parte do período de A, agora ornamentado. Assim como na primeira exposição, identificamos uma longa progressão linear descendente na melodia de soprano (fig. 5), partindo da nota Mi até Fá# (quinta da dominante). Nesse caso, no entanto, a segunda parte do período é quebrada e inicia-se outro período com o material melódico da retransição. Retomando a progressão descendente estrutural de toda peça o 4 grau da linha fundamental surge como sétima da

dominante (Lá), porém esse movimento é interrompido com o início da segunda frase do período, retornando para a nota Si (5).

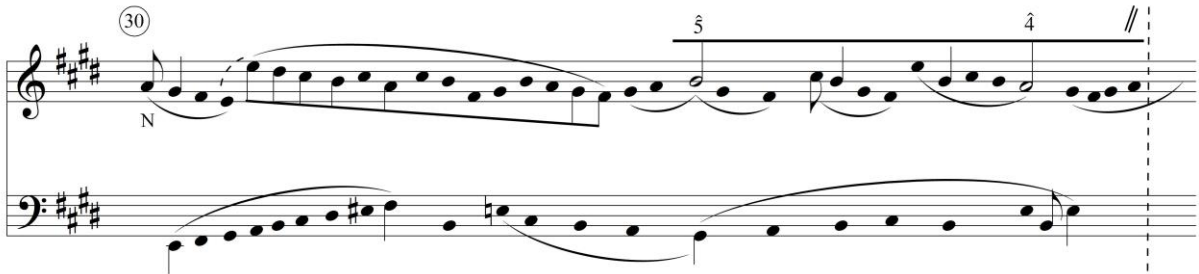


Figura 5: Plano intermediário da seção A'.

Extrapolando o registro utilizado ao longo da peça na voz principal (excetuando-se na seção B), na segunda parte do período (fig. 6) temos um curto movimento ascendente seguido de uma longa descendência. Nessa mudança de registro, a linha fundamental acessa novamente a nota 4 da linha fundamental, levando-a rapidamente para 3. Chegando antecipadamente na nota Mi, oitava da primeira nota 8 da linha fundamental, a melodia continua por movimento cromático até a nota Si grave. A cadência e fim da linha fundamental ocorrem juntamente com o baixo (Si-Mi), quando realiza o movimento 3-2-1, movimento reiterado novamente como sufixo. Nota-se a reiteração do movimento cromático do soprano no baixo, no compasso 38, precedendo o material melódico da Coda (que, na realidade, já havia sido exposto na seção A no soprano).

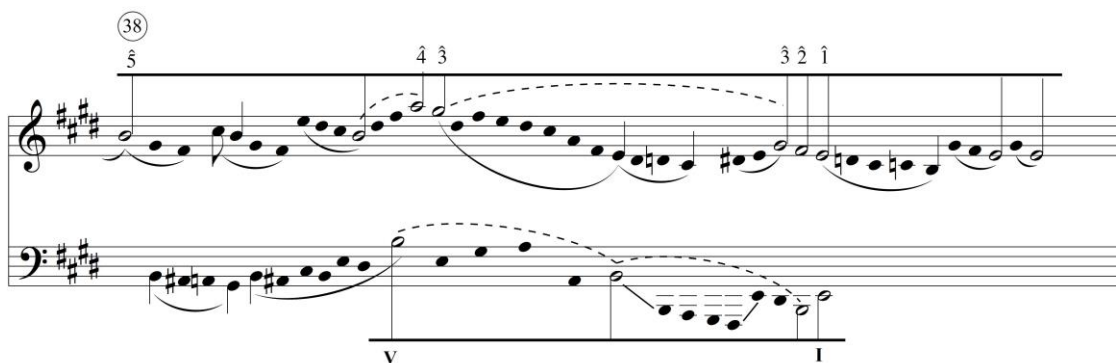


Figura 6: Plano frontal do final de A' e a Coda.

4. Considerações finais

Apesar da repetição incessante do movimento descendente da voz principal, e das progressões lineares ascendentes do baixo, identificamos que a forma geral da peça de

Mendelssohn emprega nos seus pontos estruturais (cadências e retransições) a polarização em notas da linha fundamental. Prolongando o acorde horizontalmente, do início da peça até seu fim, vemos o desdobramento da tríade perfeita de Mi maior preenchida pelas alturas circundantes que, ainda que não sejam tão aparentes, garantem a coerência formal da obra. Outros aspectos poderiam ter sido levados em conta, como a relação intervalar e motívica, a relação entre frases, o uso de repetições, assim como outros processos de variação (aumentação, liquidação, etc.). No entanto, a abordagem realizada visa – assim como o faz Schenker – identificar a estrutura de fundo que sustenta a obra, tornando sintética e clara sua estrutura harmônica.

Referências

CADWALLADER, A.; Gagné, D. *Analysis of Tonal Music*. New York: University Press, 2011.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: Norton 1987.

MENDELSSOHN, Felix. *Lieder Ohne Worte*, op. 19. Germany: Breitkopf & Härtel, 1968. Partitura

SCHENKER, Heinrich. *Free Composition*. Ed. 2. New York: Longman, 1979.

_____. *Harmony*. Chicago: University of Chicago Press, 1954.

Notas

¹ Todas as citações originais em Inglês foram traduzidas pelo autor deste artigo.

² Cabe salientar que Schenker identifica nas formas musicais não tonais, como o cantochão, falta de organicidade e mesmo ausência de “artisticidade”. Nesse sentido, caso tomemos seu argumento dando-lhe consequências, o autor faz um juízo estético favorável às formas tonais em detrimento de outros sistemas e culturas. Em seu livro *Harmonia*, Schenker (1954, p. 134) nos diz que “nas melodias [cantochão] dos primeiros séculos D.C. nós geralmente sentimos falta de qualquer indício de instinto musical formal, i.e., falta nessas melodias a força inerente em direção à terça e à quinta, algo que posteriormente foi reconhecido como resposta às demandas da Natureza”.