

NICOLAS MEEÙS

Análise schenkeriana

Traduzido do francês pour Luciane Beduschi

Préfacio da tradutora

O original da presente tradução é um texto redigido por Nicolas Meeùs para o sistema de ensino universitário por correspondência (CNED, *Centre national d'enseignement à distance*) para a obtenção dos créditos em análise schenkeriana no último ano de bacharelado em História da música e musicologia pela Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Este é igualmente o texto utilizado nas aulas ministradas nesta universidade, desde que eu assumi esta responsabilidade. No começo do ano letivo 2007-2008, o professor Nicolas Meeùs obteve um semestre sabático para avançar a redação do seu livro sobre Schenker. Eu fui então convidada para substituí-lo nesta disciplina durante aquele semestre. Por ter seguido durante vários anos as suas aulas, eu sabia que ele não usava o texto do CNED em classe. Entretanto, ninguém em sã consciência ousaria substituir o professor Meeùs nas suas aulas de análise schenkeriana sem usar o texto que ele havia redigido.

Em agosto de 2008 fui convidada pela professora Helena Jank a dar na Unicamp as mesmas aulas de análise schenkeriana que as do curso que eu tinha ministrado em Paris. Participaram destas aulas alunos de graduação e de pós-graduação do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp: Akira Miyashiro, Daniela F. Lino, Henrique Reis Caldas, Iracele Vera Livero Souza, Klaus Sebastian Weiss Santos, Luciana Holland Santos, Priscila Ott Falcão, Sérgio Freitas. Foram trinta e duas horas de aulas condensadas em quatro semanas, completadas por treze horas de aulas oferecidas em setembro pela professora Maria Lúcia Pascoal.

Nesta ocasião, utilizei no Brasil o mesmo material didático que eu tinha usado nas aulas na França. Na Sorbonne, minhas aulas são essencialmente baseadas no texto do curso do CNED. Apesar disto, os alunos têm acesso ao texto, mas este texto não é lido em sala de aula. No Brasil, como a leitura em francês seria uma dificuldade suplementar considerável para os alunos, resolvemos ler o texto juntos. De cada aula com quatro horas de duração, uma hora era dedicada à leitura do texto e à tradução. Os alunos tinham o texto em francês em mãos, e eu ia lendo em voz alta em português. Gravamos tudo, e os alunos transcreveram as gravações.

É desnecessário dizer que milhões de vezes interrompemos as gravações para solucionarmos juntas dúvidas de traduções – mas também para discutirmos pontos de vista divergentes entre a França e o Brasil no que concerne o ensino da análise, da composição, da harmonia e do contraponto. Ficou evidente nestas discussões que houve uma mudança significativa nos últimos vinte e cinco ou trinta anos, quando termos antes importados diretamente da Europa passaram a ser importados dos Estados Unidos. Os termos antigos, vindos da Europa, algumas vezes sobreviveram e se sobrepõem hoje em dia aos americanos numa espécie de coabitação sem muita guerra, nem supremacia de nenhuma das partes.

Alguns termos do original deste texto são particulares à língua francesa e ainda não tiveram tradução para o inglês, nem para o alemão. Durante as aulas, seguindo a exposição de um conceito analítico, procurávamos juntos por um termo que pudesse defini-lo em português, se este termo ainda não existisse. Os termos mais complicados foram sem dúvida “surmarche” e “sous-marche”, para os quais a turma decidiu por uma tradução mais próxima do sentido original em alemão – mesmo que, para isso, fôssemos obrigados a utilizar duas palavras no lugar de uma única, como em francês. Estes termos próprios à análise schenkeriana, ou à análise em geral, aparecem na tradução pela primeira vez sempre acompanhados dos originais em francês.

O texto do CNED teve inúmeras versões. Pode-se dizer que ele foi revisado ao menos uma vez por ano. Gostaria de definir a publicação desta versão da tradução em português também como um *work in progress*. A idéia é pedir ajuda da comunidade acadêmica brasileira para que os termos analíticos sejam discutidos e revisados em conjunto, bem como o texto em si – por enquanto, excessivamente próximo

do francês. Marinheira de primeira viagem em traduções, e ainda muito respeitosa ao meu antigo orientador, preferi, durante esta primeira fase do trabalho, permanecer o mais próximo possível do original.

Há um projeto de revisão integral do texto original, que será realizado principalmente durante o segundo semestre do ano letivo 2009-2010, quando acontecerão as aulas de análise schenkeriana no Departamento de história da música e musicologia da Sorbonne. Eu gostaria notadamente de duplicar todos os exemplos apresentando-nos como exercícios práticos. Esta revisão será naturalmente incorporada assim que possível à tradução brasileira. Textos complementares (vindos da Introdução publicada pelo professor Nicolas Meeùs acompanhando a sua tradução da *L'Écriture libre*¹), que foram também traduzidos durante o curso em agosto de 2008 em Campinas, serão publicados neste site futuramente.

Para terminar, gostaria de agradecer de coração a professora Helena Jank, responsável por toda a organização (e obtenção de financiamento da Fapesp e da Unicamp) para a realização do curso em Campinas em 2008, bem como de um segundo curso, continuação do primeiro, que foi realizado em agosto de 2009, quando da estadia do professor Meeùs no Brasil. Agradeço também a minha antiga professora de análise na Unicamp, Maria Lúcia Pascoal, que aceitou generosamente discutir comigo a organização prévia do curso e também aceitou continuá-lo durante o mês de setembro. Evidentemente, este trabalho não teria sido possível sem o professor Nicolas Meeùs, nem sem os alunos que participaram do curso – que tiveram a idéia de gravar as traduções e que se propuseram espontaneamente a transcrever as gravações.

¹ N. MEEÛS, *Heinrich Schenker : Une introduction*, Liège, Mardaga, 1993.

Introdução

Heinrich Schenker (Lemberg [Lvov], 1868 – Viena, 1935) é reconhecido hoje em dia como um dos fundadores da musicologia analítica moderna. Entretanto, sob o ponto de vista da prática da análise, sua situação é paradoxal. Ele mesmo criticou fortemente a abordagem analítica da música, na qual ele não via mais que uma decomposição nociva da obra em seus parâmetros (melodia, harmonia, ritmo, forma) encarados cada um separadamente, mas que, segundo ele, devem sempre ser levados em conta simultaneamente. Por outro lado, enquanto que é a ele, indiretamente, que se deve uma boa parte do desenvolvimento moderno da análise musical mesmo na França, os professores de análise musical de nossos conservatórios e de nossas universidades manifestam ainda uma grande desconfiança ao encontro de suas idéias.

Para entender esta situação, é preciso considerar brevemente a biografia de Schenker e a história de suas teorias¹. Depois de estudos gerais e musicais em sua cidade natal (Lemberg, hoje Lvov, na Ucrânia), Schenker estuda direito na Universidade de Viena entre 1884 e 1889; durante estes anos, ele segue também os cursos de harmonia, contraponto e piano no Conservatório de Viena. Durante os dez anos seguintes, até o final do século XIX, ele é pianista acompanhador, compõe um pouco e faz crítica musical. A partir da virada do século XX, entretanto, ele abandona todas essas profissões para se dedicar a duas atividades: a edição crítica de partituras, particularmente para as Edições Universal², e a publicação de seus textos teóricos.

Schenker, que considera (aliás, com boas razões) ter penetrado os segredos da escrita tonal, se dá como dever defendê-la num momento em que seus contemporâneos vienenses, Schönberg em particular, ameaçam a tonalidade. Ele considera que a composição tonal tem a sua fonte tanto na harmonia quanto no contraponto e que ela consiste em uma aplicação livre destas disciplinas rigorosas. Esta concepção desenha o plano da mais importante de suas obras, *Novas Teorias e Fantasias Musicais*, em três partes: *Tratado de harmonia* (1906), *Contraponto* (em dois volumes, 1910 e 1922) e *Der freie Satz* (1935)³. Estas obras são muito críticas em relação às teorias tradicionais da harmonia, do contraponto e da composição. Schenker acusa notadamente seus predecessores e seus contemporâneos de terem visões muito parciais. A estas visões, ele opõe uma concepção global: ele toma posição contra a “análise” musical, que ele entende somente como fragmentação e decomposição; mas seus escritos contêm numerosas análises no sentido moderno do termo e, mais ainda, lançam as bases de um método de análise, ao qual o presente texto é dedicado.

¹ Para mais detalhes a este propósito, ver N. MEEÛS, *Heinrich Schenker : Une introduction*, Liège, Mardaga, 1993.

² *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, vol. I, *Harmonielehre*, Berlin, Stuttgart, Cotta, 1906 ; vol. II.1, *Kontrapunkt I : Cantus firmus und zweistimmige Satz*, Berlin, Stuttgart, Cotta, 1919 ; vol. II.2, *Kontrapunkt II : Drei- und mehrstimmiger Satz*, Vienne, Universal, 1922 ; vol. III, *Der freie Satz*, Vienne, Universal, 1935, 2ª edição 1956. Deste conjunto, somente o último volume foi traduzido em francês : *L'Écriture libre*, tradução de N. Meeüs, Liège, Mardaga, 1993. Além disto, Schenker publicou notadamente dois periódicos, *Der Tonwille* (9 volumes, 1921-1924) e *Das Meisterwerk in der Musik* (3 volumes, 1925-1930), redigidos integralmente por ele mesmo, que contém inúmeras análises bem como elementos da *Composição livre*, da qual a edição de 1935 é póstuma. Todos os escritos de Schenker (com exceção talvez de certas críticas musicais do final do século XIX) existem hoje em tradução inglesa.

³ Esta obra ainda não existe em tradução brasileira. Ela foi traduzida em inglês sob o título *Free Composition* e em francês como *L'Écriture libre*. Na tradução francesa, Nicolas Meeüs explica a propósito da escolha do título para a tradução francesa: “Talvez ‘Free Composition’ seja mais próximo do sentido literal do título em alemão *Der freie Satz* que o título escolhido para a tradução francesa. Mas Schenker, se inscrevendo numa tradição quase tão antiga quanto a da teoria do contraponto, opõe, sem dúvida alguma, a escrita livre à escrita estrita que ele tinha tratado nos seus dois volumes sobre *Contraponto*; além do mais, *Der freie Satz*, por razões bastante complexas aliás, não pode ser considerado como um verdadeiro tratado de composição: estas foram as razões da escolha do título para esta tradução francesa”, Heinrich Schenker, *L'Écriture libre*, traduzido do alemão por N. Meeüs, Liège, Mardaga, 1993, p. 7. Ndt.

Schenker era judeu, como um grande número de seus discípulos. No momento de sua morte em 1935, a situação em Viena é dramática: vários de seus alunos fogem para os Estados Unidos, levando com eles uma importante documentação. Foi então nos Estados Unidos que se desenvolveu o ensino da análise schenkeriana, no começo no Mannes College of Music de Nova York, principalmente sob a impulsão de Felix Salzer. Este ensino se impõe progressivamente em um grande número de faculdades de música americanas, onde ele constitui, ainda hoje, um dos elementos essenciais das classes de teoria. O que caracteriza este movimento é a importância dada à análise no ensino da harmonia e do contraponto. É assim que Schenker, apesar das críticas que ele mesmo tinha formulado contra a prática da análise musical, se encontrou na origem de seu considerável desenvolvimento durante a segunda metade do século XX. Na França igualmente, o interesse pela análise musical se acentuou, sobretudo em eco ao seu desenvolvimento nos Estados Unidos, mas sobre a base de outros modelos: o curso de Olivier Messiaen no Conservatório Nacional Superior de Música de Paris, bem como o ensino e as publicações de Jacques Chailley na Universidade de Paris. Mas nem a criação da Sociedade Francesa de Análise Musical em 1988, nem o Primeiro Congresso Europeu de Análise Musical em 1989, nem a minha tradução de *L'écriture Libre* em 1993 não conseguiram suscitar um interesse real pelas teorias Schenkerianas, que permanecem ainda quase desconhecidas na França.

Mais de setenta anos depois da morte de seu autor, a teoria schenkeriana permanece ainda hoje muito ativa, em particular nos Estados Unidos: ela continua a inspirar a reflexão teórica e analítica em domínios que ultrapassam muito largamente as intenções de seu autor. Trata-se de uma teoria de grande riqueza e de grande complexidade. A apresentação que será feita nas páginas que seguem é mais modesta: ela concerne somente o campo da música tonal, o único almejado pelo próprio Schenker, e numa concepção freqüentemente mais próxima das formulações alemãs originais que aquelas que se pode ver em certos escritos americanos recentes. É preciso sublinhar, entretanto, que hoje a análise schenkeriana permanece um campo de pesquisa musicológica dentre os mais interessantes.

* * *

A dificuldade da teoria schenkeriana não vem nem do seu vocabulário – menos alambicado que o que se diz certas vezes– nem de noções complexas ou pouco inteligíveis, mas sim da extrema concentração que ela requer daqueles que a praticam, e da leitura musical extremamente atenta à qual ela convida. Uma análise schenkeriana bem conduzida não deve deixar nenhuma nota perdida, ela deve mostrar como cada nota participa de um projeto global, o projeto da afirmação tonal. Na verdade, a teoria schenkeriana é, primeiramente, uma teoria da tonalidade. Visando mostrar como se instaura a unidade tonal, em princípio, ela não convém então a obras nas quais a questão da coerência tonal não seria um desafio essencial. Há meio século, tem-se esforçado para exportar certos princípios metodológicos schenkerianos a outros repertórios: música pré-tonal, música pós-tonal, jazz, etc. Freqüentemente, estas tentativas são muito interessantes, mas o seu sucesso continua mitigado. Então, não se tratará disto aqui.

Schenker vê na composição tonal uma aplicação livre dos princípios rigorosos da aprendizagem teórica da escrita, tal qual os músicos do passado puderam praticar durante os seus estudos de contraponto e de harmonia. Ele pensa que, formados através da escrita polifônica, do contraponto de espécie e da harmonia a quatro vozes, os compositores continuaram a colocar em prática estas técnicas estritas nas suas obras. A análise schenkeriana consiste então, numa grande parte, a procurar atrás da aparência superficial das obras uma estrutura harmônica e polifônica construída à maneira de exercícios pedagógicos rigorosos.

Dizia-se freqüentemente que se trata mais precisamente de encontrar o contraponto subjacente à harmonia. Mas este ponto de vista é simples demais e só se justifica em relação à importância excessiva que foi dada à harmonia nas nossas técnicas analíticas tradicionais: é verdade que Schenker rehabilitou o contraponto, mas não se pode deduzir por causa disto que ele negligencia a harmonia. O contraponto que é revelado pela análise schenkeriana se apóia sempre numa harmonia; esta, por sua vez, é sempre conduzida segundo as regras da condução contrapontística das vozes. A análise schenkeriana coloca em prática uma relação dialética entre contraponto e harmonia, explicando um em relação ao outro.

O princípio fundamental da teoria schenkeriana é o da prolongação: a obra tonal é essencialmente uma prolongação do acorde de tônica, quer dizer uma inscrição deste acorde na duração. Seria possível resumir a concepção schenkeriana da composição da seguinte maneira:

— A ressonância natural da tônica fornece, na série de harmônicos, o modelo do acorde perfeito, que constitui o ponto de partida de toda tonalidade.

— O acorde perfeito é uma imitação “artística” (então, artificial) do dado natural: em particular, para convir melhor às vozes humanas, acorde é posto numa tessitura mais reduzida que aquela da série dos harmônicos,.

— Mas o simples enunciado do acorde de tônica não constitui uma composição. É preciso, além disso, inscrever a composição na duração através de diversos procedimentos, notadamente a arpegiação ou a adição de notas de ornamento.

— O procedimento essencial da ornamentação é a nota de passagem, que liga umas às outras as notas do acorde de tônica inicial. É a nota de passagem que cria a melodia na harmonia.

— O encontro das notas de passagem e das bordaduras provoca novos acordes, diferentes do de tônica, que podem dar lugar por sua vez a outras prolongações através da ornamentação.

Vê-se aqui como funciona a dialética contraponto/harmonia: o dado inicial é uma harmonia, um acorde, fornecido pela ressonância ou imitado dela. Este acorde inicial é prolongado através de notas de passagem, fenômenos contrapontísticos. A condução das vozes deste contraponto provoca novas harmonias. Estas dão lugar a novos fenômenos contrapontísticos, que provocam novas harmonias, etc.; a harmonia nasce da condução das vozes, a condução das vozes nasce da harmonia. A análise opera em sentido inverso: ela mostra como os acordes, identificados pela cifragem tradicional em números romanos, resultam na realidade de uma condução contrapontística no interior de harmonias de nível superior; estas harmonias por sua vez, uma vez identificadas através de uma nova cifragem, parecem resultar elas mesmas de uma condução de vozes num nível ainda mais superior; etc. De par em par, a obra se reduz a um esqueleto cada vez mais despojado.

Uma idéia forte da teoria schenkeriana é que o esqueleto totalmente nu, a estrutura fundamental, é sempre construído sobre o mesmo modelo, que resume a dialética contraponto/harmonia que acaba de ser descrita: duas formas do acorde de tônica, uma no começo e outra no final da peça, são religadas através de notas de ornamento que formam passageiramente um acorde diferente, o de dominante. Harmonicamente, então, a estrutura fundamental se reduz necessariamente a um encadeamento I–V–I, que Schenker chama “arpegiação do baixo” (Baßsbrechung). Melodicamente, ela desce de uma nota qualquer do acorde de tônica para a própria tônica; Schenker chama esta descida de “linha fundamental” (Urlinie). Antes da chegada na tônica, o encontro da penúltima nota da descida melódica com o *Vo* grau da harmonia forma o acorde de dominante para a cadência perfeita final.

A teoria da estrutura fundamental provocou as maiores confusões. Schenker foi acusado de reduzir todas as obras do repertório a um denominador comum arbitrário e sem interesse. A análise schenkeriana foi condenada pela sua incapacidade a descrever as obras na sua individualidade e na sua originalidade. Mas o objetivo de Schenker não era (ou não era somente) mostrar que todas as obras podem ser reconduzidas a uma mesma estrutura tonal: ele queria mostrar também como cada uma realizava esta estrutura de maneira absolutamente única. Ele tinha feito deste o seu lema: “sempre a mesma coisa, mas nunca da mesma maneira”, *semper idem, sed non eodem modo*. A estrutura fundamental é somente um esqueleto, ao qual é preciso dar vida através de tudo que o reveste, através do que, em música, faz o ornamento. É o que as páginas que seguem vão se esforçar em mostrar.

* * *

Vários manuais pedagógicos de análise Schenkeriana foram publicados nos Estados Unidos. Alguns são excelentes mas nenhum, nos dias de hoje, se mostrou inteiramente satisfatório. É que a aprendizagem do método schenkeriano é de qualquer forma difícil e requer uma atenção e uma concentração bastante particulares. Concebe-se desde então a situação excepcional do presente curso, o primeiro e o único texto desse tipo em língua francesa, que gostaria não somente de propor uma iniciação ao método, mas também de fazer cair por terra reticências ainda muito vivas ao seu encontro. Trata-se, brevemente, de apresentar de maneira simples idéias complexas e de mostrar que essas idéias, apesar da sua complexidade, merecem interesse.

Este curso se destina a estudantes que supostamente já tenham noções satisfatórias de análise musical, em particular da cifragem harmônica em números romanos, hoje clássica na França. Provavelmente, eles já terão praticado harmonia a quatro vozes. Presume-se ainda que, mesmo que eles não tenham tido aulas de contraponto, tenham ao menos algumas noções desta disciplina. Eles encontrarão na análise schenkeriana a ocasião de colocar em prática esses conhecimentos: Schenker, na verdade, permanece muito partidário dos ensinamentos tradicionais, mesmo se ele faz um uso bem original destes ensinamentos.

Se o texto que segue é bastante aprofundado, o que é esperado dos estudantes do último ano de bacharelado⁴ é em contrapartida relativamente simples e circunscrito: eles deveriam ser capazes de propor e comentar análises gráficas como as que serão apresentadas no capítulo IV, portanto, de analisar à maneira schenkeriana um tema que forme uma frase musical completa. Uma atenção particular deve ser dada à realização do gráfico schenkeriano, que constitui um dos elementos essenciais do método. O gráfico deve dar uma idéia completa do fragmento analisado: ele deve poder ser lido como uma partitura e permitir que o leitor relembra a obra. Indicações a respeito da realização de gráficos encontram-se em particular nos capítulos III e IV.

⁴ Este texto é utilizado na França pelos estudantes de *Licence 3 em Musique et musicologie*, o último ano antes do *Master 1*, que corresponderia ao mestrado brasileiro. *Licence 3* seria então o equivalente do nosso último ano de bacharelado, ndt.