



A percepção por *Streams* de alturas e a Análise schenkeriana: considerações pertinentes ao trabalho do intérprete

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Marcelo Fernandes Pereira
UFMS - anaemarclo440@hotmail.com

Resumo: A polifonia escrita e condensada em uma única voz é o objeto de estudo deste artigo, que objetiva fornecer ao performer esclarecimentos preliminares a respeito da interpretação de tais melodias. Para tal estudo, propomos uma interface entre pesquisas do campo da psicologia da música – incluindo autores como Sloboda e Deutsche – e conceitos schenkerianos – a partir de autores como Forte e Cadwallder. Apontamentos de C. Rosen sobre o assunto foram também importantes para a compreensão histórica do assunto.

Palavras-chave: Melodia composta; Streaming de alturas; Interpretação Musical

The perception by Streams of heights and Schenkerian analysis: relevant considerations to the work of the interpreter

Abstract: The polyphony written and condensed into a single voice is the subject of this article, which aims to provide the performer preliminary clarifications concerning the interpretation of such melodies. For this study, we propose an interface between researches in the field of psychology of music - including authors like Sloboda and Deutsche - and schenkerian concepts - from authors such as Forte and Cadwallder. C. Rosen notes on the subject were also important for the historical understanding of the subject.

Keywords: composed melody; Streaming heights; Musical Interpretation

1. Introdução

Recentemente, apresentamos uma comunicação sobre pesquisa, cujo objetivo era revelar a polifonia e o desenvolvimento motivico contidos no *Estudo n. 1* para violão de Camargo Guarnieri através de mecanismos perceptivos denominados como *stream* de alturas Sloboda (2008). Nessa comunicação, pudemos demonstrar como o compositor paulista escreve um intrincado contraponto, que só é percebido pelo intérprete através da compreensão do conceito supracitado. Após a aplicação dessa teoria, pudemos vislumbrar um cuidadoso trabalho de desenvolvimento motivico de Guarnieri, que só se revelou após a separação das vozes que compõe a *melodia composta* do *Estudo*. A partir dessa experiência de aplicação do conceito de *streams* de alturas para compreensão das obras de Guarnieri, nos demos conta de tal ferramenta analítica seria extremamente útil para que violonistas e demais intérpretes (sobretudo que executam instrumentos para os quais há repertório solista, mas cujas possibilidades polifônicas são limitadas ou nulas, como é o caso do violino e da flauta, respectivamente) possam melhor compreender o discurso musical que executam.



Por isso, propomos neste artigo a realização de um estudo mais aprofundado dos mecanismos que permitem a percepção por *streams* e o relacionamento desses mecanismos com estudos da área de análise musical - especialmente, os cunhados por Schenker. Todo este trabalho objetiva oferecer embasamento teórico para o trabalho do *performer*.

2. A separação por *Streams* como fenômeno perceptivo.

Nossa percepção possui mecanismos que nos permitem distinguir diferentes grupos e padrões sonoros em meio a um ambiente aparentemente caótico. Assim:

podemos imaginar os sons de uma floresta à noite, uma confusão potencialmente desnortadora de sons sobrepostos. Entretanto, é possível separar e agrupar os sons. Ouvimos o padrão sonoro complexo criado pelo vento que sopra nas árvores de maneira unificada, porém separada do cricrilar dos insetos. (...) A cada fonte, é atribuído um 'pacote' correto de sons. Os mecanismos gestálticos de agrupamento subjazem a nossa capacidade de 'segmentar' sem muito esforço o ambiente acústico. (SLOBODA, 2008:204)

Passando para o campo musical, podemos dizer que sons relativamente próximos, em termos de frequência, tendem a ser entendidos como pertencentes a uma mesma corrente (*stream*) - ou linha melódica - e caso intercalássemos a tal linha, sons de frequências mais distantes, tenderíamos perceber esses novos sons como desvios. Quando esses desvios passassem a formar um novo padrão, estranho ao da linha principal, tenderíamos então a entender tal padrão como um segunda linha melódica. Em termos perceptivos, Sloboda explica esse mecanismo primitivo que nos permite tal separação por *streams* de altura com o seguinte argumento:

na natureza, os sons que emanam de uma mesma fonte por uma curta duração também tendem a ter uma altura igual ou semelhante. Se a altura *de fato muda*, é mais provável que isso aconteça de maneira suave ou com pequenos intervalos, e não de maneira descontínua e com intervalos grandes. (SLOBODA, 2008:206)

Assim, em uma linha melódica formada por sons de altura relativamente próxima, sons de alturas mais distantes indicam descontinuidade e caso essa descontinuidade se generalize, tendemos a agrupar todos esses sons distantes como um novo *stream*. Esse tipo de percepção permite aos compositores escrever uma única linha para um único instrumento de forma que essa linha seja percebida polifonicamente. Nas palavras de Sloboda:

há outros casos em que o streaming por Alturas, permite que uma única fonte Sonora seja ouvida como se fossem duas fontes independentes. Logo, um instrumento solo pode criar a ilusão de polifonia pela interpolação das notas de duas linhas ou vozes contrapontísticas separadas por altura. (SLOBODA, 2006:208)

Sobre os fatores que implicam no processo de separação por *streams*, sabemos que a altura é o elemento determinante, sendo preponderante, inclusive, em relação ao timbre (SLOBODA, 2006: 207) e quanto maior a distância entre dois *streams*, mais evidente a separação perceptiva destes. A velocidade de execução também é importante: quanto mais lenta for a execução, mais difícil será a separação por *stream* e mais fácil ficará a fusão de alturas distantes em uma só linha (DEUTSCH, 1982:126). De qualquer forma, o recurso é acessível ao controle do ouvinte em um andamento moderado - cerca de seis colcheias (ou menos de seis colcheias), por segundo (SOLOBODA, 2008:209). Essa percepção polifônica da melodia também está condicionada ao treinamento do ouvinte, ou seja: um ouvinte mais acostumado ao material melódico resultante da separação de uma única melodia em dois *streams* terá maior facilidade em detectar a possibilidade de separação por *Streams* dessa melodia. (*id, ib.:201*).

Mas não é só a angulação ou distância de uma nota em relação a uma linha estabelecida, que engendra percepções de diferentes *streams*: o sentido que essas notas assumem dentro do contexto dos *streams* formados (p.209) também é relevante. O problema é que o sentido musical está intimamente ligado à bagagem musical do ouvinte – bagagem essa, que é pessoal e condicionada a fatores culturais.

Para melhor entendermos a ideia de *streams* de alturas, passemos a um exemplo musical elementar:



Exemplo 1: Trecho inicial da valsa para violão op. 222, n.1, de Fernando Caruli, cuja voz superior traz claramente dois distintos *streams* separados por alturas. No primeiro, temos a melodia principal da peça no segundo, o acompanhamento dessa melodia (um pedal de notas sol repetidas dentro do pentagrama).

A Figura acima é um exemplo musical retirado do repertório elementar do violão. A peça em questão traz, na voz superior, uma separação em dois planos que é bastante evidente, pois há um pedal que torna o plano secundário inequívoco. Contudo, muitas vezes a separação não é tão clara assim, motivo pelo qual tal fenômeno demanda ferramentas analíticas específicas para que intérpretes possam reconhecê-lo. Aliado a isso, temos o fato de que, a ocorrência dentro do repertório tradicional de concerto é bem mais comum do que se imagina:

(...) não há nada de inusual na técnica de se empregar uma harmonia completa a quatro vozes através de uma única linha melódica. Faz parte do estoque de todos os compositores desde o início do século XVIII: a encontramos nas *Sonata para Flauta solo* de Bach e nos *Caprichos* de Paganini, bem como em qualquer tema de fuga (...)

O principal objetivo deste artigo é fornecer subsídios para que os intérpretes possam reconhecer uma melodia com diferentes *streams*. Pretendemos ainda tecer algumas considerações gerais sobre a interpretação desse tipo de melodia, sem contudo, chegar a qualquer fórmula rígida em termos de proposta interpretativa.

3. Os *Streams* de alturas e a análise schenkeriana.

Heirich Schenker (1868 – 1935), dentro de sua teoria analítica, criou uma terminologia própria para melodias intencionalmente escritas com separações internas por *streams* (CADWALLADER, 1998:24). Às estruturas mais simples, denominou *melodia composta* (FORTE & GILBERT, 1992:125) e quando tal melodia engendrava uma polifonia mais completa, , denominou “*Coral Elaborado*” (FORTE;GILBERT, 1992:246). Entendemos que tais classes de escrita melódica são, na verdade, uma simplificação a uma voz do que poderia ser uma escrita contrapontística. Vejamos o exemplo abaixo:



Ex. 2: excerto da Mazurka Op. 33, n.1 de Chopin que traz na versão “a”, a escrita original e na versão “b” (à direita) uma divisão de melodia da mão direita em duas vozes, feita por Allen Forte (1992:130).

Neste exemplo vemos que a melodia da mão direita segue a linha cromática descendente até a nota si, enquanto surge uma nova voz (si – lá#) no soprano. Já, no exemplo abaixo, podemos ver como Bach transformou as três vozes superiores do coral *O Gott, Du frommer, Gott* em um a única *melodia composta* – neste caso, formada por três planos. (FORTE & GILBERT, 1992:125).



Ex. 3: excerto do coral *O Gott, Du frommer, Gott* de Bach. A versão “a” traz o coro original e a versão “b” traz uma variação do próprio Bach, com marcações das bordaduras feita por Allen FORTE (1992:125).

Já o *prelúdio n.1*, em dó maior do Cravo Bem Temperado de Bach constitui um dos caos mais típicos de *Coral Elaborado* e apresenta um harpejo comportando um grande encadeamento de vozes.



Ex. 4: Trecho inicial do *Prelúdio n.1* do *Cravo Bem Temperado* de Bach. (CADWALLADER, 1998:61).

Os dois exemplos acima nos dão pistas de como os compositores barrocos chegaram à *melodia composta*. Neles, notamos que o contraponto é um adorno para uma ideia essencialmente harmônica: uma espécie de harmonia harpejada, enriquecida por conduções contrapontísticas e sobre isso, nos esclarece Rosen (2000:402) “*Talvez a harmonia harpejada seja a mais antiga forma harmônica*”. Já no exemplo abaixo, vemos exatamente o oposto. Trata-se de uma melodia solo que esboça imitações em diferentes vozes.



Ex. 5: trecho inicial do *Minueto II* da *suíte em sol Maior, para cello* de Bach. A versão “a” do exemplo traz a notação original e a notação “b” traz uma redução harmônica feita por Allen Forte (1992:126).

Podemos notar no exemplo acima que há três distintos planos contrapontísticos, representados na redução harmônica de A. Forte, por três diferentes vozes. Essa mesma ideia

de melodia com diferentes estradas que simulam uma polifonia é bem anterior à produção bachiana:



Ex. 6: Terceira variação das “*Diferencias sobre Guardame las Vacas*”, de Luys de Narvaes. A *melodia composta* gera dois diferentes planos.

Trata-se de uma obra do renascimento, para vihuela, cuja a notação original foik feita em tablatura e não informava a qual voz pertence cada nota. No exemplo acima, a divisão em vozes, realizada pelo musicólogo-transcritor, contudo, tanto pelo caráter da linha, quanto pelo período em que foi escrita, é muito mais lógico afirmarmos tratar-se de um contraponto imitativo implícito em uma linha do que de um arpejo que resume uma harmonia.

Assim colocado, podemos distinguir duas classes distintas de *melodia composta*: uma de verve harmônica – uma espécie encadeamento harmônico harpejado -, e outra, que se configura como uma espécie de resumo das entradas de uma polifonia – um artifício que tenta dar a impressão de uma escrita a mais vozes do que de fato há. Entretanto, essas duas classes são apenas referências, já que na realidade, ambas apresentam em algum grau, tanto sentido harmônico como sentido contrapontístico.

4. Algumas considerações a respeito da abordagem interpretativa das estruturas até aqui estudadas

Há um ponto importante a ser assinalado, para que essas duas visões - sobre a possibilidade de uma melodia se apresentar como polifônica – se tronarem úteis para o intérprete: o *stream* é um fenômeno auditivo e a análise schenkeriana o aborda como um elemento estrutural. Normalmente, um intérprete parte de um mapa da obra que será executada (elemento estrutural), transformando o mesmo em gesto e, conseqüentemente, em som. Dessa forma, o intérprete arquiteta uma versão para a performance em público de determinada obra, a partir de seu entendimento da partitura – e da tradição interpretativa na qual se insere -, mas seu objetivo final é alcançar de forma clara a percepção auditiva do ouvinte. Logo, a primeira pergunta que um intérprete se faria, ao tratar de tais estruturas – que contém *streams* de alturas - seria: devo me preocupar em explicitar os distintos planos de melodia composta? Ou simplesmente tocar como se contivessem um só plano (da forma como os escreveram seus compositores)?



As seções dois e três deste artigo nos levam à mesma resposta: quando o sentido da escrita de melodia composta for contrapontístico (como nos exemplos 5 e 6), temos maior necessidade de enfatizar a separação por *streams*¹; já quando tratamos de melodia compostas com função originalmente harmônica, e de corais elaborados (como nos exemplos 3 e 4) o lógico seria que a condução musical se desse primeiramente a partir do peso das funções harmônicas, valorizando assim, mais o todo do que as texturas internas. Entretanto, a prática mostra que essas duas situações acima são apenas teóricas, pois não existe linha melódica que não contenha estruturação harmônica (MENEZES, 2002:28), assim, como a maioria das conduções harmônicas também pode ser percebida melodicamente pelo ouvinte. Por isso, propomos a abordagem dessas duas classes de *melodia composta* apenas de forma referencial, entendendo cada caso como um matiz que tende mais a um ou outro polo. A interpretação também deveria buscar esse equilíbrio entre dois polos, e nesse sentido a tradição interpretativa nos ampara, pois a despeito do prelúdio do *exemplo 4* ter uma estrutura coral fixa, encontramos na discografia uma infinidade de interpretações, com menor ou maior grau de separação das diversas camadas do coral elaborado e das possibilidades de agrupamentos em *streams* dos motivos resultantes.

O que devemos assinalar aqui é o fato de que nem todas as escritas em corais elaborados ou melodias compostas são perceptíveis em *streams*. Muitas vezes, trata-se apenas de um tipo de escrita estruturada em diversos planos, mas cuja compreensão se torna tão difícil, que caso o intérprete intente valorizá-la, provavelmente, incorrerá em um desequilíbrio que turvará a compreensão de outros elementos contidos no discurso musical. Assim, muitas vezes, a função do intérprete será a de deixar a ambiguidade proposta pelo compositor. Comparando o *exemplo 1* deste artigo com o *exemplo 3*, fica claro que a separação por *streams* é melhor realizável quando um dos planos permanece com o mínimo de movimento (ou inalterado) – enquanto o outro se move. Nesse sentido, e reiterando as ideias de Sloboda descritas anteriormente, quanto menor a distância entre as notas, mais dificultoso será separar os *stream* e por isso, o *exemplo 3.b* é um caso típico de escrita melódica propositadamente a três vozes, mas, cuja percepção em três *streams* é dificultosa (a não ser para um ouvido treinado e habituado a uma audição analítica). Ainda assim, há em tal melodia, conduções melódicas em intervalos anacrúsicos de segunda que distinguem essa condução de um simples harpejo harmônico – o que demanda do intérprete um cuidado especial na interpretação do trecho. Esse é o motivo pelo qual entendemos que o intérprete de deva ter consciência de tal fenômeno (e ter ferramentas para localizá-lo e classificá-lo), caso contrário, a interpretação seria reduzida a mera execução. Antes de encerrarmos, devemos reiterar mais um dado posto



na seção 2 deste artigo: os *streams* se separam mais naturalmente em andamento moderado e rápido e tendem a se fundir em uma só linha em andamento lento. Dessa forma, caso o intérprete opte por separar os *streams*, de um trecho lento, deve enfatizar tal separação (ver nota de fim deste artigo).

Por fim, ressaltamos que tratamos até aqui, da *melodia composta* e da capacidade do ouvinte, de separar uma linha em diferentes *streams*, do ponto de vista estrutural. Não distinguimos neste texto – em termos metodológicos - uma melodia composta barroca de uma escrita no século XX, a despeito de quão distintas elas possam ter sido percebidas pelos ouvintes. Dessa forma, alertamos que este texto traz uma reflexão parcial sobre o assunto, uma vez que o estudo interpretativo historicamente embasado (até aqui, desconsiderado) é assunto relevante para qualquer intérprete – sobretudo, para os que se proponham a interpretar obras de diversos estilos e períodos. Mesmo assim, cremos que nosso enfoque analítico estrutural possa dar subsídios para o trabalho interpretativo, pois, seja na produção de Bach, Haendel e Chopin, ou em obras de Santoro, Marlos Nobre ou Guarnieri, uma melodia com polifonia implícita suscita questionamentos comuns e se vale de processos análogos para a percepção dos diferentes *streams*.

Referências:

- CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, David. *Analysis of Tonal Music: a schenkerian approach*. New York: Oxford University Press, 1998.
- FORTE, Allen; GILBERT, Steven E. *Introducción al Análisis Schenkeriano*. Trad. Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- DEUTSCH, D. *Grouping mechanisms in music*. In D. Deutsch (Ed.). *The Psychology of Music*, 1982, 99-134, New York: Academic Press
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. Atelier Editorial. São Paulo, 2002.
- ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da USP, 2000.
- SLOBODA, John A. *A mente musical: a psicologia cognitiva da música*. Trad. Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina, PR: EDUEL, 2008.

Notas

¹ Não estamos aqui tratando de como realizar a separação desses distintos *streams* em termos técnico musicais, mas apenas para citar, tal separação poderia – grosso modo - ocorrer por: articulação, timbre ou por dinâmica, dependendo das potencialidades de cada instrumento.