

Uma proposta de Análise neo-schenkeriana do Interludium V da obra “Ludus Tonalis” de Paul Hindemith

Xxxxx Xxxxx ¹

¹Rua/Av. XXXXXXXXX, n. — Município-UF — CEP: XXXXX-XXX

xxxx@xxxx . xxx

Abstract. *This paper describes a neo-schenkerian approach in order to analyse the Interludium V of "Ludus Tonalis" by Paul Hindemith*

Keywords: *Hindemith, Neo-schenkerian Analysis, Ludus Tonalis, Salzer.*

Resumo. *Este artigo descreve uma abordagem neo-schenkeriana a fim de analisar o Interludium V da obra "Ludus Tonalis" de Paul Hindemith*

Palavras-chave: *Hindemith, Análise Neo-schenkeriana, Ludus Tonalis, Salzer.*

1. Introdução

Um dos mais proeminentes compositores e teóricos musicais do século XX foi justamente Paul Hindemith (1895 - 1963). Conforme Searle(1954), o objetivo de Hindemith seria a livre utilização das notas, mas com abordagem tonal. Suas obras teóricas e artísticas tentam justificar e implementar essa posição. Fundamentado na série harmônica, Hindemith tenta explicar que todos os sons possuem certa relação hierárquica com um som fundamental que é comumente chamado de tônica. Deste modo ele apresenta uma série de notas em ordem decrescente de relacionamento com uma tônica em dó (Hindemith 1941, p. 94). Ademais, o seu sistema não comporta modalidade, isto é, não há modo maior ou menor, a peça é construída em torno de um centro tonal. No caso de Dó, Hindemith propõe a seguinte série intervalar:

Além disso, é comum a proposição de diversas estruturas cordais que já não possuem uma relação direta com o campo harmônico tradicional e sim com a sua teoria de relação intervalar. Deste modo reduz-se os tipos de acordes a seis tipos e todo o discurso tonal seria centrado na manipulação composicional do princípio de tensão e relaxamento.



Figura 1: Relação com a Tônica

Acordes sem Trítono	Acordes com Trítono
A: com terças, sextas, quartas e quintas	B: com terças, sextas, quartas e quintas
C: com segundas e/ou sétimas	D: com segundas e/ou sétimas
E: indefinido	F: indefinido

Tabela 1: Classes de acordes segundo Hindemith

Um outro ponto característico de sua música é que ela é essencialmente contrapontística. Daí suas fortes relações técnicas com Bach e outros compositores essencialmente contrapontistas. Tomando o contraponto como princípio composicional é que Hindemith compõe o *Ludus Tonalis*, peça análoga ao *Cravo bem Temperado* escrito por Bach. Porém, como Bach pressupunha os modos maiores e menores, o *Cravo bem temperado* é apresentado em 24 tonalidades. No caso de Hindemith, o seu *Ludus Tonalis* apresenta apenas 12 tonalidades. Hindemith construiu a obra com um Prelúdio, 12 fugas intercaladas por Interlúdios e um Postlúdio composto em inversão ao Prelúdio. O objetivo geral é a técnica contrapontística e pianística resumida em uma obra.

2. Salzer e Hindemith

Em sua obra “*Structural Hearing*”, Felix Salzer dedica alguns parágrafos a diversas obras de Hindemith. No capítulo oitavo em que Salzer aborda o conceito de tonalidade, há uma seção dedicada a formas e suas estruturas. Nesta seção, ele apresenta uma análise do Interlúdio entre as Fugas 2 e 3 do *Ludus Tonalis*. Três considerações importantes são feitas por Salzer na sua breve descrição analítica da peça (Salzer 1952, p. 239):

1. A primeira parte se move em direção a dominante;
2. A segunda parte se move em direção a tônica
3. A peça em questão é um exemplo claro de contraponto moderno

A análise de Salzer é realizada em cinco estágios até a redução final. A primeira etapa consiste em demonstrar através de traços verticais aquelas notas que teriam maior importância estrutural em todos os 24 compassos da obra.

Logo nessa fase fica evidenciado que a peça começa e termina na tônica e que aproximadamente no centro da peça há um repouso na dominante. Assim, ela se encaixa perfeitamente na definição tonal de Schenker em que uma peça é desenvolvida em torno da cadência I – V – I. Também fica claro que, para Salzer, o dó# que aparece no quinto compasso é uma tentativa de Hindemith em tonicizar a dominante com uma espécie de sensível. Provavelmente Hindemith negaria tal intenção, uma vez que sua teoria tonal não prevê modulação, embora talvez sua intuição tenha-o levado a esse tipo de estrutura típica e tradicionalmente tonal. Além disso, nos compassos finais da peça, Salzer demonstra uma prolongação do fá#, que aparece nos compassos 19, 20, 22 e 23, denotando claramente a intenção de Hindemith em finalizar a peça na tônica sol.

A seguir, Salzer faz uma ligeira redução, ressaltando certos desdobramentos que a primeira análise gráfica não havia explicitado. Ele observa, por exemplo, que no primeiro compasso há um arpejamento do acorde de tônica, portanto agrupando-os em forma de acorde verticalizado. Também fica mais clara a prolongação entre o si1 do compasso 11 com o si0 dos compassos 16 e 18.

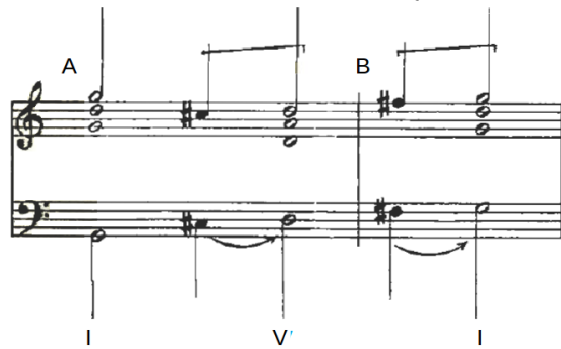


Figura 2: Gráfico final proposto por Salzer

A estrutura fundamental da peça começa a ficar mais nítida e Salzer prossegue realizando reduções. A barra vertical indica a divisão da peça em duas partes e não um compasso, embora o ponto de sua colocação coincide com a barra do décimo compasso.

Com setas, Salzer indica a já mencionada tonicização, conceito schenkeriano que se distingue do conceito de modulação, uma vez que Schenker enxergava a peça sob uma ótica unitônica em que as tradicionalmente chamadas modulações não são senão elaborações da tonalidade central. De qualquer modo, Salzer denota o fato de que há um desenvolvimento em direção à dominante do tom.

No quarto gráfico, Salzer já deixa claro que a peça é desenrolada em torno de uma espécie de motivo harmônico-melódico. Os três acordes da terça em que se apoia a peça são respectivamente intercalados um um intervalo melódico de sétima diminuta (enarmônica a sexta maior). Esse intervalo é utilizado para se alcançar os acordes que finalizam cada uma das duas seções. Contudo, o suporte harmônico é diferenciado em ambos os casos, uma vez que na primeira seção o intervalo que segue à tônica é de sétima menor, enquanto na segunda seção, o intervalo que segue à dominante é de terça maior. Apesar disso, há uma consistência no movimento paralelo de oitavas que leva aos acordes finais de cada seção. Segundo Salzer (p. 239), esta peça é um bom exemplo do uso de paralelismos.

3. Panorama Geral sobre o Interludium V

No Ludus Tonalis, os Interlúdios tem por objetivo central criar um elo de ligação entre uma Fuga e outra, gerando em seu total uma obra única. Por esse motivo, a sequência de peças também importa, uma vez que as peças são construídas em função das outras, ao menos do ponto de vista tonal. Do ponto de vista motivico e estilístico, as peças abrangem uma certa variedade de estilos, caracteres e métricas, dando ao intérprete e estudioso uma noção completa da noção contrapontística em Hindemith.

Primeiramente, é prudente observar que o Interlúdio em questão conecta duas fugas, sendo a primeira em Mi e a segunda em Mib. Deste modo, já é de se prever que o prelúdio tende a terminar em tom de Mib.

O interlúdio é todo construído em compasso ternário, exceto no compasso décimo primeiro, em que há uma breve mudança para compasso binário, rapidamente restituindo a fórmula anterior no compasso seguinte.

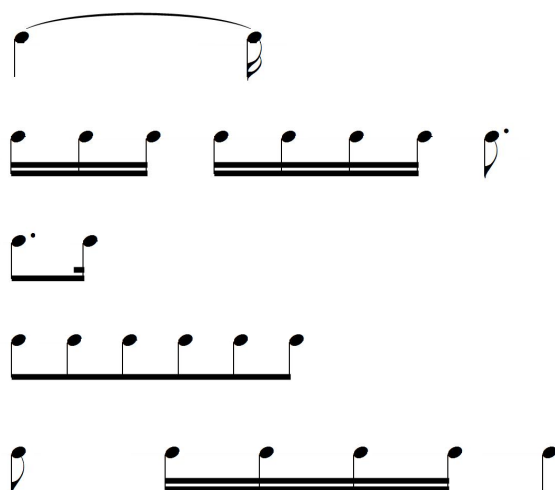


Figura 3: Ritmos mais utilizados na primeira seção do Interlúdio.



Figura 4: Principal célula rítmica da segunda seção.

Ritmicamente a peça é bastante rica. A primeira seção comporta aproximadamente cinco ritmos mais proeminentes que aparecem ora na parte superior, ora na parte inferior da partitura.

Já a segunda seção apresenta um discurso mais movimentado com um frenesi maior entre as duas partes. Apesar disso, nada mais é do que o desenvolvimento de uma célula rítmica básica.

Essa célula aparece às vezes com deslocamento métrico atravessando compassos ou tempos, de forma que só se torna evidente por uma análise mais reflexiva. Algumas vezes aparece com ligeiras variações na porção final que não a descaracterizam muito. Aliás, esse tipo de procedimento é bastante comum no “Treinamento Elementar Para Músicos” escrito por Hindemith com a finalidade de treinar a percepção musical. Na verdade, o fato é que Hindemith acaba escrevendo um ritmo de quatro tempos em um compasso ternário, cuja repetição irá causar tal efeito inexoravelmente.

No exercício "e" da página 21 de seu conhecido "Elementary Training for Musicians", Hindemith utiliza o mesmo procedimento (Hindemith 1984). Esse tipo de abordagem é sistematicamente utilizada em outros exercícios do método.

O conjunto de três semínimas começa a cada momento em uma porção diferente dos



Figura 5: Exercício "e" da página 21 (Hindemith 1949)

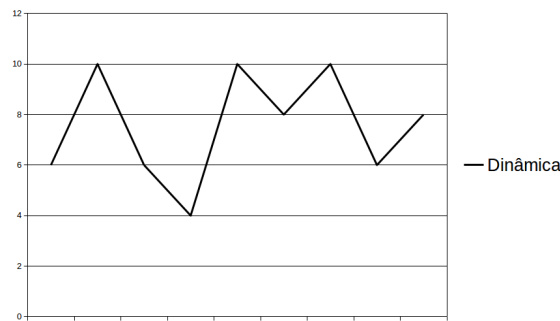


Figura 6: Evolução Dinâmica da peça.



Figura 7: Compasso 7, onde encontram-se estruturas verticais típicas do compositor.

tempos causando falsamente a impressão de grupos rítmicos distintos. Não passa, pois, de um desenvolvimento composicional da mesma ideia musical.

Dinamicamente a peça apresenta intensidade em torno do piano, elevando-se três vezes ao mezzo-forte e precipitando-se uma vez ao pianíssimo. A seguir, um gráfico representativo da evolução dinâmica da peça com sua respectiva tabela de referência. O eixo y representa as diferentes dinâmicas e o eixo x representa um evento de mudança dinâmica.

Harmonicamente, a peça não se demonstra essencialmente vertical, embora as vozes denotem certa intenção harmônica. Apesar disso, em alguns pontos, especialmente em finais de frase, aparecem verticalizações. Um exemplo claro é o compasso 7 em que aparecem estruturas tipicamente hindemithianas.

Já no compasso 13, ocorrem estruturas em forma de acordes quebrados que poderiam ser schenkerianamente verticalizados, demonstrando mais uma vez a harmonia em quartas e/ou quintas justas, que é típica em Hindemith.

Formalmente, Hindemith tem a intenção de escrever uma peça em três partes. Isso fica claro quando ele coloca duas barras duplas no decorrer da peça e uma barra final. As duas primeiras partes são distintas em vários aspectos. A primeira seção sugere uma alternância de mãos ao contrário da segunda seção que apresenta maior simultaneidade tanto contrapontística, quanto harmônica. Além disso, na terceira seção, nenhum material novo é acrescentado. Na realidade, ela só se justifica pela intenção do Interlúdio em ligar uma fuga em mi a uma fuga em mib. Deste modo, como a segunda seção termina no tom de mi, a terceira seção decorre em torno de uma espécie de procedimento modulatório

Figura 8: Análise da primeira seção da peça

que vai terminar na dominante do novo tom (mib).

Interessante é fazer notar que a seção B é alargada em relação às seções A e C. Isso se dá pela tentativa de nos 6 últimos compassos retornar à tônica. Hindemith faz isso de forma análoga à forma sonata: reexpõe a seção A com algumas variações de forma a conduzir o discurso em direção à tônica em vez de conduzir em direção à dominante como na seção A. É um bom exemplo de concisão e manipulação do material composicional.

4. Proposta Analítica

Há uma certa relação entre o Interlúdio em questão e o prelúdio analisado por Salzer. Desconsiderando a terceira seção, a peça descreve exatamente o mesmo caminho schenkeriano. Ao seguir os passos de Salzer, encontra-se já estruturas fundamentais que permeiam a obra.

Fica claro que o primeiro e o segundo compassos são elaborações da tônica. O acorde da dominante que aparece logo no terceiro compasso é prosseguido por uma sequência de três compassos que mostram um acorde dominante da dominante. O sétimo compasso é composto inevitavelmente por uma cadência à dominante, mas não nos moldes tradicionais.

Logo em seguida, é possível realizar a primeira redução. Esta redução despe a peça de sua camada superficial e mostra aspectos interessantes. Um desses aspectos é uma curiosa relação de quartas justas descendentes. É mister notar que “Chovendo na Roseira”, escrita por Tom Jobim, apresenta estrutura semelhante (Almada 2010).

Como a seção A terminou na dominante, a seção B começou pela dominante. Salzer afirma que muitas vezes a “dominante é ao mesmo tempo o final de uma seção e início da outra” (Salzer 1952, p. 239). Deste modo, o primeiro compasso desta seção se apresenta como uma elaboração do acorde da dominante. Já o segundo compasso apre-

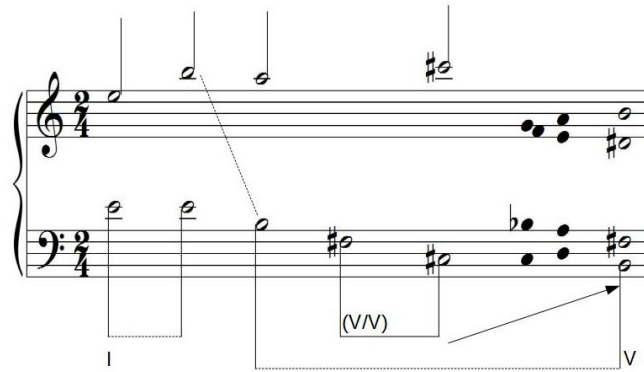


Figura 9: Primeira redução da peça.

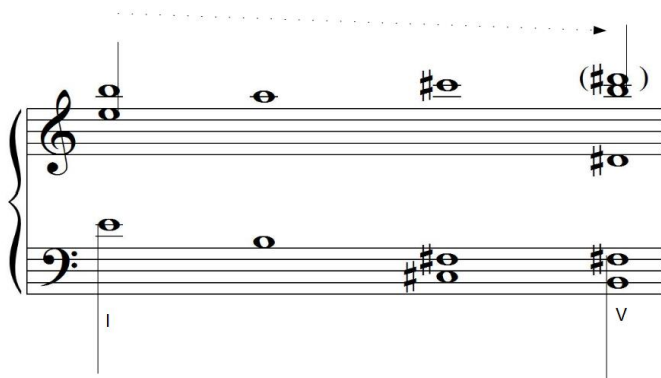


Figura 10: Ao lado, é apresentada uma redução gráfica que mostra claramente os caminhos verticais e os pontos de apoio das melodias. A seta pontilhada indica o caminho do discurso tonal em direção à dominante.

senta o Lá menor como acorde básico em torno do qual são acrescentadas notas estranhas. Quanto ao terceiro compasso da seção, a grande movimentação causa um aspecto dúbio, mesmo assim é possível detectar a sobreposição de fá sobre o ré, formando um intervalo de terça menor. Isso fica claro tanto pela repetição insistente dessas duas notas na voz superior, quanto pelo aparecimento dessas mesmas notas uma oitava abaixo na voz inferior. O quarto compasso apresenta o fechamento da frase com um acorde de dó, fazendo uma alusão à modulação passageira em direção a tônica relativa, embora a tônica relativa encontre-se, na verdade, uma terça menor abaixo da tônica principal e não uma terça maior como apresenta a peça.

Ao realizar-se uma redução harmônica dos compassos 8 a 10, fica claro que não há uma homogeneidade quanto à densidade harmônica. São apresentadas duas tríades, uma bíade e uma pêntade. De qualquer modo, evidencia-se a tentativa de chegar-se ao acorde

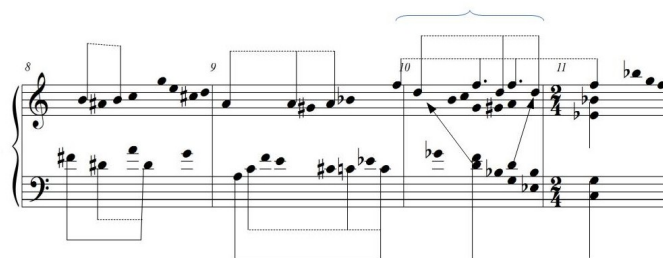


Figura 11: Início da segunda seção analisado.

Figura 12: Redução harmônica.

Figura 13: Fechamento da segunda seção.

de Dó.

Logo em seguida, a peça progride para o seu retorno à tônica novamente. A melodia do soprano encontrada a partir do compasso 12 é idêntica à melodia inicial da peça até o compasso 14 em que uma modificação de registro e notas é realizada com o objetivo de conduzir à seção em direção à tônica. Apesar da semelhança, a mão esquerda realiza um procedimento mais relacionado com acompanhamento do que de um contraponto livre. Mesmo assim, é nítida a progressão (em sentido schenkeriano) existente no compasso 12. Ela é realizada em torno do acorde da dominante. No compasso 15 surge uma estrutura fundamentada em um acorde de sétima diminuta e quinta justa. E finalmente no compasso 17, uma cadência conduz à tônica. Essa cadência é exatamente a mesma cadência que conduziu à dominante no compasso 7, porém transposta uma quarta acima, para então cadenciar na tônica.

A terceira seção, que pode ser vista como uma espécie de coda, só tem a finalidade de levar a peça à dominante do tom da próxima fuga. Ela funciona como um “interlúdio” entre o interlúdio em questão e a próxima fuga. Dessa maneira, ela tem um caráter modulatório.



Figura 14: Terceira seção da peça.

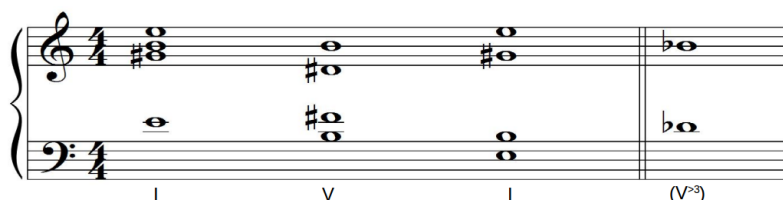


Figura 15: Redução final.

Fica evidente que o motivo do primeiro compasso é imediatamente repetido uma segunda maior abaixo para que se possa atingir a nota Sib. Após atingir essa nota, toda o restante da peça se desenvolve em torno de uma prolongação deste sib que é a dominante de eb, a tonalidade da fuga seguinte.

Além disso, a peça acaba por revelar uma estrutura tipicamente schenkeriana no que diz respeito a estrutura fundamental I - V - I. Embora o discurso cromático aparente certos aspectos distintos do discurso diatônico, nesse caso ele está invariavelmente submetido aos princípios tonais, mesmo que de forma sutil quase imperceptível.

5. Conclusão

Um dos maiores problemas na música tonal do século XX é identificar as estruturas tonais que aparecem camufladas num discurso essencialmente cromático. Muitas vezes as funções das notas e acordes aparentam certa incoesão. Mas a análise neo-schenkeriana se mostra útil para encontrar aqueles acordes e notas que possuem um fundamento tonal e estrutural, além daqueles que são apenas prolongamento desses acordes estruturais.

A análise de Salzer se demonstrou utilíssima para demonstrar relações estruturais mais sutis na peça que aparentemente apresentava um discurso muito intrincado. Contudo foram revelados processos tipicamente tonais sobre os quais a peça se desdobra de forma cromática. Ademais, fica claro que a utilização do cromatismo funciona como prolongamento de acordes estruturais, oferecendo, além disso, uma oportunidade de demonstração das teses schenkerianas na música pós-tonal.

O procedimento analítico também revelou certas semelhanças estruturais entre a peça em questão e outro interlúdio de Hindemith, já que ambas apresentam prolongações da cadência I – V – I. Também revelou algum parentesco sonoro com a canção “Chovendo na Roseira” de Tom Jobim, especialmente quanto a presença sistemática da quarta justa, tanto harmônica, quanto melódica (Almada 2010).

Referências

- Almada, Carlos. 2010. “Chovendo na Roseira de Tom Jobim: uma abordagem Schenkeriana.” *Per Musi* 1 (22): 99,106.
- Hindemith, Paul. 1941. *The Craft of Musical Composition*. New York: Associated Music Publishers.
- . 1984. *Elementary Training for Musicians*. New York: Hal Leonard Books.
- Salzer, Felix. 1952. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Charles Boni.
- Searle, Humphrey. 1954. *Twentieth Century Counterpoint*. New York: Williams and Norgate.