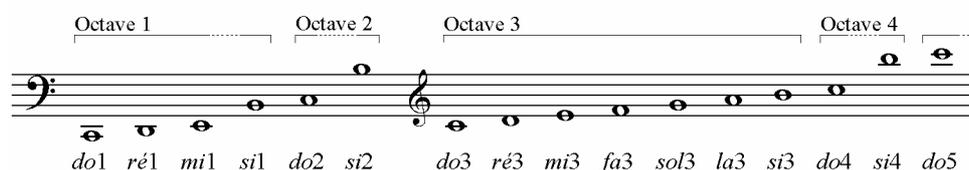


Capítulo 2

Transferências de registro

Este capítulo estuda os movimentos onde uma voz do contraponto muda de registro e se desloca de uma oitava (ou às vezes de várias oitavas), ou ainda onde duas vozes estão em relação de oitava entre elas. A compreensão das mudanças de registro, que constituem um dos procedimentos de prolongação, permite elucidar conduções melódicas complexas. Para a discussão que segue, seria útil lembrar antes de mais nada a nomenclatura francesa de registros e de alturas.



Para ilustrar diversos casos de transferências de registro, analisaremos a exposição do primeiro movimento da Sonata em *dó* maior, KV 545, de Mozart, da qual encontraremos a partitura na página seguinte. Nesta sonata, o compositor joga constantemente com os deslocamentos e com as relações de oitava. As diferenças de registro, nas obras clássicas para piano, são frequentemente uma maneira de imitar a textura orquestral; o deslocamento das mãos no teclado e o jogo de distâncias variáveis permite diversificar as cores e as intensidades. Várias vezes, Mozart fez um uso sutil dessas possibilidades.

Trata-se de uma exposição de forma sonata, formada por duas regiões tonais que correspondem a dois grupos temáticos, a primeira (compassos 1-12) no tom de tônica e a segunda (compassos 13-28) no tom de dominante. Num nível global, esta exposição forma então uma progressão harmônica I-V, na qual cada um dos dois acordes é objeto de uma prolongação de doze compassos conforme os princípios descritos no capítulo anterior. São essas prolongações que serão examinadas agora¹. Cada região tonal se subdivide em três grupos de quatro compassos: 1-4, 5-8, e 9-12 correspondendo à primeira região tonal, e 14-17, 18-21 e 22-25 à segunda região tonal. Conta-se ainda um compasso de transição (compasso 13) e três compassos de coda. Cada um desses elementos será examinado primeiro separadamente, depois a síntese será apresentada através de dois gráficos: a análise se fará então em dois níveis sucessivos, o primeiro sobre grupos de quatro compassos, o segundo sobre dois grupos de doze compassos (3 x 4). Claro que uma análise do movimento inteiro deveria supor a integração desses grupos num conjunto ainda mais vasto.

¹ Num nível superior, a progressão I-V da exposição analisada aqui faz parte de uma progressão geral I-V-[...]I, onde [...] representa o desenvolvimento, e o último I é a reexposição. No caso particular desta sonata, o retorno ao primeiro tema no momento da reexposição é problemático, porque ele é feito no tom da subdominante, ao invés de ser feito no tom principal. Este aspecto não será considerado aqui.

Allegro

Measures 1-14 of the musical score. The piece is in 2/4 time and D major. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of five systems of two staves each. Measure 1 starts with a treble clef and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. Measure 5 is marked with a '5' above the staff. Measure 8 is marked with an '8' above the staff. Measure 11 is marked with an '11' above the staff. Measure 14 is marked with a '14' above the staff. The piece concludes with a double bar line.

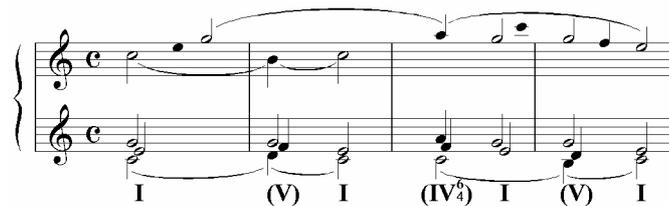
Measures 17-28 of the musical score. The score consists of four systems of two staves each. Measure 17 is marked with a '17' above the staff. Measure 20 is marked with a '20' above the staff. Measure 23 is marked with a '23' above the staff. Measure 26 is marked with a '26' above the staff. The piece concludes with a double bar line.

Exemplo 2.1: Wolfgang Amadeus MOZART, Sonata em *dó* maior, KV 545, 1º movimento, exposição (comp. 1-28)

1. Primeira região tonal – primeiro grupo temático

1.1 Compassos 1-4

Os quatro primeiros compassos formam uma prolongação simples do acorde de *dó* maior; mesmo que ainda não se encontre transferências de registro, esses compassos merecem ser analisados porque eles contêm elementos interessantes para a continuação da análise. O exemplo 2.2 apresenta uma redução verticalizada; dois valores distintos são utilizados para as notas de ornamento: o *mi*⁴ do compasso 1 e o *dó*⁵ do compasso 3, que não são nada além de notas de arpegiação do acorde de tônica, são representados como semínimas sem hastes, as outras notas de ornamento (bordaduras e notas de passagem) como semínimas. As notas principais, que pertencem ao acorde prolongado de *dó* maior, são representadas como mínimas.



Exemplo 2.2: Wolfgang Amadeus MOZART, Sonata em *dó* maior, KV 545, 1º movimento, redução dos compassos 1-4

Constata-se que a melodia da mão direita se decompõe em duas vozes distintas. A mais grave dentre elas efetua somente uma simples bordadura da tônica, *dó-(si)-dó* (compassos 1-2), enquanto que a outra, o soprano, é uma bordadura da quinta seguida por uma descida em direção ao *mi* através da nota de passagem *fá*: *sol-(lá)-sol-(fá)-mi*. A mão direita tem ainda duas notas que não fazem nada além de participar da arpegiação do acorde de tônica: o *mi*⁴ do compasso 1 e o *dó*⁵ do compasso 3.

Os movimentos melódicos da mão direita são apoiados por outras linhas melódicas na mão esquerda, que provocam acordes de notas de ornamento. O baixo faz primeiro uma bordadura *dó-ré-dó* (compassos 1-2), dobrada pela terça *mi-fá-mi*, de onde resulta um encadeamento harmônico I-(V)-I, no qual o (V) é apenas um acorde de bordadura. A seguir, as duas vozes interiores da mão esquerda bordam o acorde de tônica: *sol-lá-sol* e *mi-fá-mi*, de onde resulta um acorde de bordadura (IV)⁶₄ no primeiro tempo do compasso 3. O baixo faz enfim uma bordadura *dó-si-dó*, dobrada novamente pela terça *mi-ré-mi*, para criar um novo acorde de bordadura I-(V)-I. Observa-se ainda que a figura melódica do baixo nos compassos 3-4, *dó-si-dó*, reproduz aquela do contralto nos compassos 1-2.

A redução verticalizada do exemplo 2.2 evidencia a prolongação do acorde de *dó* maior, mas não indica suficientemente os movimentos melódicos essenciais desses quatro compassos. A figura 2.2a visa dar uma melhor imagem da condução melódica: a linha melódica principal, *sol-(lá)-sol-fá-mi* – onde o *lá* (anotado sem a haste) é somente uma nota vizinha do *sol*, a quinta do acorde – é inscrita sob uma ligadura que a coloca em evidência; percebe-se também que esta linha é dobrada (na mão esquerda) pela décima inferior, *mi-(fá)-mi-ré-dó*. O *sol* mínima e a ligadura aberta para a direita indicam que esta nota conservará uma importância primordial na continuação do fragmento.



Exemplo 2.2a: Redução do exemplo 2.2

1.2 Compassos 5-8

Os compassos 5 a 8 reproduzem o movimento descendente *lá-sol-fá-mi* dos compassos 3-4 e o prolongam até o *ré* no compasso 9. A cifração harmônica, compasso por compasso, resultaria em IV- I^6 - vii^6 - vi^6 - ii^6 , ou seja um acorde de subdominante (IV^o grau) levando em seguida, através de uma sucessão de sextas paralelas, ao ii^o grau, sua relativa menor. O paralelismo em sextas sublinha o caráter decididamente melódico da passagem, confirmado pelo fato que o baixo, durante os quatro primeiros compassos, segue o soprano na décima inferior (ver os números 10 no exemplo 2.3). Mas o que é particularmente interessante para a problemática desse capítulo, é que a descida *lá-sol-fá-mi-ré* é feita, na mão direita, em duas vozes distantes de uma oitava, religadas por notas de passagem formando escalas. Schenker diz que essas vozes são emparelhadas [*couplées*] (ver as ligações pontilhadas no exemplo 2.3). É a voz do soprano que mantém o registro inicial, mas é a voz inferior que parece predominar. Aqui está um primeiro caso interessante de jogo de oitavas.

Exemplo 2.3: Wolfgang Amadeus MOZART, Sonata em *dó* maior, KV 545, 1^o movimento, redução dos compassos 5-9

1.3 Compassos 9-12

O *dó#* da escala ascendente do compasso 9, empréstimo [*emprunt*] do tom de *ré* menor², anuncia a modulação à dominante que se efetua durante os compassos 9-12 e que termina a primeira região tonal. Os compassos 9-10 contêm um acorde de *ré* menor, ao qual se adiciona a sétima no compasso 10, sétima que é majorizada para formar o acorde de V/V (que foi cifrado II^6_5)³ tonicizando a dominante do compasso 11. Várias transferências de registro acontecem durante esses dois compassos. Primeiramente, o *ré3* é reconduzido ao *ré4*, registro inicial da peça. Em seguida, um outro jogo de escalas traz a sétima, *dó*, uma oitava acima, na altura do *dó5* – vê-se aqui que a transferência de registro não comporta necessariamente um movimento de oitava: a sétima *ré4-dó5* é o equivalente de um movimento conjunto descendente⁴. As escalas do compasso 10 trazem de volta o *dó* ao registro inicial, *dó4*, para sua resolução no primeiro tempo do compasso 11. A melodia se termina subindo ao *ré4*. Esses movimentos melódicos, que se reduzem a uma simples curva *ré-dó-si-dó-ré*, são resumidos no exemplo 2.4.

² Schenker diz que o *dó#* toniciza o *ré*, quer dizer, lhe atribui passageiramente uma função de tônica. Da mesma maneira, o *fá#* do compasso 10 toniciza o *sol* que se segue. A tonicização equivale então ao que, em francês, se chama geralmente de *emprunt* [empréstimo]. Nota-se, além disso, que os compassos 9-12 são os que efetuem a modulação à dominante *sol*, modulação que, como é freqüentemente o caso, passa por uma alusão à dominante da dominante, *ré* menor/maior.

³ As cifrações schenkerianas privilegiam o máximo possível a unidade tonal: enquanto que a modulação não é efetiva, o acorde permanece aquele do II^o grau. Schenker não utilizou os números romanos minúsculos: ele teria cifrado aqui II^{r7} . Ver também a nota número 7 do capítulo 3. Seguindo a mesma idéia, o acorde de *sol* que termina esta passagem é cifrado ainda como a dominante do tom de *dó*: a modulação, neste momento, ainda não é efetiva.

⁴ Seria possível considerar que o salto de sétima é na realidade um salto de oitava no qual a nota superior é subentendida, seguido de uma segunda descendente: *ré4-(ré5)-dó5*. Ou ainda que o movimento de segunda é subentendido na altura do *ré4* e seguido de um salto de oitava ascendente: *ré4-(dó4)-dó5*. Evidentemente, em todas as hipóteses, este movimento é o equivalente de um movimento descendente pour grau conjunto, *ré-dó*, onde o *dó*, sétima de dominante, é nota de passagem em direção ao *si* do compasso 11.

Exemplo 2.4: Wolfgang Amadeus MOZART, Sonata em *dó* maior, KV 545, 1º movimento, compassos 9-12 e redução

No total, essa primeira parte da exposição comporta então uma prolongação do acorde de tônica durante quatro compassos (compassos 1-4), da qual a descida final é retomada (compassos 5-8) para levar ao acorde do iiº grau (compasso 9), majorizado em seguida e acompanhado de sua sétima (compasso 10) para tonicizar a dominante (compassos 11-12) que termina o conjunto. Nos compassos 11-12, os saltos arpejados de *sol*1 a *sol*2 na mão esquerda estabelecem um novo caso de emparelhamento [*couplage*] entre duas vozes.

2. Segunda região tonal – segundo grupo temático

2.1 Compassos 14-17

Para fazer a transição entre as duas regiões tonais, a mão esquerda retoma no compasso 13 a resolução da sétima de dominante de *sol*, como nos compassos 9-11, mas transferida desta vez para um registro grave: *ré*3–(*dó*♯3)–*dó*♯3–*si*2. A segunda parte propriamente dita começa no compasso 14 a partir do *ré* sobre o qual a melodia da primeira parte tinha sido interrompida no compasso 12, mas transferido para um registro mais agudo, *ré*5. A disposição da cabeça do segundo tema lembra aquela do primeiro (ver o começo do exemplo 2.2 acima): trata-se de uma prolongação do acorde de *sol* maior; a quinta *ré* é mantida na parte do soprano, enquanto que a fundamental *sol* é ornamentada pela nota vizinha inferior *fá*♯ que, com as notas vizinhas da mão esquerda, provoca um acorde de dominante em *sol* maior (exemplo 2.5)⁵.

Exemplo 2.5: Wolfgang Amadeus MOZART, Sonata em *dó* maior, KV 545, 1º movimento, comp. 13-18 e redução (os compassos 16-17, idênticos aos 14-15, não foram representados)

⁵ Mais precisamente, o *sol* é ornado por uma bordadura dupla, *sol*–(*lá*)–*sol*–(*fá*♯)–*sol*, mas a comparação entre as duas notas de bordadura, particularmente no que diz respeito à posição rítmica, mostra que o *lá* do compasso 14 tem uma importância bastante secundária. Ele não se inscreve na harmonia, enquanto que o *fá*♯ provoca um acorde de dominante. Além disto, a bordadura *sol*–*fá*♯–*sol* é uma lembrança da bordadura *do*–*si*–*do* do começo.

2.2 Compassos 18-21

Os compassos 18 a 21 efetuam uma descida ornamentada por arpejos em direção ao *lá*³. Percebe-se de uma certa maneira que na mão esquerda trata-se de uma figura melódica de escapadas, em mínimas: *si*-(*dó*) *lá*-(*si*) *sol*-(*lá*) *fé*♯-(*sol*), na qual cada nota é ornamentada com um arpejo sobre uma oitava. A mão direita segue esse movimento na décima superior (ver os números 10 no exemplo 2.6) ou, mais precisamente, alternativamente na décima nona e na décima superiores, com constantes transferências de registro através de saltos de sétima, que sugerem uma escrita a duas vozes emparelhadas como indicam as hastes das notas no exemplo 2.6. A cifragem dos compassos 18-21 é, em *sol* maior, I⁶-IV-vii⁶-iii-vi⁶-ii-V⁶-I, quer dizer, uma volta completa do ciclo diatônico de quintas com uma alternância notável de acordes em posição de sexta e em posição fundamental. Trata-se apenas de uma prolongação do acorde de *sol* maior, conduzindo ao acorde de *lá* (ii⁶) no compasso 22.

The image shows two staves of music. The top staff is a piano reduction of measures 18-21, featuring arpeggiated chords and ornaments. The bottom staff shows the original notation with fingerings (10) and a reduction of the chords. The chord symbols below the top staff are: I⁶, IV, vii⁶, iii, vi⁶, ii, V⁶, I, and ii⁶.

Exemplo 2.6: Wolfgang Amadeus MOZART, Sonata em *dó* maior, KV 545, 1^o movimento, compassos 18-22, e redução

2.3 Compassos 22-25

Mas o *lá* do compasso 22 se encontra uma oitava abaixo do registro do começo do segundo tema (compasso 14). Para voltar ao registro agudo, Mozart efetua uma última transferência que, do compasso 22 ao compasso 23, sobe através de um arpejo do *lá*³ ao *lá*⁴, preparando a resolução melódica final, depois do trilo, no compasso 26 (exemplo 2.7). O *sol*⁴ final é simplesmente aquele que tinha sido escutado desde o compasso 1: assim, apesar das numerosas transferências de oitava ao longo de toda essa exposição, o registro obrigatório foi respeitado.

The image shows two staves of music. The top staff is a piano reduction of measures 22-26, featuring arpeggiated chords and ornaments. The bottom staff shows the original notation with fingerings (ii, V, I) and a reduction of the chords. The chord symbols below the top staff are: ii, V, and I.

Exemplo 2.7: Wolfgang Amadeus MOZART, Sonata em *dó* maior, KV 545, 1^o movimento, redução dos compassos 22-26

2.4 Coda

Restam enfim três compassos de coda que, uma vez mais, efetuam um emparelhamento: a figura melódica do compasso 26 (um simples encadeamento I-V⁷-I) é reproduzida uma oitava abaixo no compasso 27, antes que uma última transferência traga de volta o registro obrigatório, quer dizer o *sol*⁴ do compasso 26 e do começo do primeiro tema (exemplo 2.8). A redução revela um ponto curioso, menos aparente na própria partitura: que o *dó*, sétima de dominante, parece não encontrar a sua resolução na mão direita. Existe certamente uma resolução *dó*-*si* na mão esquerda, uma oitava abaixo. Mas seria possível considerar ainda que o último arpejo do acorde de *sol* no compasso 28, com um *si* no registro agudo, resolve a espera criada pelo *dó* agudo no compasso 26.



Exemplo 2.8: Wolfgang Amadeus MOZART, Sonata em *dó* maior, KV 545, 1º movimento, redução dos compassos 26-28

3. Síntese

O exemplo 2.9 resume toda essa análise; os dois sistemas correspondem aos dois grupos temáticos (a coda não está representada). Nota-se em primeiro lugar a analogia surpreendente entre estes dois grupos: todos os dois começam na quinta do acorde da tônica local, *sol* (quinta do acorde de *dó* maior) para o primeiro grupo, *ré* (quinta do acorde de *sol* maior) para o segundo. A cada vez, a quinta aparece sobre uma bordadura da própria tônica, *dó-si-dó* no primeiro grupo, *sol-fá#-sol* no segundo, numa voz interior da mão direita. A cada vez, a melodia realiza dois movimentos descendentes sucessivos, o primeiro de uma quarta e o segundo de uma quinta: *sol-lá-sol-fá-mi* e depois *lá-sol-fá-mi-ré*⁶ no primeiro grupo temático, *ré-dó-si-lá* e depois *ré-dó-si-lá-sol* no segundo.

As transferências de registro têm um efeito de prolongação – de ralentando – evidente: no primeiro grupo temático, a reprise do movimento descendente *lá-sol-fá-mi* é ralentada pelo emparelhamento a duas vozes (compassos 5-9, ver exemplo 2.3); no segundo grupo temático ao contrário, é a primeira descida que é ralentada (compassos 18-22, ver exemplo 2.6), enquanto que a segunda é bastante rápida (compasso 24). As inúmeras transferências de registro conferem a essa exposição de sonata a sua individualidade: como nos exemplos do capítulo anterior, o procedimento de prolongação é o elemento característico da obra.

Do maj. : I (V) (IV) I (V) I IV (I⁶ vii⁶ vi⁶) ii V/V V
 I ————— IV ————— ii II V

Sol maj. : I (V) I (V) I ————— ii V I

Exemplo 2.9: Wolfgang Amadeus MOZART, Sonata em *dó* maior, KV 545, primeiro movimento, redução dos compassos 1-26

O exemplo 2.10 dá uma visão mais global da exposição. A única transferência de registro que ainda aparece neste exemplo é a que se situa entre os dois grupos temáticos, do compasso 12 ao compasso 14: é a única que conserva um valor estrutural nesse nível de redução. Constata-se que a exposição se

⁶ Na primeira destas duas descidas, o *lá* é bordadura do *sol*; do mesmo modo que o *lá* na segunda descida, mas esta última é uma bordadura incompleta, à qual falta a primeira nota. Ou ainda, seria possível considerar também que esta bordadura começa já no compasso 1: *sol* (comp. 1)-*lá* (comp. 5)-*sol* (comp. 6).

reduz a uma descida de toda uma oitava, *sol4-fá4-mi4-ré4* ↗ *ré5-dó5-si4-lá4-sol4*, onde a transferência de registro central permite trazer o último *sol* para altura do primeiro, de maneira a conservar o “registro obrigatório”. Do ponto de vista harmônico, o primeiro grupo temático leva da tônica à dominante através de um movimento I–IV–ii–II–V, respondendo a uma descida melódica *sol-fá-mi-ré*; o segundo grupo prolonga a dominante através de um ciclo funcional I–II–V–I sob o movimento melódico *ré-dó-si-lá-sol*. As duas descidas melódicas são identificadas cada uma através de uma ligadura, como os movimentos harmônicos principais que as sustentam: I–V em *dó* maior no primeiro grupo, V–I em *sol* maior no segundo grupo. Uma ligadura mais espessa, mas que não se estende sobre todo o exemplo para não tornar o gráfico muito carregado, mostra que o *sol4* do final simplesmente prolonga aquele do começo; da mesma maneira, o movimento I–V do primeiro grupo é identificado através de uma ligadura mais espessa, porque é o movimento harmônico essencial dessa exposição, que vai da tônica à dominante.

Do M: I ——— IV ii II V —
Sol M: I ——— ii V I

Exemplo 2.10: Wolfgang Amadeus MOZART, Sonata em *dó* maior, KV 545, primeiro movimento, segunda redução dos compassos 1-26

* * *

É preciso entender bem a significação de um gráfico como este do exemplo 2.10: a análise schenkeriana não visa reduzir duas páginas de Mozart a uma meia linha de análise gráfica. O gráfico deve ser colocado em relação estreita com a própria partitura; esta relação passa pela releitura de todos os exemplos deste capítulo. A análise não se termina com a realização de um gráfico: é preciso ler, reler, compreender, tecer relações. É isto que torna a análise schenkeriana difícil – e fascinante.