

A teoria schenkeriana e sua utilização no processo de improvisação e criação musicais

COMUNICAÇÃO

Fabio Martins de Almeida
UNESP- *fabiomartinsdealmeida@gmail.com*

Resumo

O objetivo deste trabalho foi buscar na Teoria schenkeriana um possível suporte teórico e estrutural para o estudo, a prática e o ensino do improviso e criação musicais em ambientes tonais, tendo em vista o entrelaçamento do material harmônico com o melódico e o desdobramento de uma ideia germe musical em múltiplas novas camadas, prolongamentos, extensões e frases possíveis. A partir de uma revisão bibliográfica e dos conceitos de H. Schenker, procuramos desenvolver uma maneira de abordar a elaboração musical através de exercícios práticos, a ser testada em estudantes de música para verificação de sua eficácia, em pesquisa financiada e aprovada pela FAPESP.

Palavras-chave: Improviso tonal. Teoria schenkeriana. Educação musical

Schenkerian Theory and its Application in the Process of Musical Improvisation and Creation

Abstract

The purpose of this project was to use Schenkerian Theory and Analyses as a theoretical and structural fundament for musical improvisation and creation in tonal ambient, observing the harmonic/melodic entanglement and the development of a germ musical idea through multiples new layers, extensions and phrases. Based on H. Schenker concepts, we developed a way to approach musical elaboration through practical exercises, in a research sponsored and approved by FAPESP.

Keywords: Tonal Improvisation. Schenkerian Theory. Musical Education

1.1 A Teoria Schenkeriana: Fundamentação

O teórico musical Heinrich Schenker (Wisniowczyk, Galícia 1868; Viena ,1935) desenvolveu sua teoria, conhecida hoje como Schenkeriana (e análise schenkeriana, derivada daquela) baseado na percepção do que chamou de “conceito de coerência orgânica” que teria origem na aceitação da série harmônica com geradora da tríade maior e demais graus da escala maior. Esse fato validaria a cientificidade e universalidade do sistema tonal. Sabemos que há divergências quanto a essa universalidade, tendo em vista inclusive a necessidade do temperamento como ajuste necessário para a funcionalidade do sistema, no decorrer da história da música ocidental. No entanto, analisando essa mesma música e seu repertório (tonal), vemos que a teoria é aplicável dentro dos limites desse sistema.

Vejamos as premissas dessa teoria segundo Neumeyer e Tepping (Neumeyer & Tepping, 1992) . No exemplo abaixo (Fig. 01), na dimensão harmônica, a partir da tríade gerada pelo som fundamental (Dó), temos seu harmônico de 5ª (Sol), reposicionado na voz aguda, no qual temos “o espaço tonal de trabalho”:



Fig. 01: Espaço tonal de trabalho, segundo Neumeyer e Tepping (1992, p. 2).

Na estrutura melódica, o que ocorre é o movimento descendente, na Figura 2, a partir do 5º grau (Sol) até a fundamental (Dó), o repouso, por graus conjuntos. Essa linha descendente do 5º até a fundamental (5 4 3 2 1), Schenker chama de **linha fundamental** (Fig. 02):



Fig. 02: Linha Fundamental (Neumeyer & Tepping, 1992, p. 02)

Essa linha fundamental requer harmonização, que será realizada através do arpejo do baixo, partindo da fundamental (I), saltando até o 5º grau (V) e voltando para o 1º grau, perfazendo a cadência I V I. A esta linha fundamental acrescida do baixo arpejado, Schenker chama **estrutura fundamental** (plano de fundo), e pode se iniciar no 5º, no 3º ou no 8º grau (Fig. 03). Em qualquer um dos três modelos, a linha fundamental será sempre trazida por movimento descendente ao 1º grau, o repouso, e a harmonização do baixo será sempre a mesma: I-V-I (Neumeyer & Tepping, 1992, p. 02).

5̂ 4̂ 3̂ 2̂ 1̂ 3̂ 2̂ 1̂ 8̂ 7̂ 6̂ 5̂ 4̂ 3̂ 2̂ 1̂

I V I I V I I (v) (v) V I

Fig.03: Estrutura fundamental iniciando no 5, no 3 e no 8 graus

1.2 A utilização da Teoria em jogos e improvisos musicais.

Essa própria estrutura fundamental pode ser um ponto de partida para jogos e exercícios de percepção e improviso. Um grupo de alunos pode tocá-la em instrumentos, e improvisar sobre ela, enquanto outro grupo repete o processo cantando, por exemplo, com os nomes dos graus, para memorizar as funções. Pode-se dividir a turma em cinco grupos, e enquanto os grupos da tríade (graus $\hat{1}$, $\hat{3}$ e $\hat{5}$) sustentam as notas das acordes, os outros dois cantam os graus de passagem ($\hat{2}$ e $\hat{4}$), treinando assim a conexão da melodia com a harmonia. Podem intercalar terças, saltar da fundamental para o grau $\hat{4}$ (a sensível modal) resolvendo na 3ª do acorde (modo maior ou menor). Pode-se treinar a execução e percepção auditiva de sequências melódicas ($\hat{5}\hat{4}\hat{3}$, $\hat{4}\hat{3}\hat{2}$, $\hat{3}\hat{2}\hat{1}$, etc.). E assim sucessivamente, internalizando as funções dos graus dentro da tonalidade e dos acordes I e V, inicialmente.

Paralelamente, como exemplo de interação de um modelo mais livre de jogo e essa visão mais “delimitadora”, tonal, poderíamos partir de um jogo de improviso livre, baseado no jogo “ Fim de Feira”, de Teca Alencar de Britto, por exemplo (Britto, 2001). Simularíamos e poderíamos encenar uma “ Escalada’ numa montanha, para ver a paisagem que está por detrás da mesma. Os alunos que iniciam a escalada, mas dela desistem, podem tocar ou cantar sons graves, próximos a uma fundamental escolhida. Os que chegam até o meio da montanha, cantam e tocam sons médios. Os que chegam ao topo, sons agudos. Pode-se emular movimentos descendentes simulando quedas, sons dissonantes para indicar brigas, etc., bem como usar teatralidade e outros elementos extramusicais, sem muita racionalização. Posteriormente, o professor pode refazer o exercício, estabelecendo relações entre o plano grave e a tônica, por exemplo. O plano médio e um afastamento em direção ao acorde de subdominante (ou a própria dominante e as tensões necessárias para chegar ao topo, ao objetivo). Um movimento diatônico de um improvisador “grave” até um médio, pode emular a subida. Um cromático do médio ao grave, uma queda de um dos alpinistas. Os alunos podem transitar livremente entre os diferentes “centros tonais”, entre os acordes e regiões estabelecidos, e o professor criar jogos de percepção e criatividade a partir dessas ideias.

Voltando ao enfoque schenkeriano: nesse conceito de estrutura fundamental, chamado de “**plano de fundo**”, já percebemos a importância dada à conexão entre o movimento melódico e a harmonia, num entrelaçamento orgânico. Schenker considera que o músico cria sobre esses elementos harmônicos e melódicos contrapontísticos dados pela natureza, sendo assim a composição (e o improviso, deduzimos, que é sua gênese) uma criação a partir desse plano de fundo (Schenker, 1979).

Para alunos que já tenham um certo ouvido harmônico e sentido diatônico desenvolvido, poderíamos dividir a turma em 3 grupos, por exemplo. Enquanto os grupos 2 e 3 realizam a harmonização I V I, dentro do ritmo que quiserem (pré definindo-o ou comunicando-se através de sinais), o grupo 1 (ou aluno 1) improvisa melodicamente. Invertem-se os papéis depois de uma rodada de improviso, ou até na mesma rodada, com a melodia circulando livremente entre os três grupos. A harmonização (grupos 2 e 3) pode ser feita apenas com os graus $\hat{1}$ e $\hat{3}$ (tônica) e $\hat{7}$ e $\hat{4}$ (dominante), de modo a tornar possível o jogo até para iniciantes, tanto em instrumentos quanto em canto.

O exemplo a seguir é baseado na melodia original da canção folclórica “Peixinhos do Mar” (Fig.04). A sua **redução** (Fig. 05), consiste nessa melodia original reduzida às notas principais, a serem ornamentadas de maneira a originarem variações:

The musical score for 'Peixinhos do Mar' is presented in three staves. The top staff, labeled 'Aluno 1', contains a melodic line in 4/4 time with fingerings (1, 2, 3, 4, 3, 3, 2, 1) and accents (+) above the notes. The middle staff, labeled 'Aluno 2', shows a simple harmonic accompaniment with whole notes. The bottom staff, labeled 'Aluno 3', shows a harmonic accompaniment with Roman numerals I, V, I, V, I below the notes.

Fig. 04 “Peixinhos do Mar”: melodia harmonizada.

The musical score for 'Peixinhos do Mar' is presented in three staves. The top staff, labeled 'Al. 1', contains a melodic line in 4/4 time with fingerings (1, 4, 3, 2, 1) and a 'progressão' section with fingerings (4, 5, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 1). The middle staff, labeled 'Al. 2', shows a simple harmonic accompaniment with whole notes. The bottom staff, labeled 'Al. 3', shows a harmonic accompaniment with Roman numerals I, V, I, V, I, I, V, I, VII, I below the notes.

Fig. 05: Redução melódica e Improviso sobre “ Peixinhos do Mar”

Segundo Neumeyer e Tepping (Neumeyer & Tepping, 1992, p. 01), o músico parte desse **plano de fundo**, e vai adicionando ornamentações, extensões *melódicas* de várias origens

(sequências, notas de passagem, arpejos, inflexões cromáticas, diminuições), prolongamentos de origem *harmônica* (dominantes individuais, cadência de engano, tonicizações, entre outros) em vários planos, como prolongamentos dos elementos dessa estrutura básica (**plano intermediário**), até atingir o resultado final musical acabado, o **plano frontal**. As notas utilizadas nesses prolongamentos, extensões, etc. (escritas com notas pretas sem haste, para simbolizar subordinação) darão origem às várias possibilidades harmônicas e melódicas (Figs. 06, 07, 08, etc.). Nos próximos exemplos, utilizaremos esses procedimentos, com a inclusão crescente de outros acordes que não o I-V-I da estrutura fundamental e progressões de acordes e frases melódicas elaboradas livremente por nós.

1.3 Expansão do padrão I V I através do uso de pré-dominante

Segundo Neumeyer (Neumeyer & Tepping, 1992, p. 09) “padrões de tônica e dominante podem ser expandidos pela inserção de uma pré-dominante, resultando mais frequentemente em progressões do tipo I- IV- V- I ou I- ii- V- I”.

Aqui (Fig. 06), um grupo de alunos poderia cantar ou tocar a linha fundamental (escrita em mínimas), enquanto outro grupo ornamenta ou improvisa (notas pretas) sobre as notas dessa linha. A escrita rítmica efetuada não tem valor absoluto, as mínimas servem apenas para indicar valor estrutural maior, se comparadas às notas pretas da ornamentação/improviso (ou seja, o ritmo é livre). Um terceiro grupo pode harmonizar (clave de Fá) o exercício, segundo os princípios já expostos, e mesmo improvisar melodicamente sobre essa harmonização, dando origem a contrapontos, contracantos.

Na Fig. 06, temos um prolongamento do acorde de I através da ornamentação do 5º grau (♩) da linha fundamental, e do uso da inversão da tônica (I⁶) no baixo que preenche esse percurso do acorde de I rumo ao V, além do uso da pré-dominante (IV). Melodicamente, houve um movimento ascendente/ descendente do grau ♩ até o ♩ e retornando ao ♩. Então, trazemos essa nota da linha fundamental até o repouso no 1º grau, via movimento descendente, tornando as camadas melódica e harmônica um pouco mais elaboradas (baixo e soprano). A ligadura da nota Dó inicial (I) na linha do baixo em direção à nota Sol indica o movimento harmônico I V. A pequena ligadura entre as notas Do e MI, e as notas¹ Fá (IV) e Sol no baixo em direção a esse

¹ As figuras rítmicas na notação da teoria schenkeriana têm significado de grau de subordinação à estrutura fundamental, e não à notação rítmica à maneira tradicional. Para maiores esclarecimentos, consultar Schenker (1979), Neumeyer e Tepping (1992).

mesmo Sol do baixo (V) indica a subdivisão desse movimento (I V), através dessa inversão de I e do uso da pré-dominante (IV).

Fig.06: Expansão do padrão I V I através do uso de pré dominante

1.4. Expansão através de padrões sequenciais e círculos das quintas (sequência melódica).

Na Fig. 07, mantivemos a ideia harmônica e melódica inicial do exercício anterior e o *transpusemos* um tom acima (procedimento chamado *sequência* e sublinhado por uma curva, no gráfico) obtendo assim um maior grau de elaboração e um novo prolongamento de frase. Após essa sequência (Neumeyer & Tepping, 1992, p. 20), atingimos o acorde de V e resolvemos descendentemente no acorde de I. Aqui, podemos explorar o conceito de sequência e transposição e efetuar jogos livre como o acima citado, estabelecendo relações livres entre sons e espacialidade e de outras naturezas.

Fig.07: Expansão através de padrões sequenciais e círculos das quintas

1.5 Exercícios

O processo de transformação de uma ideia básica e abstrata, como a estrutura fundamental, em um discurso musical tende a se tornar um esforço reflexivo pela necessidade de tomada de consciência do material harmônico e melódico necessários e disponíveis para tal. Geralmente, essa capacidade permanece num nível inconsciente, desenvolvida ao longo da vida, através da absorção desse mesmo material proveniente do repertório ouvido, cantado e tocado, ou seja, da memória. Para tornar esse processo de improviso e/ou criação em algo consciente, mas também lúdico, prático, em que haja vivência musical (e não apenas racionalização), podemos lançar mão de alguns recursos. Um deles é o jogo coletivo, que se caracteriza exatamente pela qualidade de relação entre as partes.

Partindo da ideia de que a própria estrutura fundamental é um conceito dialético, de relação e dual, baseado em tensão e repouso simbolizados pela cadência Tônica-Dominante, podemos utilizar jogos de pergunta e resposta. Um músico improvisa uma melodia de alguns compassos (partindo dos graus $\hat{3}$, $\hat{5}$ ou $\hat{8}$ da linha fundamental) sobre o acorde de tônica, o que já implica num recurso como o prolongamento através de arpejo, notas de passagens e o outros. O músico seguinte improvisa alguns compassos sobre a dominante. O primeiro músico (ou um terceiro) retoma o discurso e o conduz ao repouso, através de $\hat{3}\hat{2}\hat{1}$, $\hat{5}\hat{4}\hat{3}\hat{2}\hat{1}$, ou $\hat{8}\hat{7}\hat{6}\hat{5}\hat{4}\hat{3}\hat{2}\hat{1}$.

À medida que outros acordes do campo harmônico forem sendo introduzidos, como meio de estender o discurso (prolongamentos, extensões e outros), outros participantes improvisarão sobre esses novos trechos acrescidos. Além de não sobrecarregar um único músico com a responsabilidade de toda a reflexão e prontidão unicamente para si, esse exercício traz, ao mesmo tempo, a leveza do lúdico e a seriedade da inter-relação que, para ocorrer, exige atenção e disponibilidade. O músico que improvisa sobre o acorde de V, por exemplo, já ouviu (*input, percepção*) a frase de seu precedente e pode aproveitar algum elemento rítmico, intervalar na sua elaboração (processo, criação) de sua frase improviso (*output/execução*).

Os músicos podem pesquisar coletivamente um repertório de frases comuns antes do início do improviso, tocando os acordes, as notas de passagem entre eles, as ornamentações. Inicialmente, cada função pode ficar restrita ao pentacorde (fundamental, 3ª e 5ª), ao acorde completo (fundamental, 3ª, 5ª e 8ª), ou às notas de passagem. É interessante que os músicos troquem entre si as funções harmônicas sobre as quais improvisam, a fim de que todos experimentem cada uma delas, tanto perceptiva quanto criativamente.

O objetivo nesse exercício é desenvolver as várias habilidades de criar música a partir da escuta (*input*) do outro músico, de avaliar o que ele executou (se movimento escalar, se

arpejo, se motivo curto e rítmico) e reproduzir ou alterar (processamento e opção por continuidade ou ruptura), correção de erro em tempo real.

A Fig. 08 mostra um hipotético improviso em que cada músico cria sobre 4 compassos de cada acorde da progressão **I- V- vi - V- I** (os acordes entre parênteses e menor tamanho são outras possibilidades de harmonização):

Fig. 08: Improviso sobre progressão I-V- vi- V-I, a ser realizado coletivamente.

Podemos notar que as melodias são simples, baseadas em:

1. Bordaduras e salto de 3ª sobre a nota inicial da linha fundamental, o grau 3 (1º músico).
2. Arpejo e notas de passagem sobre a Dominante, V (2º músico).
3. Notas de passagem e arpejo sobre a tônica relativa, o acorde de vi (3º músico).
4. Movimento escalar descendente em direção ao repouso em 1 (4º músico).

1.6 Preenchimento de intervalos harmônicos

Podemos preencher os intervalos harmônicos da progressão I-V-I (ou de qualquer acorde da música a ser criada ou improvisada), com movimento por graus conjuntos, terças descendentes, notas de passagens cromáticas ou ornamentações na linha melódica. Como exemplo, a melodia do 1º movimento da Sonata nº 16, K. 545, em Dó Maior de W. A. Mozart (Figura 09), que reduziremos e usaremos como modelo para improviso. Notem-se os graus da escala circulos: $\hat{1}$, $\hat{7}$, $\hat{2}$ e $\hat{1}$ (a tônica e suas bordaduras inferior e superior) e, em seguida, o $\hat{6}$, $\hat{5}$, $\hat{4}$ e $\hat{3}$, respectivamente: acorde de IV na segunda inversão; acorde de I; a sensível modal e a resolução melódica (parcial, no $\hat{3}$) sobre o acorde de tônica.

Fig. 09: Sonata para piano em Dó Maior, K. 545 de W. A. Mozart, 1º movimento, cs. 1-4

Assim, realizando uma primeira redução melódica (Fig.10), teremos:

Figura 10: Redução Melódica dos cs. 1-4 da Sonata K.545 de W.A. Mozart.

Considerando esse modelo, poderemos estender a melodia a partir dessas notas que se constituem num grau intermediário entre a estrutura fundamental e o plano frontal (Schenker, 1979), improvisando com ornamentações, notas de passagens, arpejos e bordaduras, dando origem a novas frases (Fig. 11):

variação/improviso 1 :

variação/improviso 2:

variação/improviso 3:



Fig. 11: Sugestão de exercícios de improvisação baseados na melodia dos cs. 1-4 da Sonata K.545 de W.A. Mozart.

CONCLUSÃO

Tendo em vista que o sistema tonal já se faz presente como linguagem na cultura musical ocidental erudita e popular dos últimos séculos (sendo um dos dominantes), deduzimos que os elementos musicais melódicos e harmônicos que o constituem já se encontram assimilados e memorizados, mesmo que inconscientemente, por grande maioria das pessoas imersas nessa cultura. Assim, poderíamos desenvolver passo a passo as habilidades cognitivas e perceptivas musicais necessárias ao estudante para o estudo e a prática do improviso e da criação musicais *dentro desse ambiente tonal*, a partir de jogos e exercícios, onde cada um desses novos dados melódicos e harmônicos acrescentado é apresentado, percebido, internalizado e pensado, gradualmente, num procedimento sólido e construtivista, com resultados a serem testados e observados pelos educadores. Nesse sentido, a utilização do pensamento schenkeriano poderia ser uma ferramenta didático/pedagógico útil, visto que pensa as frases, períodos e estruturas musicais maiores (a própria forma) como metáfora dessa estrutura inicial expandida. Claro que devemos aliar a essa ferramenta o elemento lúdico, o jogo, como vestimenta desse conceito, do objetivo meramente linguístico.

Nossa proposta, assim, é partir do mais simples como ideia (a cadência I-V-I e uma base melódica de 5 notas) ao mais complexo, com longos encadeamentos harmônicos e variadas inflexões melódicas e cromatismos acrescidos. Poderíamos compará-la à sinopse de um texto, ou romance, onde a partir de um tema básico constituído de poucas linhas, chega-se a uma estrutura maior, através do desdobramento dessa ideia germe em tramas e camadas que saem da mera possibilidade implícita para o efetivamente realizado e observável.

Bibliografia

- Britto, T. A. (2001). *Koellreutter educador: o humano como objetivo na educação musical*. São Paulo: Fundação Peirópolis.
- Neumeyer, D., & Tepping, S. (1992). *A guide to schenkerian analyses*. New Jersey: Prentice Hall.
- Schenker, H. (1979). *Free Composition*. New York: Longman.