

A teoria schenkeriana e sua relação com a forma musical

COMUNICAÇÃO

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

Resumo

O objetivo deste trabalho foi buscar na Teoria schenkeriana um suporte teórico e estrutural para o estudo, a análise e o entendimento de algumas formas musicais onde encontramos o movimento harmônico I-V-I como elemento seccionador, e estabelecer um paralelo com a noção da composição tonal como uma metáfora dessa cadência, estendida por prolongamentos harmônicos. A partir dos conceitos de H. Schenker, desenvolvemos uma maneira de abordar a elaboração musical, que pode ser utilizada nas atividades de composição, arranjo e improviso musicais.

Palavras-chave: Forma musical. Teoria schenkeriana. Educação musical

Schenkerian Theory and its Relation with Musical Form

Abstract

The purpose of this project was to use Schenkerian Theory and Analyses as a theoretical and structural fundament for analyses and understanding of some musical forms where the I- V- I harmonic movement can be found as a section element, and stablish a parallel with the notion of tonal musical creation as a metaphor of this cadence, extended by harmonic prolongations. Based on Schenker concepts, we developed a way to approach musical elaboration, which may be useful in composing, arranging an improvising music.

Keywords: Musical Form. Schenkerian Theory. Musical Education

1.1 A teoria de Schenker e sua relação com a forma musical

Pensamos em H. Schenker geralmente ao lembrarmos da valorização do entrelaçamento da melodia com a harmonia, ambas geradas a partir da série harmônica e em seu desdobramento diatônico melódico e harmônico (o cromatismo sendo elaboração). Também ao focarmos nos prolongamentos melódicos e harmônicos gerados a partir da estrutura fundamental, como metáforas da cadência I V I ampliada nesses mesmos desdobramentos, que seriam camadas que partem daquele germe musical em direção aos planos intermediários e ao resultado musical acabado, o plano frontal na música, utilizando sua linguagem. No entanto, essas relações existentes entre a linha melódica e a estrutura harmônica que lhe dá suporte também se fazem notar e são importantes na forma da música que se está produzindo, visto que esta forma depende de elementos harmônicos, motivicos, fraseológicos, entre outros. Quando se pensa numa forma binária cíclica (algumas danças barrocas), por exemplo, com sua primeira parte indo em direção à tensão e encerrando numa cadência suspensiva (I-V) e a segunda parte indo em direção contrária, da tensão ao repouso (V-I), vemos que o pensamento de Schenker

cabe perfeitamente. O mesmo se dá em boa porcentagem das canções populares da música urbana contemporânea, que usa essa mesma estrutura.

Bortz, em seu artigo sobre direcionamento melódico em solfejos (Bortz, 2013), atenta para três questões fundamentais para Schenker: 1) de onde parte o movimento; 2) para onde este movimento se direciona e 3) qual o caminho percorrido. Relembrando que em uma dada melodia existem notas estruturais e outras mais ornamentais, ligadas à superfície da música, Bortz diz (Bortz, 2013):

...é na superfície e nas camadas intermediárias que encontramos resposta à terceira questão de Schenker: qual o caminho percorrido (elaboração) para se alcançar a meta do movimento musical? A meta, em música tonal dos séculos XVIII e grande parte do XIX, é sempre a tônica em seu estado na cadência autêntica perfeita: baixo e soprano na tônica.

No referido artigo, analisando uma canção de Schubert (Der Entfernten, D. 350), Bortz observa que nessa canção, o primeiro período paralelo é composto de *duas frases*, no qual a primeira frase apresenta cadência suspensiva como suporte ao segundo grau melódico (*interrupção*) e a segunda, cadência autêntica perfeita (CAP). E conclui (Bortz, 2013):

Assim, observamos nos quatro primeiros compassos, que a direção da melodia é guiada até a cadência suspensiva, que Schenker chama de interrupção. Em outras palavras, ocorre uma interrupção do movimento da linha fundamental sobre $\hat{2}$, que é seguida da retomada da nota primária seguindo até a conclusão. Desta maneira, ocorre o movimento melódico $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2} // \hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$.

Tendo isso em mente, vamos analisar uma canção do repertório popular norte-americano e, a partir dessa compreensão, gerar um gráfico que sirva de modelo para novas melodias e improvisos possíveis.

1.2 Aplicação do conceito na forma musical (canção popular)

Tomemos a canção "*For once in my Life*", de Steve Wonder (Fig.01). A melodia aqui livremente transcrita por nós está reharmonizada, e em alguns compassos introduzimos

pequenos movimentos e preenchimentos melódicos também nas outras vozes (contralto e tenor), gerando mais camadas de plano Intermediário:

For once in My Life

The musical score is divided into three systems, each with three staves (Grupo 1, Grupo 2, Grupo 3) in 4/4 time.

System 1 (Measures 1-4):

- Grupo 1:** Melodic line with fingerings: 2 3, 3̂, 23 3, 6 5, 4 3 4 5 6. Includes a trill (tr) over the first measure.
- Grupo 2:** Chords: I, 15#, 16, V7/IV, ii, VII/ii.
- Grupo 3:** Chords: I, 15#, 16, V7/IV, ii, VII/ii.

System 2 (Measures 5-8):

- Grupo 1:** Melodic line with fingerings: 5, 3 4, 3 4, 7 6, 3 4 5 6 7.
- Grupo 2:** Chords: ii, ii7, V7, I, V6. Includes the instruction: *A transposta para o acorde ii (4̂)*.
- Grupo 3:** Chords: ii, ii7, V7, I, V6.

System 3 (Measures 9-12):

- Grupo 1:** Melodic line with fingerings: 9, 5, 5 6 8, 5 6, and first endings: 1. 3 2 1.
- Grupo 2:** Chords: I, 15#. Includes the instruction: *A sobre 8*.
- Grupo 3:** Chords: I, 15#.

The image displays three systems of musical notation for guitar, labeled G.1, G.2, and G.3. Each system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Chord symbols are placed below the bass staff. Performance instructions like 'Arpejos como prlongamento', 'Cad. Susp.', and 'CAP final' are included. A dashed line in the first system indicates a melodic phrase. A double bar line with a '2' above it and the word 'interrupção' indicates a section break. The second system includes a '2.' marking for a second ending. The third system includes a '3 2 1' marking above notes and a 'CAP final' instruction.

Fig.01: "For Once in My Life" (Steve Wonder)

1.3 Análise da canção

Analisando a canção, utilizando um procedimento similar ao pensamento de Schenker, temos na Fig. 02 uma linha fundamental sobre a terça do acorde, $\hat{3}\hat{2}\hat{1}$. A frase A (Fig. 02), marcada por curva pontilhada (cs. 01-05), se inicia no primeiro sistema, sobre a nota Mi, $\hat{3}$ em Dó Maior (I), e termina ao atingir a nota Fá, terça do acorde de ii, através de sua dominante individual sem som fundamental (VII/ii):

Fig. 02: Frase A

Essa frase A é então imediatamente transposta (Fig. 03) para o acorde de ii ($\hat{4}$) no segundo sistema (cs. 05-09). Aqui, poderíamos ter a impressão de resolução e repouso, após a cadência ii V I, porém devemos lembrar que a cadência em questão é imperfeita (resolve sobre o grau $\hat{5}$ na soprano), e pede continuidade, rumo ao grau $\hat{1}$, de maneira mais enfática.

Fig. 03: Frase A transposta para ii

Desse modo, no 3º e 4º sistemas (cs.09-15), a Frase A é transposta novamente, desta vez para o grau $\hat{8}$ (Fig. 04), na região aguda e após esse pico culminante, é então estendida e trazida à região grave novamente, através do uso de arpejos relativos menores (ii, iii, vi):

The image shows a musical score with three staves. The top staff contains a melodic line with a dashed line indicating a transposition. Below it, a series of chords are labeled: I, 15#, IV, ii, iii, and vi. The text 'A sobre 8' is written above the first two chords, and 'arpejos prolongamento' is written above the last three. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket.

Fig. 04: Frase A transposta para o grau 8 e arpejos sobre acordes menores

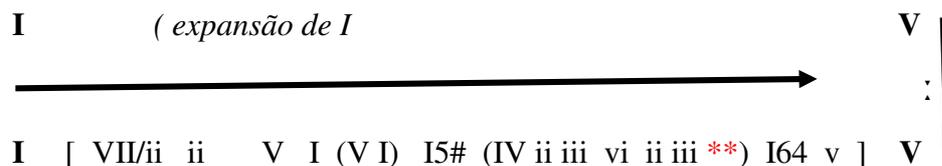
Após esse relaxamento momentâneo, a melodia volta ao pico culminante agudo (Fig. 05), na primeira metade do 5º sistema (cs.16-17), terminando a primeira parte, numa cadência suspensiva de V (*interrupção*), e movimento melódico suspensivo $\hat{3}\hat{2}$, o que nos leva à repetição dessa primeira parte (ritornelo):

The image shows a musical score with three staves. The top staff contains a melodic line with a peak and a suspensive cadence. The text 'interrupção' is written above the peak. Below the staves, the chords are labeled: ii, iii, I⁶/₄, and V. The text 'Cad. Susp.' is written below the staves. A '2' with a hat is written above the peak.

Fig.05: Pico culminante e cadência suspensiva

Portanto, tivemos na primeira parte da canção, um movimento *do acorde de I em direção ao acorde de V* (tônica/dominante), movimento esse melodicamente sequencial e harmonicamente expandido através do uso de uma pré dominante e dominante (ii e V) acrescidas de IV ii, iii, vi até culminar em V (suspensiva):

Movimento harmônico da 1 parte de “For once in My Life”:



Melodicamente, o movimento foi $\hat{3}\hat{2}$. Temos aqui, portanto, uma interrupção, uma suspensão no segundo grau, no acorde de dominante, que pede uma conclusão.

A primeira parte é reexposta então, com a retomada do tema, porém, na repetição, o movimento de relaxamento anterior obtido através dos arpejos em direção ao grave** (sobre ii, iii e vi) é suprimido. Ao invés, o acréscimo da tensão é prolongado, através de um ostinato melódico (Fig. 06) sobre dominantes individuais (cs. 18, 19 e 20), o que provoca um novo e definitivo pico culminante, conduzindo a uma codetta com CAP final (cs. 21,22 e 23) e o movimento conclusivo $\hat{3}\hat{2}\hat{1}$, com repouso definitivo em resposta à cadencia suspensiva da 1ª parte:

Fig. 06: Ostinato melódico sobre dominantes individuais, coddeta e CAP.

Movimento harmônico melódico/harmônico (sem prolongamentos) da 1ª e 2ª parte de “For once in My Life”:

1.4 Redução melódica

Na Fig. 07, numa redução melódica (equivalente ao plano intermediário, existente entre a estrutura fundamental e o plano frontal), torna-se mais evidente a igualdade motívica da frase inicial (sobre I, no primeiro sistema) e a transposta (sobre ii, no segundo sistema), bem como a *interrupção* e a distribuição da linha fundamental pelas duas partes da canção (3̂2̂...3̂2̂1̂). Essa redução contém apenas as notas mais estruturais da melodia, mais próximas e ligadas ao plano de fundo, ou a harmonia, excluindo-se as diminuições, prolongamentos, ornamentações, etc. Por esse mesmo motivo, podem ser utilizadas como pontos de partida e chegada para outros movimentos melódicos (prolongamentos, ornamentações) diferentes dos originais. Isso dará origem a novas melodias, contrapontos, improvisos.

Redução

3

The score is divided into three systems, each with three staves (G.1, G.2, G.3).

System 1 (Measures 24-31):

- G.1:** Melodic line with fingerings 3, 2, 3, 6 5 4, 5 6 4, 3 4 7 6 5, 6 7. Includes a triplet of eighth notes (measures 25-27) and a fermata over measure 31.
- G.2:** Piano accompaniment with notes corresponding to the vocal line.
- G.3:** Bass line with notes corresponding to the piano accompaniment.
- Annotations:** "A" (measures 25-27), "A transposta para o acorde ii (4)" (measures 28-31).
- Harmony:** I, I5#, I6, V7/IV, ii, VII/ii, ii, ii7, V7, I, V7, I.

System 2 (Measures 32-39):

- G.1:** Melodic line with fingerings 1, 3 2, 1, 6 4 2, 7, 5 3 1, 3 4 2. Includes a fermata over measure 39.
- G.2:** Piano accompaniment with notes corresponding to the vocal line.
- G.3:** Bass line with notes corresponding to the piano accompaniment.
- Annotations:** "A sobre 8" (measures 32-33), "Arpejos como prlongamento" (measures 34-35), "Cad. suspensiva (V)" (measures 36-39).
- Harmony:** I, I5#, IV, ii, iii, vi, ii, iii, V.

System 3 (Measures 40-46):

- G.1:** Melodic line with fingerings 2, 1, 5 6 1, 3 2 1. Includes a fermata over measure 46.
- G.2:** Piano accompaniment with notes corresponding to the vocal line.
- G.3:** Bass line with notes corresponding to the piano accompaniment.
- Annotations:** "prolongamento da reexposição" (measures 40-41), "CAP final" (measures 42-46).
- Harmony:** IV, VII/V, I64, vi6, ii, V6, I.

Fig. 07: Redução melódica de “For once in my Life” de Steve Wonder.

Conclusão

Dessa maneira, pudemos observar como o entrelaçamento do movimento harmônico, através da cadência I-V-I, com o movimento melódico e a adição de várias camadas extras, vai originando não apenas as frases, extensões, mas a própria forma em si, se considerada não apenas como a soma das partes existentes, mas a relação de todos os elementos constituintes (numa escala micro) que resultam num todo coerente e identificável (escala macro).

Se, num dado momento do arranjo, realizássemos uma tonicização momentânea sobre outro acorde/grau da escala, diatônicos ou alterados, ou mesmo uma modulação, poderíamos gerar com esse acréscimo de nova “região tonal”, uma terceira parte, como numa pequena forma ternária. Também as notas da redução melódica obtida na Figura 08, podem ser utilizadas como ponto de apoio para preenchimento melódico, dando origem a novas melodias e possíveis improvisos (e/ou partes). Essa compreensão estrutural, aliada a uma capacidade perceptiva e treinamento auditivo para os referidos elementos harmônicos, melódicos e formais da música, pode ser utilizada como um caminho, um treinamento através do qual a criatividade e imaginação do musicista pode ser direcionado, não como elemento coercitivo, mas como guia que capaz de ampliar e facilitar a organização de ideias.

Bibliografia

- Bortz, G. (26-29 de Maio de 2009). Percepção Musical e Improvisação: Um Estudo Dirigido. *V SIMCAM- Simposio de Cognição e Artes Musicais*, pp. 530-531.
- Bortz, G. (2013). *Direção e Movimento em Solfejos Tonais*. Fonte: Percepta- Revista de Cognição Musical:
<http://www.abccogmus.org/journals/index.php/percepta/article/view/7%20para%20cita%20C3%A7%C3%A3o>
- Covington Kate & Lord, C. (1994). Epistemology and Procedure in Aural Training: In Search of a Unification of Music Cognitive Theory with its applications. *Music Theory Spectrum*, p. 159/170.
- Neumeyer, D., & Tepping, S. (1992). *A guide to schenkerian analyses*. New Jersey: Prentice Hall.
- Schenker, H. (1979). *Free Composition*. New York: Longman.