

# **Trabalho de Análise Musical I**

**Resenha do Capítulo:**

**‘5. *Phrases in combination*’,**

**do livro:**

**‘*Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*’,**

**de Douglass M. Green**

**Grupo:**

**Brenda Carvalho**

N.USP 10741889

**Guilherme Nascimento Gimenes de Araújo**

N.USP 10303278

**Gustavo Henrique Sena Prisco**

N.USP 10741909

**Igor Caetanos dos Anjos Santos**

N.USP 10741913

**Isabella Nunes Lima de Carvalho**

N.USP 10441683

**João Gabriel Candido Bessornia**

N.USP 10741980

**Pedro Globekner Ohoe**

N.USP 10820081

**Victor Gabriel Ferreira**

N.USP 10741764

## *Phrases in Combination*

### **5.1 Frases variadas e similares**

Trata-se da primeira problemática trazida no quinto capítulo do livro referido. O autor nos traz primeiro exemplos de Cadências que diferem radicalmente e para exemplificar esse conceito nos são mostradas duas canções para voz acompanhada de piano de Schebert: Die Nebensonnen e Am Meer.

Em Die Nebensonnen temos duas frases similares no que diz respeito à melodia, mas a segunda é harmonizada de outra maneira, porém uma característica muito importante é preservada: a cadência, o que torna essa diferença entre as duas frases muito superficial, uma vez que as duas tem o mesmo objetivo de chegar nos acordes V7 – I.

A segunda frase é chamada de uma repetição variada da primeira.

Em Am Meer temos a situação oposta, as cadências são diferentes, mas a harmonização das frases é muito similar. A relação dessas frases é chamada de diferente, porém semelhante, uma vez que os elementos estruturais são alterados, mas a camada mais superficial é mantida.

Em seguida o autor nos introduz o conceito de cadência que diferem em força. Como exemplo temos a canção Believe me If all those endearing Young Chrms, onde ainda que tenhamos duas frases que possuem a mesma cadência temos um nível de força diferente em cada uma delas.

Na primeira frase temos uma cadência imperfeita com a terça no soprano e na segunda temos uma cadência perfeita com a nota fundamental no soprano e autor aponta que esse fator é o bastante para dar ao ouvinte a impressão de uma mudança, logo temos que a segunda frase será interpretada como uma frase diferente, mas similar à primeira.

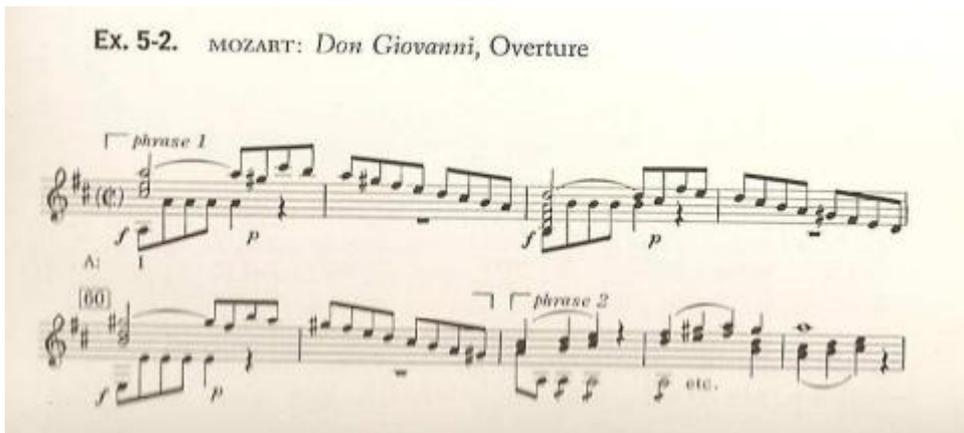
E por último temos o conceito de repetição de frases e curiosamente esse conceito não é explicado com um exemplo e sim com um paralelo com a discursividade textual onde o autor aponta que:

É comum que fale-se algo e depois o repita, exatamente da mesma maneira ou com outras palavras, como forma de enfatizar ou esclarecer o a frase inicial, mas esse ato não dá continuidade à argumentação.

Encerrando a exposição das ideias o autor nos mostra que quando temos frases variadas ou repetições idênticas ainda sim temos repetições que não são capazes de constituir uma estrutura maior, pois essas precisam de pelo menos duas frases diferentes.

## 5.2 Cadeia de frase

Ex. 5-2. MOZART: *Don Giovanni*, Overture



O exemplo 5-2, encontrado entre os temas principais e secundários da abertura da ópera *Don Giovanni*, de Mozart, consiste em três frases que não se assemelham de nenhuma maneira. É claro que elas não são completamente opostas, pois apresentam singularidade de métrica e andamento com unidade da tonalidade e estilo geral. Porém, tais frases são vistas como diferentes porque nenhuma relação é facilmente definida. Várias frases diferentes às vezes aparecem consecutivamente em uma composição e podem ser chamadas de cadeia de frases.

### 5.3 Grupo de frases

Ex. 5-3. CHOPIN: *Prelude, Op. 28, No. 22*

The image shows a musical score for Chopin's Prelude, Op. 28, No. 22. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'phrase 1' and contains measures 1 through 5. The second staff is labeled 'phrase 2' and contains measures 6 through 10. The third staff is labeled 'phrase 2 (cont'd)' and contains measures 11 through 15, followed by a section labeled 'bridge' which contains measures 16 through 18. Harmonic analysis is provided below the notes: 'col. Iva' and '(I)' are under the first measure; 'II<sub>2</sub><sup>4</sup>' and 'V<sub>5</sub><sup>6</sup>' are under the second and third measures of phrase 1; 'VII<sub>7</sub>' and '(I)' are under the sixth and seventh measures of phrase 2; 'II<sub>2</sub><sup>4</sup>' and 'V<sub>5</sub><sup>6</sup>' are under the eighth and ninth measures of phrase 2; and 'V<sub>7</sub> of Db' is under the thirteenth measure of phrase 2 (cont'd).

O exemplo 5-3 consiste em duas frases distintas que são semelhantes. Sua semelhança os une na mente do ouvinte e, portanto, nós podemos falar delas como uma formação de um grupo, e não uma cadeia de frases. Alguns grupos de frases contêm várias frases, e são qualificados como grupo quando têm a partir de pelo menos duas frases parecidas. Deve-se dar atenção especial ao fato de que nem o grupo de frases nem a cadeia de frases terminam com uma cadência conclusiva.

### 5.4 Período

Do ponto de vista melódico, o período pode parecer uma concatenação de frases ou mesmo um grupo de frases. Consiste em frases iguais, diferentes ou uma combinação de ambos. Mas se distingue das demais combinações de uma maneira diferente, o período se constitui de uma série de frases que, além de terem desenhos similares, são relacionadas em virtude de uma organização harmônica ou de uma estrutura tonal.

Ex. 5-4. BEETHOVEN: *Symphony No. 7*

The image shows a musical score for Beethoven's Symphony No. 7. It consists of two staves of music. The first staff is labeled 'phrase 1' and contains measures 1 through 5. The second staff is labeled 'phrase 2' and contains measures 6 through 15. Harmonic analysis is provided below the notes: 'I' is under the first measure of phrase 1; 'VII/V' and 'V' are under the fourth and fifth measures of phrase 1; 'of III' is under the sixth measure of phrase 1; 'III' is under the sixth measure of phrase 2; 'I' is under the tenth measure of phrase 2; 'V' is under the thirteenth measure of phrase 2; and 'I' is under the fifteenth measure of phrase 2.

**Singularidade da estrutura tonal:** As estruturas tonais de ambas frases podem ser consideradas ligadas por um único movimento harmônico. A frase 1 move de I para III, a frase 2 move de III para I, levando a uma conclusão com V-I.

Os primeiros quatorze compassos do exemplo podem ser entendidos na visão de toda a passagem como uma sucessão estendida dos acordes I-III-I, precedendo a cadência V-I.

**A força da cadência final:** A segunda observação a ser feita é a respeito da relativa força das cadências do exemplo dado.

Frase 1: III-I cadência imperfeita

Frase 2: V-I cadência perfeita.

A frase final do período completa um movimento harmônico que a(s) precedente(s) deixa(m) incompleta.

A cadência final, apresentando maior força que a anterior corrobora com a qualidade necessária para a conclusão do movimento harmônico, assim a ideia de período não é diferente da ideia de “pergunta” e “resposta”, sendo também tratada pelos teóricos como “antecedente” e “consequente”.

## 5.5 Tipos de Movimento Harmônico no Período

Neste tópico, o autor detalha os diferentes movimentos harmônicos que podem estar contidos em um período. O primeiro tipo abordado é o de Movimento Harmônico Completo, e como exemplo, é utilizado o trecho final da canção *Wie Melodien zieth es mir*, de Johannes Brahms:

The image shows a musical score for the song "Wie Melodien zieth es mir" by Johannes Brahms. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 3/4. The score is labeled "phrase 1" and includes the lyrics "Und den - noch ruht im - Rei - me ver -". The number 30 is written in a box above the final measure of the vocal line.

Como mostra a imagem, o autor adiciona à partitura as notações harmônicas presentes no trecho e o divide em três frases, onde cada frase é harmonicamente distinta. Porém, as três frases possuem um movimento harmônico que estabelece I, move para bVI e bII e retorna para I com uma cadência perfeita. E é esta conclusão, o arredondamento da estrutura tonal que cria a principal relação entre as três frases deste período.

A seguir, o autor discorre sobre a Interrupção do Movimento harmônico, e para exemplificar, utiliza novamente o trecho de *Am Meer*, de Schubert.

b. *phrase 1*

Das Meer er-glänz-te... weit hin-aus im letz-ten A-bend -schei - ne; wir

*pp*

C: I V

*phrase 2*

sa-ssen am ein - sa - men Fi - scher-haus, wir sa - ssen stumm und al - lei - ne.

10

V<sub>7</sub> I

É possível observar que as duas frases similares formam um período, já que a cadência perfeita ao final da segunda frase conclui o movimento harmônico que foi deixado inconclusivo ao final da primeira frase. Neste exemplo, o consequente não apenas continua e conclui um movimento harmônico iniciando pelo antecedente. Ele primeiramente repete o movimento do início, tanto na melodia quanto harmonia e depois encerra com uma cadência autêntica. O antecedente inicia o movimento harmônico até chegar em uma cadência em V, deixando sem resolução. Nesse ponto, o movimento harmônico é interrompido. Então, o consequente se utiliza da mesma melodia e harmonia inicial e finaliza com a conclusão cadencial.

Em seguida, o autor demonstra uma outra possibilidade de movimento harmônico interrompido utilizando um trecho de *A Danação de Fausto*, de Berlioz:

*antecedent*

5

*consequent*

I<sub>6</sub> IV V || I

10

*poco rit.*

I<sub>6</sub> IV V I

Tanto o antecedente quanto o conseqüente precedem suas cadências com sucessões de acordes que prolongam o acorde de tônica, primeiramente em posição fundamental, e logo em seguida em primeira inversão.

O antecedente do período anterior termina com uma semicadência em V. O conseqüente também termina com V, não como semicadência, mas como um tônico secundário. O movimento harmônico aqui difere dos exemplos anteriores, pois progride da área tônica para a do dominante. A cadência total no final da segunda frase fecha o movimento, mesmo que esse movimento tenha se afastado do ponto de partida sem retornar a ele. Os períodos que compõem partes de formas maiores geralmente estabelecem essas tônicas secundárias em seu fechamento. Apesar de as seqüências harmônicas das duas frases serem idênticas, a segunda não é uma repetição variada da primeira. Chamava-se atenção para os diferentes pontos fortes das duas cadências, sendo imperfeito, o segundo perfeito. Surge agora a questão de saber se duas frases semelhantes, idênticas em harmonia até às suas cadências, podem formar um período.

O ouvido ouve a frase 1 como incompleta, a frase 2 como completa. A razão desse fenômeno é que, embora o movimento harmônico se complete em antecedentes e conseqüentes, o movimento melódico é tal que, na frase 1, o volume mais alto não atingiu a nota tônica, mas o a nota dominante. Então, na frase 2, tanto a melodia quanto a harmonia chegam a tônica, o ouvinte recebe uma impressão definitiva de que algo incompleto já foi concluído. Isso é, no entanto, apenas uma impressão (por exemplo, Chorale No. 74 ou Schumann's 09 LYIGENG N SADVEIE Kinderen Na. 1). Só depois que o ouvinte detém a cadência perfeita e a compara com o imperfeito, é que o se tem essa percepção.

## 5.6 Concepção do Período

O período de duas frases que consiste em um antecedente balanceado por um conseqüente é considerado um período simétrico. O conseqüente pode ou não ter o mesmo tamanho que o antecedente. Pode ser que hajam diferenças como no exemplo 4-7 e 5-6, porém essas irregularidades não anulam a simetria que é criada quando o antecedente é respondido por um único conseqüente.

No exemplo 6-5 consta uma simetria em que o antecedente e o conseqüente foram estendidos por duas frases, dessa maneira, como cada parte que compõe esse período é formado por duas frases, esse período é chamado de Período Duplo. Numa comparação do exemplo 5-9 e 6-5 mostra uma diferença de um período duplo e de duas frases cada. O exemplo 5-9 as quatro frases formam um período duplo pelo fato de que as duas últimas frases completam um movimento harmônico deixado incompleto pelas duas primeiras frases, já no exemplo 6-5 as duas cadências tem a mesma força, dessa forma, o ouvinte associará as duas melodias juntas.

## 5.7 Identificando a Unidade Maior

Podemos resumir 6 passos para identificar as unidades maiores, para ajudar alunos iniciantes:

Passo 1. Localize cada frase e observe a sua cadência, descobrindo se as frases são diferentes ou se são apenas repetições de uma única frase.

Passo 2. Observe se as repetições de frases consistem em uma repetição exata ou com

variações e identifique suas semelhanças e diferenças

Passo 3. Decida-se se a série de frases formam uma unidade maior ou não, e caso formem, em qual categoria geral – período, grupo de frases, etc – elas pertencem (lembre-se que a unidade maior deve consistir em pelo menos duas frases diferentes e que somente o período possui uma cadência conclusiva).

Passo 4. Localize a frase que parece fechar esta unidade, e examine as frases que vem logo em seguida para se certificar que elas não pertencem a esta frase em questão. É possível que a frase seguinte possa concluir com uma cadência mais forte do que a pressuposta frase final, ou talvez possa ser uma repetição da frase final.

Passo 5. Examine as frases novamente para conferir o conteúdo harmônico, observando se o período apresenta:

- a. Um movimento harmônico completo

EX. 5-4. BEETHOVEN: *Symphony No. 7*



- b. Um movimento harmônico interrompido

EX. 5-6. BERLIOZ: *The Damnation of Faust, Part IV, Romance*



c. Um movimento harmônico progressivo

**Ex. 5-7.** SCHUMANN: *Kinderscenen No. 7*

The image shows a musical score for Schumann's *Kinderscenen No. 7*. It consists of two staves of music in C major, 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody starts with a quarter note C, followed by a dotted quarter note G, and then a series of eighth notes: F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The first two measures are bracketed and labeled "antecedent". The second two measures are bracketed and labeled "consequent". The first measure of the consequent phrase has a box containing the number "5" above it. Below the staff, Roman numerals indicate the harmonic progression: F: (first measure), I (second measure), V (third measure), and I (fourth measure). The second staff continues the melody with eighth notes: B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. Below this staff, Roman numerals indicate the harmonic progression: II (first measure), V (second measure), and I (third measure). A bracket labeled "of V" spans the second and third measures of the second staff. The notes in the second measure are G, A, B, and the notes in the third measure are C, B, A.

d. Uma repetição de um movimento harmônico

Ex. 5-8. COUNOD: *Faust*, Act I

MALE CHORUS

phrase 1: antecedent

Aux champs l'au - ro - re nous rap - pel - le, —

D: I (tonic pedal point throughout) V<sub>7</sub>

5

On voit à pei - ne l'hi - ron - del - le, —

I

10

phrase 2: consequent

Qui vole et plon - ge d'un coup d'ai - le —

V<sub>7</sub>

15

Dans la pro - fon - deur du ciel bleu! —

I

**Passo 6.** Conclua, a respeito da simetria do período: Se for simétrico, é um período duplo? Se assimétrico, ele exhibe um grupo antecedente ou consecutivo? (Em um período assimétrico, todas as frases com exceção da última são antecedentes a menos que esta última exhiba uma relação próxima e exclusiva com a frase ou frases que a precedem imediatamente.)

## 5.8 Aplicação em seis etapas

Para exemplificação do tema, o autor decide considerar, como material de análise, o começo da Sonata para violino em Lá maior de César Franck, indicados abaixo:

**EX. 5-12. FRANCK: *Violin Sonata in A Major***

Allegretto ben moderato

PIANO *pp*

VIOLIN *phrase 1* 5 col 8ve

*phrase 2* 10

*phrase 3* 8ve

A:

$V_9$  I  $V_7/III$

(15) phrase 4  
 V<sub>7/V</sub>  
 (20) phrase 5  
 VII<sub>1</sub>

(25) phrase 6  
 VII<sub>1/II</sub> 7p molto cresc. col 8va  
 (30) phrase 7 PIANO  
 molto rit. ff a tempo sempre forte e largamente  
 V<sub>9</sub> I of V

Os 6 passos indicados pelo autor são:

**Passo 1:** Compasso 1-4 consiste na harmonia dominante, tocada apenas pelo piano, antecipando as 2 notas iniciais da melodia do violino. Claramente esses 4 compassos apresentam uma introdução da primeira frase musical. Nós começamos então no compasso 5 - a harmonia movendo-se de uma sucessão  $V_9$  para uma cadência imperfeita para o grau I no compasso 8, dividindo a melodia em dois segmentos. Ela acaba com uma cadência conclusiva, mas como ainda é a frase 1, dificilmente chegamos ao final deste passo.

A próxima cesura melódica está no compasso 12, apoiada por uma semicadência no acorde  $V_7/III$ . Esses 4 compassos (9-12) formam a frase 2. Outra cesura melódica aparece no compasso 16, acompanhada pela semicadência em  $V_7/V$ , pela qual reconhecemos como frase 3. No compasso 20, a melodia novamente apresenta uma clara cesura, indicando o fim da frase 4, embora um pequeno movimento harmônico é apresentado ( $\overset{\circ}{V}/V \rightarrow VII_5^6$ , sem nenhuma alteração no baixo). A frase 5 começa no compasso 21 e continua pelos próximos 4 compassos, realizando uma semicadência similar à frase 4 em  $VII_5^6/II$ . A frase 6, ao contrário das frases antecedentes, não é composta por 4 compassos (estendido para 7, realizando uma cadência autêntica imperfeita em V. Ao contrário da frase precedente, essa não é uma grande possibilidade de cadência com qual este período pode acabar, o caráter diferenciado da música realizado nesse ponto pelo piano dá a nós uma sugestão do que nós poderemos, ao menos neste momento inicial, parar por aqui.

**Passo 2:** Neste passo o autor aborda uma observação sobre os métodos de mapear frases e temas. É uma prática universal em análises formais empregar símbolos que suportam o entendimento de uma composição. Uma frase, por exemplo, pode ser simbolizada pela letra A. Se repetida, ela também poderá ser apelidada como A, enquanto uma frase similar pode ser representada como A' (A prime). Caso haja uma terceira frase similar às outras, ela poderá ser chamada de A'' (A double prime). Quando frases diferentes aparecem elas podem ser rotuladas como B, C, D e assim por diante, e cada uma dessas pode conter uma frase similar qual terá respectivamente B', C', D'. O autor indica que, no exemplo aplicado, poderíamos identificar o padrão ABB'CC'A'.

**Passo 3:** O passo 1 nos mostrou que as cadências das 6 frases são todas radicalmente diferentes. Nós estamos, portanto, lidando com 6 diferentes frases combinadas em uma unidade maior. Desde que a frase 6 termina com uma cadência conclusiva a categoria geral desta unidade é chamada de tema.

**Passo 4:** A frase que segue a frase 6 termina com uma semicadência e, portanto, não pode atuar como um final de frase para o antecedente - para fazer isso deverá ser mais forte do que a cadência da frase 6. A frase 6 é, portanto, o fim do tema. Um número de outros fatores combina para separar a sétima frase antecedente:

- a) A cadência da frase 6 caminha em direção ao *molto ritard*, o primeiro *ritardando* até o momento é indicativo de uma conclusão.

- b) Frase 7 é um solo de piano, uma importante mudança no timbre
- c) Frase 7 mostra uma nova figura no acompanhamento
- d) Frase 7 segue com uma diferente dinâmica e qualidade emocional.

Esses fatores adicionais nada podem fazer além de confirmar que a relação de cadência já está estabelecida.

**Passo 5:** O que frequentemente ocorre no passo 5 pode ser simplificado fazendo um esboço dos movimentos harmônicos essenciais de cada frase, para que o esboço mostre prontamente as relações cadenciais.

**Ex. 5-13. FRANCK: *Violin Sonata in A Major* (harmonic outline)**

The image contains three parts of a harmonic outline for Franck's Violin Sonata in A Major. Part (a) shows the harmonic structure for phrases 1 through 6, with various chord symbols and functional labels such as  $V_9$ ,  $I$ ,  $V_7$  of  $III$ ,  $V_7$  of  $V$ ,  $VII_5^6$ ,  $V_9/V$ ,  $VII_5^0$ ,  $V_9$ ,  $V_7$  of  $V$ , and  $V_7/V$ . Part (b) shows a simplified harmonic outline with notes and labels  $I$ ,  $III$ , and  $V$ . Part (c) shows a further simplified outline with notes and labels  $I$ ,  $III$ , and  $V$ .

No esboço harmônico (Imagem 5-13a) nós percebemos ao menos que a forma encerra com  $V$  tratada como uma tônica secundária. O sétimo acorde em B qual atual como  $V_7/V$  já teve uma aparição no encerramento da frase 3 e foi mantida integralmente na frase 4. As harmonias, então, qual intervém entre o grau  $V_7/V$  na frase 3 e no grau  $V_7/V$  na cadência da frase 6 são parte de uma sucessão de acordes que se prolongam no grau  $V_7/V$ . Essas harmonias apontam para o acorde  $II$  (ou seja,  $V/V$ ) como uma tônica secundária e integralmente nas frases 5 e 6 seguido e quintas descendentes.

O autor também exemplifica que outras interpretações para os eventos harmônicos neste tema são igualmente aceitáveis. Por qualquer análise, o tema é baseado num simples movimento harmônico de um tipo de progressão, movimentando do  $I$  para o  $III$  e o grau  $V$  (Imagem 5-13b).

**Passo 6:** O desenho, como simbolicamente é representado no passo 2, não é um tema simétrico comum. No entanto, mostra uma certa simetria, pois a primeira frase é equilibrada por uma frase semelhante, atuando como conseqüente.

A aplicação desses 6 passos tem caminhado para a conclusão de que a Sonata composta por Franck inicia com um tema de 6 frases (5 grupos com frases antecedentes e uma pequena fase conseqüente) constrói um movimento harmônico progressivo que caminha do grau I para o III, seguido ao V grau. A frase no grupo antecedente tem tamanhos uniformes de 4 compassos enquanto o conseqüente se estende à 7. A frase 1 é precedida de 4 compassos de uma pequena introdução. O desenho do tema é simétrico, na medida em que o primeiro antecedente é equilibrado por um conseqüente que é semelhante.

## **Referência bibliográfica**

GREEN, Douglass M. **Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis**. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1965.