

CMU | ECA | USP
Análise Musical I (CMU0366)
Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda

Resenha do capítulo 6:

The Analytical Method

Douglas Green:

FORM IN TONAL MUSIC

An Introduction to Analysis

Debora Vieira de Sousa 10303862
Gabriel Mondoni 10741934
Giulia Miglioranza 10741976
Jefferson Oliveira 10741805
Leonardo René de Souza 10741771
Mariana Mendonça Meyer 6452002
Wallace de Souza Pereira 10741962

São Paulo
1º semestre de 2020

6-1. Formas e análises

A análise é a separação de um todo em partes, e a exploração e relação dessas partes umas com as outras. Nosso estudo até agora fez o oposto: começamos com a unidade básica da música, a frase, e nos preocupamos com os vários métodos de desenvolvermos e combinarmos com outras frases para formar cadeias de frases, grupos de frases e períodos. Temos lidado com reconhecimento e identificação, que são preliminares à análise.

Estamos agora preparados para iniciar o processo de análise, quer de composições completas de um só movimento, quer de movimentos isolados de obras maiores, tais como sinfonias, concertos, quartetos, sonatas, óperas, oratórios, etc.

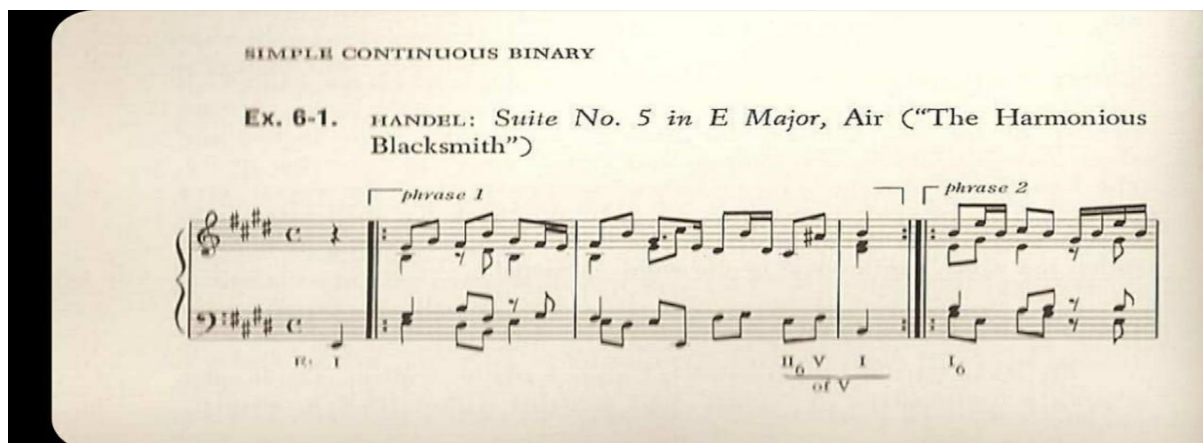
Os trabalhos de grandes compositores raramente parecem ter sido criados a partir de ideias musicais pré-concebidas. Pelo contrário, grandes músicas transforma-se em qualquer forma e se torna explícito o conceito particular na mente do compositor. Sendo assim, é um erro pensar o estudo da forma como um processo pelo qual nos familiarizamos com um certo número de "modelos" normalizados, e depois procedemos a rotular cada um deles em conformidade. Abordar uma composição com uma mente aberta, pronta a descobrir o que o compositor nos reserva, é um procedimento mais fácil do que partir do princípio de que qualquer modelo particular estará em evidência.

Isso não significa que não possamos tentar uma sistematização da forma. Uma leitura da grande literatura musical do passado mostra que a maior parte das composições podem, de fato, ser agrupadas em certas grandes categorias formais. Assim, falamos de "formas padrão" e damos-lhes nomes. Tal entendimento é vantajoso apenas se ao mesmo tempo se percebe claramente que esses nomes são aplicados pelos teóricos à música. O compositor não adapta sua música à forma. De fato, se fosse de outra forma, duas composições com exatamente a mesma forma não seriam tão exclusivas.

6-2. Divisão em "diferentes esferas"

Sabendo que maioria das obras estão divididas em duas ou mais partes, faz-se necessário identificar, como primeiro passo de uma análise, sua quantidade de divisões. Numa determinada peça, pode haver uma grande diversidade composicional dentro de uma frase binária, como por exemplo: Ser uma frase única, um grupo de frases, uma série de frases repetidas, ou até mesmo vários períodos. Portanto, devido a possibilidade do acúmulo de termos, é comum que se cometa o equívoco de haver conflito entre as mesmas.

Ao citar determinado trecho de forma binária contínua com um período duplo, Green explica: "Esses rótulos não entram em conflito entre si, pois se movem em diferentes esferas". Sendo ainda explicadas suas diferenças, "enquanto a primeira se refere a um termo analítico que indica que a peça se divide em duas partes a outra é um termo que descreve as relações particulares entre as várias frases".





A Ária da Suíte de Handel in Mí Maior para Cravo consiste em uma frase em três períodos. A primeira frase se move para a Tônica para uma forte e conclusiva para uma cadência autêntica para a Dominante. A segunda frase acaba com uma semicadência na Dominante, enquanto a terceira retorna pra Tônica com outra forte conclusão da cadencia. A estrutura tonal básica, então, compreende um movimento harmônico singular: Tônica-Dominante-Tônica. Sendo assim, ouvinte sente que uma divisão definitiva ocorre no final da primeira frase devido à força da cadência autêntica perfeita masculina indo para a Dominante. Apenas a cadência final se aproxima dessa força. Mais longe, em comparação no fim da primeira frase com a conclusão da segunda, podemos observar que o movimento com oito notas termina com o primeiro acorde de Sí Maior, acrescentando a sensação de uma forte pontuação, enquanto a finalização menos conclusiva da segunda frase é particularmente devido o movimento rítmico contínuo no baixo. A peça, então, está em duas partes:

- A repetição de cada parte é um subproduto, não a causa, da divisão.
- Nem é a estrutura tonal a responsável pela separação em duas partes.

O exemplo 6-1 ilustra o fato de que a composição com um movimento harmônico simples pode se dividir em duas partes através de uma conclusão cadencial enfática num acorde atonal, isso é por um aspecto desenho da frase. É o desenho da peça, manifestado na força relativa das cadências, que provocou a divisão. A divisão em dois resulta na forma binária. A primeira parte é harmonicamente “aberta”. Isto é, portanto, contínuo.

Estrutura Binária Arredondada

É o movimento harmônico retornando para o começo imediatamente após alcançar cadencialmente a Dominante. Acontece frequentemente, no entanto, quando a Dominante é prolongada por meio de uma sucessão de acordes antes que a interrupção real ocorra. Na imagem abaixo, por exemplo, a Dominante é alcançada segundo momento, então prolongada pela sucessão (IV6-V-IV6-V) antes da interrupção ocorrer no terceiro momento

Ex. 6-2. PERGOLESI: *Lo Frate 'Nnamorato*, Act I

phrase 1 antecedent

phrase 2 consequent

extensions

prolongation of V

Harmonic analysis for Ex. 6-2:

Staff 1: I → IV → VII/V → V → IV₆ (extension)

Staff 2: V → IV₆ → V || I → IV → V₇ → VI → VII/V → V → I

A prolongação da Dominante no Exemplo 6-2 tomou a forma de uma extensão curta, repetida, para a frase. O Exemplo 6-3 é a peça na qual a sucessão de acordes que prolonga a Dominante se torna uma frase própria.

Ex. 6-3. MOZART: *Symphony*, K. 183 ("Little G Minor"), Third Movement

Part One phrase 1

statement

Part Two phrase 3

digression

prolongation of V

Harmonic analysis for Ex. 6-3:

Staff 1: G: I || V → IV₆ → V

Staff 2: I || V → IV₆ → V (prolongation of V)

TWO-PART FORMS 75

phrase 4

restatement

phrase 5

prolongation of V

Harmonic analysis for Two-Part Forms:

Staff 1: I || V → IV₆ → V

Staff 2: I || V → IV₆ → V (prolongation of V)

Vamos analisar o Ex. 6-3 primeiramente por um ponto de vista da estrutura tonal. A frase 1 e 2 (compassos 37 ao 44) compreendem o movimento da progressão harmônica da Tônica para a Dominante. Interrupção agora ocorre. O movimento harmônico e melódico retorna para o início, desta vez cadenciando para a tônica. Deve-se tomar uma nota especial pelo fato de que a interrupção da Dominante, que é prolongada por meio da sucessão de

acordes, desempenha um papel diferente no início da sucessão de acordes do que no final dela. A sucessão começa com este acorde de dominante agindo como uma tônica secundária; fecha com o mesmo acorde agindo como Dominante (mais frequentemente como Dominante com Sétima) da tonalidade original.

Em relação a sua forma, o Exemplo 6-3 exemplifica o princípio da afirmação, digressão e reafirmação:

A primeira frase parte é um período de duas frases. A terceira frase, apesar de baseada nos primeiros dois compassos da primeira frase, é um pouco contrastante pela virtude da mudança de uma textura homofônica para uma quase contrapontística. A quarta frase é uma reexposição da primeira frase; a quinta frase é a variação (transposta da dominante para a Tônica) da segunda frase, expandida pela interpolação. A forma da peça, então, pode ser simbolicamente expresso pelas letras AB//A', e a forma chamada binária arredondada continua, ou simplesmente, binária arredondada.

Na forma binária arredondada os aspectos cadenciais e melódicos do design estão em conflito. As duas cadências conclusivas marcam o fim de duas partes na qual o ouvinte sente a música a ser dividida. Não obstante, melodicamente existem três seções. Isto explica como as duas partes podem ter a forma AB//A'.

Binário Balanceado

Muitas vezes as cadências que terminam em cada parte do movimento binário simples são idênticos exceto no começo. O primeiro é comum no III ou no V do que o segundo é na tônica.

EX. 6-4. HANDEL: *Suite in E Minor for Harpsichord, Allemande*

The image displays two musical examples of cadences from Handel's Suite in E Minor for Harpsichord, Allemande. The left example, titled 'Cadence of Part One', shows a treble staff with a sequence of notes and a bass staff with a sequence of notes and chords. The bass staff is labeled with 'e: I V I' and a bracket under 'of V'. The right example, titled 'Cadence of Part Two', shows a treble staff with a sequence of notes and a bass staff with a sequence of notes and chords. The bass staff is labeled with 'e: I V I'.

Às vezes a semelhança nas finalizações de cada parte vai além da barra final ou mais. Por exemplo, na courante da suíte de Handel in Mí menor (de onde o Exemplo 6-4 foi tirado), nas últimas oito barras da primeira parte, no campo da dominante, aparece em uma transposição quase exata para a tônica como nas últimas oito barras da segunda parte. Desde o fechamento da seção da primeira parte reaparece no fechamento da segunda

parte, a peça tão estruturada é chamada de binário balanceado. Um caso paralelo é a conhecida Invenção No. 8 in Fá Maior de J.S. Bach.

Nota Histórica: Nem Bach ou Hendel escreveram as formas binarias balanceadas tanto quanto escreveram formas binarias simples. Domenico Scarlatti com mais frequência o uso da forma balanceada, enquanto que suas cem sonatas mostram uma grande variedade de outras com a grande maioria delas concluem a segunda parte com a reformulação transposta das barras finais da primeira parte. Scarlatti, contudo, não se atentou exatamente com as transposições. Em vez disso, ele gostava de terminar as duas metades com uma forma um tanto variada do mesmo material.

A forma binária seccional: divisão por movimento harmônico duplo

Formas seccionais em duas partes se referem às formas binarias seccionais. Estão agrupadas em Três tipos de padrões: (a) simples, (b) arredondada e (c) em formas de barra.

Forma Seccional Binaria Simples

The image shows a musical score for Brahms' 'Wiegenlied' (Lullaby), Example 6-5. The title 'SIMPLE SECTIONAL BINARY' is at the top. The example is labeled 'Ex. 6-5. BRAHMS: *Wiegenlied*'. The score is in 3/4 time and F major. It consists of two periods, each with an antecedent and a consequent phrase. Period I (measures 1-8) starts with a tonic pedal point (F) and ends with a V7 chord. Period II (measures 9-16) starts with a V7/IV chord and ends with a tonic (F). The score is annotated with Roman numerals and chord symbols: I (tonic pedal point throughout), V7, V7/IV, and IV. The antecedent phrases are marked with brackets and the word 'antecedent', and the consequent phrases are marked with brackets and the word 'consequent'. Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated in boxes.

A primeira e a segunda frase formam um período simétrico finalizado com uma forte conclusão em cadência autêntica perfeita na Tônica. O movimento harmônico em pode sentido algo em ser considerado incompleto. Já a terceira e a quarta frase formam outro período simétrico finalizando com uma terminando com uma cadência tão forte quanto a anterior. Nós temos aqui, então, dois períodos (não um período duplo), cada um manifestando um movimento harmônico completo. Na base da estrutura tonal a peça se divide em duas partes. Este design segue terno! Cada período consiste de duas frases similares, mas os períodos se contrastam entre si. A Canção de berço de Brahms são duas partes devido o duplo movimento harmônico. As estruturas da canção, duplamente simétrica, com períodos paralelos com contrastes entre si, reforçam e confirmam a divisão trazida sobre a estrutura tonal. A forma é representada pela letra A-B, o hífen indicando que o A complementa e completa o movimento harmônico.

Ex. 6-6. Folk song



A música do berçário no Exemplo 6-6 implica a harmonização de alternar a Dominante com sétima e a Tônica, resultando numa cadência autêntica na tônica até o final de cada uma de suas duas frases. A linha melódica é direcionada até o fim da primeira frase até a quinta do acorde da tônica, e da segunda frase até a base. Nós temos aqui, então, uma situação similar do que foi descrito na seção 5-5, em que a segunda das duas frases com um movimento harmônico idêntico não é uma repetição variada da primeira. Devido a maior força de uma cadência perfeita que a fecha. A segunda frase é diferente embora a primeira frase. As duas frases formam um período com o design A-A', por causa da repetição do movimento harmônico exibido pelas duas frases. Os exemplos (6-5) e (6-6) ilustram o fato de a composição poder dividir em si em duas partes consequência da estrutura tonal no qual temos dois movimentos harmônicos completos.

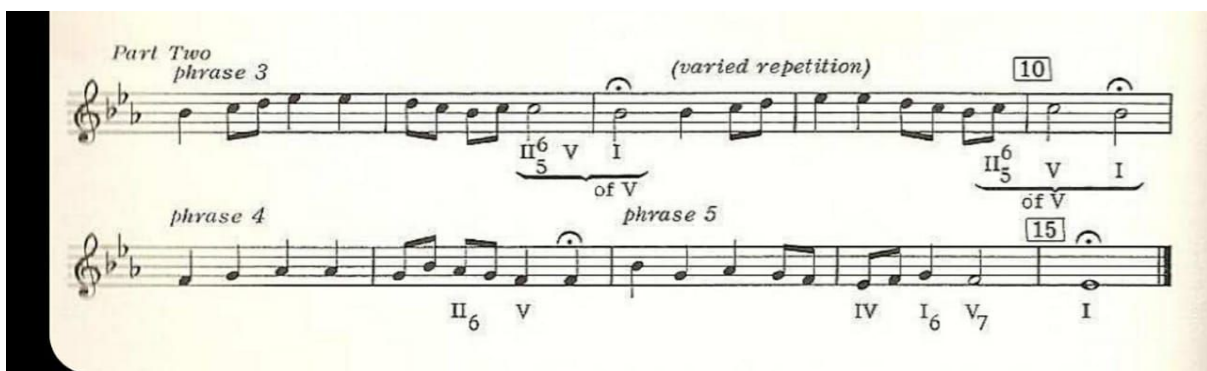
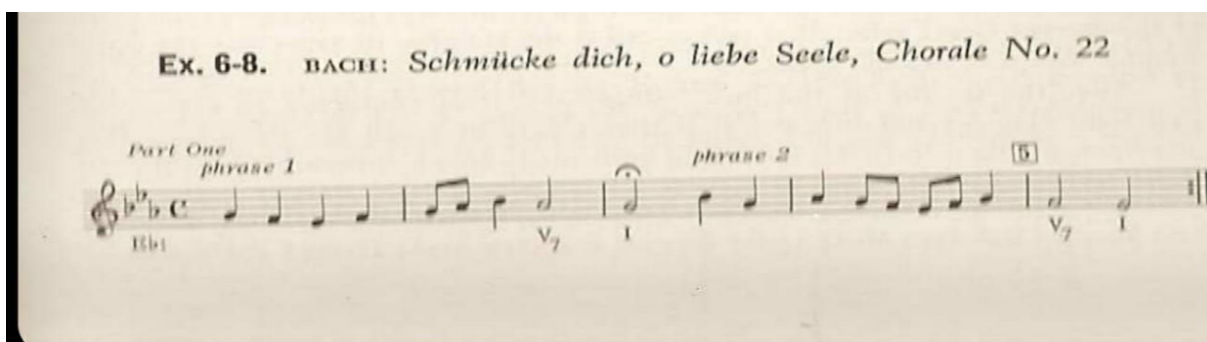
Divisão em duas partes resulta na forma binária. A primeira é harmonicamente “fechada” é, portanto, seccional. Sua forma se refere como binário seccional e também é simbolizado pelas letras A-B.

Forma Binária arredondada seccional:

O Exemplo 6-7 ilustra o desenho frequentemente encontrado na forma seccional binária. O desenho será reconhecido como o contraponto do binário contínuo arredondado. Isso difere dessa forma apenas porque sua primeira parte completa um movimento harmônico, podendo assim, ser chamado de binário seccional arredondado.

Ex. 6-7. HAYDN: *Symphony No. 100* (“Military”), Third Movement





O Coral (Exemplo 6-8) consiste em Cinco frases, a terceira na qual é repetida uma variação. As frases 1 e 2 compreende um período simétrico no qual, concluindo numa divisão da cadencia autentica perfeita na tônica, é prontamente reconhecida a primeira part. As frases remanescentes formam a segunda parte. As estruturas tonais, como de todas as formas binárias seccionais, consistem de dois movimentos harmônicos completos. A característica que distingue a forma da peça das demais formas seccionais binária é o simples fato de que a primeira parte é repetida. Ao invés do desenho A-B, o desenho é A-A-B. É referido como a forma de barra.

As duas partes da forma exemplificam um padrão de repetição seguido de contraste. Em algumas formas de barra a repetição é variada ao invés de exata, no exemplo 6-8 isto será notado por que a frase 5 é a reexposição da frase 2. Assim a mesma frase é usada para

que feche cada uma das duas partes, embora esse aspecto do desenho não seja uma característica inevitável da barra, ele pode ser encontrado com bastante frequência.

6.5 Forma Ternária

Forma ternária seccional: divisão por movimento harmônico duplo

Ex. 6-9. MENOTTI: *The Medium*, Act I

Part One (A)
phrase 1

g: I

[5] phrase 2

phrase 3

[10] 1. 2. Part Two (B)
phrase 4

VI₆ I VI₆ I V

[15] phrase 5

[20] phrase 6

[25] Part Three (A)
phrase 7

V₇ → I

Copyright, 1947, by G. Schirmer, Inc. Reprinted by permission.

A 'parte um' é formada pelo período das três primeiras frases que completam um movimento harmônico na área da Tônica, compreendido pelos compassos 1 a 12. Já as frases 4, 5 e 6 (comp. 13 a 25) têm uma qualidade especial em contraste com a das frases anteriores: a melodia é composta quase inteiramente de novos motivos; o caráter rítmico e a instrumentação, embora não sejam claramente indicados, estão completamente alterados do original. Com a frase 7 (comp. 26 e 27), é efetuado um retorno ao início. Com isso temos essa declaração, digressão, reafirmação como característica mais marcante da estrutura.

Devido à sua qualidade contrastante, as frases 4 a 6 são uma parte do ouvinte. O resultado é uma forma de três partes, a primeira divisão sendo realizada pela conclusão do projeto de um movimento harmônico, e a segunda pelo contraste na melodia, textura, ritmo e assim por diante - ou seja, contraste no design. As três partes constituem uma forma ternária. A primeira parte é harmonicamente "fechada": é, portanto, seccional. A forma é referida como ternário seccional, o desenho indicado pelas letras A-BA.

De todas as formas ternárias o ternário seccional é provavelmente o mais comum, ocorrendo repetidas vezes em canções folclóricas, hinos e diversas músicas populares.

Sendo assim, essa forma tem uma relação próxima do binário seccional arredondado, que são parecidos tanto em sua estrutura tonal quanto no design (consulte Ex. 6-7). A diferença entre os dois se encontra na relação da digressão com o restante da peça. No Ex. 6-9 a digressão (B) tem um caráter claro e impressionante em contraste com A. Esse contraste é forte o suficiente para separar B na mente do ouvinte como diferenças entre si. Mesmo que B possa estar relacionado motivadamente a A (como nos comp. 21, 24 e 25 do Ex. 6-9), ele terá personalidade própria se tiver um forte contraste de caráter.

Ainda que B não tenha um caráter marcadamente contrastante com A, será ouvido como uma parte em si mesmo se seu material não for baseado no material de A. Encontramos um exemplo desta diferença de caráter ao analisarmos o Intermezzo de Brahms em E menor, op. 118, nº 2.

Seria reconhecido como forma binária somente se B for derivado melodicamente ou motivadamente de A, e se ele continuar no mesmo caráter geral (como no Ex. 6-7). Assim ele se fundiria com o retorno de A em uma única parte resultando em uma forma binária.

Forma ternária seccional completa: divisão por três movimentos harmônicos completos

Ex. 6-10. SCHUMANN: *Kinderscenen* No. 6

Part One (period)
antecedent consequent

Part Two (period)
antecedent consequent

Part Three =
Part One restated

D. C. al fine

Duas frases muito curtas combinam-se para formar um período simétrico (comp. 1-4), completando um movimento harmônico com a cadência autêntica perfeita feminina. Os oito compassos subsequentes (mm.5-12) são um período simétrico na subdominante, completando um movimento harmônico e terminando com uma cadência autêntica perfeita masculina. Os compassos 13 a 16, não incluídas na ilustração, são exatamente como a primeira parte. Nos três movimentos harmônicos completos, Ex.6-10 se divide em três partes.

A estrutura da forma coincide com esta divisão:

Part One (A)	Part Two (B)	Part Three (A)
I → II ₆ -V-I	V-I → II ₅ ⁶ -V-I	I → II ₆ -V-I
	of IV	

Quando uma composição consiste em três movimentos harmônicos completos, a terceira parte é, em regra, exatamente igual ou uma repetição variada da primeira parte. O meio pode ou não ter um caráter contrastante. A designação simbólica é A-B-A. Como todas as partes são harmonicamente "fechadas", o formulário é chamado de ternário seccional completo.

Forma contínua interna: divisão em três partes

Ex. 6-11. MOZART: *Im Frühlingsanfang*, K. 597

The musical score is divided into three parts and four phrases. Part One (phrase 1) consists of measures 1-8, ending with a cadence in V. Part Two (phrase 3) consists of measures 9-12, featuring a prolonged V chord. Part Three (phrase 4) consists of measures 13-15, returning to the tonic. The score includes harmonic analysis symbols like I, V, II₆, and V₇, and measure numbers 5, 10, and 15.

As frases 1 e 2 (comp.1-8) são um período simétrico com um movimento harmônico progressivo que termina com uma forte cadência em V (comp.8). A frase 3 (comp. 8-12) exibe uma sucessão de acordes que prolonga V e mantém uma melodia de natureza contrastante. Agora a interrupção ocorre. O movimento harmônico e melódico retorna ao início, desta vez cadenciando na Tônica. A estrutura tonal, então, consiste em um único movimento harmônico interrompido no comp.12. O design, por outro lado, divide a peça em três partes. Os compassos 1-8 tornam-se 'parte um' devido à força de divisão da cadência autêntica perfeita masculina no compasso 8. Os compassos 9 a 12 se tornam 'parte dois' devido à natureza contrastante da frase melódica. O restante é parte três.

Para reconhecer a continuidade do movimento harmônico, a forma é chamada de ternário contínuo. O desenho é representado graficamente como AB // A '.

Ambigüidade Formal

É quando a base da estrutura tonal ternária é idêntica a estrutura tonal binária



$$I \Rightarrow V7 - I \dots V7 \parallel I \Rightarrow V - I$$

of V

Ambas as formas binária e ternária possuem uma estrutura muito similar sendo expressas como AB|| A', o que diferencia as duas formas é o material encontrado na seção B. Na forma binária, o motivo melódico de B é claramente retirado de A, de modo que para B ser ouvido de uma forma única haja um contraste marcante entre eles. Por outro lado na forma ternária, a seção B é composta por novos materiais de contraste, e conseqüentemente se torna a parte central da forma de três partes.

A diferença mais clara a ser encontrada entre as duas formas, reside na natureza do material usado na seção B, se torna difícil de fazer uma escolha definitiva.

Exemplo: Nell Op.18, No.1 de Gabriel Fauré. A melodia vocal, que se inicia no compasso 19, é contrastante à anterior de forma sugestiva, e o acompanhamento permanece igual.

Os casos de ambigüidade não devem preocupar o aluno, e sim reforçar os argumentos já apresentados a ele, um bom compositor não cria uma obra forçando as suas ideias a determinados padrões.

Outros exemplos da forma de três partes são encontrados em: Brahms, Intermezzo Op.118, No.4 e No.6; Op.119, No.1. Mendelssohn, Song without words, Op.19, No.2.

6.6 Composição em mais de três partes

Ex. 6-12. SCHUMANN: *Nachtstücke*, Op. 23, No. 4

The image shows a musical score for Schumann's 'Nachtstücke', Op. 23, No. 4. The score is divided into five parts, each with a specific harmonic analysis. Part One (period) consists of an antecedent phrase (measures 1-4) and a consequent phrase (measures 5-8). Part Two (measures 9-16) is a new section. Part Three (measures 17-24) is a repetition of Part One in a new key (B-flat major). Part Four (measures 25-32) is a new section. Part Five (measures 33-40) is a repetition of Part One with modifications. The harmonic analysis includes Roman numerals and figured bass notation. The score also includes an introduction, a trill (trill.), and a repeat sign.

Ao analisar esta imagem, Green vai apresentando suas ideias e pensamentos sobre as formas.

Após uma breve figura introdutória, a parte um, apresenta movimento harmônico completo com base na interrupção. Na segunda parte, ocorre um movimento completo na chave da medianta. E a parte três é uma ligeira variação da parte um. Até o momento o design da forma é como se fosse um ternário seccional completo, ABA. A passagem subsequente é um movimento harmônico progressivo que leva através da bIII e bIV à V7, semicadenciando na figura introdutória. Contrastando em melodia e textura, torna-se a parte quatro. A parte cinco é uma reformulação da primeira parte, com algumas outras alterações. Então o design da peça ficou: A-B-A-CA; e o formato pode ser chamado de ternário seccional da parte cinco. A derivação desta forma de cinco partes é ternário seccional completo, tendo como principal diferença do ternário a segunda repetição após o contraste.

O design de A-BA-BA, como Nocturne de Chopin em E bemol maior, Op. 9, N° 2, não resulta em cinco partes verdadeiras. É, antes, um ternário com repetição, exata ou variada, das duas últimas partes (A-BA-BA é igual a A - II : BA : II). (Link para download do Nocturne <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/443801%2Foefc>)

A forma de quatro partes de, Impromptu em E bemol maior de Schubert, Op. 90, Nº 2, também é derivado de ternário, neste caso o ternário seccional. A parte central contrastante do A-BA ternário retorna com quarta e última parte; resultando no design A-BA-B'. (Link para download <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/541115/oefc>)

Peças em mais de cinco partes com menos frequência, mas particularmente encontradas nas obras para piano de Schumann. Como regra, essas peças multipartidárias são montadas pelos princípios de aplicações de repetição e contraste como encontrado nas formas ternárias.

6.7 A forma de uma parte

EX. 6-13. BACH: WTC, Vol. 1, Prelude No. 2 (harmonic skeleton)

phrase 1

phrase 2

phrase 3

phrase 4

imperfect authentic cadence

Presto

Adagio

Allegro

of III

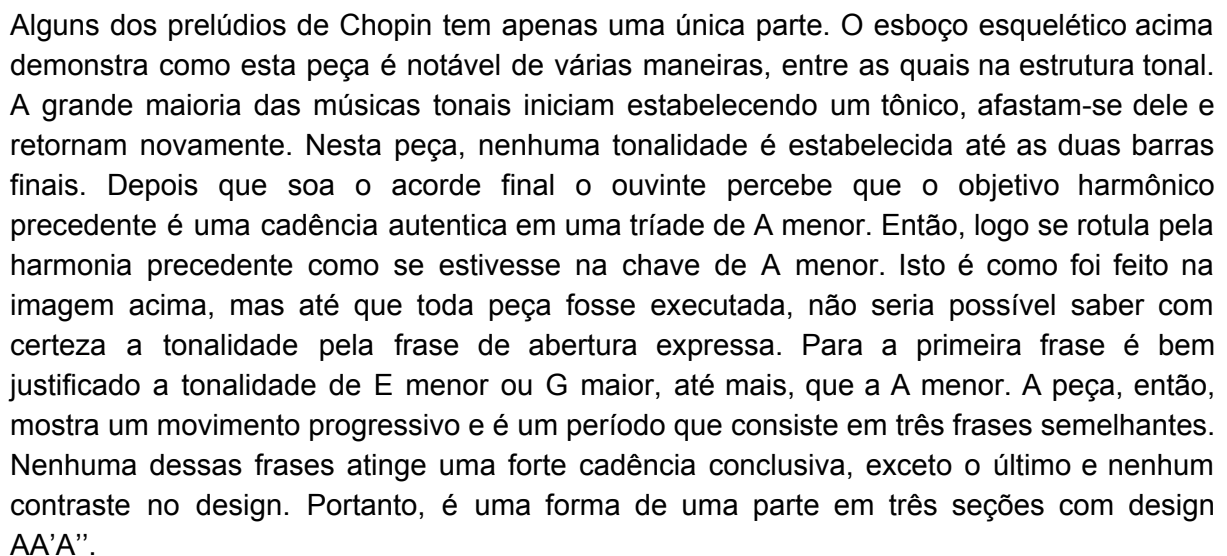
(VII/V)

(V7/IV)

A forma de uma parte com movimento harmônico completo.

O Prelúdio Nº 2 em C menor de Bach, do Cravo Bem Temperado, Vol. 1, não mostra nenhum dispositivo que foi enumerado. Suas quatro frases são claras o suficiente, exceto a

A forma de uma parte com movimento harmônico progressivo



Um tipo bem comum de forma de uma parte é aquele baseado em um movimento harmônico interrompido. O Prelúdio Nº 1 e 4 de Chopin são assim construídos. Ambos são períodos simétricos, ocorrendo a interrupção no final da frase antecedente, com consequentes prolongados, principalmente no caso do primeiro prelúdio. Seu design é A II A'. Eles não podem ser considerados formas de duas partes, pois o movimento harmônico interrompido não tem a força divisória necessária para dividir a obra em duas partes reais. Sendo assim, consideram-se formas de uma parte em duas seções.

A forma de uma parte com movimento harmônico interrompido duas vezes.

Ex. 6-15. CHOPIN: *Prelude, Op. 28, No. 9*

phrase 1

phrase 2

phrase 3

Tabela de formas padrão

Forma	Descrição
1. Uma parte	Movimento harmônico único (completo, progressivo ou interrompido); nenhum aspecto divisivo no design, seja através de cadências fortemente conclusivas ou contrastes impressionantes.
2. Binário contínuo	Movimento harmônico único dividido por design (cadência conclusiva). Design: AB ou AA' a. Simples Design: AB II A' b. Rounded/arredondado Design: AA'. Parte dois termina com uma reformulação transpostas da passagem que termina a parte um c. balanced/equilibrado
3. Binário seccional	Movimento harmônico duplo, ou seja, dois movimentos harmônicos completos ou interrompidos. Design: A-B ou A-A Design: A-BA a. Simples Design: A-A-B. Parte um repete, parte dois não repete. b. Rounded/arredondado c. Barform
4. Ternário seccional	Movimento harmônico duplo, o segundo dos quais é ainda dividida pelo design (contraste). Design: A-BA
5. Ternário seccional completo	Movimento harmônico triplo, ou seja, três movimentos harmônicos completos ou interrompidos. Design: A-B-A

6. Ternário contínuo	Movimento harmônico interrompido único dividido por design (cadência conclusiva e contraste). Design: AB A'
7. Secional em quatro partes	Igual ao ternário seccional mais a correção transposta de parte dois como parte quatro. Design: A-BA-B'
8. Secional em cinco partes	O mesmo que o ternário seccional mais a nova parte quatro e a reformulação da parte um como cinco. Design: A-BA-CA

O prelúdio em E maior mostra um movimento harmônico interrompido duas vezes, a sequência harmônica cada vez seguindo um curso diferente em direção ao V. O Ex. 6-14 é uma forma semelhante, mas deve ser distinguida desse trabalho peças duas interrupções do movimento harmônico. Portanto, o design é representado com A || A' || A''.

6.8 O método de análise de seis passos

É recomendado ao estudante que siga sistematicamente estes seis passos propostos até constituir uma experiência em análise que o permita ter autonomia para criar outros caminhos:

1 - Considerar as frases sucessivas, anotar as cadências, chegar a uma conclusão a partir da estrutura tonal da peça. Observar os movimentos harmônicos. Num movimento único é completo interrompido ou progressivo? Num movimento harmônico duplo, de qual tipo é cada?

2 – Considerar o ponto de vista cadencial. Há alguma cadência conclusiva?

3 – Considerar o desenho motivico e melódico. Há contraste entre as frases? Quais frases são reformulações? (Reformulações são diferentes de repetições. Enquanto as reformulações vêm após um contraste, a repetição segue imediatamente a sequência. As reformulações são importantes para a forma). Represente um desenho gráfico por meio de letras, por exemplo: A-BA, A-B-A, A||A, etc

4 – À luz dos passos anteriores, formular uma conclusão considerando em quantas partes cada peça será dividida

5- Considerando os passos 1 e 4, decidir se a forma é contínua, seccional, multi-seccional (três partes ou mais)

6- Decidir se a peça se encaixa aos padrões de formas comuns citadas no capítulo

6.9 Aplicação do método de análise de seis passos

Com este intuito vamos analisar a peça Lydia, de Gabriel Fauré, para voz e piano. O exemplo apresenta a redução para piano. O original contém duas estrofes que estão escritas à parte das repetições. As ligeiras mudanças foram omitidas, dado que são apenas para a acomodação de palavras, típicas em canções estróficas.

Passo 1: Após dois compassos introdutórios de piano solo, a voz entra com quatro frases sucessivas (comp. 3-19). Cada frase tem quatro compassos, exceto a última que tem cinco. Então entra um interlúdio, igual à introdução, para seguir com as estrofes. Ao final, o piano faz uma frase de cinco compassos solo. As cadências são: frase 1 – imperfeita autêntica no III; frase 2 – semi-cadência no V; frase 3 – semi-cadência no V^6/VII ; frase 4 – autêntica perfeita no I; frase 5 autêntica imperfeita no I.

A frase 5 poderia ser considerada uma coda, já que tem uma movimentação harmônica completa, assim como o conjunto das primeiras quatro frases. Descontando a coda, considera-se um único movimento harmônico completa.

Passo 2: Não há cadência conclusiva que divide a música, apenas a da frase 4.

Passo 3: Ainda que o motivo A reapareça (direta ou invertida) em cada frase, exceto a coda, a semelhança das melodias não são suficientemente parecidas para considerar como frases similares. O movimento de terças ascendentes na coda, lembra o movimento de terças da frase 3, mas a melodia da mão direita é inteiramente nova. O autor propõe uma indicação das frases com a coda entre parênteses: ABCD (E_C). Tal representação também indica que o grave da coda está retomando a parte C simultaneamente a uma nova parte denominada E.

Passo 4: Nos passos 1 e 2, não foi encontrada base para divisão em partes da peça. No passo 3 observou-se que ainda que a melodia mantenha um motivo unificador, há contínuo contraste de melodia ao longo da peça. Tempo, métrica e estilo são unificados. Pode-se concluir que a peça tem uma parte.

Passo 5: Em uma forma de uma parte, este passo não se aplica, já que só poderia ser contínua.

Passo 6: A forma está dentro do padrão de forma de uma parte. A existência da coda é indiferente. O exemplo 6-13 tem um desenho parecido, com frases assimétricas.

EX. 6-16. FAURÉ: *Lydia*, Op. 4, No. 2

Andante

[PIANO]

[VOICE]

phrase 1

imperfect cadence

link

phrase 2

phrase 3

semicadence

phrase 4

semicadence

perfect cadence

rall.

a tempo

[PIANO]

phrase 5

imperfect cadence

of III

of VI

1.

2.

20

IV₇

I

V₅

I

V₇

IV

V

IV₇

V₅

VI

IV₆₃

V₇

I

IV₂

V₄

I

Referências bibliográficas

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