

Análise Schenkeriana

Trata-se de uma forma de análise que tem por objetivo delinear a estrutura harmônico-contrapontística básica de uma peça através de reduções sucessivas. Trata-se de expor as estruturas lineares que, supostamente, estão ocultas nos encadeamentos harmônicos. Supõe-se aqui, que nem todos os acordes tem "origem harmônica". Distinguem-se assim, o que seriam os acordes estruturais de uma peça (tríades ou acordes de sétima que são simbolizados por mínimas nos gráficos schenkerianos) do que seriam os prolongamentos (acordes contrapontísticos de passagem ou ornamentais): estes têm uma tendência horizontal e nascem dos movimentos lineares contrapontísticos que são as dissonâncias e notas não essenciais aos acordes: apojeaturas, notas de passagem, bordaduras, escapadas, antecipações, grace notes e retardos que são em geral, simbolizados por notas pretas distribuídas de diferentes maneiras sobre o gráfico conforme o caso). A cada redução se mantém os acordes estruturais e são eliminados os prolongamentos - o que era acorde estrutural num nível superior pode se transformar em prolongamento no nível imediatamente inferior - até que se chega ao "background" que em geral se resume a uma cadência I-V-I, I-III-V-I, I-II-V-I ou I-IV-V-I com uma linha básica na voz superior que pode fazer os seguintes caminhos: 5-4-3-2-1, 3-2-1 ou 5-4-3. Os acordes estruturais expressam a direcionalidade harmônica em sua estrutura básica e os acordes de prolongamento preenchem o que seria o esqueleto básico da peça. Seu papel é ou expandir a progressão de um acorde estrutural a outro ou expandir a sonoridade de um acorde único. No primeiro caso os prolongamentos reforçam uma direcionalidade ("moving within") e no segundo expandem uma sonoridade ("circling around"). Para maiores informações confira:

Salzer, Felix, Structural Hearing: Tonal Coherence in Music, Paperback.

<http://www.schenkerguide.com/basicmodel.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=N86aTJfqt78>

<https://www.youtube.com/watch?v=Y6R5C4iy1Qg>

Chovendo na Roseira – Schenker:

<https://www.scielo.br/j/pm/a/Q93rFfZWY49cm9xjb3mwCQt/?lang=pt&format=pdf>

Discussão:

Aspectos reducionistas das teorias harmônicas.

A teoria cria uma abstração da dimensão harmônica da música. Neste tipo de abordagem, a música é estudada como um objeto que pode ser conhecido a partir de características supostamente objetivas (independente dos sujeitos). É como se a música fosse um fenômeno autônomo e não dependesse dos aspectos contextuais relacionados aos sujeitos que se relacionam com ela (pessoais, sociais, de gênero, ambientais, geográficos, históricos, arquitetônico etc.). Na realidade, na música tudo é relação. Ao escutar uma música, escutamos a nós mesmos. As abordagens disciplinares dificultam ainda mais uma relação integrada, não reducionista dos ouvintes (músicos ou não) com a música. Tudo é separado (harmonia, contraponto, forma, instrumentação, orquestração, percepção, história etc.). Assim, se naturalizam aspectos culturais, contingencialmente criados. Na teoria tradicional da harmonia os sons se tornam notas com frequências definidas e não se leva em consideração todos os outros aspectos. Um acorde é sempre construído por sobreposição de terças e a inversão de um acorde não modifica a sua função. A distribuição das notas na tessitura e/ou em instrumentos diferentes também não: em Fá maior, por exemplo, C7, C7/E, C7/G, C7/Bb é sempre uma D, dominante, independente dos instrumentos que estão sendo utilizados ou da região da tessitura em que o acorde ocorre. A sonoridade é relegada a um segundo plano.

“De maneira geral (*na música erudita europeia até o início do séc. XX*) as formas musicais basearam-se na estabilidade dos sistemas de notas (escalas, modos, acordes) que por sua vez são regulados por regimes também estáveis de organização (contraponto, harmonia, condução melódica etc.). Para manter essa estabilidade os instrumentos musicais foram sendo regulados de modo a possibilitar o maior controle possível na emissão dos sons. Esse controle não se restringe às alturas das notas, mas também à sua articulação, timbre e à sua dinâmica temporal. Este processo se deu a partir de uma transformação contínua dos instrumentos musicais, com o refinamento das técnicas de fabricação, a utilização de novos materiais, o aperfeiçoamento dos aspectos ergonômicos e com a consequente ampliação dos recursos técnicos (aumento de tessitura, agilidade de articulação etc.). Esta história inclui também a invenção de novos instrumentos e o desaparecimento de outros. Há, certamente toda uma complexa rede de causas (sociais, musicais, expressivas) que condicionam os rumos desta história. No entanto, durante muito tempo essas alterações ocorreram dentro dos limites de ampliação das potencialidades de uma prática musical cujo material sonoro esteve circunscrito a um

domínio voltado para a ideia de tom e de nota, ou seja, de sons cuja estrutura frequencial é estável garantindo uma sensação de altura tonal tão clara quanto possível, bem como o seu controle articulatório e estabilidade tímbrica por parte do intérprete (Villavicencio, Iazzetta e Costa, 2009)”.

Canções brasileiras/projeto poético (“o que queremos dizer com a nossa música”):

relação texto/harmonia/melodia

<https://www.youtube.com/watch?v=Hsai43Pvd5Q> – Guinga, Meu pai

https://www.youtube.com/watch?v=D_-j32_Ryc0 – Emicida, Mãe

<https://www.cifraclub.com.br/chico-buarque/com-acucar-com-afeto/> - Chico, Com açúcar com afeto

<https://www.cifraclub.com.br/milton-nascimento/beatriz/> - Milton Nascimento - Beatriz