

Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach¹

Allen Cadwallader e David Gagné

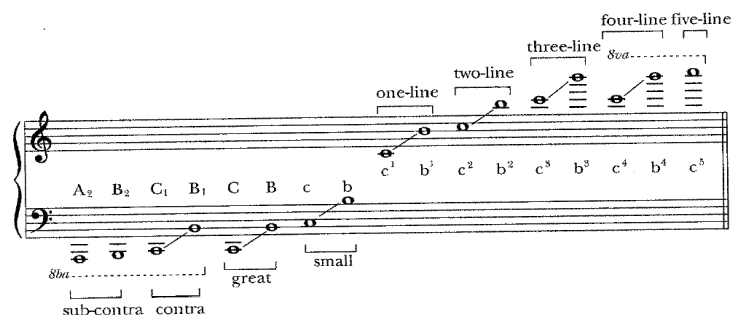
Ficha de citações – Adriana Lopes Moreira – 2º Semestre/2018

Prefácio (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. xi-xv)

No Prefácio, os autores observam tratar-se de um texto didático, introdutório aos estudos autorais de Schenker e igualmente voltado ao repertório tonal, embora reconheçam o mérito dos revisores que se voltaram a obras anteriores e posteriores ao período que se estende de Bach a Brahms. O livro-texto vem acompanhado por um livro de exercícios.

Os autores incluem no Prefácio uma nota tripartida sobre terminologia e símbolos:

1. Quatro termos permaneceram redigidos em alemão, por serem de uso corrente: *Stufe*, significando grau da escala; *Urlinie*, linha fundamental [de uma composição inteira ou da passagem analisada]; *Ursatz*, estrutura fundamental [de uma composição inteira ou da passagem analisada]; *Auskomponierung*, projeção por níveis, elaboração composicional (*composing-out*). [Há também o termo *free composition*, que se refere a obras compostas na íntegra - em contraste a considerações sobre sua estrutura, p.ex.]²
2. O símbolo (^) refere-se às alturas (tones) que formam uma *Urlinie*, portanto os autores alertam para o fato deles terem tomado a liberdade de usar este mesmo símbolo para as alturas de linhas melódicas agudas que conduzem segmentos de exemplos dos capítulos 5-7.
3. O sistema de designações de registros de Schenker segue abaixo:



PARTE 1: PRINCÍPIOS BÁSICOS (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 1-2)

O primeiro capítulo traça os tipos de associações que podem ser reveladas através do que os autores denominam “método de Schenker”: de natureza motívica no capítulo 1; contrapontística no capítulo 2; harmônica com princípios lineares no capítulo 3; progressão linear e padrões intervalares lineares no capítulo 4. O capítulo 5 traz recombinações de princípios harmônicos e contrapontísticos, *Urlinie*, arpejo do baixo, *Ursatz* e interrupção. O capítulo 6 segue o plano geral de *Free composition*. Os capítulos 7 e 8 trazem análises com foco na *Ursatz* e *Auskomponierung*. A Parte 1 prepara o estudante para as análises de obras longas, apresentadas na Parte 2.

¹ CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, David. **Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach**. 3. ed. Oxford: Oxford U. Press, 2011.

CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, David. **Student Workbook to Accompany Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach**. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.

A leitura de um fichamento jamais substitui a leitura do texto original. Antes de citar quaisquer passagens desse fichamento, confronte-a com o original; é possível que existam segmentos em que seja necessária a inclusão de aspas, indicando citação direta. E lembre-se sempre da salutar gentileza acadêmica, mencionando este material didático disponibilizado junto à disciplina frequentada.

² *Slur* é a ligadura de frase; *tie* é a ligadura de notas de mesma altura; *stem* é haste; *flag* é o colchete individual; *beam* é o colchete em forma de uma barra que une duas ou mais notas, uma barra de colchetes; *framework* foi traduzido por *pilares de sustentação*, uma vez que estrutura tem outro significado aqui. (N.T.)

Capítulo 1: Introdução (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 3-14)

Os autores detalham seu foco:

“Nosso objetivo neste livro é apresentar a análise de Schenker com luz própria: não apenas como uma teoria, mas como um caminho compreensível de entendimento de uma obra musical” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 4).

“[...] Na abordagem de Schenker, a análise não se impõe por sobre a música. Antes, você irá aprender a avaliar o contexto musical com base na sua escuta e percepção de todos os aspectos daquele contexto” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 4).

O conceito de Schenker para **motivo**³:

“A análise de Schenker pode remeter a uma variedade de interesses. Por exemplo, uma análise pode iluminar princípios teóricos gerais, como as relações contrapontísticas em composições tonais. Tais assuntos trazem informações a respeito das maneiras segundo as quais o conceito de tonalidade opera amplamente ao longo do repertório tonal. Entretanto, o foco pode ser primeiramente analítico, conduzindo a aspectos individuais de uma composição que se relacionam a aspectos de coerência musical (uma preocupação de suma importância para Schenker). Um tipo de coerência tonal (ou ‘unidade’) ocorre quando uma configuração de sons [tones] recorre de forma idêntica, se está em sucessão imediata ou ao longo de uma faixa [span] mais ampla de música - um padrão recorrente denominado motivo. O conceito estendido de Schenker para motivo é uma de suas mais profundas e abrangentes contribuições para o entendimento da música” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 4, grifos dos autores).

O conceito de Schenker para motivo através da análise de passagens da Sonata para piano op. 2, n. 1, I, de Beethoven, que trago aqui através de citações diretas e indiretas para que tenhamos um exemplo de análise bem feita, na qual os aspectos são descritos e, logo em seguida, há uma reflexão a respeito de sua função no contexto.

Example 1.1

Beethoven, Piano Sonata, Op. 2, No. 1, I, bars 1-8



“[...] Uma energia propulsora é criada pelo rápido arpejo ascendente na mão direita, que atinge lá^{b2} no comp. 2 e si^{b2} no comp. 4. Essas notas [tones] não são enfatizadas apenas como pontos focais [goals] dos acentos, mas também porque a mão esquerda traz os acordes apenas após elas serem atingidas” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 4).

“As figuras nos comp. 2 e 4 são repetidas nos comp. 5 e 6, agora em sucessão imediata porque o arpejo precedente está ausente. Isso representa um tipo de desenvolvimento temático que tanto atrasa (através da repetição) como intensifica (através da contração) o movimento adiante em direção ao próximo ponto focal” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 5).

“Embora não seja a conclusão da frase, o acorde I⁶ no comp. 7 presta suporte à nota dó³, o ponto focal do movimento repetido lá^{b2}-si^{b2} e a nota mais aguda da linha melódica. Esta nota não é

³ Os termos técnicos são destacados com negrito.

delineada apenas pelo registro, mas também através da dinâmica da frase. Perceba também que o acorde arpejado que presta suporte ao clímax é uma versão - ritmicamente contraída - da figura do arpejo apresentado nos comp. 1-2, o qual é reafirmado nos comp. 3-4, e ecoado nos saltos ascendentes das *appoggiaturas* dos comp. 5-6. Nos comp. 7-8, o nível da dinâmica decresce até piano, o dó³ descende por uma sexta até mi². Essa sexta é destacada em nosso exemplo musical através de hastes ligadas por uma barra. A sexta descendente é o padrão ou figura que recorre com várias aparências ao longo do movimento. Assim, um tipo de motivo ‘germinal’ aparece, mais amplamente desenvolvido, ao longo da peça. Por conveniência, essa figura é identificada como motivo a no exemplo [1.1]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 5, grifos do autor).

“[No exemplo 1.2,] Perceba também que a primeira repetição do motivo (comp. 11-16) é um tipo de *aumentação* da sexta original. As sextas subsequentes aparecem em notas com durações menores, produzindo um acelerando rítmico escrito, o qual antecede a transição conclusiva do comp. 20” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 5-7).

Example 1.2

Beethoven, Piano Sonata, Op. 2, No. 1, I, bars 6–21 with analytical interpretation

Example 1.2 shows the musical score for bars 6-21 of Beethoven's Piano Sonata, Op. 2, No. 1, I. The score includes analytical annotations such as 'a', 'E♭', and 'to E♭'.

Example 1.3 shows the musical score for bars 69-81 of Beethoven's Piano Sonata, Op. 2, No. 1, I. The score includes analytical annotations such as 'a', 'E♭', and 'to E♭'.

Example 1.3

Beethoven, Piano Sonata, Op. 2, No. 1, I, bars 69–81, analytical interpretation

Example 1.3 shows the musical score for bars 69-81 of Beethoven's Piano Sonata, Op. 2, No. 1, I. The score includes analytical annotations such as 'a', 'E♭', and 'to E♭'.

A transição que se segue à fermata do comp. 8, em Dó menor e na oitava inferior, produz uma justaposição de Mi e Mi^b. O Mi^b aparece 3 vezes, em 3 oitavas posicionadas ascendente (comp. 9- 11), sendo que a última delas coincide com o registro agudo de Mi e ambos estão separados por pausas, de maneira que estabelecem uma ampla conexão (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 7).

O segundo tema explora relações cromáticas. Localizado na região da medianta (Lá^b), é iniciado por um pedal de dominante (E^b), expressando tanto Lá^b maior como Lá^b menor até o comp. 26, e encontrando uma cadência autêntica perfeita apenas nos comp. 40-41. Beethoven incorpora o Fá^b da escala de Lá^b menor, que caminha para Mi^b nos comp. 20-21. Este movimento é prenunciado pelo Mi e Mi^b que articula o primeiro tema à transição (comp. 9-11) e ecoado nos comp. 29-30 e 32-33 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 7).

O desenvolvimento é iniciado pela confirmação do primeiro tema (comp. 49-54), seguida por uma longa passagem baseada no segundo tema, com padrões “quase cadenciais”, ou seja, movimentos V-I da mão direita por sobre pedais de dominantes das sucessivas regiões tonais. No comp. 69, o segundo tema migra para a mão esquerda, cadenciando em Dó menor (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 7).

O exemplo 1.3 traz uma redução da passagem que ocupa os comp. 69-81, na qual o soprano desenvolve um movimento cadencial descendente, que adquire relativa estabilidade através do suporte das tônicas transitórias e estabelece um padrão rítmico. Nesse contexto, o termo **tonicização** é usado como “o acorde que assume temporariamente a qualidade de uma tônica”. Esse espaço de 13 compassos do

desenvolvimento “incorpora uma versão *aumentada* do motivo” de sexta menor descendente Dó-Si $\flat$ -Lá $\flat$ -Sol-Fá-Mi, enfatizado por *sforzandi* (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 7-8 e 14).

O exemplo 1.4 traz a retransição que antecede a recapitulação (comp. 93-101), cujo baixo repete as notas Dó-Si $\flat$ -Lá $\flat$ -Sol-Fá, de maneira que este movimento - comum a várias peças - assume, neste contexto, um significado motivico (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 8-9).

O exemplo 1.5 mostra o início da recapitulação do segundo tema (comp. 119-124), em que a relação Fá $\flat$ -Mi $\flat$ e Mi-Mi $\flat$ não está presente, porque o segundo tema aparece à tônica. No entanto, nos comp. 120-122 do segundo tema, a sexta Dó-Mi aparece comprimida em um único compasso, constituindo-se como um elemento unificador. E “podemos dizer que essa lembrança motivica foi preparada, na exposição, pelo início do segundo tema fora da tônica” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 9-10).

Example 1.4

Beethoven, Piano Sonata, Op. 2, No. 1, I, bars 93–101, analytical interpretation

Example 1.5

Beethoven, Piano Sonata, Op. 2, No. 1, I, bars 119–124 with analytical interpretation

O exemplo 1-6 traz a Coda, com *ff* e *sforzandi* na sexta Dó-Mi (no registro original) e em Lá $\flat$ -Sol- Fá-Mi-Fá, outro importante motivo do movimento, apresentado no comp. 2 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 10-11).

O exemplo 1.7 traz uma representação do planejamento em larga escala das seções de exposição e desenvolvimento do movimento.

Example 1.6

Beethoven, Piano Sonata, Op. 2, No. 1, I, bars 140–152 with analytical interpretation

EXAMPLE 1.7

Beethoven, Piano Sonata, Op. 2, No. 1, I, bass-line reduction of exposition and development

Este estudo trouxe uma discussão a respeito das diversas transformações de um motivo, revelando conexões e relações que não são de apreensão imediata. Nas palavras de Schenker: “Sempre o mesmo, mas nunca da mesma maneira” (SCHENKER apud CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 12). “A proposta de Schenker é singular por sua habilidade em diferenciar o que é único em uma composição do que é comum a várias peças do repertório tonal” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 12).

Na nota de rodapé n. 5, os autores tecem considerações a respeito da percepção:

“O contato com a leitura e criação de gráficos desenvolve não apenas o entendimento, mas a habilidade de ouvir e reconhecer - de perceber - tipos diversos de relacionamentos e eventos musicais” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 13-14).

extensões mais amplas de música [nível fundamental], em vários níveis estruturais” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 19, grifos dos autores).

O exemplo 2.4 traz associações entre notas que não são imediatamente adjacentes. Os autores apresentam o conceito de **prolongamento (ou prolongação)**, indicado por uma **ligadura pontilhada**: “Quando uma nota (como o Lá# nos comp. 1-2) permanece ativa no contexto, mesmo havendo interferência de outras notas, dizemos que essa nota foi prolongada. A ligadura pontilhada no exemplo [2.4] indica um *prolongamento melódico*”. Há também o *prolongamento acórdico*, abordada mais adiante (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 20).

Example 2.4

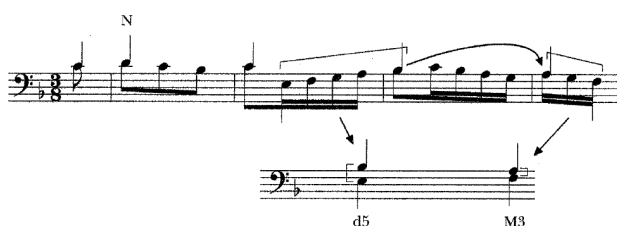
J. S. Bach, Fugue in D# minor (WTC I), subject, bars 1-3 with analytical interpretation



Os exemplos 2.5 e 2.6 trazem associações entre notas que não são imediatamente adjacentes. Após indicar uma gama no texto original, os autores conceituam a melodia polifônica: “Uma melodia que articula duas ou mais vozes distintas, como acontece no sujeito dessa fuga, é chamada melodia polifônica. Uma melodia polifônica [também] pode unir diferentes vozes que estão separadas”, como ocorre no exemplo 2.6. (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 21).

Example 2.5

J. S. Bach, Fugue in F major (WTC I), subject, bars 1-4 with analytical interpretation



Example 2.6

J. S. Bach, Suite No. 1 for Unaccompanied Cello, Prelude, bars 1-4 with harmonic representation

Prélude.



Contraponto

Durante centenas de anos o contraponto foi considerado essencial para o aprendizado da técnica composicional. Schenker acreditava neste estudo e foi um dos responsáveis pela renovação da ênfase nessa disciplina, por considerá-la também uma maneira de se escutar música e entender princípios fundamentais das estruturas tonais polifônicas. Acreditava serem a harmonia e o contraponto dimensões separadas da composição tonal, mas intimamente relacionadas. Denominava “composição livre” a prática de sua época.

Sendo assim, no início de sua carreira publicou livros sobre harmonia e contraponto (1906, 1910, 1922) (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 22).

“Schenker considerou que os princípios da organização melódica na música tonal são, em parte, uma consequência, ou uma versão mais elaborada, das técnicas lineares apresentadas no estudo do contraponto” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 23). Sendo assim, e como ocorre frequentemente nos livros sobre análise schenkeriana, os autores incluem algumas páginas com o contraponto por espécies.

Primeira espécie

Da primeira espécie são ressaltados os quatro tipos relativos de movimento: “paralelo (mesma direção, mesmos intervalos são mantidos entre as vozes), similar (mesma direção, intervalos diferentes), contrário (direção oposta) e oblíquo (uma voz se move enquanto a outra se mantém fixa)” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 24).

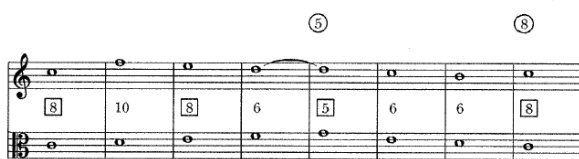
Na análise do Exemplo 2.7, com contraponto em primeira espécie, destaco alguns comentários: o início e o final com consonâncias justas, sendo a oitava a de máxima estabilidade e repouso; o senso de movimento em direção a um ponto focal [goal], na música tonal, decorre da alternância entre dissonâncias e consonâncias; os saltos associados a produção de tensão e os graus conjuntos descendentes são associados à dispersão de tensão (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 23-24).

O exemplo 2.8 mostra o raciocínio contrapontístico subjacente ao plano frontal da Chaconne, de Trois Leçons de Haendel [a análise por graus mostra a gramática dos acordes; o contraponto acima deles, o significado desses mesmos acordes].

“Um aspecto essencial desse movimento é o relacionamento contrapontístico entre as vozes externas, que pode ser representada em termos de primeira espécie (como ocorre na segunda parte do Exemplo 2.8b). [...] No entanto, os intervalos são realizados harmonicamente na forma de tríades [...]. Esta passagem ilustra o papel interativo da harmonia e do contraponto na música [...]. Uma vez que concebemos o tempo metaforicamente em termos horizontais, podemos dizer que o contraponto, a dimensão linear da música, provê os impulsos cinéticos através dos quais a harmonia, dimensão vertical da música, é expressa no tempo. [...] as maneiras segundo as quais a harmonia organiza diferentes passagens na música são dependentes dos efeitos prolongadores do contraponto” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 24-25).

Example 2.7

First species counterpoint



Example 2.8

(a) Handel, *Trois Leçons*, Chaconne, bars 1–4; (b) harmonic and first species representations



Segunda espécie

Da análise no Exemplo 2.9, com contraponto em segunda espécie, destaco alguns comentários. No interior de cada compasso, as duas mínimas geram uma organização métrica com tempo forte e tempo fraco; **o interesse recai sobre o tempo fraco**, que: provê o movimento rítmico da linha melódica; conecta dois diferentes registros ou vozes; conecta as sucessivas consonâncias que ocupam os tempos fortes, podendo

ser notas auxiliares - no Exemplo 2.9, **notas de passagem (P)**, que podem ser dissonantes (mais comumente) ou consonantes; **conduz adiante a progressão melódica** nos comp. 2-3. No comp. 3, o compositor poderia ter usado a nota Fá, produzindo o movimento por graus conjuntos Sol-Fá-Mi, mas opta pela substituição melódica ao incluir o salto Ré, produzindo Sol-Ré-Mi (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 26-27). A **substituição melódica** “elabora, mas não altera, a continuidade do contorno”, cuja condução por graus é considerada a mais fluente melodicamente. No comp. 4, o salto de oitava na voz superior é designado **transferência de registro** e “abre um espaço adicional entre as frases, estabelece o clímax da frase e permite que a voz superior descenda gradualmente [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 27).

No exemplo 2.10, Intermezzo op. 76, n. 7, em Lá menor, de Brahms, “a nota Mi é ornamentada e sustentada - ou seja, é **prolongada** - através de uma figura com 5 notas. Esta figura se desenvolve no interior de um movimento harmônico de I para III. O acorde suportado pela segunda altura no baixo poderia ser rotulado como sendo VII⁶ (ou V⁶ de III), mas também pode ser descrito como ‘**acorde de passagem**’, porque a nota Si, na característica posição de nota de passagem, conecta as notas Lá e Dó na linha do baixo [...], aludindo à interpretação que teria no *cantus firmus* [...]. O Si é uma nota de passagem que dá suporte a um acorde de passagem [...] e o Fá na voz superior tem um propósito mais local. Essa distinção entre dois tipos diferentes de notas de passagem é significativo e prenuncia a noção de níveis estruturais, uma das ideias mais profundas de Schenker [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 28-29).

“[...] Entretanto, o significado da nota de passagem nas ideias de Schenker transcende os idiomas básicos do contraponto estrito. Ele estabelece metáforas e sugere que a música, na composição livre, traça um ‘caminho’. Para Schenker, ‘o movimento em direção a um ponto focal [*goal*] [de um caminho] e o curso até o ponto focal são basilares. O movimento vem depois: sem um ponto focal não pode haver um conteúdo plausível’. Sem as notas de passagem não podem haver conexões, e sem conexões não é possível se atingir um ponto focal e estipular um conteúdo musical na dimensão horizontal (‘profundidade espacial’). Veremos nos próximos capítulos que a nota de passagem é o movimento primeiro das progressões lineares e ainda pode servir como ponto de partida para movimentos subsidiários” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 29).

Example 2.9

Second species counterpoint

⑤

instead of

Example 2.10

(a) Brahms, Intermezzo, Op. 76, No. 7, opening; (b) second species representation

(a) Moderato semplice

(b)

Terceira espécie

Da análise no Exemplo 2.11, com contraponto em terceira espécie, destaco alguns comentários. O ritmo rápido permite o uso de ornamentos por graus conjuntos igualmente rápidos, que retornam ao ponto de origem, “assim **ornamentando uma única nota**, ao invés de conectar duas notas diferentes”, “**prolongando uma nota** ou, por outro lado, retardando o movimento de uma linha”. No comp. 9, a nota Si é prolongada por uma **bordadura dupla** [ou *cambiata*], ornamento usado composicionalmente desde a Idade Média. “Essa relação indireta de notas ilustra a percepção auditiva de relações entre alturas por sobre espaços de extensões variadas, mesmo havendo a intervenção de outras notas” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 29-30).

Example 2.11

Third species counterpoint

Quarta espécie

Da análise no Exemplo 2.12, com contraponto em quarta espécie, destaco alguns comentários. Às dissonâncias *melódicas* anteriores são adicionadas dissonâncias *rítmicas*, criadas por mudanças no posicionamento das notas, ao invés de haver a adição de novas alturas melódicas; produz a **suspensão**, cuja primeira nota é de *preparação* e precisa ser consonante, a suspensão ocorre no tempo fraco e precisa ser dissonante, sendo resolvida grau abaixo pela nota de resolução, consonante em relação à nota do *cantus firmus* (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 31-32).

O fato de a nota de resolução estar no tempo fraco do compasso “trazer um claro exemplo de um importante princípio: a força estrutural ou o significado de uma nota não coincide necessariamente com sua posição métrica. [...] Os princípios de ritmo (incluindo o metro) trabalham em conjunção com - mas de maneira independente - os princípios de harmonia e contraponto. Os aspectos rítmicos podem dar suporte e reforçar a função estrutural de uma nota, mas podem com frequência entrar em conflito com fatores harmônicos e contrapontísticos, [...] fatores que agem interativamente para a aquisição do desenvolvimento - do desdobramento - de uma composição musical”. No Exemplo 2.14, com a nona variação da Chaconna, a suspensão provoca um impulso que intensifica o movimento adiante de I para V (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 32-33).

Example 2.13

Fourth species counterpoint

Example 2.14

(a) Handel, Chaconne, Variation 9, bars 1-4; (b) fourth species representation

Quinta espécie

Da análise no Exemplo 2.15, com contraponto em quinta espécie, que combina as anteriores e é também conhecida pelo termo *diminuição* devido à inserção de notas com durações mais curtas, destaco alguns padrões idiomáticos indicados pelos autores. A progressão pela quarta espécie é ainda a força que guia o movimento (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 33-34).

Example 2.15

Embellishment of suspensions in fifth species counterpoint

The image displays three staves of musical notation. Staff (a) is a single melodic line with several suspensions (notes held over from the previous measure). Staff (b) is a counterpoint line, also with suspensions. Staff (c) shows the combined result of the two lines, with figured bass notation (6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6) written below the notes, indicating the harmonic structure and the resolution of the suspensions.

Melodia estrutural

Dos princípios fundamentais do contraponto emerge a percepção de que “as linhas simples formadas por graus conjuntos em movimentos por graus ascendentes e descendentes [...] mantêm-se subjacentes à superfície das composições tonais, mesmo nas composições instrumentais, em que são comuns os amplos saltos, o amplo âmbito e as mudanças de registro. Nesse estágio, Schenker refere-se a estas linhas subjacentes através do termo *Urlinien* (linhas de base, ou linhas fundamentais). [...] De maneira similar, usamos o termo melodia estrutural para denotar uma linha melódica subjacentemente fluente e que serve como pilares de sustentação [*framework*] para uma diminuição mais elaborada que envolve notas de passagem e bordaduras, suspensões e arpejos” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 34).

Os próximos exemplos trazem passagens de *Ah! Vous dirai-je, Maman*, de Mozart. No exemplo 2.16, o salto inicial é compensado pelo movimento descendente por graus, a tônica permanece na primeira parte da frase, forma-se um “tenor” na melodia polifônica dos comp. 2-5, o que resulta em boa fluência melódica. No exemplo 2.17 (variação 1) e 2.18 (variação 3), a mesma melodia estrutural faz-se presente [aparece circulada], sendo ornamentada com figurações idiomáticas do piano. Nos comp. 28-30 do exemplo 2.17, as notas Mi-Ré-Dó reforçam a presença melodia estrutural. Os arpejos no exemplo 2.17 explicitam a interpretação harmônica da permanência no acorde I inicial; nos comp. 76-79, a mudança para o registro superior antecipa as notas da melodia estrutural.

Sobre o recurso da *diminuição*:

“Termo originário da prática musical no período barroco e associado ao preenchimento dos intervalos através de notas ornamentais. Utilizado por Schenker para descrever a ornamentação de uma estrutura musical em um nível próximo do nível frontal. O processo de análise consiste basicamente em olhar por detrás das diminuições do nível frontal. No entanto, Schenker estava mais interessado em discutir e revelar os processos de criação que os compositores desenvolviam entre o plano fundamental e o nível frontal” (BARROS; GERLING, s.n.).

Peças para análise

1. Mozart, *Nine Variations on a Minuet by Duport*, K. 573 (Tema; Variações 1, 5 e 8).

TEMA. Comp. 29. April 1789 zu Potsdam.

2. Beethoven, *Six Easy Variations* (G major), WoO 77 (Tema; Variação 1).

TEMA. Audante, quasi Allegretto.

VAR. I.

3. Schubert, *Die schöne Müllerin*: n. 13, "Mit dem grünen Lautenbände" (melodia vocal completa).

Mässig.

Singstimme.

Pianoforte.

„Schad' um das schöne grü-ne Band, dass
Ist auch dein ganzer Liebster weiss, soll
Nun schlinge in die Lo-cken dein das

es verbleicht hier an der Wand, ich hab' das Grün so- gern, ich hab das Grün- so
Grün doch ha-ben seinen Preis, und ich auch hab' es- gern, und ich auch hab' es
grü-ne-Band ge-fäl-lig ein, du hast ja's Grün so- gern, du hast ja's Grün- so

gern.“ So sprachst du, Lieb-chen, heut' zu mir, gleich knüpf' ich's ab und send' es
gern. Weil un-s're Lieb' ist im-mer grün, weil grün der Hoff-nung Fer-nen
gern. Dann weiss ich, wo die Hoff-nung wohnt, dann weiss ich, wo die Lie-be

dir. Nun hab' das Grü-ne- gern, nun hab das Grü-ne gern.
blüh'n, d'rum ha-ben wir es- gern, d'rum ha-ben wir es gern.
thront, dann hab' ich's Grün erst gern, dann hab' ich's Grün-erst gern.

4. Brahms, *Ballade* in B major, op. 10, n. 4, comp. 1-46.

5. Mozart, *Fantasia* in C minor, K. 475, comp. 1-4.

Adagio.

The musical score for Adagio is written for piano. It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Adagio'. The score includes dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano).

6. Wolf, *Mörike-Lieder*: n. 7, "Das verlassene Mägdlein", comp. 1-12 (melodia vocal).

Langsam

pp

Früh, wann die Hüh-ner krähen,

eh' die Sternlein schwinden, muss ich an Her-de stehn, muss Feu-er zün-den.

7. Beethoven, *Piano Sonata*, op. 22, III, comp. 1-18.

RONDO.
Allegretto.

p

cresc.

p

cresc.

f

p

cresc.

p

f

p cresc.

p cresc.

Capítulo 3: Linhas do baixo e estrutura harmônica (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 41-74)

Os autores abrem o capítulo estabelecendo conceitos:

“A linha do baixo difere das vozes superiores em decorrência do seu papel particular de prestar suporte e definir o movimento harmônico. Ela interage em níveis que variam dos eventos imediatos, acorde a acorde, até a organização harmônica em larga escala, de uma obra na sua íntegra”.

“Parte da concepção de Schenker para a estrutura harmônica é baseada na teoria dos graus da escala, da palavra alemã *Stufe* (cujo plural é *Stufen*), na maneira simples de se pensar em acordes formados sobre cada grau da escala. As possibilidades são representadas por algarismos romanos [...] I-IV-VII-

III-VI-II-V. Em princípio, um *Stufe* é uma tríade, cujas alterações cromáticas podem ser assim representadas [...] II# [...]”.

Sendo assim, uma dominante individual não é considerada um *Stufe*. Continuando:

“Um grau de escala pode ocorrer como um acorde único ou ser prolongado por longas passagens. [...] Tendo em vista que os pilares de sustentação [*framework*] tonais são hierárquicos por natureza, um acorde que aparece como sendo *Stufe* em um nível pode ter uma função contrapontística em outro. Por exemplo, na progressão [...] I-VI-I, [...] o VI é decorrente de um movimento de bordadura que expande a harmonia da tônica, embora localmente [...] represente um grau individual de escala”. “Schenker considera I e V como graus fundamentais da escala, [...] com o movimento de I para V representando a progressão mais essencial da música tonal. Os demais graus da escala [...] elaboram esta progressão básica, algumas vezes sobre extensas passagens, mas sua função é subordinada aos pilares de sustentação [*framework*] harmônicos fundamentais de I para V”.

“[...] formam-se classes de harmonias. Os pilares de sustentação [*framework*] que usamos ao longo desse livro são simbolizados por ‘T-Int-D-T’. [...] Considere que I-I⁶ representam a mesma classe harmônica: T. A sucessão I-VII⁶-I⁶ é uma elaboração [da T]. [...] Passaremos, então, a apreciar como os elementos do contraponto servem para prolongar e expandir as classes de harmonias subjacentes”.

“Estes exemplos iniciais revelam a distinção entre ‘acorde’ e ‘harmonia’, um aspecto significativo das ideias de Schenker. [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 41-42).

A harmonia Tônica (classe harmônica T [*T class*])

No Exemplo 3.1, o contexto com o acorde I (comp. 1-6), seguido por IV-V (apenas na cadência dos comp. 7-8) traz o argumento para a apresentação do conceito de **acorde contrapontístico**:

“Considere a diferença existente entre o V⁷ invertido do comp. 1 e o V em posição fundamental [...] da cadência no comp. 8. Esse V serve como um ponto focal para o movimento harmônico precedente, e é elaborado por um $\frac{6}{4}$ cadencial [...]. Assim, os acordes de dominante nos comp. 1 e 8 possuem funções marcadamente diferentes, determinadas pelo contexto em que ocorrem. Assim como ocorre com o acorde V₃⁴ no comp. 1, os acordes do comp. 3 também ornamentam a harmonia de tônica [...], são chamados **acordes contrapontísticos**. [...] servem para prolongar a harmonia de tônica, e também são parte de um movimento de uma harmonia a outra”

“[...] Como o acorde $\frac{6}{4}$ cadencial tipicamente intensifica a dominante na qual resolve (através de suspensões ou notas de passagem ascendentes), [...] será representado pelo símbolo V $\frac{6}{4}$, ao invés da representação mais literal I $\frac{6}{4}$. [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 42-45).

O Exemplo 3.2 nos mostra como o movimento de arpejo no comp. 6, produzindo variedade ao final da passagem como acorde I. O Exemplo 3.3 traz a estrutura harmônica. O exemplo 3.4 traz uma elaboração do acorde I: “O movimento I-V-I do baixo pode ser considerado um arpejo da fundamental e quinta do acorde de tônica. [...] Na maior parte das composições, a **linha do baixo** é elaborada, o que a torna mais melódica. Em outras palavras, move-se do esqueleto I-V-I para algo mais próximo à ‘superfície’ musical (ou os eventos momento a momento)” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 46).

Example 3.1

(a) Mozart, Piano Sonata, K. 545, II, bars 1–16; (b) analytical interpretation, bars 1–8

(a) Andante

Example 3.1 continued

(b)

Example 3.4

Linear expansion of vertical triad

becomes

Example 3.2

Expansion of tonic harmony through interval inversion

becomes and

Example 3.3

Mozart, Piano Sonata, K. 545, II, bars 1–8: bass and harmonic structure

becomes

Harmonias intermediárias (classe harmônica Int, [Int class])

No exemplo 3.5, o acorde IV conecta o prolongamento do acorde I inicial à dominante estrutural, sendo chamado **harmonia intermediária** (ou *pré-dominante*). Além disso,

“[...] Note que as designações VII^{o6} e I⁶ aparecem em um nível separado abaixo do pentagrama, indicando que eles expandem a classe harmônica T. [...] Estabelece-se uma distinção entre os acordes contrapontísticos e de prolongamento, e os acordes de classes mais fundamentais na estrutura harmônica. A propósito, os colchetes indicam o belo relacionamento motivico entre as vozes externas: a subida mais ampla de Fá a Dó é antecipada no soprano (e ressaltada pela repetição do Dó) como parte de seu acento à oitava. Esses símbolos, chamados **colchetes motivicos**, muitas vezes são usados nos gráficos schenkerianos para indicar vários tipos de relacionamentos motivicos” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 47).

“[...] No Exemplo 3.5, o movimento I-VII^{o6}-I⁶ expande uma única harmonia subjacente, o grau de tônica da escala” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 48).

Os Exemplos 3.6a-d trazem possibilidades de harmonização dos pilares de sustentação tônica-dominante. Neles há casos de “pares intermediários” nos Exemplos 3.6e e 3.6f, em que IV se transforma em II⁶ (“o parêntese indica que o II⁶, nesse caso, pertence ao *Stufe* da subdominante”) e o II está relacionado ao IV precedente, respectivamente. Já os Exemplos 3.6g e 3.6h trazem, respectivamente, casos de $\hat{4}$ elevado pela incidência do V de V⁶₅, e o $\hat{6}$ abaixado pela incidência da sexta aumentada, e são casos de **intermediários cromatizados**, que implicam em uma **transformação** na harmonia diatônica. O acorde de sexta aumentada francesa do Exemplo 3.7 ilustra “[...] a técnica de se iniciar uma ‘área’ intermediária diatonicamente e finalizá-

la cromaticamente, [que] não apenas expande o *Stufe* subjacente, mas também amplia a intensidade do movimento em direção ao V. [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 47-48).

Example 3.5

(a) J. S. Bach, Chorale, “O Ewigkeit, du Donnerwort,” bars 1–2, bass and soprano lines;
(b) harmonic structure

(a)

(b)

authentic cadence

Example 3.6

Progressions with intermediate harmonies

(a) (b) (c) (d)

(e) (f) (g)

(h) (i)

Example 3.7

Chopin, Etude in E major, Op. 10, No. 3, bars 13–17

No Exemplo 3.8, o IV do comp. 2 conduz ao V-I⁶ ao invés de conduzir ao V ⁴/₂ cadencial em posição fundamental, então ele não é uma harmonia intermediária da estrutura fundamental da linha do baixo. Esse “recuo” é chamado **cadência evadida**. Os acordes entre I e I⁶ expandem a classe harmônica T. Os autores chamam a atenção para a ligadura que cruza e envolve os acordes estruturais I, II e V no Exemplo 3.8b, comentam que Schenker usa bastante esse recurso, mas não dão maiores explicações (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 49-50).

O Exemplo 3.9 mostra o prolongamento harmônico por acordes intervenientes. O acorde de tônica local é um resultado do movimento das vozes, é uma **tônica aparente**, simbolizada por “I”, “um meio comum de expansão da harmonia intermediária e pode ocupar passagens musicais mais amplas (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 50-51).

Example 3.8

(a) J. S. Bach, Chorale, "Wach' auf, mein Herz," bars 1-4; (b-d) levels of bass structure

(a)

(b)

(c)

(d)

Example 3.9

(a) Mozart, Piano Sonata K. 311, II, bars 1-4; (b) reduction

(a)

(b)

A harmonia Dominante (classe harmônica D [D class])

A dominante é um acorde que possui os graus $\hat{2}$ e $\hat{7}$, uma entidade harmônica que incorpora a mais forte tendência ao movimento estabilizado pela tônica. Os autores, então, referem-se a: cadência autêntica, semicadência, período com antecedente e consequente. O Exemplo 3.10 traz alguns casos de $\frac{6}{4}$ cadencial e o Exemplo 3.11, expansões do acorde de dominante. No Exemplo 3.11d, "o IV participa da transformação de V para V7 e, da perspectiva da condução de vozes, sua construção sobre uma bordadura inferior fornece um suporte consonante para o Fá, que faz a *preparação* para a sétima de V7. Ele não representa um grau intermediário da escala (porque o V já está estabelecido), mas é um *Stufen* local que tem uma função contrapontística (por essa razão o numeral romano está entre parênteses). [...]". (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 51-54).

Example 3.10

Development of cadential⁶

(a)

(b) Susp.

(c) Apt.

(d)

Example 3.11

Intensification of V through the addition of the seventh

(a)

(b)

(c)

(d) Prep

(e)

O Exemplo 3.12 ilustra diferentes usos do V em uma passagem curta. Nos comp. 1-3 (Exemplo 3.13), o V é contrapontístico; no comp. 4 (Exemplo 3.14), o V na posição fundamental articula a conclusão do grupo com 4 compassos. No entanto, no movimento em larga escala, o IV⁶ dos comp. 5-7 mostra que o V do comp.

4 é um ponto focal intermediário entre o I-V de 8 compassos; o [V] divide o espaço (*Tonraum*) governado pela tônica, expandindo-a e as chaves indicam seu papel de **dominante divisória** (*Teiler*). (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 54, 56).

Example 3.12

Beethoven, Piano Sonata, Op. 26, I, bars 1-8

Andante con Variazioni

Example 3.13

Beethoven, Piano Sonata, Op. 26, I: expansion of initial tonic

Example 3.14

Beethoven, Piano Sonata, Op. 26, I: chordal reduction

Contextos mais amplos

Os Exemplos 3.15 e 3.16 ilustram características distintivas do modo menor. No prolongamento do acorde de tônica temos: nos comp. 1-2, o **acorde V do prolongamento** conecta dois acordes I, estando em fundamental, e articulando um salto de oitava na linha do baixo e de terça no soprano; nos comp. 2-3, o movimento I-VII⁶-I⁶ e um retorno à oitava original na linha do baixo; no comp. 3, um retorno de I⁶ para I através de V⁴. No movimento da harmonia da tônica para a harmonia da dominante, compare: o acorde V no comp. 1 está em tempo fraco, está entre dois acordes I e presta suporte à nota de passagem no soprano; o acorde V no comp. 4 está em tempo forte e as notas de soprano e baixo são melodicamente proeminentes, mas ele não é completamente estável porque a sensível está no soprano e a continuação V⁴-I⁶ conecta os comp. 1-4 com 5-8, o que faz deste V (comp. 4) uma **dominante divisória** (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 56-58).

No retorno ao I (comp. 4-6), observe: a combinação de movimento por grau e por salto na linha do baixo, gerando a quebra de expectativa (uma vez que Lá-Sol-Fá remete à continuação Mi-Ré, possivelmente harmonizada por VII⁶ ou V⁴) e um reforço na harmonia da dominante em estado fundamental; a **troca de vozes** destacada pelas linhas diagonais; a intervenção dos acordes V⁶ e V⁷ (comp. 5) **adia o estabelecimento efetivo da tônica** I⁶ para I no comp. 6, o que é indicado pela **seta curva**; na linha melódica do soprano, o movimento escalar ascendente de d¹ a f² “representa a classe harmônica T dos pilares de sustentação estrutural”. Na modulação para III (comp. 6-8), f¹ no soprano é o foco melódico da frase, ao mesmo tempo que inicia o novo acento melódico da próxima frase. Assim, nos comp. 1-2, 6 e 7 vimos a importância da oitava (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 58-59).

Os autores apresentam o importante conceito de **modulação** de Schenker, em que o Fá maior representa o III de Ré maior, uma parte de um movimento harmônico maior que continua após a barra dupla [um conceito semelhante à monotonalidade de Schoenberg]:

“A modulação cria uma mudança temporária no centro tonal, no qual uma nova altura é ouvida como sendo a tônica. [...] mas, essa explicação não é suficiente. Por exemplo, uma modulação à dominante em um movimento de sonata-allegro cria uma oposição dinâmica à tônica não apenas devido ao contraste da tonalidade, mas também devido ao potencial da nova ‘tônica’ estar novamente na função de dominante, como acaba ocorrendo. Portanto, em um sentido mais amplo, ela se mantém como dominante, mesmo sendo tratada como tônica por um tempo. Devido a esta característica dualística, Schenker descreve a modulação como sendo um movimento a uma ‘tonalidade ilusória’⁴. Ou seja, a impressão de uma nova tonalidade é percebida no todo como ilusória, quando vista do ponto de vista da perspectiva da tônica global (ou tonalidade principal [home])” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 59).

[...] Nessa perspectiva, a modulação pode ser vista como sendo uma tonicização estendida de III, uma harmonia intermediária na tônica global Ré menor. De fato, na perspectiva ampla, **toda modulação pode ser entendida como sendo uma tonicização no interior da tonalidade principal** (em uma obra tonal que começa e termina na mesma tonalidade)” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 59).

O Exemplo 3.16b (comp. 13-14) traz a transformação do acorde I de Fá no acorde I⁶ de Ré sobre uma nota comum na linha do baixo (o que o baixo figurado simplifica por 5-6), a chamada **técnica 5-6**, que somada à sétima que sobre meio tom, constitui o meio através do qual Bach conduz de volta à tônica a área prolongada na tonalidade da medianta. Note também a troca nas vozes externas evidenciada pelas linhas diagonais (comp. 14) e a confirmação da tônica somente nos comp. 15-16. O Exemplo 3.17 mostra o característico uso da medianta como área tonal secundária em obras em tonalidades menores (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 59-60).

Example 3.15

J. S. Bach, Chorale melody with figured bass, “Ihr Gestirn, ihr hohen Lüfte,” BWV 453

Harmonic analysis for Example 3.15:

Measures 3-8: F major (I, IV, V, I, IV, V)

Measures 9-16: D minor (I, IV, V, I, IV, V, I, IV, V, I, IV, V, I, IV, V, I)

Example 3.16

(a) J. S. Bach, “Ihr Gestirn, ihr hohen Lüfte”: melodic and harmonic interpretation;
(b) transformation of III

Harmonic analysis for Example 3.16:

(a) Measures 3-8: F major (I, IV, V, I, IV, V)

(b) Measures 9-16: D minor (I, IV, V, I, IV, V, I, IV, V, I, IV, V, I, IV, V, I)

⁴ Lembrando que, em inglês, a tonalidade principal usa o termo “tonality” e as tonalidades ocorrentes usam o termo “key”; neste caso, “illusory key”.

O Exemplo 3.19 evidencia as prolongações harmônicas em larga escala. Nos comp. 1-4, o estabelecimento da tônica através de um movimento quase cadencial, com II⁴₂ e V⁶₅ tendo uma função contrapontística, e o Dó-Ré Si-Fá das vozes extremas (comp. 2-3) gerando uma tensão resolvida no Dó-Mi (comp. 4). Nos comp. 4-5, a tônica é transformada em Lá menor através do movimento contrapontístico 5-6, que conduz ao V, o qual se estabelece como ponto focal intermediário ao padrão cadencial II⁷-V⁷-I em Sol maior. Nos comp. 5-8, uma estrutura similar, porém mais cromática, conduz ao movimento cadencial nos comp. 9-11. Algumas premissas gerais são trazidas pelos autores: “Na música tonal, a continuidade e a mudança muitas vezes aparecem combinadas, particularmente em pontos de transição. Isso acontece nos comp. 4-5 [...]. O movimento contrapontístico 5-6 [...] ‘desestabiliza’ a tônica [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 60).

O Exemplo 3.21 traz a estrutura harmônica da peça: 20 compassos com harmonia à tônica, 4 compassos (21-23) à subdominante, 8 compassos (24-31) à dominante e finalização de 4 compassos (32-35) à tônica. “Schenker reserva o termo *Stufen* [...] para esses pilares harmônicos. Como descrito previamente, um *Stufe* é uma tríade que fundamenta harmonicamente uma passagem ou uma composição; ela pode ser ou pode não ser prolongada, dependendo do contexto” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 65).

Praeludium 1

① ②1 ②4 ③2-35

I IV V I

T Int D T

⑤

I II² V⁵ I³ 6 4 G: II⁷ V⁷ I — [V] —

⑪

⑫

13 6 4 6 4 C: II⁷ V⁷ I V⁷ IV⁷ IV I —

⑮

⑲

V⁷ 6 7 6 7 13 I —

⑳

6 7 6 7 13 I —

㉓

6 7 6 7 13 I —

O contínuo imaginário

Na prática do baixo contínuo (Exemplo 3.15) o instrumentista de teclas realiza o baixo indicado pelos numerais arábicos; no contínuo imaginário o analista representa na partitura a textura por acordes subjacente à figuração na superfície da obra (Exemplo 3.18). Os autores sugerem que o analista de uma obra tonal inicie sua abordagem pela “realização” do contínuo imaginário. Para tanto, trazem um passo a passo nos Exemplos 3.22 e 3.23 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 56-58).

No Exemplo 3.22a, observe a superfície musical virtuosística, a conexão dos registros médio-agudo e médio pela mão direita. O Exemplo 3.22b traz a **redução figural**, “um passo auxiliar à simplificação da superfície musical”; o Exemplo 3.22c, a representação dos arpejos por acordes, preservando os registros originais, em que as mudanças de registro são destacadas por setas; o Exemplo 3.22d normaliza a progressão dentro de aproximadamente 2 oitavas, o que torna visível a condução ascendente destacada pelas setas. O movimento de bordadura (Sol-Lá-Sol, comp. 1-2) e o movimento de sensível (comp. 4-5) ficaram acomodados em outras vozes na textura para que a linearidade do contínuo imaginário pudesse ser mostrada, entendendo-se que “*conceitualmente* podem pertencer” a outras vozes (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 66).

Segue abaixo o passo a passo: (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 66-68).

1. Na redução figural, a representação do contínuo imaginário costuma mover-se livremente e ter entre 3 e 6 vozes, deixando claras as vozes extremas (soprano e baixo).
2. Geralmente a condução das vozes deverá ser indicada e atender às premissas do contraponto (as incompatibilidades com as premissas devem vir indicadas).
3. Na representação por acordes, procure ter movimento por grau na mão direita e a altura escolhida para voz superior deve ser a de conexão mais próxima com a voz superior do próximo acorde. Estes princípios contribuirão para a distinção entre as vozes extremas e as vozes internas.
4. Use a simbologia do baixo figurado para especificar a construção de cada acorde e os numerais romanos para indicar as harmonias que estruturam a passagem.

Example 3.22

(a) Bach, Prelude in G major, WTC I, bars 1-5; (b-d) figural reduction and imaginary continuos

Example 3.22 continued

Prolongamento por acordes: sumário

O prolongamento por acordes é “a expansão de um acorde (ou grau da escala) por meio de um ou mais outros acordes. [...] Ocorre de diferentes maneiras. Tipicamente, a movimentação melódica e contrapontística de uma ou mais vozes forma a base do prolongamento”. Lembrando que posteriormente serão abordados aspectos como “melodia, harmonia e ritmo, textura e instrumentação, os quais têm um papel fundamental no que Schenker denomina elaboração composicional [*composing-out*] (*Auskomponierung*), a expansão de uma estrutura ao longo das prolongações e movimentações de vários

tipos” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 68-69). Os autores trazem exemplificadas algumas opções de prolongamento por acordes.

Example 3.23

A. Bass orpedgiation expanding a triad by moving from one inversion to another (Example 3.15, bars 9–10; see also Example 3.1, bar 7; Example 3.5, bar 1, beats 3 and 4)



B. Neighbor motion

1. In the bass (Example 3.1, bars 4–6; Example 6.1, bars 1–4)



2. In the inner voices (Example 3.1, bars 1–4)



3. Alternating in upper voices and bass (Example 3.19, bars 1–4)



C. Passing motion

1. In the bass (Example 3.15, bars 3–4)



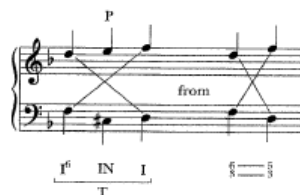
2. In the upper voices (Example 3.19, bars 24–27)



3. Parallel tenths (Example 3.5, bar 1)



D. Voice exchange between the outer voices (Example 3.15, bar 14)



E. Applied dominant chord (Example 3.7, bars 13–14)



F. Leaps in bass (Example 3.1, bar 6). In this example the bass motion from I to I⁶ is inverted from an ascending third to a descending sixth. The resulting sixth is subdivided by E into two descending leaps of a third and a fourth. A typical example of this type of prolongation is motion in descending thirds; I–VI–IV, for instance, can prolong the motion from I to IV.



G. Prolongation through transformation (Example 3.14, bars 19–21). The prolongation includes the addition of b7, which transforms the initial prolonged tonic triad into V⁷ of IV. This type of prolongation also includes 5–6 motions (Examples 3.18 and 3.19, bars 4–5).



H. Elaboration of a chord (Example 3.1, bar 8; Example 3.19, bars 31–35)



I. Elaborating motions (Example 3.12, bars 5–7; passing motion in the bass). Other types of elaborating motions may include chordally supported passing motion in an upper voice. See Example 3.8, bars 1–2: I–VI–IV becomes I–VI–(III)–IV, where III supports the tone A in the upper voice. Consider also motion in thirds, as in the progression I–(VI)–(IV)–II.



Peças para análise (capítulo 3)

1. Mozart, Piano Sonata, K. 570, II, comp. 1-4.



2. Beethoven, Piano Sonata, op. 10, n. 2, I, comp. 1-12.



3. Beethoven, Piano Sonata, op. 14, n. 2, I, comp. 1-8.



4. Brahms, Waltz, op. 39, n. 2 (completa).



5. Beethoven, Piano Sonata, op. 10, n. 3, II, comp. 1-9.

Largo e mesto.

6. Mozart, Piano Sonata, K. 333, III, comp. 1-16.

Allegretto grazioso.

7. Beethoven, Piano Sonata, op. 14, n. 2, II, comp. 1-20.

Andante.
La prima parte senza replica.

8. Bach, St. Matthew Passion: Aria, “Erbarme dich”, comp. 1-8.

9. Beethoven, Piano Sonata, op. 26, III, comp. 1-21.



10. Handel, Keyboard Suite n. 7, in G minor: Sarabande (complete)



Capítulo 4: Técnicas lineares (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 75-105)

As **progressões lineares** dizem respeito à ação conjunta das dimensões melódica e harmônica, as quais podem ser consideradas tanto de maneira independente, como de maneira inter-relacionada (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 75).

“Progressão linear é o termo schenkeriano para uma elaboração de nota de passagem que cria uma harmonia específica no plano intermediário ou frontal. Seu início e seu fim devem dar sentido à harmonia com objetivo direcionado à progressão. Uma progressão linear move-se apenas em uma direção e é, portanto, classificada como ascendente ou descendente. Schenker explicou que uma progressão linear desdobra um intervalo de duas notas – é o intervalo entre estas notas que dá nome à progressão linear” (BARROS; GERLING, s.n.).

Progressões lineares (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 75-86)

O Exemplo 4.1a traz uma passagem organizada com base na escala de Dó maior, iniciada por uma linha ascendente na mão direita, repetido pela mão esquerda. Neste caso, esta escala ascendente com a mediantes e a dominante repetidas, e com notas auxiliares ritmicamente fracas, é uma melodia, que concorre para a definição da tonalidade sem necessitar de harmonização ou de uma segunda voz de acompanhamento. Este **movimento linear** com o *arpejo* das notas da tríade de Dó maior e notas de passagem preenchendo os *intervalos* da tríade “retrata com grade clareza como a harmonia e a melodia estão inter-relacionadas”. Mesmo a movimentação contrastante no comp. 2 traz “escondida” uma aumento das 3 notas iniciais, em sua voz superior. Sendo assim, há um gesto melódico *integrado* nos comp. 1-2. O Exemplo 4.1b traz a representação vertical desta tríade (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 75-77).

“Esse elegante início do prelúdio de Bach ilustra de maneira concisa um princípio fundamental da música tonal: linhas melodicamente fluentes, que possuem sua própria identidade e caráter melódico, muitas vezes participam da dimensão vertical do acorde e da harmonia. Ou seja, **as linhas melódicas podem servir para expandir um acorde na dimensão horizontal** através da ‘linearização’ dos intervalos do acorde, que pode então ser preenchido com notas de passagem, o ingrediente básico da fluência melódica” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 77, grifo nosso).

“A passagem escalar inicial atravessa completamente essa oitava: nossa escuta percebe tanto os intervalos que formam o acorde no interior do compasso como o intervalo mais amplo que atinge os tempos fortes nos comp. 1 e 2” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 77).

O Exemplo 4.2 traz uma estratégia melódica semelhante à anterior: “o intervalo linearizado da tríade de tônica é expresso em sucessão imediata”. Os comp. 2-4 trazem também uma *elaboração* pela repetição de Sol-Fá-Mi e estas notas do movimento linear recebem um suporte da linha do baixo sempre ao intervalo de décima (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 78). Os autores definem **progressão linear**:

“Movimentos escalares como os apresentados nos Exemplos 4.1 e 4.2, que revelam o intervalo ou os intervalos de um acorde subjacente, são conhecidas por **progressões lineares**. [...] São classificadas pelo intervalo que atingem (progressão de terça, progressão de quinta) e pela direção do movimento (ascendente ou descendente). Podem prolongar um único acorde ou formar um movimento que conecta acordes relacionados entre si” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 79, grifo nosso).

“A progressão linear é um aspecto central do pensamento de Schenker. Em *Free Composition*, ele escreveu que ‘uma progressão linear é, acima de tudo, o meio principal... de criar conteúdo melódico’. Além disso, Schenker atribui a qualidade dinâmica da progressão linear às *notas de passagem* do contraponto de segunda espécie. [...] ‘que consiste em reter, na audição, o ponto de partida consonante que acompanha a nota de passagem dissonante em sua jornada através do espaço de terça [...] e a reconhecemos [...] como o único - de fato o único - veículo confiável do conteúdo melódico’” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 79).

“Schenker usa o termo *Zug*, [...] que sugere algo dinâmico, um movimento direcionado a um ponto focal [*goal*]. E devido ao fato da primeira e a última altura e pertencerem à mesma harmonia ou a harmonias relacionadas entre si, uma afinidade interna as conecta” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 79).

Example 4.1

(a) J. S. Bach, Organ Prelude in C Major, BWV 547, bars 1–5 with foreground interpretation; (b) arpeggiation of triad

(a)

(b)

(b)

Example 4.2

Mozart, Variations on "Lison dormait," K. 264, bars 1–8 with foreground interpretation

Theme Andante

10 10 10 10

I T I T

5-prg

10 10 10 10

II⁶ V I
Int D T

O Exemplo 4.3 traz algumas progressões lineares características. O Exemplo 4.3c “horizontaliza a tríade completa, transformando-a (com duas notas de passagem) **de configuração vertical em movimento horizontal**”; mesmo quando há acordes intervenientes, a harmonia de tônica é mantida. No Exemplo 4.3d, observe que a nota Sol comum a ambos os acordes os remete à harmonia de dominante, o *foco* [goal] da progressão (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 79-80, grifo nosso).

Example 4.3

Characteristic linear progressions

(a) (b) (c) (d) (e)

I — I — I — I — I — V — I — IV

No Exemplo 4.4, o baixo se move através de uma quinta, de I para II⁶₅ enquanto o soprano segue de Si (Ê) para Mi (Î); ou seja, o soprano representa uma extensão da harmonia de tônica enquanto o baixo traz uma sucessão de acordes intervenientes conectando as tônicas inicial e final (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 80-81).

Example 4.4

(a) J. S. Bach, Chorale, “Jesu, meine Freude,” bars 1–2; (b) linear expression of vertical triad

(a)

(b)

5 — 6 6 6 4

I T V I I — II⁶ V I
T D T Int D T

No Exemplo 4.5 vários **elementos da notação gráfica** são empregados (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 81):

“[...] as **ligaduras pontilhadas** indicam a retenção de uma nota durante um trecho longo, enquanto as **ligaduras sólidas** indicam movimentos entre alturas diferentes. Uma **cabeça de nota sem haste** significa uma altura com menor prioridade. Entre as **notas com haste**, as hastes mais longas correspondem a uma relativa prioridade estrutural, com as mais longas tendo maior prioridade. Novamente, a letra **P** significa a função de **passagem** e a letra **N**, a função de **bordadura** [neighbour]; a função de bordadura também pode ser indicada através de uma **colcheia**” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 81, grifos nossos).

No Exemplo 4.5b, a linha “guia” do soprano é analisada conjuntamente com a linha do baixo. A fluente linha subjacente à melodia, Lá-Si $\flat$ -Dó-Si $\flat$ -Lá, prolonga o Lá através da terça Lá-Dó da tríade de Fá maior e alturas em figuração ornamentam as progressões por terças. Um tenor traz duas linhas, com uma delas se movimentando separadamente por grau, Fá-Sol-Mi, que prestam suporte para I-II-V⁶ (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 81-83):

“Finalmente, considere os colchetes nos comp. 2-4 do Exemplo 4.5b. O movimento conclusivo de passagem na voz superior ‘responde’ um movimento de passagem similar no baixo. Ou seja, o Sol-Fá-Mi no baixo é seguido pelo mais profundamente encoberto Do-Si $\flat$ -Lá na voz superior, criando uma relação imitativa oculta entre as vozes extremas. Este padrão declaração-resposta é denominado **paralelismo motivico** (essas figuras descendentes são, ainda, relacionadas às terças *ascendentes* Fá-Sol-Lá e Sol-Lá-Si $\flat$ nos comp. 1-2). [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 83).

Example 4.5

(a) Beethoven, Piano Sonata, Op. 2, No.1, III (Trio), bars 1-4; (b) analytical reduction;
(c) outer voice reduction

(a) Trio

(b) 3rd prg. P P N N I II V⁶ I

(c) P P N N I

O Exemplo 4.6 demonstra uma “interação do contraponto com a harmonia, desenvolvendo tanto o conteúdo como o espaço musical”: a progressão harmônica I-V⁶-I-V⁴₃-I⁶ presta suporte à progressão ascendente por quintas Sol-Lá-Si-Dó-Ré, que governa a passagem: “a tríade, um elemento da dimensão vertical da estrutura musical, pode ser expressa, com notas de passagem, na dimensão temporal horizontal”; há uma integração ação entre duas oitavas/registros, gerando variedade; há uma “pontuação” por silêncios no espaço musical; há uma alternância rítmica, que guia a atenção do ouvinte, alternando-a no interior da textura; na linha do baixo, há a **inversão intervalar** Sol-Fá $\sharp$ (dada pelos intervalos complementares 7M e 2m); um prolongamento de terça sustenta um prolongamento de quinta, sendo as notas de passagem oriundas de contraponto de segunda espécie. O Exemplo 4.7 ilustra o movimento do baixo por quarta descendente, comum em obras musicais dos séculos XVII e XVIII; o Exemplo 4.8, cromaticamente por quarta ascendente, intensificando o movimento da tônica (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 83-85).

Example 4.6

(a) Clementi, Sonatina, Op. 36, No. 1, bars 8–12 with analytical interpretation;
(b) outer voice reduction

(a)

(b)

Example 4.7

J. S. Bach, Partita No. 6, Air, bars 1–2 with analytical interpretation

Air

Example 4.8

Handel, Keyboard Suite No. 8, Courante, bars 43–46 with analytical interpretation

(43)

O Exemplo 4.9 ilustra a elaboração de um único acorde [contraponto de terceira espécie], “envolvendo o desdobramento de uma passagem [*span*] dissonante, a sétima de um acorde de dominante com sétima”, vertical na mão esquerda, horizontal na mão direita e linear nas notas vizinhas da voz superior, sendo estas últimas “progressões lineares que expressam e projetam entidades harmônicas na dimensão horizontal da música tonal”. A **barra cruzada** indica que a nota da voz externa é resolvida por uma nota que está na voz interna. As notas principais são Lá^b-Fá-Ré-Si^b e as notas de passagem *acentuadas* formam a tríade Sol-Mi^b-Dó. Em outras palavras, “o contraponto em espécies demonstra o princípio da função das dissonâncias subordinada a um contexto definido por consonâncias”; no entanto, certos acordes, como os de dominante e os acordes de sexta aumentada, são usados como definidores do movimento. A barra cruzada indica que a nota da voz externa é resolvida por uma nota que está na voz interna (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 85-86).

Example 4.9

(a) Beethoven, Bagatelle, Op. 119, No. 1, bars 25–29 with analytical interpretation;
(b) linear expression of V⁷

(a)

(b)

Padrões intervalares lineares (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 86-97)

“As **seqüências** harmônicas muitas vezes envolvem um padrão intervalar repetido entre um par de vozes, conhecido por **padrão intervalar linear**. As seqüências e os padrões intervalares lineares a elas associados produzem prolongações harmônicas e conexões estruturais em larga escala. E, como ocorre com as progressões lineares, os padrões intervalares lineares prolongam uma única classe harmônica ou expandem o espaço *entre* as classes dos pilares de sustentação [*frameworks*] T-Int-D (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 86-87).

Os Exemplos 4.10 a 4.14 trazem padrões intervalares lineares associados a seqüências que envolvem quintas descendentes. No Exemplo 4.10 há a formação de seqüências abrangendo duas vozes que se movem de maneira complementar, alternando consonâncias perfeitas e imperfeitas; o padrão contrapontístico 5-10 explicita a alternância das consonâncias perfeita e imperfeita. O Exemplo 4.11 é semelhante. Nele, observe a mudança no

padrão da linha do baixo (comp. 2) por razões harmônicas, ou seja, para que não houvesse a estabilidade do I_6 e a alternância dos padrões contrapontísticos 5-10 e 5-8 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 87-88).

Example 4.10

(a) Handel, Passacaille, bars 5–8; (b) outer voice reduction

(a) ⑤

V — I

(b)

I — V — I — D — T

Example 4.11

(a) Handel, Passacaille, bars 1–4; (b) outer voice reduction

(a)

I — III — II⁶

V — I

(b)

I — III — II⁶ — V — I — T

T — Int — D — T

No Exemplo 4.12 há a alternância de acordes em posição fundamental com acordes seis-três (os parênteses identificam esses acordes transitórios), produzindo o padrão contrapontístico 10-10 e conduzindo de I_6 para I, portanto expandindo a harmonia de tônica. O padrão sequencial com segundas, apresentado como sétimas na voz superior, não contrasta, mas unifica os registros (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 88).

Example 4.12

(a) Mozart, Piano Sonata, K. 545, I, bars 18–22; (b) outer voice reduction

(a) ⑮

G: I⁶ — T — (IV) — VII⁶ — III — (V⁶) — II — I — T — II⁶

(b)

IV — VII⁶ — III — VI⁶ — II — V⁶ — I — II⁶

I⁶ — T — Int

O padrão 8-10 do Exemplo 4-13 contrasta com o padrão 5-10 do Exemplo 4.10, sendo decorrente da manutenção da voz superior a cada compasso. No padrão da mão direita, observe a *transferência de registro*, ou seja “as figurações escalares fazem uma condução do registro agudo ao médio”. No Exemplo 4.14, a nota da voz superior é sustentada a cada aparição do padrão de sequência, e um dos intervallos do padrão

contrapontístico 10-7 é dissonante. A sétima intensifica o movimento descendente para a terça e conduz da tônica inicial para a dominante cadencial (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 89-92).

Example 4.13

(a) Handel, *Passacaille*, bars 33–36; (b) outer voice reduction

(a)

(b)

Example 4.14

(a) Handel, *Passacaille*, bars 41–44; (b) outer voice reduction

(a)

(b)

Agora os autores se voltam a padrões intervalares lineares associados a sequências que não envolvem quintas descendentes. No Exemplo 4.15, a alternância de acordes $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$ e $\begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \end{smallmatrix}$ decorre da sequência 5-6 ascendente, que rompe com as quintas paralelas. Observe a linearidade implícita nos padrões sequenciais de soprano e tenor: “os saltos polifônicos no soprano servem para *elaborar* a linha subjacente por graus” e prolongam a harmonia de tônica. As alturas implícitas estão entre parênteses (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 92).

Example 4.15

(a) Dowland, “Come Again, Sweet Love,” bars 15–20; (b) linear reduction

(a)

(b)

No exemplo 4.16, o movimento 5-6 é combinado ao uso de notas de passagem cromáticas ascendentes, formando um prolongamento (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 92).

Example 4.16

(a) Mendelssohn, *Song Without Words*, Op. 62, No. 1, bars 10–15; (b) linear reduction

(a)

(b)

O Exemplo 4.17 traz uma sequência 5-6 descendente (algumas vezes chamada de sequência de *terças cadentes*). Uma comparação entre o baixo e as notas principais da voz superior revela o padrão 10-6.

“Esse exemplo fornece uma clara ilustração da distinção entre ‘acorde’ e ‘harmonia’. [...] Os acordes intervenientes em sequências surgem através do movimento contrapontístico entre um par de vozes; individualmente não representam harmonias. Aqui, apenas os acordes I e I⁶ [...] representam harmonias no sentido estrutural (assim como o fazem os acordes conclusivos V e I)” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 92).

Observe também a troca de vozes no Exemplo 4.17, que “enquadra o padrão intervalar linear e ainda esclarece como a tônica inicial é expandida através de meios contrapontísticos” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 96).

Example 4.17

(a) Beethoven, Piano Sonata, Op. 79, III, bars 1–4; (b) linear reduction

(a)

(b)

O Exemplo 4.18 traz “uma técnica do contraponto de quarta espécie – uma série com suspensão 7-6”, tipicamente iniciada por 5-6. “A suspensão e a progressão linear expandem a área T dos pilares de sustentação T-Int-D-T” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 96-97).

Example 4.18

(a) Mozart, Piano Sonata, K. 283, I, bars 43–51; (b–c) outer voice reductions, bars 45–48

(a)

(b)

(c)

(d)

A bordadura (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 97-99)

A bordadura (frequentemente representada por uma colcheia por Schenker, assim como as notas do baixo que intermediam harmonias) “expande a estrutura tonal em vários níveis”. Schenker foi pioneiro ao “reconhecer o **significado amplo da bordadura nos diferentes níveis da estrutura tonal**”. No Exemplo 4.19, observe a bordadura que não resolve na nota Dó subsequente, mas na seguinte, quando a harmonia suspensa é restabelecida; e o $\hat{3}$ da escala é prolongado, com diferentes significações nos comp. 3 e 4 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 97-98).

Example 4.19

Brahms, Waltz, Op. 39, No. 15, bars 1–4

Moderato

No Exemplo 4.20, sobre a progressão harmônica I-III, a voz superior delinea Sol $\sharp$ -Fá $\sharp$ -Mi; “sendo elaborada e *expandida* por um Lá, a bordadura superior de Sol $\sharp$ ” é interpretada como **bordadura incompleta (IN)** superior (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 98-99).

Example 4.20

(a) Beethoven, Piano Sonata, Op. 27, No. 2, I, bars 5-9; (b) linear reduction

(a)

(b)

Padrões intervalares lineares: em suma (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 99-102)

Os Exemplos 4.21 e 4.22 trazem padrões intervalares lineares diatônicos comuns, como 10-8, 10-6, 10-5, 10-7 e 10-10, os quais “em geral, expandem e oxigenam o interior de uma única harmonia [...] ou funcionam como uma ponte entre duas harmonias relacionadas entre si [...]”. “As sequências e padrões intervalares cromáticos geralmente podem ser considerados transformações de modelos diatônicos” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 99-101).

Example 4.21

Descending linear intervallic patterns: (a-d) root movement by descending fifth (includes $\frac{5}{4}$ variant); (e-g) descending 5-6 pattern (includes root-position variant)

(a)

(b)

(c)

(d)

Example 4.21 continued

(e)

(f)

(g)

Example 4.22

Ascending linear intervallic patterns: (a-d) ascending 5-6 pattern (includes root-position variant)

(a)

(b)

(c)

(d)

Pieces for Analysis

Note: These passages may contain linear progressions, linear intervallic patterns, or both.

1. Bach, Chorale No. 244, bars 1-2 (linear progression)
2. Bach, Prelude in B major (*Well-Tempered Clavier* I), bars 1-2 (linear progression)
3. Mozart, Rondo in A minor, K. 511, bars 1-5 (linear progression)

4. Schumann, *Album for the Young*, Op. 68, “Trällerliedchen,” bars 1–8 (linear progression)
5. Bach, Prelude in D major, (*Well-Tempered Clavier* I), bars 1–3 (linear progression)
6. Mozart, Piano Sonata, K. 284, III, Variation 7, bars 1–4 (linear progression)
7. Schubert, *Die Winterreise*, No. 10, “Rast,” bars 6–10 (linear progression)
8. Brahms, Waltz, Op. 39, No. 5, bars 1–8 (linear progression)
9. Chopin, Prelude in E major, Op. 28, No. 9, bars 9–12 (linear progression)
10. Beethoven, Piano Sonata, Op. 10, No. 2, I, bars 1–12 (bass linear progression)
11. Bach, Partita No. 1 in B $\flat$ major, Praeludium, bars 1–3 (linear progression)
12. Handel, Keyboard Suite No. 8 in F minor, Praeludium, bars 1–8 (linear progression)
13. Mozart, Piano Sonata, K. 545, I, bars 63–66 (linear progression and intervallic pattern)
14. Beethoven, Piano Sonata, Op. 28, Rondo, bars 17–28 (linear progression and intervallic pattern)
15. Mozart, Piano Sonata, K. 533/494, III, bars 95–98 (linear progression and intervallic pattern)
16. Chopin, Etude in D $\flat$ major, Op. 25, No. 9, bars 1–4 (linear progression and intervallic pattern)
17. Bach, Little Fugue in A minor for organ, BWV 559, bars 13–25 and 35–end (linear intervallic pattern: two forms)
18. Beethoven, Piano Sonata, Op. 53 (“Waldstein”), I, bars 1–13 (linear progression and intervallic pattern)
19. Bach, Prelude in E minor (*Well-Tempered Clavier* I), bars 1–9 (linear progression and intervallic pattern)
20. Corelli, Trio Sonata, Op. 1, No. 4, Allegro, bars 16–20
21. Handel, Keyboard Suite No. 8 in F minor, Courante, bars 7–11
22. Mozart, Piano Sonata, K. 310, I, bars 22–31 (linear intervallic pattern)
23. Bach, French Suite in E major, Gavotte, bars 1–4 (linear intervallic pattern)
24. Corelli, Trio Sonata, Op. 2, No. 11, Allemande, bars 16–18 (linear intervallic pattern)

Capítulo 5: Estrutura tonal (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 106-126)

Este capítulo explora a ação interativa das dimensões anteriormente consideradas: melodia, linha do baixo, estrutura harmônica e movimentos lineares. Alerta para o fato dos gráficos schenkerianos focarem estes aspectos, omitindo aspectos de ritmo e intensidade. Observa que o Apêndice ao final deste livro traz um resumo dos símbolos gráficos. Em seguida, insere a listagem de símbolos abaixo traduzida (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 106-107).

“Símbolos notacionais:

1. **Cabeças de notas pretas sem haste** indicam notas que formam parte do contexto musical imediato, mas que não são parte dos pilares de sustentação [*framework*] de âmbito mais amplo.
2. **Hastes** adicionadas a cabeças de notas pretas designam um significado estrutural mais amplo. O relativo comprimento da haste pode distinguir níveis estruturais variados. Por exemplo, cabeças de notas com hastes longas pertencem e formam conjuntamente parte de um nível estrutural superior ao de notas que tragam hastes mais curtas.
3. **Cabeças de notas brancas** são usadas normalmente para indicar as alturas [*tones*] que ocupam um nível estrutural mais alto [*higher*].
4. **Parênteses** ao redor de uma nota [*note*] indicam uma altura [*tone*] que está implícita por um contexto específico, mas que não está presente na partitura. Ocasionalmente, os parênteses podem ser usados para isolar uma altura que esteja soando ou uma série de alturas que sejam funcionalmente independentes do contexto circundante.
5. **Colchetes em barra e ligaduras de frase** agrupam notas relacionadas entre si, como arpejos, progressões lineares e movimentos de bordadura, mostrando passagens unificadas [*unified spans*] em todos os níveis estruturais.
6. **Ligaduras pontilhadas de frase (ou de duas notas de mesma altura) [slurs (or ties)]** indicam a retenção de uma única altura ao longo de uma passagem mais ampla, normalmente após a

intervenção de outras alturas. Os *colchetes com barras interrompidas* são usados de maneira similar por alguns analistas.

7. **Pontas de setas** são algumas vezes adicionadas às ligaduras ou linhas para indicar a direção da movimentação.

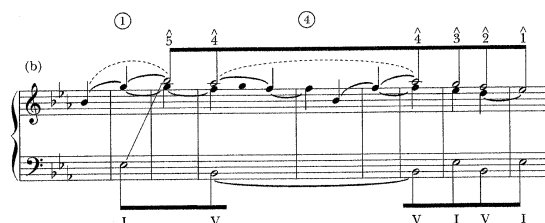
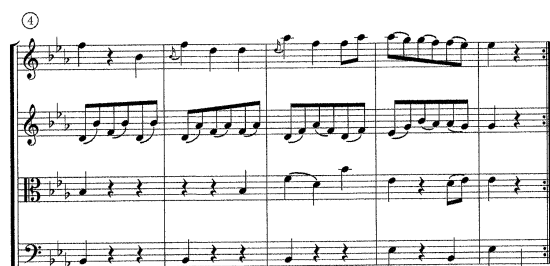
8. **Numerais romanos** denotam harmonias estruturais primárias.”

(CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 106-107, grifo nosso).

O Exemplo 5.1b traz alguns desses símbolos: (1) Cabeças de notas brancas na linha do baixo; (2) “A **linha diagonal** nos comp. 1-2 realinha visualmente as notas que juntas pertencem (no mesmo nível) ao contínuo imaginário, mas que ocorrem ‘fora de fase’ na superfície musical”; (3) “Na voz superior, as hastes voltadas para cima normalmente indicam alturas da voz superior, enquanto as hastes voltadas para baixo denotam alturas das vozes internas (algumas vezes as hastes voltadas para cima indicam alturas da voz interna que possuem a função de estar localmente em uma voz superior ‘temporária’. Embora esta notação seja análoga à escrita a quatro vozes, ela pode representar duas vozes polifônicas entrelaçadas”; (4) Há cabeças de notas sem haste; (5) Há ligaduras pontilhadas, referentes à “*retenção implicada em uma altura [tone]*”, que será explorada em capítulo posterior (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 106-107).

Example 5.1

(a) Haydn, String Quartet, Op. 64, No. 6, Trio, bars 1–8; (b) analytical interpretation



A estrutura tonal e a *Ursatz* (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 109-113)

Uma das mais comentadas descobertas de Schenker foi a percepção da *Ursatz* ou *Estrutura fundamental*, “tipos de padrões de progressões e de vozes condutoras de uma única frase ou seção de uma obra musical podem também servir de base para seções maiores, ou mesmo para a obra toda”. O Exemplo 5.3 traz o contínuo imaginário, em que o movimento da voz superior é organizado de maneira a não possuir amplos saltos. O Exemplo 5.4 mostra a representação gráfica dos diferentes níveis, com o movimento de $\hat{5}$ a $\hat{1}$ na voz superior; a progressão no baixo da tônica à cadência autêntica perfeita; as notas brancas, ligaduras e colchetes em barras interrompidas indicando dois movimentos interligados, I-V⁷-I e I-II⁶-V⁷-I. Nos comp. 1-2, há uma proeminência do Lá, uma “retenção mental de uma altura”, uma altura que é mantida a um nível mais profundo enquanto um movimento subsidiário está ativo. Ré e Fá $\sharp$ pertencem às vozes internas do contínuo imaginário e o Ré passa para a voz superior, sendo este movimento indicado por uma seta, e essa “técnica de se migrar uma altura de uma voz interna por sobre uma altura principal da voz superior é chamada de *sobreposição*”. O Exemplo 5.5 mostra que as diminuições na voz superior são organicamente relacionadas entre si e delineiam os pilares de sustentação [*framework*] melódicos. Os colchetes retratam a

repetição dos movimentos através de terças. “Tais repetições de um motivo característico são denominadas **paralelismos motivicos**” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 109-113).

“Considerada coletivamente, a ilustração no Exemplo 5.4 constitui um **gráfico em multi-níveis (Urlinie-Tafel)**. Essas representações ilustram de maneira gráfica as vozes condutoras da estrutura harmônica e contrapontística de uma passagem ou peça. E por mostrar os vários estágios de redução, nos quais as alturas dos desvios, prolongações e figurações são gradualmente removidas, chegamos a uma representação da estrutura mais fundamental de frase – a *Ursatz* (Exemplo 5.4c)”

Ao concluir o desenvolvimento de suas ideias, Schenker percebeu que tal estrutura fundamental delineia frases, seções e composições inteiras. Como constructo teórico, a *Ursatz* simboliza os componentes melódicos e harmônicos mais essenciais de uma composição tonal e, conseqüentemente, possui ramificações de longo alcance para as maneiras segundo as quais os músicos entendem os princípios gerais da tonalidade. [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 113).

Example 5.2

Mozart, Trio from *Eine Kleine Nachtmusik*, K. 525, bars 1–8

Example 5.3

Mozart, Trio from *Eine Kleine Nachtmusik*, K. 525: imaginary continuo

Example 5.4

Mozart, Trio from *Eine Kleine Nachtmusik*, K. 525: multileveled voice-leading graph

Example 5.5

Mozart, Trio from *Eine Kleine Nachtmusik*, K. 525: repetitions of characteristic motive

O arpejamento do baixo (*Bassbrechung*) (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 113)

O Exemplo 5.6 traz as duas formas mais usadas da *Ursatz* por Schenker. A partir dele, os autores inserem as ideias envolvidas no conceito de *arpejamento do baixo*:

“dois dos padrões de *Ursatz* que emergem em composições tonais. [...] O baixo ‘lineariza’ a tríade de tônica através de um arpejamento disjunto, através do movimento de uma tônica até a quinta *acima* e que volta à tônica. Schenker refere-se a este movimento por *arpejamento do baixo (Bassbrechung)*. [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 109-113).

A linha fundamental (*Urlinie*) (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 113-115)

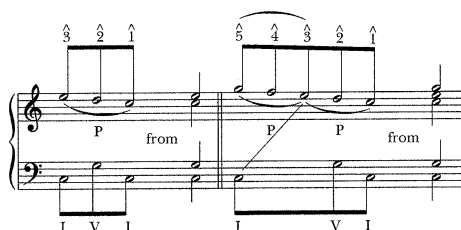
Ainda valendo-se do Exemplo 5.6, as ideias inerentes à *Urlinie* são expostas:

“Schenker usou o termo *Urlinie* (*linha fundamental*) para se referir à voz superior da *Ursatz* em movimento descendente por grau conjunto. [...] O movimento de $\hat{3}$ a $\hat{1}$ lineariza (‘horizontaliza’) o intervalo inferior da tríade de tônica [...]. O grau $\hat{2}$ da escala é, então, uma nota de passagem, tornada *consonante* pela altura da dominante no baixo. Assim, a *Urlinie* representa a dimensão *melódica* da música tonal; é uma manifestação linear da harmonia de tônica, uma progressão linear na qual os intervalos da tríade de tônica são preenchidos por notas de passagem. De fato, a *Urlinie* é a progressão linear de mais alto nível de uma peça ou movimento” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 113-114).

A *Urlinie* com “linha- $\hat{5}$ ” ($\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$) é virtualmente “um constructo musical mais problemático” do que a *Urlinie* com “linha- $\hat{3}$ ” ($\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$), por envolver as notas de passagem $\hat{2}$ e $\hat{4}$. E há também a menos usada “linha- $\hat{8}$ ” ($\hat{8}-\hat{7}-\hat{6}-\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$). O movimento descendente está vinculado tanto à gravidade física quanto aos aspectos históricos que remetem a obras compostas desde a Idade Média e que o trazem prioritariamente em cadências. Em suma:

“A estrutura fundamental, portanto, consistem em dois componentes, a linha fundamental e o arpejamento do baixo. A linha fundamental é uma expressão horizontal e *por grau conjunto* da harmonia de tônica [...]. O arpejamento do baixo também expressa a tríade de tônica na dimensão horizontal, mas através e arpejo *disjunto*, que parte da fundamental, segue quinta acima (dominante) e volta para a fundamental” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 114-115).

Example 5.6
The *Ursatz* forms



Sob um enfoque mais aprofundado:

“A indivisibilidade da linha fundamental é definida por meio de duas características essenciais. Primeiramente, aquela que se refere à própria definição do conceito de linha, o movimento num sentido único. No caso da linha fundamental, a movimentação unidirecional é também pensada enquanto a sua coerência. A outra característica essencial da indivisibilidade da linha fundamental é seu movimento por grau conjunto que preenche completamente os espaços deixados pelo arpejamento. Se, por um lado, a união das duas propriedades da linha fundamental discutidas acima – o movimento por grau conjunto unidirecional, ou seja, a indivisibilidade da linha fundamental – como já foi dito, responde à noção de coerência, o sentido descendente da linha fundamental é determinado pelo conceito de finitude” (BARROS; BERLING, s.n.).

Níveis estruturais (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 115-116)

Tendo em vista que “as associações na música tonal não ocorrem entre alturas adjacentes, [...] os princípios da fluência melódica e da organização harmônica operam subjacentemente à superfície das composições musicais”, Schenker “reconhece que as composições tonais consistem em um *continuum* de níveis estruturais inter-relacionados: *cada um deles está baseado em e relacionado com os demais através de procedimentos harmônicos e contrapontísticos similares*” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 115). O Exemplo 5.4 ilustra os três “reinos” schenkerianos, três *tipos* de níveis: o nível externo (*foreground*, Exemplo 5.4a), com boa parte das notas originais da obra, mas muitas vezes em associações tonais não adjacentes; o nível fundamental (*background*, Exemplo 5.4c), traz a linha fundamental e o arpejamento do baixo; e o nível intermediário (*middleground*, Exemplo 5.4b) traz as características motívicas, assim como os movimentos

harmônicos e contrapontísticos que fazem a intermediação entre o *foreground* e o *background*. Naturalmente, podem haver mais níveis, se a obra assim o requerer. Os níveis mais “baixos” [lower] são tidos por estes autores como sendo os mais próximos da superfície e os mais “altos” [higher], aqueles mais próximos do plano de fundo (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 115).

O princípio da Interrupção (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 116-120)

O Exemplo 5.7 traz o antecedente e o conseqüente de uma frase de Mozart, e o Exemplo 5.8, uma análise do antecedente. No comp. 8, no $\hat{2}$ sobre V, “a trajetória da linha fundamental e o arpejamento do baixo são *interrompidos* antes que uma conclusão seja atingida” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 116-118).

Example 5.7

Mozart, Piano Sonata, K. 545, II, bars 1–16

Example 5.8

Mozart, Piano Sonata, K. 545, II, bars 1–8: (a) and (b) analytical representations

O Exemplo 5.9 traz a análise do conseqüente. Ambos formam a estrutura de um período cujo antecedente foi interrompido, $\hat{5}\hat{4}\hat{3}\hat{2} \parallel \hat{5}\hat{4}\hat{3}\hat{2}\hat{1}$, conforme exposto no Exemplo 5.10. Além desse padrão de interrupção da *Umlinie*, há também o $\hat{3}\hat{2} \parallel \hat{3}\hat{2}\hat{1}$. Uma “ligação” conecta os dois ramos da interrupção (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 118-120).

“A interrupção é uma elaboração da *Ursatz*, sendo que a *Umlinie* descende para $\hat{2} / V$, retorna ao *Kopfton*, *tom principal*, e novamente inicia a descida ao $\hat{1}$. Uma *Umlinie* interrompida de 3 seria, portanto, lida da seguinte forma: $\hat{3}\hat{2} \parallel \hat{3}\hat{2}\hat{1}$. Observe que a linha dupla é usada para indicar o ponto de interrupção. Esta é uma das elaborações mais importantes da estrutura fundamental, *Ursatz*, pois cria uma divisão estrutural na dominante, no ponto de interrupção ($\hat{2} / V$) que frequentemente corresponde ao final da seção A de peças em forma binária (incluindo-se as sonatas). Na teoria schenkeriana ortodoxa a interrupção após o $\hat{2}$ é a única forma possível de divisão da *Umlinie*” (BARROS; GERLING, s.n.).

Example 5.9

Mozart, Piano Sonata, K. 545, II, bars 14–16: (a) and (b) analytical representations

Example 5.10

The two branches of an interrupted *Ursatz* from 5

Mais sobre a *Ursatz* (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 120-124)

Os autores voltam-se a uma investigação mais detida a respeito de “um dos conceitos centrais de Schenker: a *Ursatz* (estrutura fundamental), que compreende a *Urlinie* (linha fundamental) e o *Bassbrechung* (arpejamento do baixo)” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 120).

A interpretação dos padrões (a) e (b) no Exemplo 5.11 é de intensificação do movimento de I para V. O padrão (c) é mais neutro. Os padrões (d), (e) e (f) envolvem o movimento descendente de I para V. O Exemplos 5.12 e 5.13 mostram a transformação do material harmônico em melódico e a resultante expansão da tônica de uma composição.

Example 5.11

Elaborations of the bass arpeggiation

Example 5.12

Conceptual origin of the *Urlinie*

Example 5.13

Ursatz formation from 5

O Exemplo 5.14 traz outros padrões possíveis: (a) com o IV (ou o II₆) provendo uma consonância para o $\hat{4}$, (b) com a formação de uma suspensão, ou (c) com o II em estado fundamental. O Exemplo 5.15 traz dois diagramas de *Free composition*, com a formação iniciada por $\hat{8}$ (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 120-122).

Example 5.14

Ursatz formations from $\hat{5}$

EXAMPLE 5.15

Ursatz formations from $\hat{8}$

Peças para análise (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 124)

1. Bach, *Notebook for Anna Magdalena Bach*, BWN Anh. 114: IV. Minueto em Sol maior, comp. 9-16
2. Mozart, *Don Giovanni*: Duet "La ci darem la mano", comp. 5-8
3. Brahms, *Variations on a theme by Haydn* (redução para dois pianos), comp. 19-23
4. Mozart, *Six variations on Salve tu, Domine*, K. 398, Theme, comp. 1-12
5. Schumann, *Album for the Young*: "Melodie", comp. 17-20
6. Brahms, *Intermezzo*, op. 76, n. 7, comp. 1-8
7. Beethoven, *Piano sonata*, op. 7, II, comp. 1-8
8. Schumann, *Album for the Young*: "Armes Waisenkind", comp. 4-8

Capítulo 6: Técnicas de prolongamento melódico (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 127-163)

A técnica de Schenker é voltada a processos de expansão da estrutura fundamental de várias maneiras e em diferentes níveis, ao que ele denomina elaboração composicional (*composing-out*, *Auskomponierung*).

"*Auskomponierung* traduz-se como o ato de elaboração composicional, refletindo o interesse de Schenker em um processo de elaboração da estrutura profunda de uma peça que se desvela até atingir o nível frontal muito próximo da composição como um todo. O termo refere-se à elaboração contrapontística. A estrutura fundamental, *Ursatz*, por exemplo, pode ser entendida como o desvelamento e preenchimento – *Auskomponierung*, da tônica" (BARROS; GERLING, s.n.).

O movimento ascendente inicial (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 127-129)

A *Ursatz* é descendente, mas nos níveis intermediário (*middleground*) e externo (*foreground*) há também movimentos ascendentes, além do descendente. Um primeiro tipo, bastante comum, é aquele em que a tônica inicial conduz à altura *primária* (primeira) da linha fundamental, denominada *ascensão inicial* (*Anstieg*) por Schenker, ou seja, da fundamental à terça ou da fundamental à quinta, considerando-se as duas *Ursatz* mais usadas. Este atraso no estabelecimento da altura primária pode ser breve ou longo. O Exemplo 6.1 traz essa situação (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 127-129).

Example 6.1

(a) Schubert, Impromptu, Op. 142, No. 2, bars 1–8; (b) foreground reduction; (c) initial ascent

(a) Allegretto
sempre legato
pp

(b)

(c)

“Ascensão inicial é uma progressão linear ascendente para o tom principal (ou *Kopfton*) da *Urlinie* (ou seja: $\hat{3}$ ou $\hat{5}$) e, como se trata de um nível muito profundo de elaboração do *Ursatz*, pode se desdobrar durante vários compassos. A ascensão inicial é uma das movimentações mais encontradas na música clássica ocidental” (BARROS; GERLING, s.n.).

O arpejo ascendente (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 129-132)

Um segundo tipo é aquele em que um *arpejo ascendente* das alturas da tríade de tônica conduz à altura *primária* (primeira) da linha fundamental; o Exemplo 6.2 traz essa situação (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 129-130).

Example 6.2

(a) Mozart, Piano Sonata, K. 309, I, bars 1–8; (b) foreground reduction

(a) Allegro con spirito

(b)

O Exemplo 6.3 traz ambos os movimentos ascendentes iniciais, ou seja, tanto o movimento por arpejo como o por grau conjunto (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 129-132).

Example 6.3

(a) Mozart, Piano Concerto, K. 453, III, bars 1–8 (strings only); (b) foreground reduction; (c) middleground reduction

(a) Allegretto

Example 6.3 continued

(b) Foreground reduction

(c) Middleground reduction

Desdobramento (*Unfolding*) (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 132-135)

Um desdobramento ocorre quando um ou mais intervalos harmônicos são vertidos em elementos melódicos:

“Nas melodias polifônicas, duas ou mais vozes podem estar relacionadas através de movimento por grau, por saltos, ou por uma combinação de ambas. Um tipo distinto de movimento entre duas vozes é denominado *desdobramento*. Essa técnica, que geralmente lineariza um par de intervalos, oferece ricas possibilidades composicionais (Exemplo 6.4)”.

“[...] Nos comp. 1-2, o padrão ‘superior-interna, interna-superior’ emerge (Ré-Sib é seguido por Lá-Mib). Observe que o baixo possui um padrão de desdobramento complementar: Sib-Ré seguido por Dó-Fá. Nos comp. 3-4 um padrão diferente de desdobramento ocorre na mão direita: ‘superior-interna, superior-interna’ (Ré-Sol, Só-Fá). [...] O desdobramento sempre envolve mudança de direção. A natureza da troca de vozes interna/externa do desdobramento é revelada no Exemplo 6.4b. Nos comp. 1-3, p.ex., a mão direita toca as notas da voz superior da tríade de Sib maior (com a nota Ré no soprano), seguidas pelas notas da voz superior do acorde V⁷ (com Mib no soprano). [...] Os intervalos verticais (entre ‘soprano’ e ‘contralto’) são linearizados através de desdobramento.” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 132-135).

“Um desdobramento literalmente desdobra um acorde de duas notas, movendo-se da voz superior para a inferior, ou vice-versa. Desdobramentos geralmente são encontrados em conjunto com outros tipos de elaboração, como, por exemplo, progressões lineares” (BARROS; GERLING, s.n.).

O Exemplo 6.5 ilustra vários tipos característicos, mostrando também os movimentos, p.ex., das vozes “superior-interna, interna-superior” e “interna-superior, superior-interna” do item (a).

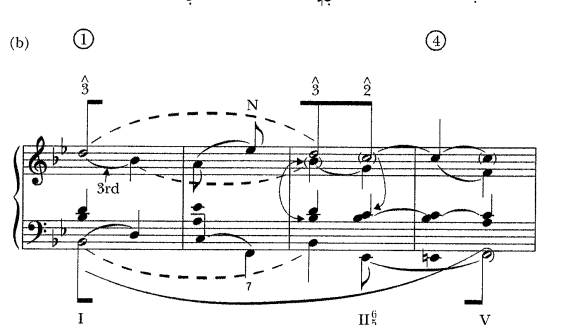
Example 6.4

(a) Schubert, Impromptu, Op. 142, No. 3, bars 1–4; (b) foreground reduction; (c) middle-ground reduction

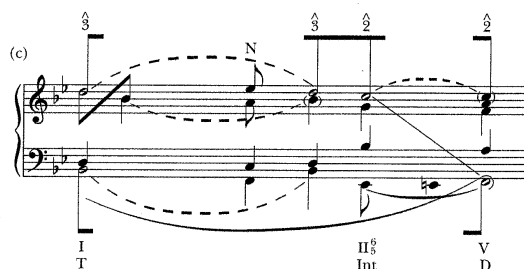
(a) **THEME**
Andante



(b) ① ④



(c)



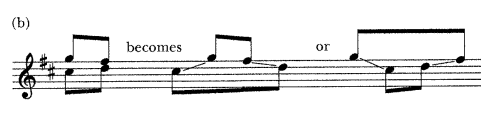
Example 6.5

Unfolding Patterns

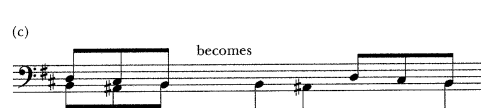
(a)



(b)



(c)



Movimento para uma voz interna (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 135-137)

O movimento para dentro de uma voz interna ocorre quando uma melodia se move da voz superior para a voz interna através de uma progressão linear. Essa é uma das técnicas composicionais mais frequentemente usadas para se expandir a voz superior, ocorrendo também ao se formarem progressões lineares do baixo para o tenor.

“No Exemplo 6.6, [...] seguindo o salto do Si $\flat$ inicial para o Sol $\flat$ no comp. 2, o Lá $\flat$ é prolongado no comp. 3 através do movimento para dentro de uma voz interna (uma progressão de quinta descendente) antes de se mover para o Sol $\flat$ no comp. 4. [...] A progressão por terça Si $\flat$ -Lá $\flat$ -Sol $\flat$ move-se da terça à fundamental da harmonia de tônica na voz superior dos comp. 1-4. [...] Esse exemplo ilustra dois movimentos para dentro da voz interna, os quais ocorrem em diferentes níveis estruturais” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 135).

Example 6.6

(a) Schubert, Impromptu, Op. 90, No. 3, bars 1–4; (b) foreground reduction; (c) middle-ground reductions

(a)

(b)

(c)

Movimento a partir de uma voz interna (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 137-139)

Ocorre quando uma melodia se move ascendentemente, partindo de uma voz interna e seguindo até a *Urlinie*, através de uma progressão linear. Ao final do Exemplo 6.7, a soprano recupera o Lá $\flat$ da voz superior através do movimento ascendente por graus conjuntos a partir de Ré, assim conectando os registros de contralto e soprano (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 137-139); Ré-Mi $\flat$ -Fá-Sol-Lá $\flat$ elaboram e reafirmam a presença do grau melódico estrutural externo Lá $\flat$.

Example 6.7

(a) Beethoven, Piano Sonata, Op. 81a, I, bars 17–21; (b) foreground reduction; (c) imaginary continuo reduction

(a)

(b)

(c)

Troca de vozes (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 139-142)

“Uma troca de voz ocorre quando duas vozes trocam notas do mesmo acorde” (BARROS; GERLING, s.n.). Expandem os acordes em que atuam (cf. Exemplos 6.8 e 6.9) (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 139).

Example 6.8

(a) Beethoven, Piano Sonata, Op. 110, I, bars 1–5; (b) foreground reduction; (c) middle-ground reduction

(a) *Moderato cantabile molto espressivo*

p con amabilità (sanft)

(b) Foreground reduction showing the first five bars with fingerings (10, 6, 10, 6, 10) and chord symbols (I, IV, V).

(c) Middle-ground reduction showing the first five bars with fingerings (10, 10, 10, 10) and chord symbols (I, IV, V, V⁸—7).

Example 6.9

(a) Haydn, String Quartet, Op. 64, No. 3, I, bars 37–42; (b) foreground reduction; (c) middle-ground reduction

(a)

(b) Foreground reduction showing bars 37–39 and 42 with fingerings (10, 10, 10) and chord symbols (I, VI, IV, V).

(c) Middle-ground reduction showing bars 37–39 and 42 with fingerings (10, 10, 10) and chord symbols (I, (VI), IV, N, V, D).

Mudança de registro (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 142-156)

A mudança de registro pode ocorrer de várias maneiras, como p.ex., por mudança de oitava, inversão de um intervalo, ou troca na posição de duas vozes. Seguem abaixo alguns casos específicos (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 142).

(1) Transferência de registro descendente e ascendente. No Exemplo 6.10, a melodia vocal ocupa a voz contrapontística superior, estendendo-se de Fá (f^2) a Mi (e^1) e de Ré (d^2) a Ré (d^1). Essa “mudança de registro decorrente do movimento descendente através de uma oitava [...] é denominada *transferência descendente de registro*”. Neste exemplo, esse recurso: produz uma elaboração da linha principal; além disso, a associação de dois registros é reforçada pela associação motívica de Fá-Mi-Ré, nos comp. 7-8 e 10-11; e a conexão entre registros é preparada pelo salto ascendente de oitava (d^1 - d^2) ao pino, no início da peça.

“Assim, a transferência de registro pode ocorrer tanto por meio de um simples salto [...], como pode envolver um movimento elaborado ao longo de um intervalo [...], não limitando-se ao intervalo de oitava [...]”. O Exemplo 6.11 traz um salto de décima-terceira, elaborado internamente; as alturas Sol-Fá-Mi ($g^2-f^2-e^2$) do Tema passam pela inversão de 2M para 7m e formam $g^2-f^3-e^3$ na Variação 2, “ao que Schenker denomina transferência ‘direta’ de registro, expressa tanto como um salto não preenchido quanto como uma elaboração composicional através de figuração (arpejo, notas de passagem e assim por diante)”. Um segundo tipo, de transferência “indireta” de registro, ocorre em espaços longos e com movimentos intervenientes, e será discutido mais adiante nesse livro (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 143-145). “Uma transferência de registro significa simplesmente uma troca de oitava. É importante, no entanto, na descrição da relação entre ornamentações superficiais e as progressões subjacentes mais simples que elas prolongam” (BARROS; GERLING, s.n.).

Example 6.10

(a) Schubert, “Gute Nacht” (No. 1 from *Winterreise*, Op. 89), bars 7–11; (b) foreground reduction

(2) Acoplamento (coupling). “A técnica de transferência de registro muitas vezes envolve uma progressão linear conectando dois registros diferentes”. O acoplamento ocorre quando há a *alternância* de registros, geralmente mais do que uma vez, formando oitavas “acopladas”. Essa técnica difere da simples transferência de registro por ser mais estrutural; “pode ocorrer em vários níveis e algumas vezes forma o aspecto essencial do plano composicional de uma obra” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 145). Observe que a diferenciação decorre do aspecto qualitativo e que é tida como estruturante, embora não apareça no gráfico do nível estrutural (*background*).

Sobre o Exemplo 6.12:

“[...] Note que a progressão por quinta de Si [b^2] para Mi [e^2] ($\hat{e}$ em Mi menor) ajuda a estabelecer a tonicização da região à dominante. Na frase paralela conclusiva (comp. 16-24), o acoplamento envolve a transferência da altura primária por duas vezes, entre dois registros: Dó [c^2] conduz para o Dó oitava acima [c^3] (comp. 30), que é seguido pelo retorno ao Dó anterior [c^2]. A finalização melódica dessa seção da peça (Si-Lá [b^1-a^1]) ocorre no registro grave, antes da barra dupla”.

“Como podemos ver, o propósito do acoplamento é conectar dois registros. Tenha em mente, no entanto, que essa técnica necessariamente envolve uma elaboração composicional da passagem conectiva, e que uma frágil associação entre oitavas não representa um acoplamento”.

“Nessa obra de Mozart, a justaposição de dois registros torna-se um aspecto significativo da composição. O arpejo ascendente ao registro mais agudo (comp. 1-4) abre um espaço no registro (ou dissemina [*spam*]), no qual os movimentos conectivos ocorrem ao longo da passagem. Além disso, o retorno ao registro inicial nos comp. 22-24 provê um senso de completude e finalização, porque essa seção termina no mesmo registro que começou”.

“Schenker considerava que, embora uma linha estrutural pudesse estar disposta em diferentes registros, usualmente, um único registro seria primário. Ele denominava esse registro estrutural primário de *registro obrigatório* (*obligate Lage*). No Exemplo 6.12b, a voz superior conclui no registro mais grave, que emerge como primário” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 145-146).

Example 6.12

(a) Mozart, Piano Sonata, K. 331, III, bars 1–8 and 17–24; (b) middleground reduction

(a) *Alla Turca*
Allegretto

(b) Middleground reduction of the first system of Example 6.12(a). It shows the harmonic structure with a trill (tr) in the right hand and a piano (p) dynamic.

Example 6.12 continued

(b) Middleground reduction of the second system of Example 6.12(a). It shows the harmonic structure with a 5-prg. (5-part progression) in the right hand and a piano (p) dynamic. The reduction includes Roman numerals I, V, I, 6, II⁶, V⁶, and I.

(3) Sobreposição (*superposition*). “Outra técnica composicional que incorpora elaboração e transformação da linha estrutural através de transferência de registro é a *sobreposição*, na qual uma ou mais alturas de vozes internas são deslocadas para cima da linha principal superior”. (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 147).

(b) Middleground reduction of the first system of Example 6.13(a). It shows the harmonic structure with a 3rd (third) interval in the right hand and a piano (p) dynamic. The reduction includes Roman numerals I, V, I, 6, II⁶, V, and I.

Example 6.13

(a) Mozart, Piano Sonata, K. 332, I, bars 1–12; (b) foreground reduction; (c) unfolded harmonic intervals

(a) *Allegro*

(b) Foreground reduction of the first system of Example 6.13(a). It shows the harmonic structure with a 3rd (third) interval in the right hand and a piano (p) dynamic. The reduction includes Roman numerals I, V, I, 6, II⁶, V, and I.

(c) Unfolded harmonic intervals of the first system of Example 6.13(a). It shows the harmonic structure with a 3rd (third) interval in the right hand and a piano (p) dynamic. The reduction includes Roman numerals I, V, I, 6, II⁶, V, and I.

Sobre o Exemplo 6.13:

“[...] A melodia na mão direita se desdobra com uma liberdade marcante, subindo em registro nos comp. 3-4, para retornar apenas com os saltos nos comp. 5-7. Esse movimento ascendente e descendente é, então, ecoado nos compassos finais da frase. Note também que a textura muda frequentemente nesses compassos iniciais, criando uma qualidade quase orquestral que realça a eficácia dramática da passagem”.

“A mão direita começa (comp. 1-2) pelo arpejo da tríade de tônica, Fá-Lá-Dó, o qual é respondido nos comp. 3-4 pelo movimento Sib-Sol-Mi. [...] O Exemplo 6.13b simplifica o registro e revela uma série de intervalos harmônicos desdobrados: Fá/Dó, Sib/Mi, Fá/Lá; as notas ‘principais’ dessa série formam a terceira progressão, Dó-Sib-Lá (Exemplo 6.13c). Devido à troca de registro, no entanto, as alturas da voz interna, Mi e Fá (circuladas no gráfico) aparecem no registro mais agudo; elas são *superpostas* sobre a progressão Dó-Sib-Lá nessa textura polifônica. Note também que o intervalo final é desdobrado e expresso como Fá (f²) que *desce* até o Lá (a¹), um movimento que restabelece o registro original e completa a progressão Dó-Sib-Lá (Exemplo 6.13c)” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 145-146).

(4) Alcance (*reaching over*). “[...] Relacionada à sobreposição, no sentido geral, envolve a transferência de alturas da voz intermediária à posição mais aguda. Também é possível se pensar nessa técnica como uma sucessão *descendente* de alturas que ornamenta e prolonga uma única nota ou expande um movimento mais amplo *para cima*, como ocorre com arpejos, uma bordadura superior, ou uma progressão linear ascendente” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 147). “O conceito de alcance está ligado ao entendimento de Schenker da música tonal como elaboração melódica. Dentre as possibilidades de elaboração melódica, quando um tom de uma voz interna salta acima e então descende por grau conjunto para a próxima nota da melodia principal, é dito que ela está ‘alcançando’ a voz principal. O tom que ‘alcança’ a nota principal nem sempre está literalmente presente, mas torna-se implícito pelo contexto harmônico” (BARROS; GERLING, s.n.).

Example 6.14

(a) Schubert, Piano Sonata in B^b major (1828), II, bars 17–28; (b) foreground reduction;
(c) surface figures

(a)

(b)

(c)

O Exemplo 6.15c mostra a transferência das alturas da voz intermediária para o registro mais agudo, seguidas pelo movimento descendente à altura vizinha. O Exemplo 6.16 traz vários padrões representativos de *alcance*, em alguns casos, retornando à altura inicial (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 147-151).

Example 6.15

(a) J. S. Bach, Little Prelude in C major, BWV 924, bars 1–3; (b) and (c) foreground reductions

(a)

(b)

(c)

(c)

Example 6.16

Reaching-over figures

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

(g)

(h)

(i)

(5) Nota de cobertura (cover tone). “Uma *nota de cobertura* é uma altura de uma voz interna que é sobreposta por sobre a linha principal superior; ela é mantida por algum tempo, na maneira de um *discanto*⁵, sem deixar de se relacionar com outros aspectos da condução de vozes. No Exemplo 6.17, o Mi é proeminente por toda a peça, caracterizando-se como uma nota de cobertura (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 152-154). “Quando uma nota de uma voz, seja por salto ou por dobramento, encontra-se em registro mais agudo do que a nota da voz principal, é chamada de nota de cobertura [...]. Neste caso, a *Urlinie*, principal atividade melódica, permanece na voz intermediária” (BARROS; GERLING, s.n.)

Example 6.17

(a) Schubert, Moment Musical, Op. 94, No. 2, bars 82–90; (b) foreground reduction

(a)

(b)

(b)

⁵ Técnica composicional medieval que faz uso de: um cantochão como *tenor* (na voz inferior) e uma linha melódica adicionada (*discanto*), textura polifônica por contraponto nota contra nota, movimento contrário entre as vozes e consonâncias à oitava, quinta e quarta. Nos séculos XII e XIII, caracterizou-se pelo uso de modos rítmicos, frase formalmente balanceadas, e cantochão melismático. “Entre os séculos XII e XVII, o termo *discanto* podia significar: (1) polifonia em geral; (2) um certo tipo de polifonia (seja em contraste com o termo *organum*, seja para ser entendido como polifonia improvisada, distinta da polifonia notada); (3) a voz [mais aguda] que é adicionada ao tenor [mais grave] – e que torna possível a existência desse tipo de polifonia; (4) a voz mais aguda (geralmente cantada por meninos) de um contexto polifônico (portanto equivalente a *cantus*, *superius* e soprano); (5) o registo agudo de registros de instrumentos, p.ex., de flautas doces, metais, cordas e registros de órgão. [...]” (FLOTZINGER; SANDERS; LEFFERTS, 2001. Grove Music Online).

(6) Substituição. “Os compositores frequentemente optam por substituir uma nota por outra (por razões pertinentes à variedade ou à condução das vozes), [...]. Essa técnica, chamada *substituição*, ocorre em situações em que a altura ausente está claramente implicada pelo contínuo imaginário”. Na cadência do Exemplo 6.18, espera-se por um Ré na voz superior, o qual é omitido, dando lugar ao Si da voz interna, o que potencializa a dramaticidade da passagem, sem que a sensação de movimento descendente seja “deturpada” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 154-156).

Example 6.18

(a) Haydn, String Quartet, Op. 76, No. 1, II, bars 86–91; (b) foreground reduction; (c) substitution of 7 for 2

(a) (86)

(b) (86) (91)

(c)

Cromatismo pelo 2° frígio (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 156-159)

O 2° frígio é associado ao acorde de sexta napolitana:

“O uso de alturas cromáticas – através de mistura modal ou por outros tipos de cromatismos – para o prolongamento melódico é um assunto multifacetado. Um acorde cromático de particular importância para a condução de vozes em níveis estruturais mais altos [mais próximos da estrutura fundamental] é originalmente associado ao modo menor: o acorde de sexta napolitana [em Dó menor, Fá-Láb-Réb], que contém o 2° (ou 2° frígio). [...] Esse acorde é representativo de substituição de um grau da escala diatônica por uma forma cromaticamente alterada deste mesmo grau, uma técnica composicional frequente”.

“[...] A despeito de sua qualidade maior, o acorde de sexta napolitana pode ter uma sonoridade surpreendentemente escura e sombria, particularmente no modo menor. Forma alterada do II₆ (que algumas vezes aparece nas formas $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$ ou $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$), ele frequentemente ocorre como um elemento que intensifica as cadências. Uma das características da condução de suas vozes é a tendência descendente do 2°, formando uma terça diminuta com a sensível [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 156).

Por ser um acorde cromático, está presente nos níveis estruturais externo e intermediário; não aparece no nível fundamental, por se este exclusivamente diatônico. No Exemplo 6.19, o IV é transformado em acorde de sexta napolitana através da troca 5-6b.

Example 6.19

(a) Schubert, String Quartet in A minor, Op. 29; (b) foreground reduction; (c) middle-ground and imaginary continuo reduction

Example 6.19 continued

Cromatismo por mistura do grau escalar $\hat{3}$ (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 159-160)

“[...] Outro meio de se obter cromatismo na *Urlinie* é através da *mistura do grau escalar $\hat{3}$* maior e menor, o que gera contraste e variedade. O Exemplo 6.20 traz um diagrama que ilustra este aspecto do Exemplo 6.12 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 159).

Example 6.20

Mozart, Piano Sonata, K. 331, III, bars 1–88: middleground reduction

Técnicas em combinação (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 160-161)

No Exemplo 6.21:

“A primeira redução [Exemplo 6.21b] indica o Sol [g^2] (grau escalar $\hat{5}$) como voz superior no comp. 9. No próximo compasso, a voz superior desce para Dó [c^2] e inicia um movimento descendente que reestabelece o Sol [g^2] (comp. 14) através da técnica do *longo alcance* [*reaching over*]. A segunda redução (Exemplo 6.21c) revela que os padrões de *longo alcance* [*reaching over*] elaboram uma progressão de quinta ascendente – um movimento da voz interna que conduz de volta à voz superior

estrutural (o termo alemão que Schenker reserva para esse tipo particular de progressão linear é *Untergreifzug*). Essa linha do nível superior conecta duas ocorrências de Sol [g²] não adjacentes, porém relacionadas, um claro exemplo de altura retida a um nível estrutural mais profundo [*deeper*]⁶ (indicado pela ligadura pontilhada). Finalmente, note que as figuras de longo alcance, a progressão linear, e as notas que se mantêm retidas ocupam níveis diferentes [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 161, grifos nossos).

Ao final do capítulo, os autores aconselham que o estudante copie alguns gráficos deste capítulo, reproduzindo a prática anterior à partitura impressa, por considerar que este processo de aprendizado aguça a observação de detalhes.

Example 6.21

(a) Mozart, Piano Concerto, K. 459, II, bars 9–14; (b–c) foreground reductions

(a)

Example 6.21 continued

(b)

(c)

Capítulo 7: Algumas elaborações básicas das estruturas fundamentais (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 164-211)

Este capítulo 7 traz estudos de caso, analisados à luz do exposto nos capítulos 1-6. A ideia é contrastar o que é único em cada obra de arte com o que é comum a várias obras. Seguem resumos bem sucintos do exposto sobre cada passagem de obra analisada.

Mozart, *Sonata para piano*, K. 283, I, comp. 1-16 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 165-170)

Em formas amplas, como é o caso dos movimentos Sonata-Allegro, as seções individuais costumam ter certa autonomia, trazem características que são encontradas em pequenas peças; então, a análise dessas seções é generalizante para obras inteiras. Considerações apresentadas pelos autores nos Exemplos 7.1, e 7.2: a estrutura das frases é assimétrica (comp. 1-10, 11-15); a harmonia de tônica é prolongada até o comp. 8; a unidade rítmica regular inicial (comp. 1-4) requer continuação, ao que se segue outra unidade rítmica (comp. 5-7), do que decorre a assimetria, potencializada pela hemíola que acelera o ritmo harmônico I-IV₆-V₆ -V⁷-I; o grau $\hat{5}$ é a principal nota ao longo da frase inicial, definindo a *Urlinie* com “linha- $\hat{5}$ ”; as mudanças de

⁶ Aqui, o termo nível profundo [*deeper*] é associado ao nível mais alto [*higher*], ou seja, mais próximo do nível fundamental [*background*]; e não a nível mais baixo [*lower*], mais próximo da superfície musical [*musical surface*], do nível externo [*foreground*]. Segundo Cadwallader e Gagné, há autores que invertem esses termos.

registro abrem espaço para as figurações escalares com a linha Ré-Do-Si-Lá-Sol subjacente que, associadas às hemíolas e ao IV₆ (mais fluído do que IV em fundamental), intensificam o impulso rítmico em direção à tônica cadencial; assim, os focos harmônico e rítmico convergem.

Example 7.1

Mozart, Piano Sonata K. 283, I, bars 1–16

Allegro

Example 7.2

Mozart, Piano Sonata, K. 283, I, bars 8–10: reductions

No Exemplo 7.3, observe: (1) o movimento da mão direita entre as vozes internas e externas, criando um conjunto polifônico de pilares de sustentação [*framework*]; (2) a associação de diferentes registros, que produz maior continuidade e integração composicional; os colchetes na voz superior (dos níveis *a* e *b*) indicam a terça como mais um fator unificador, Ré-Do-Si, Ré-Si-Ré, Lá-Fá#-Lá, (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 165).

Example 7.3

Mozart, Piano Sonata, K. 283, I, bars 1–10: (a) foreground reduction; (b) and (c) middle-ground reductions

Beethoven, *Sonata para piano, op. 31, n. 1, II, comp. 1-8* (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 170-176)

A linha melódica é vocal e operística, apresentada em forma de *sentença*. O Exemplo 7.5 traz o contínuo imaginário. O Exemplo 7.6a mostra movimentos para e a partir da voz intermediária. Os Exemplos 7.6b e 7.7 evidenciam esse movimento de Sol e Lá, mostrando que o Lá é uma bordadura incompleta que estabelece uma *cobertura* sobre Fá.

Example 7.4

Beethoven, Piano Sonata, Op. 31, No. 1, II, bars 1-8



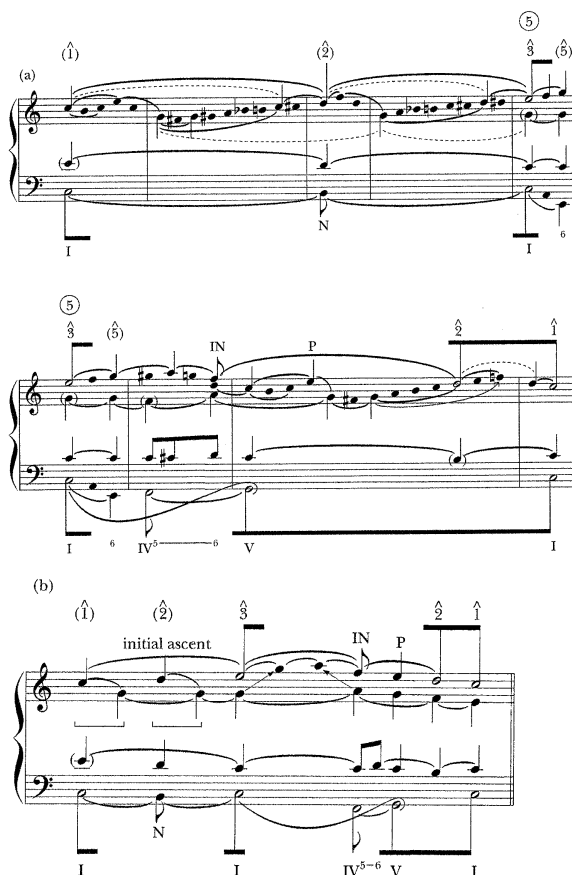
Example 7.5

Beethoven, Piano Sonata, Op. 31, No. 1, II, bars 1-8: imaginary continuo



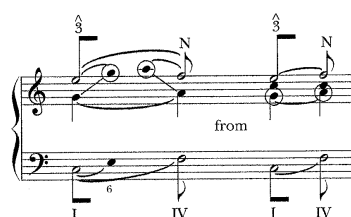
Example 7.6

Beethoven, Piano Sonata, Op. 31, No. 1, II, bars 1-8: (a) surface and foreground reduction; (b) middleground reduction



Example 7.7

Beethoven, Piano Sonata, Op. 31, No. 1, II, bars 5-6: imaginary continuo realization (foreground)



O Exemplo 7-8a traz o paralelismo motivico entre o motivo inicial e a cadência. O Exemplo 7.8b compara os movimentos ascendentes nos comp. 2 e 4; no comp. 5, os registros são comprimidos e formam oitavas. O Exemplo 7.9 (“linha-5”) traz uma leitura alternativa ao Exemplo 7.6 (“linha-3”) (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 170).

Example 7.8

Beethoven, Piano Sonata, Op. 31, No. 1, II, bars 1-8: (a) and (b) motivic relationships

(a)

(b)

5th 6th

becomes

8ve 8ve 8ve

Example 7.9

Beethoven, Piano Sonata, Op. 31, No. 1, II, bars 1-8: alternative reading from $\hat{5}$

$\hat{5}$

(1) (2) (3) N

I N I 6 IV V I

Beethoven, *Sonata* para piano, op. 14, n. 1, II, comp. 1-16 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 176-181)

Os Exemplos 7.10, 7.11 e 7.12 trazem um período com antecedente e consequente simétricos, sendo o primeiro articulado por semicadência com *dominante divisória* (comp. 7-8) e o segundo, por cadência completa (comp. 15-16). A téttrade diminuta (comp. 3), à qual Beethoven atribui uma longa duração e um *sforzando*, inicia a *Urlinie* e é resolvida no V_2 com a fundamental omitida (comp. 4), um caso de *elisão* entre contraponto e harmonia. A omissão da fundamental de V_2 promove o movimento Lá $\sharp$ -Lá-Sol, motivicamente paralelo com $\hat{3}$ - $\hat{2}$ - $\hat{1}$ (Sol-Fá $\sharp$ -Mi). A interrupção entre o antecedente e o consequente é curta, mas há outros exemplos em que esse tipo de passagem é estendido, ou seja, o $\hat{2}$ sobre V é prolongado, podendo chegar a formar uma seção e impactando a forma geral da peça, sobretudo nas formas *binária com retorno* (*rounded binary*) e sonata.

Example 7.10

(a) Beethoven, Piano Sonata, Op. 14, No. 1, II, bars 1-16; (b) and (c) foreground reductions

(a)

Allegretto

5 10 15

Example 7.10 continued

(b)

(4) (8)

$\hat{3}$ $\hat{2}$

P

VII $\sharp$ V $\hat{3}$ $\hat{2}$

I V

(c)

(4) (8)

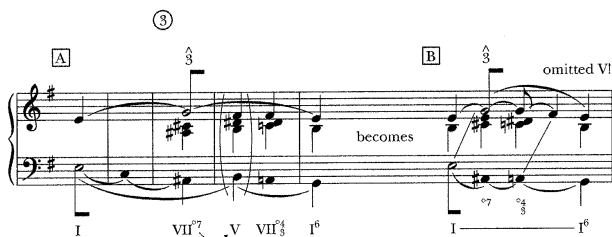
$\hat{3}$ $\hat{2}$

P

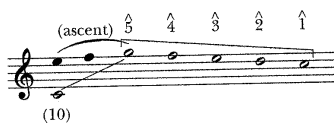
VII $\sharp$ V $\hat{3}$ $\hat{2}$

I T V D

Beethoven, Piano Sonata, Op. 14, No. 1, II: comparative reductions of bars 1-5

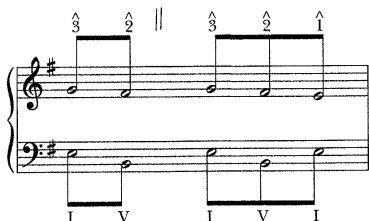


Delayed appearance of primary tone supported by tonic harmony (from Schenker, *Free Composition*)

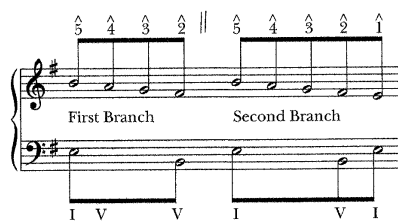


Example 7.13

Beethoven, Piano Sonata, Op. 14, No. 1, II, middleground interruption from 3



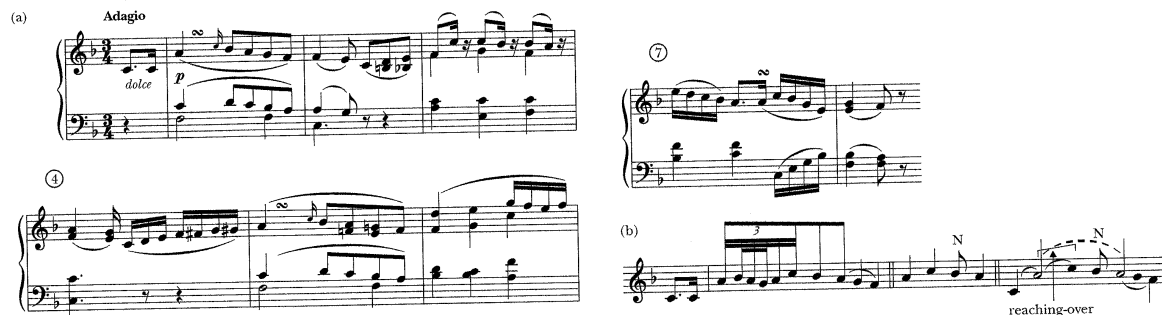
Middleground interruption from 5



Assim como ocorre no exemplo anterior, nos Exemplos 7.15 (partitura), 7.16 (antecedente) e 7.17 (consequente) temos um período articulado por uma semicadência, com *dominante divisória*, respondendo ao princípio de interrupção (comp. 3-4), e uma cadência completa (comp. 7-8). O foco recai sobre diferenças na continuação das frases. Na voz superior, o salto inicial de sexta é seguido pelo longo alcance Lá-Do-Sib-Lá, na primeira e na segunda vez (comp. 1 e 5) finalizado pelas alturas da voz intermediária (Sol-Fá) e na segunda vez (comp. 7-8), formando a cadência completa. Há dois movimentos em direção à voz interna: este e o Fá-Mi (comp. 3) e há também o paralelismo motivico com Do-Ré-Do-Sib-Lá-Sol. No consequente (exemplo 7.17), o intervalo de sexta é preenchido por tons e semitons, a troca de vozes prolonga a tônica e há uma expansão no registro, do que decorre o clímax da frase, de maneira que o processo no consequente difere do processo no antecedente (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 181-186).

Example 7.15

(a) Beethoven, Piano Sonata, Op. 2, No. 1, II, bars 1-8; (b) foreground reduction of melody, bar 1



Example 7.16

Beethoven, Piano Sonata, Op. 2, No. 1, II, bars 1–4: (a) and (b) foreground reductions; (c) middleground reduction

Example 7.16 displays three musical reductions of the first four bars of the second movement of Beethoven's Piano Sonata, Op. 2, No. 1. (a) and (b) are foreground reductions, showing the melodic and harmonic lines with various annotations like 'x', 'y', 'N', and 'V'. (c) is the middleground reduction, showing the overall harmonic structure with chords labeled I, V, I⁶, V⁶, and I V. The notation includes treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings.

Example 7.17

Beethoven, Piano Sonata, Op. 2, No. 1, II, bars 5–8: (a) and (b) foreground reductions; (c) middleground reduction

Example 7.17 displays three musical reductions of bars 5–8 of the second movement of Beethoven's Piano Sonata, Op. 2, No. 1. (a) and (b) are foreground reductions, showing the melodic and harmonic lines with various annotations like 'x', 'y', 'N', and 'V'. (c) is the middleground reduction, showing the overall harmonic structure with chords labeled I, IV, V, and I. The notation includes treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings.

Example 7.18

Beethoven, Piano Sonata, Op. 2, No. 1, II: motivic summary of first and second phrases

Example 7.18 displays a motivic summary of the first and second phrases of the second movement of Beethoven's Piano Sonata, Op. 2, No. 1. The notation includes treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings, showing the relationship between the two phrases.

Beethoven, *Sonata para piano, op. 10, n. 1, II, comp. 1-16* (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 187-194)

O Exemplo 7.19 traz um período, cujo antecedente e consequente são estruturalmente muito semelhantes, sendo o primeiro articulado por uma cadência interrompida, e com as 2 frases subdivididas em 4 semifrases. As semifrases são resultantes, em parte, de dominantes como focos [*goals*] harmônicos (nos comp. 4, 8 e 12), havendo uma interrupção dos movimentos harmônico e melódico no comp. 8. No Exemplo 7.20, a linha Lá-Si-Do sobre I-V-I elaboram um *movimento ascendente inicial* até que a primeira nota da *Umlinie* é atingida. No comp. 5, concorrem para foco melódico o Do (formando a “linha-3”) ou o Mib (formando a “linha-5”). No caso de *Umlinie* do tipo “linha-5”, o Do fica acomodado no interior do movimento ascendente inicial. No caso de termos uma *Umlinie* do tipo “linha-3”, após o Dó ser atingido como nota primária, as notas circuladas Mib-Fá-Láb, que ampliam a textura, ascendem a partir da voz interna (cf.

contínuo imaginário), superpõem-se por sobre o Do e Fá-Lá $\flat$ sobre IV responde ao primeiro salto Do-Mib sobre I. Comparando Mib-Fá-Lá $\flat$ nos níveis do Exemplo 7.20, observamos a ideia musical em um momento mais contrapontístico (7.20b, quando as três notas estão em uma voz interna) e mais elaborado (7.20a, quando se abrem para uma voz externa). No Exemplo 7.20b, na continuação após o Do, temos Ré $\flat$, uma *nota de cobertura* que se mantém ativa até o comp. 7 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 187-192).

Example 7.19

(a) Beethoven, Piano Sonata, Op. 10, No. 1, II, bars 1-16; (b) imaginary continue, bars 1-8

Adagio molto

The score for Example 7.19 is divided into two parts: (a) the original piano score for bars 1-16, and (b) an imaginary continuation for bars 1-8. Part (a) includes measures 1, 5, 9, 12, and 15, with dynamic markings like *p*, *cresc.*, *tr*, and *fp*. Part (b) shows the harmonic structure of the first eight measures, with Roman numerals I, V $\frac{6}{5}$, I, V $\frac{6}{5}$, I, and V indicated below the notes.

Example 7.20

Beethoven, Piano Sonata, Op. 10, No. 1, II, bars 1-8: (a) foreground reduction; (b) and (c) middleground reductions

The score for Example 7.20 consists of three parts: (a) foreground reduction, (b) middleground reduction, and (c) another middleground reduction. Part (a) includes measure numbers 5 and 8, and labels like 'initial ascent', 'IN', and 'I $\frac{6}{5}$ '. Part (b) shows the harmonic structure with Roman numerals I, I $\frac{6}{5}$, IV, and V, and labels like 'P', 'IN', and '(V)'. Part (c) shows the harmonic structure with Roman numerals I, IV, and V, and labels like 'P', 'IN', and 'D'.

O Exemplo 7.21 traz estágios de elaboração das conduções de vozes sobre a progressão harmônica IV-V $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{4}$ dos comp. 6-8, desde o movimento essencial (a) até a forma (d) presente na obra de Beethoven. No Exemplo 7.22 podemos observar a expansão da expressão da harmonia da subdominante através da transformação de IV em II $\frac{6}{5}$ no comp. 14 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 192).

Example 7.21

Expansion of structural motion from IV to V

(a) (b) (c)

IV $V_4^6 \frac{3}{3}$ IV $\frac{8}{7}$ $V_4^6 \frac{3}{3}$ IV $\frac{5th}{1}$ $V_4^6 \frac{3}{3}$

(d)

IV $\frac{6}{5th}$ ("I") $V_4^6 \frac{3}{3}$

Example 7.23

Beethoven, Piano Sonata, Op. 10, No. 1, II, motivic detail

① ② ③ ④

compare

Example 7.22

Beethoven, Piano Sonata, Op. 10, No. 1, II, bars 9–16: (a) foreground and (b) middle-ground reductions

(a) ⑨ ⑭ ⑮

initial ascent P IN

I I^6 IV $\frac{5}{6}$ V_4^6 $\frac{7}{3}$ I

(b)

I IV $\frac{6}{Int}$ V_4^6 $\frac{7}{D}$ I

Mozart, *Concerto para piano*, K. 488, II, comp. 1-12 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 194-199)

"[...] Uma combinação de dois elementos harmônicos (um conduzindo para V, o outro para I) não cria *necessariamente* uma interrupção. [...] Iremos considerar esse aspecto ao examinarmos os detalhes dessa passagem" no Exemplo 7.24. No Exemplo 7.25 (como. 1-4), "a linha melódica relativamente angulosa e disjunta" é "normalizada", com (no Exemplo 7.25a) transferências de registro associadas a trocas de vozes, prolongamento da tônica inicial, encontrando Lá-Sol#-Fá# (comp. 1-3) como notas superpostas advindas da voz interna e (no Exemplo 7.25b) repetidas na a voz interna Dó-Si-Lá-Sol#-Fá#-Mi, o grau primário da *Urlinie*, Dó# (̂) sendo localizado no registro médio, o Ré (d²) do comp. 3 como parte de outra sucessão em um nível estrutural profundo (*deeper*) (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 194-197).

Example 7.24

Mozart, Piano Concerto, K. 488, II, bars 1–12

Adagio

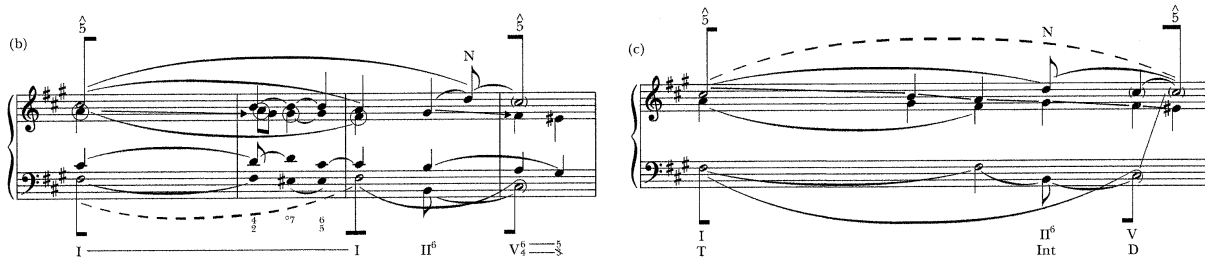
⑤ ⑨

Example 7.25

Mozart, Piano Concerto, K. 488, II, bars 1–4: (a) and (b) foreground reductions; (c) middle-ground reduction

(a) ④

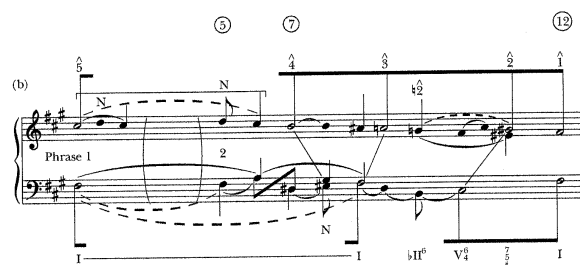
I I^6 II⁶ $V_4^6 \frac{3}{3}$



O consequente (Exemplo 7.16) difere do modelo-padrão: é iniciado por Ré, altura vizinha à nota de partida do antecedente, alcançando o Dó# no compasso seguinte; o Ré é considerado um *deslocamento* (*displacement*), tendo-se em vista a expectativa do ouvinte pelo Dó#, a ampliação pela bordadura Dó#-Ré-Dó# no comp. 1 (Exemplo 7.27). A estrutura não é dividida por interrupção, porque o Dó# é prolongado enquanto a dominante no comp. 4 articula o par antecedente/consequente. Forma-se a *Urlinie* do tipo “linha-3”, sendo o 2̂ do modo frígio (comp. 9) (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 197-199).

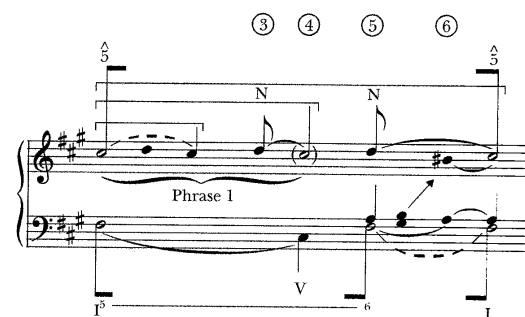
Example 7.26

Mozart, Piano Concerto, K. 488, II, bars 1–12: (a) foreground and (b) middleground reductions



Example 7.27

Mozart, Piano Concerto, K. 488, II, bars 1–6: middleground reduction



Beethoven, *Sonata* para piano, op. 14, n. 2, I, comp. 26–47 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 199–204)

O Exemplo 7.28 traz um paralelismo de *Ursatz*, que ocorre após uma modulação. Será considerada a tonalidade temporária local, a qual será posteriormente contrastada com a tônica inicial. O Exemplo 7.29 traz os acoplamentos à oitava que conectam os registros agudo e médio. Os comp. 30–32 (3 compassos), ao invés de conterem uma resposta ao conteúdo dos comp. 26–29, trazem uma rítmica inesperada, decorrente da elisão entre a conclusão da apresentação e o início da continuação (o Exemplo 7.29b inclui esse acorde “perdido” do comp. 33). O Exemplo 7.30 traz a continuação da sentença de Beethoven. O Exemplo 7.31 traz o quadro sinóptico (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 199–204).

Example 7.28

Beethoven, Piano Sonata in G major, Op. 14, No. 2, I, bars 26–47

Example 7.28 continued

Example 7.29

Beethoven, Piano Sonata, Op. 14, No. 2, I, foreground reductions: (a) bars 26–33; (b) “missing bar 33”

Example 7.30

Beethoven, Piano Sonata, Op. 14, No. 2, I, bars 37–47: (a) foreground reduction; (b) mid-ground reduction

Example 7.31

Beethoven, Piano Sonata, Op. 14, No. 2, I, bars 26–47: (a) synoptic graph; (b) middle-ground representations

Revisando alguns aspectos (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 204-205)

Esse capítulo trouxe possibilidades de elaboração das estruturas fundamentais. Até o presente momento o termo *estrutura fundamental* é usado no sentido restrito, no contexto de uma única frase ou de um número limitado de frases. Nos próximos capítulos, passaremos a versar a respeito da estrutura de peças inteiras (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 204-205).

Peças para análise (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 205)

1. Mozart, Sonata para piano, K. 333, III, comp. 1-16
2. Mozart, Concerto para piano, K. 467, I, segundo tema, comp. 128-143
3. Haydn, Sinfonia, Hob. I: 104, II, comp. 1-8
4. Schubert, *Schwanengesang*, n. 12: “Am Meer”, comp. 1-11
5. Mozart, Sonata para piano, K. 333, I, comp. 1-10
6. Mendelssohn, *Canções sem palavras*, op. 30, n. 3, comp. 3-11
7. Chopin, Prelúdio, em Ré♭ maior, op. 28, n. 15, comp. 1-8
8. Chopin, Noturno, em Si maior, op. 32, n. 1, comp. 1-8
9. Mozart, Concerto para piano, K. 453, I, comp. 1-16

PARTE 2: APLICAÇÕES ANALÍTICAS

Na segunda parte do livro, são analisadas obras completas. Devido à extensão dos gráficos, foram incluídas apenas partes do nível externo (*foreground*) e os gráficos do nível estrutural (*background*) aparecem na íntegra – o que não deve significar que são de maior importância (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 207).

Em relação à nomenclatura para a *Urlinie*, nos capítulos precedentes, “muitas vezes indicamos a *Urlinie* como um segmento autônomo. Tendo em vista que Schenker, em seus trabalhos escritos mais amplos, usou o termo *Urlinie* para a linha estrutural de uma composição inteira, neste livro o **negrito** destaca as alturas que pertencem à *Urlinie* da obra como um todo. “Portanto, os numerais sem negrito indicam alturas na voz superior que advêm de linhas de níveis mais baixos”, de maneira que no exemplo $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$, o $\hat{4}-\hat{3}$ prolonga o $\hat{5}$. Há também uma menção a estes numerais serem colocados entre parênteses, indicando que se referem a “alturas das linhas de níveis mais baixos” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 207).

A organização em capítulos segue uma ordenação formal pedagógica, contendo obras com uma parte, depois binárias, ternárias e formas rondó, concluindo com o princípio da forma sonata no capítulo 11.

Conceitos relacionados a forma musical:

“Forma pode ser definida como a articulação de uma peça em seções de várias dimensões, bem como a relação entre essas seções, tanto umas com as outras como de cada uma delas como o todo (em parte, com base em repetição, contraste e variação). Em geral, as interações entre estrutura, design e prolongações harmônicas produzem padrões formais. Mas, a estrutura e a forma nem sempre coincidem; como veremos, as articulações estruturais podem, algumas vezes, estar ‘fora de fase’ em relação às divisões formais” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 208).

Algumas ideias de Schenker sobre forma (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 208)

Free composition, o último trabalho de Schenker, traz um capítulo sobre forma, de onde retiramos as ideias deste tópico. Suas ideias foram reveladoras tanto a respeito de coerência musical, como de padrões musicais formais no interior de estruturas tonais (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 208).

“Schenker inicia sua exposição sobre formas específicas com a seguinte premissa: ‘A progressão indivisível da linha fundamental gera a forma indivisível’. Seu principal ponto aqui é o de que a *Urlinie* não é divisível através de *interrupção*. Contudo, é com isso em mente que Schenker usa o termo *forma*

em um sentido geral, algumas vezes em contextos nos quais *estrutura* seria preferível. Para maior clareza, distinguiremos forma de estrutura, como aspectos separados, mas inter-relacionados, das composições tonais. Assim, [...] podemos dizer que a progressão não dividida de uma *Umlinie* define a estrutura em uma parte. Prelúdios, Introduções e algumas canções [...]. Depois vamos considerar maneiras segundo as quais formas a duas e três partes podem se desenvolver *no interior* de uma estrutura em uma parte (na qual a *Umlinie* não é dividida através de interrupção)” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 208, grifos dos autores).

“Schenker continua sua discussão de maneira lógica, observando que ‘a forma em duas partes evolui mais naturalmente a partir da divisão [da *Umlinie*]’. E então, ele introduz o princípio da interrupção, as implicações formais que ele considera de maior alcance, em comparação com aquelas produzidas pela simples repetição de um padrão *Umlinie* completo. Tendo em vista que o foco [*goal*] do primeiro segmento é $\hat{2}$ sobre V, o ouvinte espera pela reapresentação e conclusão do movimento descendente estrutural ($\hat{1}$ sobre I) mais intensamente do que em outros tipos de repetição. Os paralelismos entre *Ursatz*, apresentados no Capítulo 7 – em que a interrupção produz um relacionamento entre o antecedente e o consequente – tipifica mais propriamente a concepção da forma em duas partes. Na construção de um período, que pode ser a base de grupos de frases e mesmo de peças inteiras, o foco no V do primeiro segmento divide a estrutura e também marca a conclusão do antecedente. Nessas situações, as divisões formal e estrutural são coincidentes” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 209).

“As teorias tradicionais reconhecem outro tipo de forma em duas partes, comumente denominado binário *simples*, que muitas vezes ocorre em movimentos de dança de Bach e Haendel. (Examinaremos dois exemplos no Capítulo 9.) Nesses movimentos, a estrutura não é dividida, havendo ainda tonicizações de V ou de III, juntamente com outros aspectos de design, efetivamente articulados sob a forma em duas partes. Isso mostra que outros fatores, para além da divisão da *Umlinie*, podem conduzir uma forma em duas partes *no interior* de uma estrutura não dividida. Consequentemente, prelúdios, introduções, algumas canções, e formas binárias simples podem ter uma estrutura a uma parte enquanto exibem grande diversidade na quantidade de seções formais” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 209).

“Para Schenker, as ramificações do procedimento de interrupção estenderam-se para além das formas em duas partes. O momento definidor na divisão da estrutura – $\hat{2}$ sobre V, na conclusão do primeiro segmento – pode ser elaborado e prolongado de várias maneiras antes que a *Umlinie* do segundo segmento articule uma seção A². Schenker enfatiza dois procedimentos relacionados, V⁵⁻⁷ e V⁸⁻⁷, que expandem e transformam a dominante ‘interrompida’. Essas transformações (muitas vezes em conjunção com outros meios de prolongamento) podem abranger várias extensões de música, produzindo uma seção separada no plano formal. As seções B dos *binários com retorno* [*rounded binaries*] e os desenvolvimentos das formas sonata são talvez as manifestações mais significativas de *ampliação* de uma interrupção [na estrutura] – essas composições, na perspectiva de Schenker, são formas ternárias” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 209).

“Conforme mencionado anteriormente, articulações da forma e da estrutura nem sempre são coincidentes. Nas formas binário circular e sonata, a amplificação de uma interrupção conduz à *forma em três partes no interior de uma estrutura com duas partes*, porque o início da terceira seção formal corresponde ao início da segunda parte da estrutura, a qual começa pelo início do segundo segmento. Tais incongruências produzem um tipo peculiar de tensão em larga escala que contribui muito à qualidade dinâmica da música tonal” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 209).

“Outros procedimentos [...] conduzem a formas com três ou mais seções – como os movimentos ternários lentos, as peças características do século XIX e as formas rondó. Dentre esses procedimentos, dois dos mais comuns envolvem os efeitos da *mistura* e da *bordadura* na linha fundamental. A expansão através da mistura de uma altura primária ($\hat{3}$ alterado para $\hat{3}_b$) pode definir uma seção formal separada no interior de uma estrutura não dividida; assim como o pode a prolongamento da bordadura na *Umlinie* ($\hat{3}-\hat{6}-\hat{5}$). Em ambos os casos, a altura primária da *Umlinie* é prolongada até um profundo nível médio [*deep middleground level*], um procedimento que posterga o movimento descendente estrutural enquanto produz espaço e conteúdo tonal” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 209-210).

“Completamente ciente das implicações dessa abordagem inovadora à forma, Schenker expressa a relação entre forma e estrutura da seguinte maneira: ‘Todas as formas aparecem no nível externo final; mas todas elas têm a sua origem, e derivam, do nível estrutural’. As implicações teóricas dessa afirmativa são profundas – uma vez que implicam uma relação causal entre estrutura profunda e forma. A profundidade dos níveis da estrutura tonal, por definição, admite apenas um número

limitado de divisões e elaborações; já o repertório tonal exhibe uma miríade de padrões formais. Algumas formas no nível externo parecem ser bem similares, mas na verdade derivam de diferentes elaborações da estrutura da estrutura fundamental [*background structure*]. Por exemplo, muitas formas ternárias se desenvolvem tanto no interior de estruturas divididas como de estruturas não divididas. Especificamente falando, alguns movimentos de sonata não são baseados em uma interrupção, apesar de exibirem as seções formais (exposição, desenvolvimento e recapitulação), usualmente associados a dois segmentos de uma estrutura interrompida” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 210).

“Muitos dos *insights* de Schenker sobre a relação entre forma e estrutura são verdadeiramente inovadores, através do que é claro que também devemos reconhecer outros fatores no desenvolvimento dos padrões formais. Mudanças na textura e no registro, interações entre ritmo e metro, repetição motivico-temática e contraste, e tonicizações de áreas tonais secundárias – essas são algumas das técnicas que elencamos como *elementos do design*. Algumas delas afetam diretamente a estrutura de alto nível; mas elementos de design também funcionam de maneira independente nos níveis baixos, padronizando a fluência da música de maneiras que se deslocam, dentro e fora de fase, em relação a uma articulação com a *Ursatz*” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 210).

“Através de discussões analíticas na Parte 2, iremos considerar as relações entre categorias tradicionais formais e ideias de Schenker sobre forma e estrutura. Instigamos os leitores a recordar as ideias discutidas anteriormente e também a darem uma olhada no Capítulo 12, que apresenta representações gráficas dos conceitos aqui descritos” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 210).

Capítulo 8: Formas com uma parte (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 212-232)

Muitos prelúdios, Introduções e algumas canções são baseados em estruturas simples, sem divisões (sem interrupções), exibindo um estilo que segue sempre adiante (*through-composed style*). “Nesses casos, a forma e a estrutura coincidem – uma forma a uma parte corresponde a uma estrutura a uma parte” (mais adiante veremos estruturas a uma parte podem sustentar formas a duas e a três partes) (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 212). Há análises de três peças: Bach, *Prelúdio* em Dó maior, do *O cravo bem temperado*, v. 1, n. 1; Schubert, *Wandrer's Nachtlied*; Schumann, *Lieb' Liebchen* (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 212-218, 218-225, 225-230).

Bach, *O cravo bem temperado*, v. 1: *Prelúdio* n. 1, em Dó maior (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 212-218)

Compare o Exemplo 8.1 com a partitura do Prelúdio (Exemplo 3.18) e com o contínuo imaginário no Exemplo 3.19; neste último, o ritmo harmônico mostra-se muito dinâmico. Uma vez que a textura, a articulação e o ritmo são uniformes, a forma é estabelecida sobretudo pela estrutura harmônica e pela condução das vozes (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 212).

Nos comp. 1-4 a tônica é estabelecida com simplicidade (I-II $\frac{4}{2}$ -V $\frac{6}{5}$ -I), economia de meios (condução das vozes por graus conjuntos) e beleza. No comp. 5, o movimento 5-6 combina-se ao salto de quarta, gerando movimento e esse material é usado para a formação de uma sequência, que conduz à dominante no comp. 11. Uma sequência semelhante, embora mais cromática, conduz à tônica no comp. 19. O baixo descende essencialmente por graus conjuntos; a linha descendente na voz superior é mais elaborada. O movimento entre os comp. 12-15 é intensificado pela ocorrência de notas de passagem cromáticas e tétrades diminutas; nessa passagem, a voz superior é transferida para o tenor (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 212-214).

O Exemplo 8.2 traz a estrutura das vozes extremas paralelas em intervalo de décima (comp. 1-19), um prolongamento em larga escala do acorde de tônica, liderada pela linha do baixo, devido ao seu curso estrutural. A passagem nos comp. 21-24 traz uma inesperada troca de vozes sobre a subdominante, que conduz à dominante estrutural do comp. 24; o Exemplo 8.3 explica as transformações contrapontísticas que levam à ocorrência harmônica com os dois acordes diminutos que têm as duas sensíveis no baixo (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 214-216).

A harmonia da dominante é prolongada (comp. 24-31) e não encontra o acorde de tônica, mas um acorde maior com sétima (dominante da subdominante), de maneira que a expectativa pela tônica é desestabilizada e a tensão contrapontística é mantida até o compasso final (comp. 35). O Exemplo 8.4 ilustra a maneira segunda a qual as cadências inicial e final (comp. 1-4 e 32-35) emolduram a peça. O Exemplo 8.5 mostra a estrutura melódica $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ subjacente ao prolongamento nos comp. 19[15]-35 e também, em relação à cadência final, traz as trocas de vozes e o acoplamento (*coupling*) envolvidos na transformação do contraponto em obra musical (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 216).

Example 8.1

J. S. Bach, Prelude in C major (WTC I) (sketch after Schenker, *Five Graphic Music Analyses*)

Example 8.2

J. S. Bach, Prelude in C major (WTC I), structural analyses of bars 1-19

Example 8.4

J. S. Bach, Prelude in C major (WTC I), comparison of bars 1-4 and 32-35

Example 8.3

J. S. Bach, Prelude in C major (WTC I): motion from IV⁷ to V

Example 8.5

J. S. Bach, Prelude in C major (WTC I): (a) middleground and (b) background reductions; (c) octave transfer of 2

Schubert, *Wandrer's Nachtlid*, op. 96, n. 3, D 764 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 218-225)

Quando há texto, não somente seu significado deve ser considerado, mas sua atmosfera, estilo e estrutura; e veremos que muitos aspectos da música refletem o espírito do poema. "Além dos picos das montanhas/ há paz,/ em todos os três topos/ sinto/ a respiração difícil;/ o silêncio dos pássaros na floresta./

Apenas espere, logo/ você também irá descansar”. O poema de Goethe traz um contraste, típico do Romantismo, de dois diferentes níveis de significado, neste caso, o idílico e o sombrio, envoltos em uma religiosidade panteísta. Em termos estruturais, a entrada da voz é geralmente apropriadamente associada ao real início do desenvolvimento musical. Sendo assim, a estrutura $\hat{3}\text{-}\hat{2}\text{-}\hat{1}$, com a nota Ré estabelecida à entrada da parte vocal (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 218-219).

A forma em uma parte segue sempre adiante (*through-composed style*), com frases de dimensões desiguais. O acorde I é longamente prolongado, contribuindo para o estabelecimento de uma atmosfera serena. Nos comp. 3-5, o Sib é prolongado e elaborado por bordaduras que formam o motivo Ré-Mib-Ré, Sib-Do-Sib. Na estrutura harmônica, a sexta entre I e I₆ é preenchida por uma combinação de movimentos arpejados e escalares. Na passagem de I₆ a V (comp. 5-6), a atmosfera passa de pastoral a sombria, devido à mistura modal (sexta abaixada, Sol $\flat$ e terça menor, Sib), ao cromatismo (sensíveis cromáticas), à mudança na textura, ao padrão rítmico mais agitado (“hardly a breath”). No comp. 2, as alturas das vozes internas Fá-Mi-Mib-Ré introduzem um movimento cromático. O $\hat{3}$ inicial é estabelecido apenas nos comp. 9-10, ilustrando um processo denominado *aninhamento* (*nesting*), em que um motivo acomoda-se no interior de elementos mais amplos do mesmo motivo, e compartilha uma ou mais notas comuns. E o intervalo de terça que permeia toda a obra está presente também aqui (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 219-222).

“O movimento ascendente $\hat{1}\text{-}\hat{2}\text{-}\hat{3}$ nos comp. 9-10 tem como suporte a sucessão de acordes VI-V-I, formando o que Schenker denomina *cadência auxiliar*, uma progressão harmônica que contém um movimento V-I, mas carece de uma tônica de abertura”. Esse padrão cadencial local relaciona-se com a T que virá, ocorre no espaço da dominante estabelecida e prolongada nos comp. 6-8, por isso o V é estabelecido apenas no comp. 9 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 223).

Os pilares de sustentação [*framework*] da estrutura rítmica e métrica é ilustrado no Exemplo 8.7. Os conflitos entre a métrica notada e a percebida são essenciais para esta peça. Os grupamentos musicais formam um padrão 6+4+6, em decorrência de propósitos expressivos.

Example 8.6
Schubert, “Wandrer Nachtlied,” Op. 96, No. 3: (a) foreground reduction; (b-c) middleground reductions

The image displays the musical score for Schubert's "Wandrer Nachtlied" (Op. 96, No. 3) and its analytical reductions. The score on the left includes the vocal line (Singsstimme) and piano accompaniment (Pianoforte) with lyrics in German. The tempo is marked "Langsam". The reductions on the right are labeled (a) foreground reduction and (b-c) middleground reductions. The foreground reduction (a) shows the initial ascent and the V-I cadence. The middleground reductions (b-c) show the overall harmonic structure, including the VI-V-I cadence and the V-I cadence, with annotations for bars 9-11 and 11-13.

Example 8.6 continued

(b) ③ ⑤ ⑥ ⑦ ⑨ ⑩ ⑪-⑬

(c) ① ② ③ ④ ⑤

Example 8.7

Schubert, "Wunders Nachtlied," Op. 96, No. 3; (a and b) rhythmic and metrical frameworks

(a)

Introduction Voice

8 6 4 6 4 4 2 2 2 2 2 2 2

4 + 4 4 + 2 2 + 2 2 + 2 2 + 2

Prolonged V auxiliary cadence structural cadence

(b)

Beats: (8) 16 8 10 10 4

Introduction ①-② ③ V prolonged Ascent to ⑤ and cadence Postlude

Schumann, *Liederkreis*, Op. 24: n. 4, *Lieb' Liebchen* (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 225-230)

Nicht schnell.

Example 8.9

Schumann, "Lieb' Liebchen": simplifications of dominant prolongation

N becomes N becomes

V N V N V⁸

Example 8.8

Schumann, "Lieb' Liebchen," bars 1-17: foreground reduction

④ ⑧ ⑫ ⑯

I V⁵

Example 8.10

Schumann, "Lieb' Liebchen," bars 1-17: deep middleground structure

I V 7 I V I

Esse Lied é associado ao texto um tanto macabro de Heinrich Heine: “Querido amor, coloque sua mão sobre meu coração; / Ah! Você ouve como ela bate em sua pequena câmara? / Dentro vive um carpinteiro sombrio e malvado, / Quem está me construindo um caixão. / Ele martela e libra de dia e de noite; / E há muito tempo me roubou o meu sono legítimo. / Aprese-se, Senhor Carpinteiro, / Para que logo eu adormeça.”.

O significado poético implícito é expresso musicalmente através: do baixo implícito no acompanhamento inicial, da primeira aparição da tônica sobre a palavra “morte” (*Tod*), após a passagem cuja dramaticidade advém do uso de cromatismos (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 225-227).

No Exemplo 8.8, observe o uso de enarmonias que ocorre em uma região de prolongamento da dominante e que pode ter algumas razões: a funcionalidade, ou o fato de tornar a leitura mais direta, ou por propósitos expressivos e psicológicos, provocando um momento de especial tensão ou importância. O Exemplo 8.9 traz estágios de formação das enarmonias (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 227-228).

“Em suma, a forma a uma parte pode ser pensada em termos estruturais em termos de uma única progressão cadencial que serve como base para uma obra completa. Essa estrutura será expandida e ornamentada em um processo composicional, mas se mantém essencialmente indivisa” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 230).

Capítulo 9: Formas binárias (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 233-260)

As divisões seccionais emergem de várias maneiras. As formas de dança do período Barroco e os Minuetos do período Clássico são associados a formas binárias, que podem ser simples (AB) ou “circulares” (binário com o retorno de uma porção de A) (ABA), ou seja, podem se desenvolver a partir de estruturas bipartidas ou podem haver elaborações (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 233).

Neste capítulo, há análises de seis peças: Haendel, *Suíte* em Ré menor, HWV 436: n. 5, *Menuetto*; Bach, 6 *Kleine Präludien: Präludium* n. 1, BWV 933; Corelli, *Sonata* para violino, op. 5, n. 10: *Gavotte; Sonata* para flauta n. 1, BWV 1033: *Minuet I*; Haydn, *Sonata* para piano, Hob. XVI 43: *Minuet II*; Mozart, *Sinfonia* n. 35, K. 385: *Trio*. O capítulo se encerra com considerações a respeito de cadências auxiliares (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 233-238, 238-241, 241-244, 244-248, 248-252, 252-256).

Haendel, *Suíte* em Ré menor, HWV 436: n. 5, *Menuetto* (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 233-238)

O Menuetto de uma suíte para teclas de Haendel está escrito no modo menor e é organizado na forma binária simples, baseada em um nível intermediário cujo plano tonal é comum a diversas peças da literatura (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 233). E o gráfico em multiníveis está assim dividido: Exemplo 9.1, seção A (comp. 1-8); Exemplos 9.2 e 9.3, seção B (comp. 9-16, 17-24); Exemplo 9.4, sinopse estrutural.

Em uma primeira escuta, observe que o tema nos comp. 1-2 é um remanescente das “melodias para trompete” do período Barroco e que ele recorre nos comp. 5-6, 9-10, 13-14 (aqui com as alturas iniciais) e 21-22. Esse tipo de *motto* é comum nas formas binárias do Barroco. Em relação ao plano harmônico, a Seção A (comp. 1-8) estabelece a Tônica, sendo desestabilizada pelo Si natural no comp. 10. Uma CAP (cadência autêntica perfeita) estabelece o III nos comp. 15-16, sendo seguida por II₆-V que trazem de volta o I no comp. 21 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 234-235).

O Exemplo 9.1 revela o prolongamento da harmonia de tônica e a sustentação da altura primária $\hat{5}$ por 8 compassos na seção A da peça. A segunda frase estabelece o movimento $\text{lá}^2\text{-fá}^2$, $\hat{5}\text{-}\hat{3}$ havendo uma lacuna no $\hat{4}$ destes 8 compassos, o qual estará presente na segunda passagem (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 235).

O Exemplo 9.2 retrata a seção B. A cadência para Dó maior (comp. 11-12) conduz à passagem em Fá maior (comp. 13-16), com o *motto* nas alturas originais. Na voz intermediária, o fá^2 inicia um movimento independente. O Exemplo 9.3 traz a passagem descendente final da *Urlinie*. Nos comp. 17-20, observe que o $\hat{4}$ agora vem sustentado, retido e enfatizado por II₆ e V⁷. No Exemplo 9.4, observe a expansão para a

tonalidade temporária à mediantes III. No modo menor, é frequente o movimento I-III-V-I, com intermediários II, II₂ ou IV (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 235-237).

Em termos schenkerianos, esta peça é rotulada como binária *simples* porque o material da abertura não é recapitulado na passagem próxima à conclusão da seção B. A divisão primária da *forma* ocorre nos comp. 7-8, com a CAP na tonalidade principal. A *Urlinie* não é dividida em sua “jornada” de $\hat{5}$ (comp. 1) para $\hat{1}$ (comp. 24) e o mesmo ocorre com o *Prelúdio* n. 1 de Bach discutido no Capítulo 8; porém, a peça de Haendel “é diferenciada nos *níveis estruturais mais baixos*, o que significa que aspectos do design [...] articulam a forma em duas partes (AB)”. Dentre os aspectos de design mais proeminentes está a forte tonicização em III, as seções repetidas [...] e os grupos regulares de quatro compassos. Considerações acerca de inter-relações entre design temático, plano forma e estrutura tonal podem revelar percepções significativas sobre o processo composicional”. (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 237-238).

Menuetto.

Example 9.2

Handel, Harpsichord Suite in D minor, Menuetto, bars 9–16: (a) foreground and (b) middleground reductions

Example 9.4

Handel, Harpsichord Suite in D minor, Menuetto, structural synopsis

Example 9.1

Handel, Harpsichord Suite in D minor, Menuetto, bars 1–8: (a) foreground and (b–c) middleground reductions

Example 9.3

Handel, Harpsichord Suite in D minor, Menuetto, bars 17–24: (a) foreground and (b) middleground reductions; (c) retention of 4

Bach, 6 Kleine Präludien: Präludium n. 1, BWV 933 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 238-241)

Esse Prelúdio está escrito em Dó maior e está baseado em uma estrutura não dividida. O plano do nível intermediário, com o $\hat{2}$ e o V sendo prolongados para a seção B e com o V sendo resolvido apenas na conclusão do movimento, é comum a várias peças de Bach e Haendel. A dificuldade da análise está na interpretação do retorno à área da tônica antes da cadência final (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 238). O gráfico em multiníveis está assim dividido: Exemplo 9.5, seção A (comp. 1-8); Exemplos 9.6 e 9.7, seção B (comp. 9-12, 13-16).

No Exemplo 9.5, após a permanência do $\hat{3}$ primário que forma uma décima em relação ao I, décimas paralelas (comp. 5-7) nas vozes extremas e sextas paralelas nas vozes internas (comp. 5-8) sinalizam a presença de movimento linear, o qual é seguido por uma cadência sob o $\hat{2}$ primário. Assim, as sextas nas vozes intermediárias prolongam o nível profundo $\hat{3}-\hat{2}$ sobre I-V. No nível (c), observe a relação contrapontística formada entre si (de I₆)-ré e sol (de V). “Na música de Bach, os movimentos contrapontísticos amplos às vezes se ‘sobrepoem’ aos saltos harmônicos locais” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 238).

No Exemplo 9.6, os movimentos subsidiários à dominante prolongada “deslocam temporariamente a dominante, significando que não estão sempre literalmente presentes. Esses movimentos requerem de nossos ouvidos a interpretação de outras alturas no baixo *em relação* ao V mentalmente retido”, um “*cantus firmus*’ silencioso que governa um nível estrutural mais profundo”. Assim, o Sol # (comp. 10) é uma NP (nota de passagem) cromática para a bordadura Lá (entre o Sol do comp. 9 e o do comp. 12), havendo também a bordadura Fá; formam a dupla bordadura idiomática do contraponto de terceira espécie, Sol-Lá-Fá-Sol. A “tônica aparente” no comp. 12 tem uma função contrapontística (não harmônica), porque presta suporte ao movimento contrapontístico das vozes mais agudas (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 238, 241).

O Exemplo 9.7 traz a passagem conclusiva (paralela aos comp. 5-8 da seção A). Há um retorno ao Dó maior, mas o I₆ no comp. 13 não é a tônica estrutural, “mas inicia um movimento em nível profundo que *antecipa* a tônica da *Ursatz*. Em outras palavras, a passagem no comp. 13 desdobra-se *dentro* do prolongamento continuado de V” encontrando o I apenas na cadência final (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 241).



Example 9.6

Bach, “Little” Prelude in C major, bars 9–12: (a) foreground and (b–c) middleground reductions



Example 9.5

Bach, "Little" Prelude in C major, BWV 933, bars 1-8: (a) foreground and (b-c) middleground reductions

Example 9.7

Bach, "Little" Prelude in C major, bars 13-16: (a) foreground and (b-c) middleground reductions

Corelli, *Sonata para violino, op. 5, n. 10: Gavotte* (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 241-241)

Nessa Gavotte, a forma binária alinha-se com a divisão da estrutura no comp. 8. No Exemplo 9.8, observe que os movimentos por terças (destacados por colchetes) formam o tecido musical da Gavotte; o Lá desses motivos por terças funciona como uma *appoggiatura* para o $\hat{2}$, Sol. A entrada da *Urlinie* em ambas as seções é "fora de fase" em relação ao baixo estrutural (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 241-244).

Example 9.8

Corelli, Violin Sonata Op. 5, No. 10, Gavotte: (a) foreground reduction; (b) foreground reduction, bars 5-7

Bach, *Sonata para flauta n. 1, BWV 1033: Minuet I* (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 241-241)

Escrito na forma *binária com retorno* (*rounded binary*), com *Urlinie* interrompida e "fora de fase" em relação ao baixo estrutural (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 244).

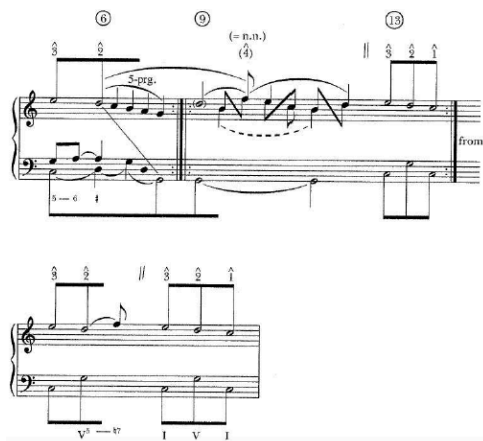
O Exemplo 9.9 se estende até o início da repetição de uma parte da seção A. Décimas prolongam a tônica inicial sob $\hat{3}$, sendo desestabilizada pelo movimento 5-6 (comp. 5), que inicia o movimento para a região da dominante sob o $\hat{2}$ da linha fundamental. A dominante é prolongada por sobre a barra dupla, sendo acrescida de sua sétima (comp. 10). “A transformação da dominante “interrompida”, V^{5-7} , é um meio comum através do qual uma seção intermediária desenvolve-se no interior de uma estrutura binária” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 244-246).

O Exemplo 9.10 traz o retorno de parte do material levemente variado da seção A. O Exemplo 9.11 traz a sinopse estrutural da peça. Há o “= n.n. (‘parece ser uma bordadura’ [‘equals neighbor note’]), que Schenker usa para indicar que o grau $\hat{4}$ da escala, o acorde V^7 , parece ser uma bordadura superior à altura primária do segundo ramo. Ele explica que a aparente bordadura é um resultado de uma nota de passagem – originária de uma voz interna – que é transferida para cima em uma ou mais oitavas para um registro mais acima”. “A extensão do primeiro ramo produz uma seção intermediária separada e, consequentemente, ele [Schenker] pode atribuir características ternárias a este tipo de estrutura dividida” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 244-247).



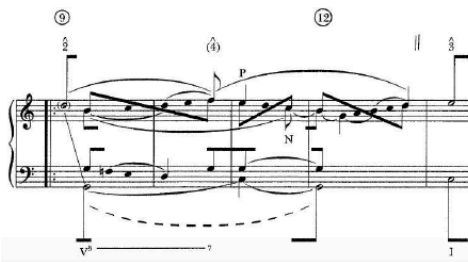
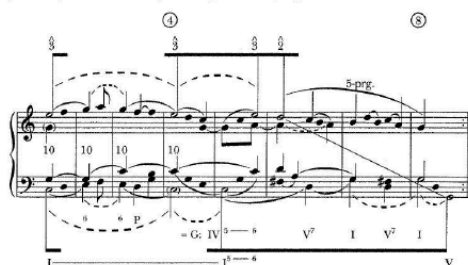
Example 9.11

J. S. Bach, Flute Sonata No. 1, Minuet I: structural synopsis



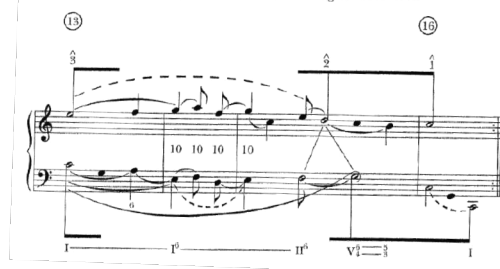
Example 9.9

J. S. Bach, Flute Sonata No. 1, Minuet I, bars 1-12: foreground reduction



Example 9.10

J. S. Bach, Flute Sonata (No. 1), Minuet I, bars 13-20: foreground reduction



Haydn, Sonata para piano, Hob. XVI 43: Minuet II (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 248-252)

O segundo dentre os dois Minuetos que formam o segundo movimento da Sonata está escrito na forma *binária com retorno* (*rounded binary*) (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 248).

O Exemplo 9.12 traz a sustentação da tônica (comp. 1-4), desestabilizada pelo Ré no tenor (comp. 5), que traz a tonicização de Mi^b maior (comp. 6-8). A ligadura sólida entre o Lá inicial e a sétima do acorde V_2 (comp. 5) indica que são relacionados por nota comum, ou seja, a ampla influência da harmonia de tônica estende-se e inclui elementos do acorde cromático. A técnica da interrupção divide a estrutura fundamental

e chama a atenção o fato da dominante perpassar a barra dupla, havendo a formação da bordadura Mi $\flat$ -Fá-Mi $\flat$ no baixo. A voz superior é caracterizada por saltos consonantes e progressões lineares, característicos dos Minuetos. Os colchetes no Exemplo 9.12a indicam movimentos por terças e os círculos no Exemplo 9.12b, motivos associados a esses movimentos por terças. “Observe que em alguns casos a primeira nota da figura não pertence ao acorde subjacente; referimo-nos a eles por motivos *não estruturais*”, eles independem da estrutura por vozes condutoras (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 248-250):

“A última figura circulada no Exemplo 9.12b, na verdade, pertence ao início da reprise (comp. 12-13). Ela está aqui representada porque é imediatamente justaposta à figura similar que conclui o primeiro ramo nos com. 11-12. Esse procedimento de unificação é conhecido por *técnica de ligação* [*linkage technique*]: ‘Uma nova frase tem como ideia inicial o final da frase imediatamente precedente e, então, a continua de maneira independente, tanto no interior da mesma unidade formal como iniciando uma nova seção’ [JONAS, 2005 (1934), p. 7-8]. Esse tipo de repetição motivica pode ser um meio convincente através do qual os compositores adquirem coesão musical” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 250).

O Exemplo 9.13 traz o gráfico da reprise, o retorno abreviado do material de abertura. No comp. 15, observe a principal diferença harmônica entre os comp. 1-8 e 13-18. Note a especial importância do Mi $\flat$ ² para essa seção, na qual ela deixa de ser bordadura e passa a ser a nota de início da progressão Mi $\flat$ -Láb, a qual, por sua vez, corresponde à quinta Si $\flat$ -Mi $\flat$ que antecede a barra dupla (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 250).

O Exemplo 9.14 traz a sinopse estrutural da peça: as transferências à oitava da *Urlinie* (3 $\hat{2}$) no primeiro ramo e no início do segundo ramo. Estes retornos ao registro “obrigatório” contribuem para a coerência da peça e atentam para a importância do registro nessa peça (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 251-252).

Example 9.14

Haydn, Piano Sonata, Hob. XVI/43, Minuet 2: structural synopsis

Example 9.12

Haydn, Piano Sonata, Hob. XVI/43, Minuet 2, bars 1-12: (a) foreground reduction; (b) motivic detail

Example 9.13

Haydn, Piano Sonata, Hob. XVI/43, Minuet 2, bars 13-18: foreground reduction

Mozart, Sinfonia n. 35, K. 385: Trio (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 252-256)

Os 28 compassos do Trio de Mozart estão organizados sob a forma *binária com retorno*, ao estilo de uma Austrian Ländler, uma dança popular com métrica ternária e andamento moderado. (*rounded binary*). O Exemplo 9.15 traz uma análise gráfica dos comp. 1-20. A seção A permanece na tônica, há a prevalência de movimentos por terças em ambas as seções (nos comp. 1-8, cf. colchetes), contribuindo para a unidade da peça. A técnica da interrupção divide a estrutura fundamental e chama a atenção o fato do $\hat{2}$ sobre V iniciar seção B. Nesta segunda seção, a bordadura Si-Do $\sharp$ -Si aparece junto ao $\hat{2}$ (comp. 9-16), sobre tônicas aparentes, devido à função contrapontística ("I"), e contraída nos comp. 16-18) (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 252-255).

O Exemplo 9.16 mostra como o $\hat{5}$ elabora o contorno $\hat{3}\hat{2}\hat{1}$ (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 253). O Exemplo 9.17 sumariza o plano intermediário do Trio; observe como a dominante é prolongada e compare esse exemplo com os de n. 9.11 e 9.14 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 255).

Example 9.15

Mozart, Symphony No. 35, K. 385, III (Trio): foreground reduction

Example 9.16

Mozart, Symphony No. 35, K. 385, III (Trio), bars 1-8: surface and foreground motivic detail

Example 9.17

Mozart, Symphony No. 35, K. 385, III (Trio): middleground summary

Cadências auxiliares (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 256-259)

Schenker denomina *cadência auxiliar* “a progressão harmônica localizada em meio à composição e que não é iniciada pelo acorde de tônica na posição fundamental”. Uma representação possível da cadência auxiliar seria “X-V-I, em que o ‘X’ representa II, III, IV, VI ou I₆ (com este último muitas vezes tendo função similar ao III)”. *Wanders Nachtlied* de Schubert (Exemplos 8.6 e 8.7) traz uma boa mostra da cadência auxiliar VI-V-I. O Exemplo 9.18 reproduz a progressão III-V-I da Figura 110 do livro *Free composition* de Schenker,

mostrando o “espaço tonal” que decorre das tríades em fundamental (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 256-257).

Schenker considera as cadências auxiliares como agentes de tonicização, porque aplica formas da *Ursatz* a graus da escala diferentes da tônica. O Exemplo 9.19 traz o Minueto da Sonata Hob. XVI 43 de Haydn: “[...] Schenker comenta que ‘o espaço acima dessa [...] [nova tônica em posição fundamental] pertence conceitualmente à harmonia precedente [neste caso, à tônica inicial]. Em certo sentido, o território da harmonia precedente fornece a base para a preparação da próxima”. No Exemplo 9.19b, observe que os colchetes em barra no baixo indicam que o sistema escalar de Mi $\flat$ se desenvolve gradualmente e sob influência da tônica inicial, que se mantém ativa (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 258).

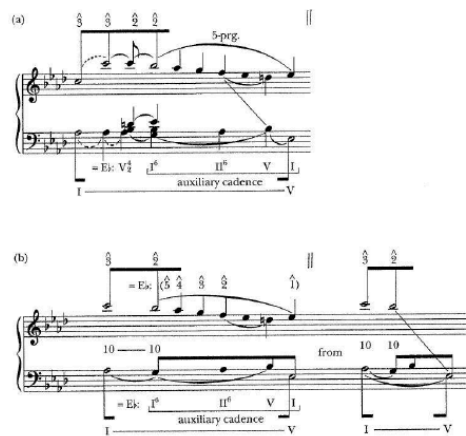
Example 9.18

Brahms, Intermezzo, Op. 118, No. 1: basic pattern and auxiliary cadence as fundamental structure



Example 9.19

Haydn, Piano Sonata, Hob. XVI/43, Minuet 2: structural analyses



Capítulo 10: Formas ternária e rondó (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 261-314)

O capítulo volta-se ao padrão formal estabelecimento-digressão-restabelecimento (A^1 -B- A^2). Iremos relacionar a forma com a estrutura. Há análises de cinco peças: Beethoven, *Bagatelle*, op. 119, n. 1; Mendelssohn, *Song without words*, op. 62, n. 1; Schubert, *Moment musicaux*, op. 94, D. 780, n. 2; Haydn, *Piano sonata*, Hob. XVI/37, III; Brahms, *Intermezzo*, em Mi menor, op. 119, n. 2. O capítulo é finalizado por algumas observações pontuais (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 261-271, 271-281, 281-295, 295-303, 303-309).

Beethoven, *Bagatelle*, op. 119, n. 1 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 261-271)

Nesta Bagatela, fortes cadências, mudanças no design temático e mudanças no centro tonal delineiam claramente a seção B, que não forma com a peça um todo unificado (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 261). O gráfico em multiníveis está assim dividido: Exemplos 10.1 e 10.2, seções A^1 e A^2 (comp. 1-16, 37-52); Exemplos 10.3 e 10.4, seção B (comp. 17-24, 24-32); Exemplo 10.5, retransição (comp. 32-36) para a seção A^2 ; Exemplos 10.6 e 10.7, primeiro e terceiro segmentos da Coda (comp. 52-65, 65-74).

No Exemplo 10.1, observem-se a formação da seção A^1 em forma de período, com antecedente e consequente e com a *Ursatz* dividindo-se através de interrupção (comp. 1-8, 9-16). A altura primária $\hat{5}$ inicial é ornamentada por uma bordadura, formando $\hat{5}$ - $\hat{6}$ - $\hat{5}$, um motivo recorrente e significativo para a Bagatella. As “aparentes” 4J na mão direita envolvem dois níveis estruturais, e também uma segunda somada a terça o que reforça a harmonia estrutural. A natureza contrapontística dos comp. 1-5 é marcante e envolve a formação de décimas paralelas, preparadas pelo I_6 inicial e conduzindo ao I (comp. 6); o Exemplo 10.2 traz a estrutura da frase consequente e esclarece esse papel da tônica prolongada (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 262).

Allegretto. Compositi in Durscher 1977.

Nº 1.

Example 10.1

Beethoven, Bagatelle, Op. 119, No. 1: foreground reductions of (a) bars 1-8 and (b) 9-16

(a)

(b)

Example 10.2

Beethoven, Bagatelle, Op. 119, No. 1: structural analysis of bars 9-16

Na seção B do Exemplo 10.3, observe a tonicização em $Mi\flat$, e o Sol^1 prolongado pela bordadura dupla, formando $Sol-F\acute{a}-L\acute{a}\flat-Sol$, paralelo a $Mi\flat-F\acute{a}-R\acute{e}-Mi\flat$, no sistema superior, com ambas sendo conduzidas a partir de $D\acute{o}$. A segunda parte da seção B, presente no Exemplo 10.3, recompõe a primeira. O Exemplo 10.4 traz a porção remanescente da seção B, já abordada no Exemplo 4.9, sobre a expansão do acorde V^7 ; agora a passagem é abordada sob a perspectiva da peça como um todo. Ressaltam-se a bordadura $L\acute{a}\flat$, como um breve reprise do início da seção B e o $Mi\flat$, proeminente desde os comp. 20-22 e conectado com o comp. 32 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 263-265).

Example 10.3

Beethoven, Bagatelle, Op. 119, No. 1, B section, bars 17-24: (a) foreground and (b) middleground reductions

(a)

(b)

Example 10.4

Beethoven, Bagatelle, Op. 119, No. 1, B section, bars 24-32: (a) foreground and (b) middleground reductions

(a)

(b)

A passagem modulatória presente no Exemplo 10.5 se faz necessária, para preparar o retorno à tônica. Essa retransição parte do acorde pivô; passa pela dominante enfatizada e prolongada $Gr^6-V^6_4-V$, que traz em si o Mi^b -Ré inicial (comp. 33-34); conduz ao $\hat{5}$ através da escala ascendente na voz interna, sol^1 -ré² (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 263-267).

O Exemplo 10.6 esclarece a súbita relação entre os níveis e revela o recurso motivico nas vozes internas. Há um paralelismo nas Ursatz das seções A (em Sol menor) e B (em Mi^b maior) e o $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ da seção B ocorre abaixo (ou no interior) de $\hat{6}$. A forma em três partes é estabelecida através do movimento I-VI-I em larga escala, o qual projeta a bordadura inicial $\hat{5}-\hat{6}-\hat{5}$, constituindo um exemplo de elaboração composicional (*composing-out*), uma “transferência de formas da estrutura fundamental às harmonias individuais”. Schenker relaciona a forma ternária com o movimento de bordadura, afirmando que, em muitos casos, esta é “geradora da forma” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 267-269).

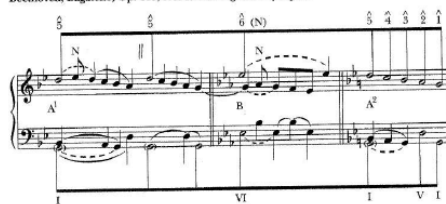
Example 10.5

Beethoven, Bagatelle, Op. 119, No. 1, retransition, bars 32-36; foreground reduction



Example 10.6

Beethoven, Bagatelle, Op. 119, No. 1; middleground synopsis



No Exemplo 10.7 vemos que o $\hat{1}$ sobre I está estabelecido, completando a estrutura da peça. O movimento da Coda repete o movimento motivico descendente presente nas seções. Na Coda, o $\hat{4}$ não estrutural (comp. 62), que havia sido pouco explorado nas seções, aparece mais proeminente, pelo registro e harmonização por V^7 . No Exemplo 10.8, o $\hat{1}$ encontra seu registro “obrigatório” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 270-271).

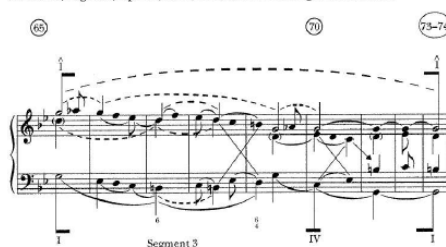
Example 10.7

Beethoven, Bagatelle, Op. 119, No. 1, coda, bars 52-65; foreground reduction



Example 10.8

Beethoven, Bagatelle, Op. 119, No. 1, coda, bars 65-74; foreground reduction



Mendelssohn, *Song without words*, op. 62, n. 1 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 271-281)

Neste tópico, o gráfico em multiníveis está assim dividido: Exemplo 10.9, seção A¹ (comp. 1-10); Exemplo 10.10, seção B (comp. 10-24); Exemplo 10.11, seção A² (comp. 24-41); Exemplo 10.12, sinopse.



Essa *peça característica* para piano, por ter sido composta no século XIX e expressar uma atmosfera particular, possui uma textura homogênea – segundo os autores, a aparente homofonia com melodia acompanhada por figuração arpejada é uma polifonia. “A polifonia é evidente desde o início da obra: a lírica melodia na mão direita consiste em duas vozes que são entrelaçadas através de desdobramentos e movimentos de passagem (Exemplo 10.9)”. São motivos proeminentes ao longo da peça: Ré-Do-Si contra as variações Lá-Lá#-Si e Do-Do#-Ré (comp. 2-4), além da 4ª descendente inicial, Ré-Lá, logo variada como 7m (Sol-Lá) e 5ª (Mi-Lá). São estratégias pouco usuais o início da peça por V₆ (normalmente seria I) e a ambígua anacruse de dois tempos; essas estratégias composicionais produzem uma instabilidade e um anseio que se ramificam poeticamente ao longo da peça. Uma assimetria está presente na formação do período, com o antecedente sendo acomodado nos comp. 1-4 e o conseqüente, nos comp. 4-10, com uma cadência à medianta (e não à tônica) e tendo o ajuste motivico Ré-Do#-Si. Motivicamente falando, esta cadência harmônica está ligada ao movimento Lá#-Si, com Fá# no baixo, da figura melódica nos comp. 1-2 e 5-6. A ampliação do conseqüente é associada ao movimento de transferência da mão esquerda para a voz interna, que chama a atenção para o acorde Fr⁶ (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 271-275).

Example 10.9

Mendelssohn, *Song Without Words*, Op. 62, No. 1, bars 1-10: (a) foreground and (b) midground reductions

(a)

(b)

No Exemplo 10.10, seção B (comp. 10-24), observem-se a frase rítmica em acordo com a métrica, as mudanças súbitas no fraseado, o ritmo harmônico mais intenso, a tonicização no acorde de Mi menor (comp. 11), o motivo de abertura Lá-Lá#-Si (comp. 10-11, 11-12, 14-15), o baixo cromático. Os movimentos 5-6 e os intervallos de décima transformam a medianta (comp. 10) em Sol maior invertido (comp. 15) que, por sua vez

conduz ao curioso ápice ao IV, com um “falso retorno” do material inicial e a retenção à subdominante. (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 275-276).

No Exemplo 10.11, seção A² (comp. 24-41), note que o antecedente (comp. 22-25) retoma aquele apresentado nos comp. 1-4, mas o consequente (comp. 26-31) torna-se a primeira frase da peça a ser iniciada por I; porém, ela segue imediatamente e permanece em IV. (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 277).

No Exemplo 10.12, observe que “a progressão harmônica I-III, que em parte define a seção A (comp. 1-10), significa que a peça se mantém ‘aberta’ e requer continuação e completude [...]. Em outras palavras, a composição de Mendelssohn é uma forma contínua que se dá através de seu plano intermediário, bem como das características do design em sua superfície” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 281).

Example 10.10

Mendelssohn, *Song Without Words*, Op. 62, No. 1, bars 10-24: (a) foreground and (b) middleground reductions

Example 10.10 continued

Example 10.12

Mendelssohn, *Song Without Words*, Op. 62, No. 1: middleground synopsis

Example 10.11

Mendelssohn, *Song Without Words*, Op. 62, No. 1, bars 24-41: (a) foreground and (b) middleground reductions

Example 10.11 continued

Example 10.11 continued

Schubert, *Moment musicaux*, op. 94, D. 780, n. 2 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 281-295)

O gráfico em multiníveis está assim dividido: Exemplos 10.13 e 10.14, seção A¹ (comp. 1-8, 8-18); Exemplos 10.15 e 10.16, seção B¹ (comp. 18-31); Exemplo 10.17, seção A² (comp. 31-47); Exemplos 10.18 e 10.19, seções B² e A³ (comp. 47-62, 62-90); Exemplo 10.20, sinopse estrutural; Exemplo 10.21, função do VII^b.

Essa *peça característica* para piano está organizada na forma A-B-A-B-A, segundo os autores, “uma forma em três partes que se expande a cinco partes através de restabelecimentos variados das seções B e A”. Esse esquema com reprise se deve à simetria e equilíbrio dos grupos de frases e também à tonalidade aberta do A inicial, um A intermediário com a segunda frase truncada e um A final que traz a resolução harmônica. Observe também alguma discrepância entre a métrica escrita e a percebida; esta ambiguidade requer expressiva elaboração do fraseado durante a performance (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 281-282, 286).

Andantino.

2.

A atmosfera serena inicial se deve ao movimento por bordaduras, a métrica composta remetendo a uma barcarola, a prevalência da harmonia I, a manutenção de Mi $\flat$ no tenor, à estabilidade da consistência na condução das vozes e na textura. No Exemplo 10.13, observe os movimentos de bordadura em pequena e larga escala e a manutenção do intervalo de décima e a mistura modal (comp. 4-7). O Exemplo 10.14 traz o inconclusivo movimento harmônico à dominante (comp. 14-15) (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 282-287).

Example 10.13

Schubert, Moment Musical, Op. 94, No. 2, bars 1-8: (a) foreground and (b) middleground reductions

Example 10.13 continued

Example 10.14

Schubert, Moment Musical, Op. 94, No. 2, bars 8-18: (a) foreground and (b) middleground reductions

Example 10.14 continued

O Exemplo 10.15 traz a seção B¹ (comp. 18-31), apresentada em forma de período. O contraste à nova atmosfera da peça e à remota tonalidade de Fá# menor; na passagem anterior, Réb foi reinterpretado como Dó# e o início da peça traz Solb (comp. 6). O Exemplo 10.16 mostra que, a despeito da nova atmosfera, há uma transformação do material melódico e rítmico (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 288).

Example 10.15

Schubert, Moment Musical, Op. 94, No. 2, bars 18-31: (a) foreground and (b) middleground reductions

Example 10.15 continued

Example 10.16

Schubert, Moment Musical, Op. 94, No. 2, bars 1-22: (a) rhythmic and (b) melodic transformations

O Exemplo 10.17 traz a seção A² (comp. 31-47), iniciado pelo restabelecimento literal de A¹. No entanto, no comp. 41, um movimento 5-6 inicia um movimento, seguido pela cadência nos comp. 43-44, que sugerem uma possível resolução em Dób, jamais confirmada por uma cadência autêntica. No comp. 44, o direcionamento no registro grave é de Sol para Láb. O registro é um elemento composicional de grande importância para essa obra (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 288).

Example 10.17

Schubert, Moment Musical, Op. 94, No. 2, bars 31-47: (a) foreground and (b) middleground reductions

Example 10.17 continued

O Exemplo 10.18 o descendente (3̂-2̂-1̂) notifica a sensação de término no comp. 55. No entanto, o restabelecimento de láb². O Exemplo 10. 19 traz o conseqüente (comp. 62-) da seção B com novo caráter. O Dó# continua sendo prolongado, mas, no comp. 67, o Lá é trocado por Lá#, levando à cadência para Fá# maior, mais próximo de Láb maior. A seção A é novamente retomada literalmente e a interpolação nos comp. 14-15 é mantida nos comp. 79-80, sugerindo o VIIb. Mas essa possibilidade é negada na passagem seguinte, que modula à dominante (comp. 80-81), usando Solb e dissolvendo o conflito anterior (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 288-291).

Example 10.18

Schubert, Moment Musical, Op. 94, No. 2, bars 47–62: (a) foreground and (b) middleground reductions

(a)

(b)

Example 10.18 continued

Example 10.19

Schubert, Moment Musical, Op. 94, No. 2, bars 62–90: (a) foreground and (b) middleground reductions

(a)

(b)

Example 10.19 continued

O Exemplo 10.20 traz as características motivicas projetadas em larga escala e o papel da mistura (comp. 4-8, 41-44) para a elaboração da estrutura fundamental no plano tonal. Os autores conjecturam que a escolha de Fá# menor ao invés de Sol# menor se deva a razões expressivas, associadas a práticas próprias do período Romântico, ao impacto visual e à maior facilidade de leitura. Vemos a permanência do Ré# na voz superior durante a seção B, depois resolvendo em Dó; aparentemente insignificante no início da peça o Ré# “torna-se a base para toda a seção em larga escala da peça”, emprestando-lhe essa característica pouco usual. O Exemplo 10.21 ilustra a proximidade entre VII^{b7}-V⁷ e V⁶⁵-V⁷. “A tríade VII é frequentemente usada para conduzir ao V desta maneira; a alteração cromática no acorde é necessária, nas tonalidades maiores, porque o acorde VII é diminuto” e não teríamos essa sensação de condução maior-maior (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 292).

Example 10.20

Schubert, Moment Musical, Op. 94, No. 2: structural synopsis

(a)

(b)

Example 10.20 continued

Example 10.21

Function of VII^{b7}

Haydn, *Piano sonata*, Hob. XVI/37, n. 50, em Ré maior, III (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 295-303)

Este movimento de sonata possui seções autocontidas, com claros contrastes em temas e atmosferas, contrabalanceados por estratégicas conexões estruturais e motivicas, e cuja organização sob a forma rondó A-B-A-C-A está assim definida:

Nas análises anteriores deste capítulo, temos visto algumas das maneiras segundo as quais padrões ternários emergem da elaboração de estruturas tonais. Outras composições, no entanto, compreendem uma quantidade de seções maior do que as tipicamente encontradas nas formas binária, binário com retorno, ou ternária. Talvez o mais familiar destes gêneros seja o rondó, que pode consistir de cinco, sete, nove ou até mais seções quase independentes. Tematicamente, os rondós são caracterizados por alternâncias do *refrão* (também chamado de *ritornelo*) com *episódios* (ou *pares*) [...]: A-B-A-C-A ou A-B-A-C-A-D-A (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 295-296).

O Exemplo 10.22 traz as seções A¹ e B (comp. 1-40); o Exemplo 10.23, seções A² e C (comp. 41-93); o Exemplo 10.24, a seção A³ (comp. 94-122); Exemplo 10.25, uma sinopse. No Exemplo 10.22, observe que o refrão A é um binário com retorno (*rounded binary*), a¹-b-a², baseado no princípio da interrupção da progressão a partir de $\hat{5}$, formando $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$, $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$. A seção B (comp. 21-40) também incorpora um paralelismo à *Ursatz*, formando $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$, $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, com o razoavelmente típico plano harmônico I-III, III-II₆ antecedendo a dominante (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 298-300).

No Exemplo 10.23, vemos que o restabelecimento de A (comp. 41-60) é idêntico ao início. A seção C está construída na forma binária que retorna, está baseada no acorde IV e possui uma estrutura com várias interrupções ($\hat{3}-\hat{2}$, $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, $\hat{3}-\hat{2}$, $\hat{3}-\hat{2}$, $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$). É ilustrada a natureza do cromatismo que modela de maneira macia a seção de retransição (comp. 81-87) para a seção final mostrada no Exemplo 10.24 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 300-302).

Na sinopse trazida ao Exemplo 10.25, vemos que a seção B¹ emerge da transformação cromática da tríade de tônica, mantida ao longo de três seções, assim como a permanência de $\hat{5}$ (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 302-303).

Example 10.22Haydn, Piano Sonata, Hob. XVI/37, III, A¹ and B sections, bars 1–40: middleground reductions

(a)

(b)

Example 10.22 continued**Example 10.23**Haydn, Piano Sonata, Hob. XVI/37, III, A² and C sections, bars 41–93: (a) and (b) middleground reductions

(a)

(b)

Example 10.23 continued**Example 10.24**Haydn, Piano Sonata, Hob. XVI/37, III, A² section, bars 94–122: (a) and (b) middleground reductions

(a)

(b)

Example 10.25

Haydn, Piano Sonata, Hob. XVI/37, III: structural synopsis

Brahms, *Intermezzo*, em Mi menor, op. 119, n. 2 (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 303-309)

Schenker admirava particularmente a música de Brahms, conheceu o compositor pessoalmente e analisou este *Intermezzo* por duas vezes, em versões preliminares não publicadas, de 1914 e 1920. As análises apresentadas neste subcapítulo incorporam algumas observações não publicadas de Schenker (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 303).

Composto uma forma A¹-B-A² “composta”, significando que “cada uma das amplas seções formais compreende um autocontido padrão formal”. Como o A² repete boa parte de A¹, iremos nos ater à análise das duas primeiras seções (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 304).

O Exemplo 10.26 traz os compassos iniciais da seção A¹ (a¹, b), que se caracteriza pela repetição contínua do motivo de superfície com seis notas (“motivo básico”), o qual também recorre em boa parte da seção B, e por possuir frases irregulares. Schenker comenta que esse motivo “circula ao redor do som [tone] Si” e que as três partes emergem do plano modulatório de “retenção da tonalidade principal”, “introdução das modulações” e “retorno à tonalidade principal”. No comp. 22, o II[♯] prestando suporte à bordadura ô “representa uma extensão, uma *transformação cromática* do IV diatônico”. O padrão na voz superior é $\hat{5}\text{-}\hat{6}\text{-}\hat{5}$. (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 304-305).

O Exemplo 10.27 traz os compassos finais da seção A¹ (a terceira parte, na interpretação de Schenker). Schenker considera o $\hat{3}$, que aparece bem tarde nessa seção, como sendo a primeira altura da *Urlinie* – ao invés de considerar o $\hat{5}$ inicial, que centraliza o motivo básico. A seção B traz uma perspectiva para esse dilema (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 305).

Example 10.26
Brahms, Intermezzo in E minor, Op. 119, No. 2: (a) middleground synopsis of A¹ section, bars 1–28; (b) opening of Schenker's working sketch

Example 10.27
Brahms, Intermezzo in E minor, Op. 119, No. 2: middleground synopsis of A¹ section, bars 29–35

O Exemplo 10.28 traz a primeira parte da seção B, graciosa, quase dançante, com frases regulares de 4 compassos. A tonalidade de Mi maior permite a manutenção do centro Si nas variações do motivo básico. No entanto as partes formativas da seção B estabelecem um atípico binário com retorno (*rounded binary*). No comp. 40, a peça atinge o sol^{♯2} que justifica a escolha do o $\hat{3}$, por Schenker, na seção anterior. (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 305-306).

Example 10.28
Brahms, Intermezzo in E minor, Op. 119, No. 2: (a) B section, bars 36–51; (b) portion of B section from Schenker's working sketch

O Exemplo 10.29 traz o restante da seção B, exceto a breve coda (comp 68-71), que serve como uma retransição para a seção A². No comp. 60, o motivo básico é recuperado, “antes da conclusão do prolongamento da dominante (em um binário com retorno típico, o retorno ao tema principal normalmente coincide com o retorno da tônica)”. O estabelecimento de $\hat{3}$ no comp. 64 corresponde ao do comp. 40. O Exemplo 10.30 traz uma sinopse da seção B. Observe como Brahms transforma a harmonia básica V⁸⁻⁷, com o motivo básico unindo $\hat{2}$ e $\hat{4}$, com ambas as estratégias obscurecendo a interrupção. Na sinopse estrutural

do Exemplo 10.31, observe a mistura na linha fundamental, $\hat{3}$ de para $\hat{3}^\sharp$ (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 308-310).

Example 10.29

Brahms, Intermezzo in E minor, Op. 119, No. 2: B section, bars 51-68



Example 10.31

Brahms, Intermezzo in E minor, Op. 119, No. 2: structural synopsis



Example 10.30

Brahms, Intermezzo in E minor, Op. 119, No. 2: B section, structural synopsis



Comparando as estruturas fundamentais nos Exemplos 10.6, 10.20 e 10.31, percebe-se que, “enquanto a forma é relacionada à estrutura, outros aspectos do design – funcionando em relação à estrutura, mas independentemente dela em níveis mais baixos – são também meios de padronização da fluência musical. Apenas ao considerar a interação da estrutura com o design a diferentes níveis o analista pode revelar as complexidades formais dessas composições magníficas” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 310-311).

Capítulo 11: Princípio de Sonata (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 315-357)

Há análises de três peças: Clementi, *Sonatina*, op. 36, n. 1, I; Mozart, Sinfonia n. 35 (“Haffner”), K. 385, II; **Mozart, Piano sonata, K. 457, I**; (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 316-322, 322-332, 332-354). Incluirei aqui alguns detalhes análise da Sonata de Mozart.

A respeito da seção de desenvolvimento:

“Este termo designa a seção de desenvolvimento de uma peça. No entanto, deve-se atentar ao fato de que o termo alemão *Durchführung* se traduz mais precisamente como caminho ou passagem, não exatamente como um desenvolvimento. Numerosas são as sonatas com passagens que ligam a Exposição à Recapitulação sem maiores elaborações temáticas, algumas podem mesmo apresentar material original sem qualquer prejuízo formal visto que a sonata é entendida como um desdobramento tonal de longo alcance mais do que a elaboração de seus temas ou motivos” (BARROS; GERLING, s.n.).

Capítulo 12: Alguns padrões e procedimentos tonais comuns (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 358-383)

Apêndice: Introdução à notação gráfica (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 384-402)

Os autores trazem um utilíssimo glossário de símbolos acompanhados por algumas instruções.

"[...] O sistema de Schenker é flexível, permitindo aos músicos expressarem de maneiras sutis (e às vezes diferentes) o que ouvem e como interpretam uma composição". é flexível e permite aos músicos que expressem, de maneiras sutilmente diversas (e algumas vezes diferentes) aquilo que ouviram e como interpretam uma composição. [...] o performer cria uma *realização* da partitura. [...]" (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 384).

Cabeças de notas brancas

Indicam os sons [*tones*] de maior nível estrutural. Podem ser usados em paralelismos na *Ursatz* (cf. Exemplos A.1a-c). No Exemplo A.1c, a colcheia com cabeça branca indica uma harmonia intermediária (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 385).

Example A.1

Open noteheads

Example A.1 illustrates open noteheads and their structural levels. (a) shows a treble clef staff with three notes (G4, A4, B4) marked with open noteheads and structural levels 3, 2, and 1. (b) shows a treble clef staff with five notes (G4, A4, B4, A4, G4) marked with open noteheads and structural levels 5, 4, 3, 2, and 1. (c) shows a treble clef staff with five notes (G4, A4, B4, A4, G4) marked with open noteheads and structural levels 3, N, 3, 2, and 1. (d) shows a treble clef staff with five notes (G4, A4, B4, A4, G4) marked with open noteheads and structural levels 5, 4, 3, 2, and 1. Below (a) and (b) are bass clef staves showing harmonic structures I, V, and I. Below (c) is a bass clef staff showing harmonic structures I, IV, V, and I. Below (d) are two bass clef staves labeled 'Compare' and 'and', showing harmonic structures I and I.

Ligaduras de frase e cabeças de notas pretas

"De maneira geral, as ligaduras de frase [*slurs*] agrupam notas *relacionadas*, especificamente as que integram arpejos [...], movimentos lineares com notas de passagem ou bordaduras e conexões não adjacentes por grau conjunto em níveis mais profundos. As cabeças de notas podem ser brancas ou pretas e podem estar com ou sem hastes (uma combinação é indicativa de diferentes níveis estruturais). [...] Ligaduras de frase em uma voz não podem contradizer as de outra voz [...], não podem agrupar quaisquer sucessões de alturas [...] e devem corresponder às relações implícitas no contínuo imaginário [...]". Nos Exemplos A.2a-d, as cabeças de notas pretas com hastes são mais proeminentes do que as mais fugazes, que não têm hastes. O Exemplo A.2b envolve várias vozes, por isso são usadas hastes para cima e para baixo, cabeças de notas brancas e pretas, notas sem haste e ligaduras de frase (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 385).

Example A.2

Slurs and filled-in noteheads

Example A.2 illustrates slurs and filled-in noteheads. (a) shows a treble clef staff with a slur over a series of notes, with 'N' above the first and last notes. (b) shows a treble clef staff with a slur over a series of notes, with 'N' above the first and last notes. (c) shows a treble clef staff with a slur over a series of notes, with 'good' and 'avoid' below the notes. (d) shows a treble clef staff with a slur over a series of notes.

Uma ligadura curiosa é a que aparece no Exemplo A.3c, aquela em que Schenker conecta I e V “[...] com uma ligadura de frase que conduz a partir de I e se curva ‘por sobre’ a cabeça de nota que representa V” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 388). Esta parte do livro não traz mais esclarecimentos.

Barras de colchetes

“A barra de colchetes equivale à ligadura de frase e indica relacionamentos entre notas do contorno imaginário contínuo (Exemplo A.3)” e aparece nos diferentes níveis. Os autores “recomendam o uso das barras de colchetes para os níveis mais profundos, reservando as ligaduras de frase para as movimentações mais leves (consequentemente, as ligaduras de frase ficarão no interior das barras de colchetes). É particularmente frequente o uso de barras de colchetes para conectar as alturas da *Urlinie* e o arpejo do baixo da *Ursatz* (Exemplo A.1). As barras de colchetes parciais são usadas de maneira semelhante às contínuas, mas sobre passagens amplas” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 388).

As barras de colchetes individuais são usadas como no Exemplo A.3a, para não descontinuar uma outra ideia. Nos Exemplos A.3b e A.3c, Schenker anota uma barra de colchetes dentro de outra barra de colchetes, consistindo em uma alternativa menos frequente à ligadura de frase dentro de uma barra de colchetes. O Exemplo A.3d segue da progressão contínua imaginária para a representação gráfica. No Exemplo A.3e, “a barra de colchetes pontilhada indica alturas retidas, normalmente sobre amplas passagens (esse símbolo não é de Schenker, mas foi usado por seu aluno Felix Salzer) (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 388).

Example A.3

Beams

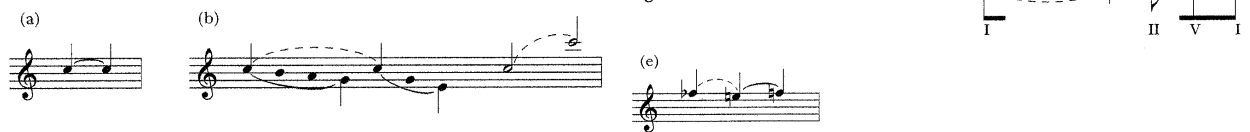
Example A.3 illustrates various beam and bracket notations in Schenkerian analysis. (a) shows two staves with notes connected by beams, labeled 'N' and 'Partial Beams'. (b) shows two staves with notes connected by beams, labeled 'or'. (c) shows two staves with notes connected by beams, labeled 'or'. (d) shows two staves with notes connected by beams, labeled 'becomes'. (e) shows two staves with notes connected by beams, labeled 'I () II⁶ V I' and 'I II⁶ V I'.

Ligaduras pontilhadas

“Schenker indica uma altura imediatamente repetida ou sustentada com uma ligadura de nota de mesma altura [*tie*] (Exemplo A.4a). Uma *ligadura pontilhada* é usada para transmitir a conexão da mesma altura a níveis mais profundos, ou seja, uma altura é retida enquanto outras notas vão intervindo (Exemplo A.4b). [...] indica noções de ‘retenção mental’ de uma altura e relações não adjacentes sobre amplas passagens. As ligaduras pontilhadas também podem conectar relações de movimentos *cromáticos* vizinhos (Exemplos A.4c e A.4d), bem como alturas enarmonicamente equivalentes, como as mostradas no Exemplo A.4e. Observe que a ligadura pontilhada mostra o prolongamento de Fá₄ com a altura enarmônica Mi, enquanto uma ligadura sólida mostra o movimento de Mi₄ para Fá₄” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 390).

Example A.4

Broken ties

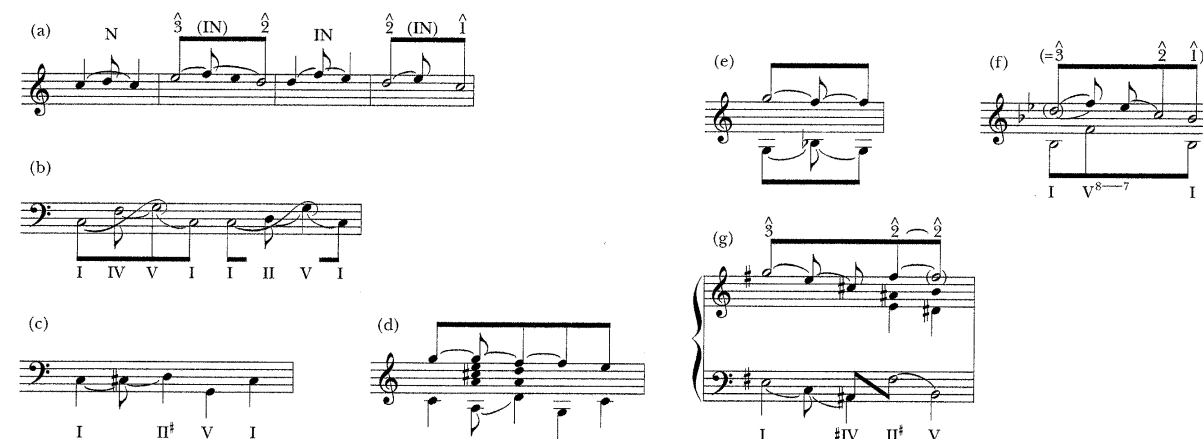


Hastes com colchetes individuais

São usados com vários propósitos, significando: bordaduras (Exemplo A.5a), harmonias intermediárias no baixo (Exemplo A.5b), “*divisão cromática de uma passagem de prolongamento*” (Exemplo A.5c), dissonância (Exemplo A.5d), preparação da dissonância (Exemplo A.5e), saltos de acordes (Exemplo A.5f), notas auxiliares e arpejos (Exemplo A.5g) (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 390).

Example A.5

Flags

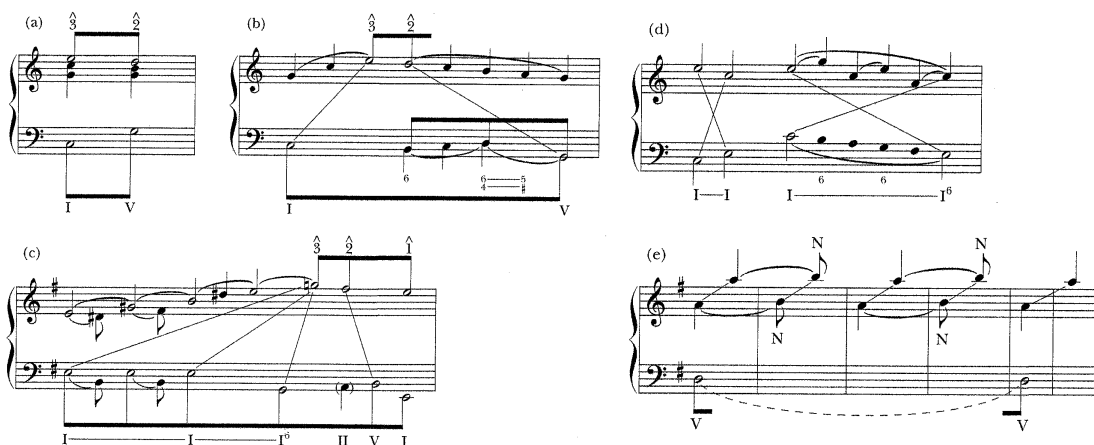


Linhas diagonais

“As linhas diagonais são suadas para *realinhar* - de maneira visual - as alturas das vozes externas que pertencem a um único acorde no interior de um contínuo imaginário, mas que não coincidem literalmente nos níveis mais profundos na música” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 391).

Example A.6

Diagonal lines



Linhas diagonais e barras de colchetes

“A técnica do desdobramento [*unfolding*] (discutida no Capítulo 6) ocorre quando uma altura [*tone*] da voz superior ‘desdobra-se’ em uma altura na voz interna e então se move de volta à voz superior (ou vice-versa). Um intervalo de um acorde é horizontalizado, conectando duas vozes no contínuo imaginário. O desdobramento é relacionado a outras duas técnicas melódicas que envolvem uma ou mais vozes. Na discussão inicial de Schenker da técnica em *Free composition*, ele usa as linhas diagonais para mostrar intervalos harmônicos quebrados. Os exemplos A.7^a e A.7b ilustram relacionamentos entre as vozes externas e internas em intervalos desdobrados” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 392).

“Schenker usa outro símbolo para o desdobramento; ele conecta duas alturas - com hastes para cima e para baixo - à uma barra de colchetes diagonal (e não a uma linha diagonal). Os Exemplos A.7c-f mostram algumas possibilidades. Embora Schenker use esse símbolo algumas vezes em seus gráficos, por vezes indicando apenas um único intervalo desdobrado, acreditamos que deva ser usado com moderação. Sugerimos abaixo diretrizes para a representação de desdobramentos [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 392).

“1. Falando estritamente, os desdobramentos tipicamente envolvem *pelo menos um par* de intervalos harmônicos quebrados. É possível retratar um único intervalo horizontalizado e neste caso uma barra de colchetes horizontal é o símbolo preferível. As alturas de um intervalo desdobrado podem pertencer a um único acorde [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 392, 394).

“2. Se o início e o final do intervalo desdobrado estiverem conectados por notas de passagem ou por um arpejo, use a barra de colchetes diagonal (as alturas interventoras irão obscurecer as linhas diagonais)” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 394).

“3. Evite o uso excessivo das barras de colchetes diagonais para expressar técnicas como simples progressões lineares e movimentos para as vozes internas ou a partir das vozes internas. Embora também envolvam mudanças de registro (divisões entre as vozes interna e externa), as ligaduras de frase são muitas vezes mais apropriadas para representar essas movimentações. Tenha em mente que um desdobramento é equivalente a um salto de acorde e pode envolver um único intervalo de um acorde ou intervalos individuais de dois acordes sucessivos” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 394).

Example A.7

Diagonal lines and beams

(a)

(b) unfolding

(c) N IN from from

(d) 3/2 I V

(e) from 5-6-5

(f) =d: III V I II V I

Notação rítmica nos níveis mais baixos (*lower levels*, os mais próximos da superfície)

“Às vezes Schenker anota o ritmo da música que está analisando (normalmente dos níveis mais baixos), além de trazer os símbolos especiais que ilustram os relacionamentos a diferentes níveis estruturais. [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 395).

Example A.8

Rhythmic notation at lower levels



Numerais romanos

“Schenker normalmente usa os numerais romanos para representar as harmonias mais amplas dos pilares de sustentação T-Int-D-T e os acordes a ela relacionados [...]; também usa símbolos do baixo contínuo e numerais romanos para indicar sétimas (V⁷) e alterações relacionadas a cromatismo e mistura [modal] (II[#] e bVI), mas as inversões aparecem apenas esporadicamente (I⁶ e II⁶). O Exemplo A.9 traz algumas linhas do baixo representativas, adaptadas do livro *Free composition*” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 396).

“[...] O Exemplo A.9d traz uma maneira de ilustrar uma modulação com duas *vertentes* de numerais romanos [...]. A vertente superior mantém a perspectiva da tônica global e retrata a movimentação mais amplo I-V; a inferior mostra a progressão local da perspectiva da tonalidade secundária.” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 396).

“1. Em geral, em quaisquer dos níveis estruturais, os numerais romanos se restringem aos acordes básicos (harmonias) que pertencem aos pilares de sustentação T-Int-D-T: I, IV, II, (II⁶), V e V⁷. As harmonias transicionais III e VI são usadas quando se relacionam a um ou mais acordes dos pilares de sustentação [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 397).

“2. O uso de numerais romanos para indicar os acordes focais inicial e final em uma movimentação mais ampla ou prolongamento [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 398).

“3. O uso de duas vertentes de numerais romanos para retratar detalhes harmônicos em diferentes níveis estruturais, assim como em uma modulação da tônica para uma tonalidade secundária, e as progressões de mais baixo nível que estabilizam as áreas secundárias [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 398).

Example A.9

Representative uses of Roman numerals (adapted from *Free Composition*)

(a)

c minor: I — IV — II — V — I

(b)

I — IV — V — I

(c)

I — VI — II^{#7} — V — (5) — I

(d)

I (div.) () V —
(= G major: VI^{#3} — II — V — I —)

(e)

I — VI —
= (I — II — V) (= I^{#3/4} — IV — II — V)

Amostra de análise gráfica para estudo

Os autores trazem esboços hipotéticos de progressões imaginárias contínuas, com o intuito de serem auxiliares a uma expressão harmônica inicial (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 398):

“1. No Exemplo A.11a, a segunda ligadura de frase na voz superior [...] é mais longa do que a ligadura da linha do baixo, que conecta IV com V. Essas ligaduras são consistentes (válidas) porque o d² pertence ao contorno de V (a linha diagonal mostra essa relação oblíqua). [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 398-399).

“2. [Ainda] no Exemplo A.11a note que cada ligadura mais curta expressa corretamente um dos intervallos dos acordes do contínuo imaginário” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 399).

“3. No Exemplo A.11b você irá notar que o $\hat{3}$ retorna como uma suspensão sobre o $\hat{4}$ cadencial, em contraste com a função de passagem mostrada no Exemplo A.11a. Em suma, qualquer contínuo imaginário dado pode conter várias expressões composicionais válidas. No caso do $\hat{4}$ se movendo para $\hat{3}$, a decisão a respeito do $\hat{4}$ ser uma bordadura completa ou incompleta deve estar baseada nas características conceituais. Em geral, se uma harmonia intermediária proeminente presta suporte ao grau $\hat{4}$ da escala, como ocorre com o IV e o II⁶, o consequente $\hat{3}$ é normalmente uma nota de passagem (Exemplo A.11a). Não obstante, o grau escalar $\hat{3}$ muitas vezes aparece sobre V (no $\hat{4}$ cadencial); sendo assim, fatores motivicos e rítmicos podem conduzir a interpretação do Exemplo A.11b, mesmo que o contínuo imaginário seja idêntico em ambas as leituras. O ponto é que todo gráfico deverá ser baseado em aspectos individuais da composição e não em fórmulas pré-determinadas” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 399-400).

“4. O exemplo A.11c contém diversos erros [...]. As alturas iniciais Mi-Sol-Dó não trazem uma ligadura [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 400).

“5. [Ainda] no Exemplo A.11c, [...] note a confusa organização na segmentação das alturas da linearização do acorde IV. Algumas sugerem Ré menor (II⁶) ao invés de Fá maior; [...] ocorrem simultaneamente [...] devem ser evitados” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 400-401).

“6. [Ainda no Exemplo A.11c,] no baixo, note que a ligadura de frase perpassa o V e conecta IV com I, formando uma representação incorreta [...]” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 401).

“7. Finalmente, há duas quebras de ligaduras na parte final do Exemplo A.11c. Em ambos os casos, o contínuo imaginário sugere movimentos de terça na voz superior: Mi-Dó e Si-Ré. No entanto, as notas de passagem intervenientes não podem se relacionar com as ocorrências da mesma altura que se seguem (outro exemplo de cruzamento no espaço)” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 401).

Os Exemplos A.12 trazem representações gráficas válidas. (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 401).

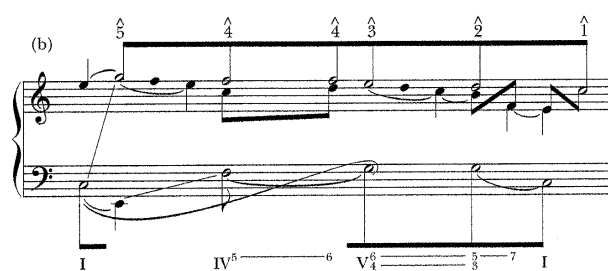
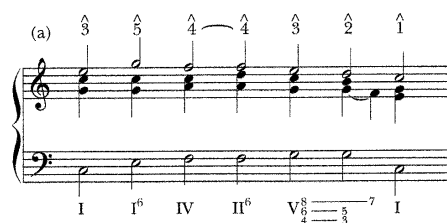
Example A.10

Imaginary continuo from $\hat{3}$



Example A.12

Compositional expression of imaginary continuo from $\hat{5}$



Example A.11

Compositional expressions of imaginary continuo from $\hat{3}$

