

APONTAMENTOS ACERCA DA ANÁLISE SCHENKERIANA NA MÚSICA POPULAR: UM ESTUDO DE CASO EM DOIS PRELÚDIOS DE LUIZÃO PAIVA

Thiago Cabral Carvalho

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí – IFPI

Musicologia Sistemática

SIMPOM: Subárea de Musicologia

Resumo

Apresentamos uma mostra do modelo analítico de Heinrich Schenker (1868-1935) à luz de uma avaliação dos processos e técnicas composicionais da música popular instrumental contemporânea. Para tanto, averiguamos dois prelúdios para piano do compositor piauiense Luizão Paiva (1950). Em sua obra, reconhecemos a justaposição de procedimentos técnicos advindos tanto da música popular quanto da erudita. Numa reflexão mais ampla, enunciamos que o tratamento imbricado entre popular e erudito indicia a gênese de um posicionamento ideológico-composicional, uma intencionalidade particularizada na criação musical.

Palavras-chave: análise schenkeriana; música popular contemporânea; prelúdios para piano; Luizão Paiva.

Introdução

Por meio de uma sistematização lógica e flexibilidade de utilização, a análise schenkeriana dispõe de procedimentos úteis, referentes ao estudo de uma coerência técnica da obra musical.

Graças à experimentação contínua de seus pupilos Oswald Jonas, Ernst Oster e praticantes contemporâneos como Allen Forte e John Rothgeb, criadores do movimento desenvolvido amplamente na América do Norte conhecido como “neo-Schenkerismo”¹, o pensamento de Schenker continua em constante evolução, sendo aplicado inclusive em composições não-tonais, encontrados por exemplo no livro *Structural Hearing* de Salzer (1961).

A proposição aqui defendida apoia-se na apresentação das diversas possibilidades de utilização do modelo schenkeriano em contextos não contemplados pelo teórico em seus escritos². Ademais, o repertório pianístico selecionado contribuiu substancialmente para que pudéssemos elevar o discurso metodológico ao campo da música instrumental popular brasileira, sobretudo porque o objeto de estudo em questão tem, como princípio basilar, a sobreposição de recursos advindos tanto da música popular quanto da música erudita daquele período demarcado por Schenker.



O pianismo de Luizão Paiva: o norte comum entre a música popular e a erudita

Luiz Antônio Oliveira Paiva e Silva nasceu em 1950 e é natural de Teresina, PI. Aos quatro anos de idade iniciou seus estudos de piano com a avó, a professora Adalgisa Paiva, figura importante na história da educação musical teresinense³. Demonstrando talento inato, parte aos dez anos para São Paulo a fim de continuar seus estudos musicais e escolares. Na década de sessenta, migra para o Rio de Janeiro, e, de 1972 a 1975, frequenta a Escola de Música Pró-Arte, ampliando seus estudos de piano, teoria, análise e história da música. Neste período, atuou como pianista em diversos espetáculos nacionais, como a peça “Gota d’água”, musical de Chico Buarque e Paulo Pontes (1975); criou o tema de abertura da 1ª versão da telenovela “Roque Santeiro” para a rede Globo (1975); compôs a trilha musical do filme “Paraíba de Obra”, produzido e dirigido por José Fonseca (1978), ganhando o prêmio Festival de Cinema da Bahia. Cursou Engenharia Mecânica na Universidade Gama Filho (RJ) no mesmo período. Porém, em 1978, desiste do curso para estudar na *Berklee College of Music* (Boston, EUA), graduando-se em composição, arranjo e performance em apenas dois anos.

Gravou dois CDs com composições autorais: o 1º gravado em 1996, chamado “Avoante”, disco instrumental e o 2º em 2001, intitulado “Piauí”, CD duplo com a participação de vários músicos da MPB. É fundador e atual diretor da Escola de Música “Professora Adalgisa Paiva” (EMAP), com sede na Universidade Federal do Piauí.

Os reflexos desta formação erudita/popular são perfeitamente notáveis em suas composições. A fim de demonstrar exemplares deste feito, analisaremos dois prelúdios para piano do compositor, são eles: *La Passion* (2003); *Mourning-Sunset* (2004)⁴.

Prelúdio N.º 01: *La Passion* (2003)

Com duração média de 01’56”, *La Passion*, imputa uma aparência frugal quanto à exposição da melodia, do ritmo e da harmonia. É o único dentre os dois prelúdios analisados onde o compositor estabelece, mesmo que teoricamente, um centro-tonal pela armadura de clave (Lá maior). Apesar do referencial tonal dado, observa-se que, em determinados momentos (especialmente nos trechos de maior permanência da região dominante), o compositor propõe sutilmente uma sequência de acordes que resultarão numa progressiva dilatação do eixo inicialmente proposto. Na tabela que segue, estabelecemos o plano geral da composição:



Seções	Compassos	Fórmula de Compasso	Sistema	Peculiaridades
INTRODUÇÃO	01-06	Ternário Simples	Tonal	Melodia em quartas parcialmente sequentes (01-02)
A	07-14	Ternário Simples	Tonal	N/D
B	15-24	Ternário Simples	Tonal	Progressões harmônicas no feitiço <i>blues</i>
CODA	25-40	Ternário Simples	Tonal	Poliacordes

Tabela 01. Aspectos gerais do prelúdio *La Passion*.

Aspectos harmônico-melódicos e a análise schenkeriana

Um procedimento atípico na constituição fusionada da melodia e da harmonia acontece quando buscamos uma redução de ambos os processos para a elaboração da *ursatz*: uma *urlinie* (3-2), presente do compasso 03 até o 26, é interrompida por uma sequência estendida de acordes dominantes 01 (um) semitom acima do V do tom principal (bII). O retorno à “ideia” inicial é antecipada por uma justaposição poliacórdica (compasso 27-28), tensionando ainda mais aquela região. Em seguida, o referencial harmônico tradicional é recobrado em contraposição à inversão da *urlinie*: de 3-2 para 6-7 resolvendo posteriormente no primeiro grau (compasso 32).

O arpejamento tônica-dominante-tônica (*bassbrechung*) é mantido, mesmo durante a expansão harmônica (compasso 26-28) precedente ao V (compasso 30-31).

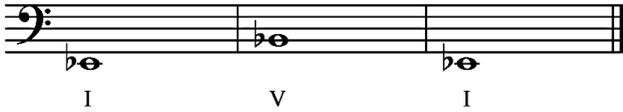
Compasso: 03 26 27 28 30 31 32-40

Figura 02. A *ursatz* do prelúdio *La Passion*.

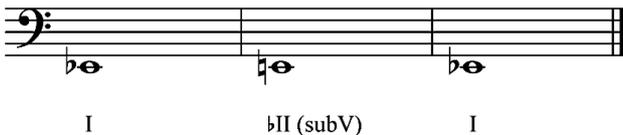
O referido *bassbrechung* praticado por Paiva evoca um encadeamento utilizado tanto na música erudita dos fins do séc. XIX e início do séc. XX quanto popular (especialmente no *jazz*) no século XX. Nele, há uma substituição da fundamental do acorde V pela fundamental do \flat II. No jargão popular, a substituição é representada pela cifragem “subV”, e configura um acorde dominante, com sétima, meio-tom acima da tônica, conservando o mesmo trítano do V (p. ex. réb-fá-láb-si é o “subV” do acorde dominante de Dó, pois, o trítano fá-si também está contido no V⁷ do tom em questão).

Desta maneira, o compositor — mesmo não optando pelo procedimento tradicional — mantém uma coerência tonal na composição.

Bassbrechung tradicional:



Bassbrechung de Paiva:



The figure consists of two musical staves in bass clef. The first staff, labeled 'Bassbrechung tradicional', shows three measures with notes G2, B1, and G2, labeled below as I, V, and I respectively. The second staff, labeled 'Bassbrechung de Paiva', shows three measures with notes G2, F1, and G2, labeled below as I, \flat II (subV), and I respectively.

Figura 03. Comparação entre o *bassbrechung* tradicional e o adotado por Paiva no *La Passion*.

Exemplificando esta prática no repertório jazzístico, analisamos a parte A da peça “Pensativa” (1962) do compositor norte americano Clare Fischer (1928). O *bassbrechung* diferenciado ocorre logo no primeiro sistema (compasso 05-09). Na sequência, há uma intercalação para o tom de Ré (comp. 11-16) com progressões estendidas do segundo cadencial (ii-V-I) durante os compassos 14 e 15. O retorno ao tom inicial (Sol \flat) ocorre com resoluções por aproximação cromática (comp. 16-19) geradas pelos acordes *subV*.

Exemplo 01. “Pensativa” de Clare Fischer e o *bassbrechung* no jazz moderno.

Prelúdio N.º 02: *Mourning-Sunset* (2004)

Mourning⁵-Sunset (ing.: Pranto-Poente) é o prelúdio mais curto dos analisados (1’46”). Difere do primeiro pela ênfase na expressividade, delineada especialmente pelo segmento melódico e pelas progressões harmônicas. Na tabela que segue, apresentamos um esquema geral do prelúdio:

Seções	Subseções	Compassos	Fórmula de Compasso	Segmento Melódico	Região Tonal
A	Parte 1	01-04	Quaternário Simples (01-03) Binário Composto (04)	Ascensional (01) Descensional (02-04)	Ré Maior
	Parte 2	05-07	Quaternário Simples	Descensional	Mi bemol Maior
	Parte 3	08	Quaternário Simples	Descensional	Transitiva (para Sol Maior)
B	Parte 1	09-10	Quaternário Simples	Descensional (09) Ascensional (10)	Sol Maior
	Parte 2	11	Quaternário Simples	Ascensional (10)	Mi Maior
	Parte 3	12-14	Quaternário Simples	Ascensional (10)	Dó Maior
CODA		15-20	Quaternário Simples	Descensional (15) Ascensional (16) Descensional (17) Ascensional (18-20)	Sol Maior

Tabela 02. Aspectos gerais da peça *Mourning-Sunset*.

Mais uma vez o compositor estipula a forma binária como esquema básico, sendo subdividida em mais três partes interdependentes. Cada uma destas subseções guarda alguma sorte

de variação, seja no segmento melódico, seja na região em que gravita a tonalidade. É somente na seção *coda* que se tem uma definição quanto ao emprego do tom.

A harmonia e as vozes condutoras

No que compete ao estudo da harmonia e das vozes condutoras neste prelúdio, percebemos que tanto as notas da melodia quanto o baixo resultante da progressão harmônica utilizada segue o mesmo sentido (ascendente ou descendente). Além das “vozes” extremas, uma terceira “voz”, situada na região mediana, responde por grande parte das tonulações⁶ dos acordes pivô, ou seja, aqueles que orientam uma nova região tonal.

Figura 04. As vozes condutoras e a harmonia (comp. 01-04) no prelúdio *Mourning-Sunset*.

Outros trechos demandam grande diversificação na região tonal, especialmente na transição da seção A para a B (compasso 05 ao 13), sendo este o momento de grande expressividade tanto da melodia quanto da harmonia sobretudo pela sutileza com que as tonulações ocorrem:

Figura 05. A diversificação tonal (comp. 09-12) no prelúdio *Mourning-Sunset*.

Na seção *coda* temos uma estabilização tonal, sendo Sol Maior o referencial. Também é neste trecho que a *urlinie* 3-2-1 se define. Atipicamente, a resolução 2-1 não ocorreu na “voz” principal, mas, sim, na intermediária:

The musical score shows a melodic line in the upper register (treble clef) and a bass line in the lower register (bass clef). The melodic line begins at measure 16 with a triplet of eighth notes (3, 2, 1) and continues with a series of notes that form a 3-2-1 urlinie. The bass line features arpeggiated chords and a bass line with figured bass notation. A bracket labeled 'Região de Sol' spans the melodic line. The figured bass notation includes: ii⁷/_{iii}, V⁷/_{vi}, vi, V^{7M-b7}/_v, bI, bIV, and I^{7M}.

Figura 06. A *urlinie* do prelúdio *Mourning-Sunset*.

Averiguando todo o percurso harmônico, atentamos à maneira como estão organizadas as tonulações. Com exceção da primeira (comp. 04-05) e do retorno ao início (comp. 14), todas apresentam uma distância de terça maior/menor ascendente/descendente em relação ao tom sucessor (05-14). Trata-se de tonulações por *misturas secundárias* (ALDWELL, 2002, p. 400), ou seja, “denota a alteração na terça da tríade quando esta não resulta de uma mistura normal” (*Idem*). O autor ainda completa: “um exemplo frequente é o uso do III (tríade maior) no modo maior (por exemplo, numa tríade de Mi o III é Dó)” (*Ibid.*).

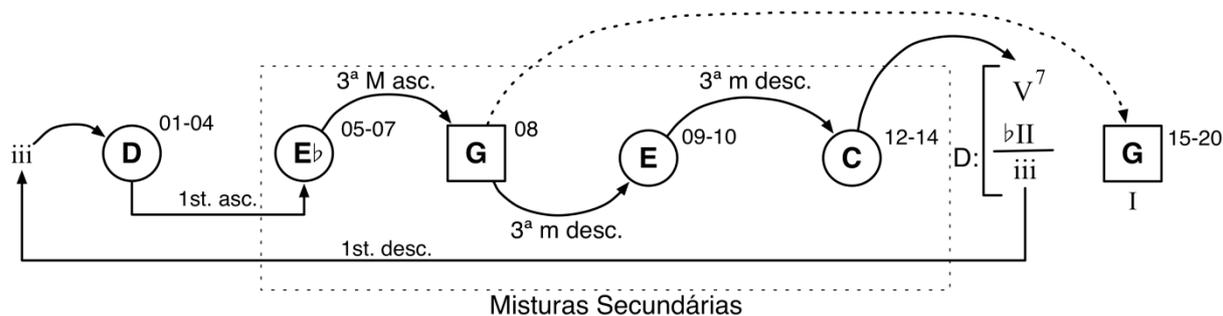


Figura 07. O percurso harmônico e as misturas secundárias do prelúdio *Mourning-Sunset*.

Ao final, condensamos os principais processos num plano mediano (*mittelgrund*):

The image displays two systems of musical notation for the prelude 'Mourning-Sunset'. The first system covers measures 01 to 13, and the second system covers measures 14 to 20. The notation includes treble and bass staves with notes, rests, and articulation marks such as 'arp.' (arpeggiato). Harmonic analysis is provided below the staves, indicating chords and their Roman numerals. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/3. The first system begins with a common time signature (C) and a key signature change to one sharp. The second system begins with a common time signature (C) and a key signature change to one flat (Bb).

Harmonic analysis for the first system (measures 01-13):

- 01: D: iii
- 02: I, V⁶, v⁶, Eb: V
- 04: Eb: V
- 07: I
- 08: G: [ii, V]
- 10: E: [V]
- 11: I⁴ C: [bVII]
- 12: bVI
- 13: bII, V

Harmonic analysis for the second system (measures 14-20):

- 14: G: [I]
- 15: vi
- 16: ii, iii
- 17: vi, V, VI
- 18: bI, V, V
- 19: bIV, I
- 20: I

Figura 08. O plano mediano (*mittelgrund*) do prelúdio *Mourning-Sunset*.

Considerações finais

Conclui-se, portanto, que o feito de Paiva resulta do imbricamento preceitual e técnico da música erudita europeia, especialmente aquela praticada no período de Bach a Wagner, e da interação, mesmo que pontual, dos recursos advindos dos compositores considerados “pós-tonais”. Destacamos, por fim, a utilização eficaz da análise schenkeriana como instrumento de investigação das vozes condutoras e da harmonia empregada nos dois prelúdios. Os resultados obtidos foram satisfatórios, sobretudo por notarmos a viabilidade prática do método no repertório em questão. Apresentamos aqui apenas um exemplar da viabilidade do modelo e acreditamos que outros trabalhos analíticos de música popular possam emergir em âmbito acadêmico fazendo uso deste recurso.

Notas

1. A expressão “neo-Schenkerism” foi utilizada por Cook (1994, p. 27).
2. Em *Free Composition* (1979 [1935]) Schenker analisa apenas a música instrumental alemã dos séculos XVIII e XIX, principalmente Händel, J.S. e C.P.E. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann e Brahms, além de alguns corais de J.S. Bach e alguns *lieder* de Schubert e Schumann. As únicas exceções são os compositores estrangeiros Chopin e Scarlatti. O repertório ocidental (erudito) que não se enquadrava neste recorte não era considerado por Schenker como “boa música”, ou seja, aquela praticada antes de 1700 e a do século XX.
3. Cf. *Adalgisa Paiva: O legado de uma Educadora Musical*. In: Paiva e Silva (2008).
4. Pra maiores detalhes cf. na integra Cabral (2010). Recomendamos que o leitor faça o *download* das gravações e das partituras disponíveis em < http://www.echla.ufpb.br/mus3/hp/memberscontributions/thiago_cabral.htm>. Acesso em 07 jun. 2010.
5. Não confundir os termos em língua inglesa *mourning* (pranto) com *morning* (manhã).
6. Tonulação é a “transladação das funções tonais para outro âmbito; mudança de (centro tonal) tom (sem contudo haver troca necessariamente de modo); passagem de um tom a/para outro no decurso dum trecho” (CARVALHO, 1997, p. 241). Nota: “muitos músicos se obstinam em não aceitar a distinção entre ‘modulação’, mudança de modo e ‘tonulação’, mudança de tom, chamando tudo, indistintamente, de ‘modulação’” (*Id.*, 2009, p. 161).

Referências bibliográficas

- ALDWELL, Edward; SCHACHTER, Carl. *Harmony and voice leading*. 3a. ed. Nova York: Schirmer, 2002 [1978].
- CABRAL, T. *Quatro prelúdios para piano de Luizão Paiva: cruzamentos entre análise e contexto à luz de um Perfil Composicional*. 2010 (Dissertação de Mestrado). João Pessoa, PB. Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-Graduação em Música, 2010.
- CARVALHO, R. *Teoria Musical – Tomo II: Altura e Timbre*. Teresina: Gráfica e Editora Júnior Ltda, 1997.
- COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York: Oxford, 1994.
- PAIVA e SILVA, Eliane. *Adalgisa Paiva - O legado de uma Educadora Musical*. 2008 (Monografia de especialização). Teresina, PI. Universidade Federal do Piauí, 2008.
- SALZER, Felix. *Structural hearing Tonal Coherence in music*. 2 vol. New York: Dover Publications, 1962.
- SCHENKER, Heinrich. *Free Composition*. New York & London: Longman, 1979.

