

NELSON SALOMÉ DE OLIVEIRA

Bacharel em Composição pela Universidade Federal de Minas Gerais, no ano de 1982. Professor Titular de Métodos Teóricos na Escola de Música da FUMA - Fundação Mineira de Arte - Aleijadinho, e Regente do Coral dessa Entidade.

ANÁLISE MUSICAL:

Aspectos teóricos e suas aplicações.

- Trabalho de conclusão para o curso de Pós-Graduação LATO SENSU, especialização ao Magistério do Ensino Superior.
- Área: Educação
- ESMU - Escola de Música
- FUMA - Fundação Mineira de Arte - Aleijadinho

Belo Horizonte, 1991

2- Coral - J.S. Bach

Nº 23 da Paixão Segundo São Mateus

Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 - Leipzig, 1750), compositor alemão, um dos marcos da história, conseguiu sintetizar a música ocidental até a sua época, com grande mestria. Através de uma produção grandiosa, qualitativa e quantitativamente, forneceu elementos importantes para a evolução da linguagem musical. Sua produção, abrangente em termos de gêneros é essencial à formação do músico (instrumentista, cantor, compositor ou regente). Um dos fatores que engrandeceram a obra de Bach foi a perfeita fusão da técnica contrapontística franco-flamenga com a expressividade melódica da música italiana, isto é, a idéia de super estruturação aliada ao elevado grau de sensibilidade melódica. É importante compreendermos, na história da humanidade, as grandes obras realizadas a partir de legados precedentes ou contemporâneos. Desta forma podemos perceber, em sua obra, a presença de grandes compositores como Frescobaldi, Fischer, Buxtehude, Schütz, Hassler, Pachelbel, Vivaldi, Marcello, Scarlatti, Haendel, etc.. Bach assimilou os diversos estilos, estudando, copiando e transcrevendo obras, inclusive.

Paixão Segundo São Mateus e Paixão Segundo São João são pontos altos da música ocidental, onde Bach alcança elevado grau de espiritualidade e misticismo paralelamente a um rico processo de elaboração artesanal.

A Paixão Segundo São Mateus é uma obra de longa duração, onde são empregados coro duplo, coro de meninos, orquestra e solos vocais e instrumentais, com acompanhamento de baixo contínuo. Há um intercalamento de recitativos, corais e árias, sendo a abertura e o encerramento com coro e orquestra.

O coral (do Latim, choralis, cantus firmus, etc.) tem procedência no canto litúrgico da Igreja Católica. O coral protestante, de origem luterana é uma consequência do madrigal do século XV, onde o canto é confiado à voz superior, com acompanhamento simplificado nas outras vozes, em contraponto nota contra nota. Teve fundamental importância no período barroco, servindo de material temático básico para a construção de formas das mais simples até as de grande extensão e elaboração artística, sobretudo em Bach.

É comum ao compositor a utilização de melodias corais de outros compositores, com tratamento especial. Bach emprega melodias de Hans Leo Hassler e Martinho Lutero, dentre outros; em seus livros corais, por exemplo, a harmonização refinada serve, ainda

hoje, como modelo para quem quer se aprofundar nessa escrita, caracterizada pelo equilíbrio entre os processos da harmonia e a condução melódica de cada voz.

O coral à capela, ou apenas com reforço instrumental das vozes, como nesse caso, é harmonizado geralmente a quatro partes, em contraponto nota contra nota, com nuances rítmicas para dar maior movimentação, em determinados momentos. A forma é constituída por frases cadenciais, pontuadas com o emprego de fermatas, ora com efeito de respiração, ora com valores mais longos para melhor caracterizar as terminações das frases.

Antes de iniciarmos a análise do coral nº 23, faremos um estudo sobre cadências e suas relações com a pontuação da linguagem escrita, assunto esse já desenvolvido pelo francês Albert Lavignac.

A cadência (do latim, cadere, cair; do italiano, cadenza) é uma sucessão de harmonias com caráter de repouso provisório ou de conclusão de uma frase, semi-frase, período ou movimento, em uma composição musical. A palavra cadência pode ter outros significados. Em um concerto, por exemplo, trata-se de um trecho de virtuosidade, intercalado numa cadência harmônica, executada pelo solista, sem acompanhamento orquestral, antes da conclusão de um movimento ou em qualquer ponto de uma composição. É também comum relacionar este termo com andamento musical (cadência 120, cadência 100, etc.).

As cadências harmônicas, que sã ocorrem nos finais de frase, são caracterizadas pelos encadeamentos, posição melódica e estado de acordes, além da posição métrica em que estes se encontram.

A cadência perfeita é caracterizada pelo encadeamento V-I (D-T) e, em sua fórmula mais completa, IV-V-I (S-D-T), podendo o IV grau ser substituído pelo II ou pelo IV (graus pares). Resumidamente temos: grau par - V - I, sendo que os dois últimos acordes devem estar no estado fundamental. Esta cadência tem caráter conclusivo, equivalendo-se ao ponto final, o que se torna mais acentuado, quando o último acorde (I grau) se encontra em tempo de apoio e em posição melódica de tônica (oitava da fundamental).

nota de passagem (p)

6ª cresc. de Rameau (BACH)

2/4

3/4

S D T

T Sⁿ7 D⁷ T

S⁶/₅ D T

A cadência plagal, geralmente empregada após uma cadência perfeita (no final de um movimento ou de uma obra), tem também caráter conclusivo, equivalendo-se portanto ao ponto final ou exclamação, dependendo da situação em que se encontra. Embora com menor frequência, ela é também empregada após uma cadência imperfeita. É caracterizada pelo encadeamento IV-I (S-T), podendo o IV grau ser substituído por outro grau par, em formas diversas. Esta cadência tem sua origem nos modos litúrgicos, vastamente empregados na música anterior ao surgimento da harmonia. Apesar disso, é posteriormente usada na música profana.

escapada (antecipação indireta)

cad. perfeita — plagal — cad. imperfeita — plagal —

S⁷ D T S T S D D⁷ T S + T

A cadência imperfeita, que tem a mesma estrutura básica da cadência perfeita (V-I), distingue-se desta pela inversão de um ou dois acordes, perdendo a força conclusiva causada pelos intervalos de 4ª J ascendentes ou 5ª J descendentes, que o baixo realiza na cadência perfeita (V-I⁽¹⁶⁾; V⁷-I, etc.)

O VII grau (♭ 7)⁽¹⁷⁾ pode substituir o V grau (acordes de mesma função) e, como na cadência perfeita, em sua forma mais completa, utiliza-se grau par antes do acorde de V grau.

T D T₃ S⁶ D⁷ T S T₃ ♭7₅ ♭9 T₄₋₃

(16) - Empregarei uma cifragem derivada da harmonia funcional, onde o número, colocado debaixo da função, especifica qual a nota do acorde que virá no baixo: 3 - dominante com terça no baixo; 3⁷ - V grau com sétima, com terça no baixo.

(17) - O VII grau tem função de dominante, denominado na harmonia funcional de dominante com sétima ou com nona sem fundamental (corte transversal na função *(♭⁷ ou ♭⁹))

A cadência imperfeita, assim como as demais que estudaremos, tem efeito suspensivo. Joaquim Zamacois, em seu "Tratado de Harmonia" (1º volume), refere-se a ela como cadência suspensiva, quando o acorde de tônica está invertido, e como cadência pouco conclusiva, quando o mesmo acorde se encontra no estado fundamental. Pode-se relacionar a cadência imperfeita com a vírgula ou com o ponto-e-vírgula.

O grau par empregado nas cadências perfeita, plagal e imperfeita (IV, II e VI graus), tem função de subdominante (o II e o VI graus são o relativo ou o anti-relativo dessa função) a não ser quando se trata de acorde de 5ª diminuta, o que exige um estudo especial.

Outra espécie de cadência, largamente empregada na música tonal é a cadência à dominante, principalmente como recurso de preparar a volta à tonalidade original, após uma modulação, ou mesmo de preparar reexposição de alguma idéia, em outras tonalidades. De um modo geral, esta cadência tem papel preponderante como ponto de articulação, onde prepara o retorno ou entrada de elementos importantes da estruturação de uma obra. Na fuga, por exemplo, as reexposições do sujeito, nas tonalidades vizinhas, o retorno à tonalidade de origem, assim como o *stretto*, são geralmente preparados por uma cadência à dominante. Ela evoca a idéia de sinal de interrogação ou, às vezes, de dois pontos, reclamando sempre uma continuação.

Na cadência à dominante, o V grau é antecedido comumente pelo I grau (I-V) ou por um grau par (II-V; IV-V, etc.) sendo a preparação mais relevante através da dominante da dominante (D), que se obtém alterando-se o II ou IV grau da escala.

The musical notation consists of three examples, labeled a), b), and c), each showing a cadence leading to a dominant chord (D). Example (a) shows a C major chord (C) moving to D major (D). Example (b) shows a G major chord (G) moving to D major (D). Example (c) shows a G major chord (G) moving to D major (D) with a 7th degree alteration (D₇). The notation includes treble and bass clefs, notes, and chord symbols below the staff.

Este encadeamento, devido à tensão provocada pelo acorde alterado (D), sugere um crescendo até a dominante e torna-se ainda mais especial, quando se emprega a dominante com quarta e sexta, em forma de apojatura (D_{4-3}^{6-5})⁽¹⁸⁾

(18) - A quarta e sexta é empregada também na tônica ou subdominante, gerando uma situação de tensão/afrouxamento (T_{4-3}^{6-5} ; S_{4-3}^{6-5}). A dominante com quarta

e sexta é comumente usada na cadência perfeita ($S^6 | D_{4-3}^{6-5} | T$).

No exemplo c, a dominante é mais valorizada por estar antecedida de um acorde pouco comum, muito dissonante, que é o da dominante da dominante, com sétima e com alteração descendente da quinta, no baixo (D_5^7 ; > - alt. desc.; < - alt. asc.)

Quando um acorde de repouso (acorde perfeito) não se encontra em tempo de apoio (1º tempo, tésis) e sim em tempo suspenso (arsis), denomina-se terminação feminina ($S|D_{4-3}^{6-5}$; $S|T_{4-3}^{6-5}$)

A cadência ã dominante invertida (I-V) ou a terminação no VII grau em substituição ao V (II-VII, etc.) tem a mesma função da cadência ã dominante, porém, com menor efeito expressivo. É chamada por alguns autores de semi-cadência ou meio-cadência, como outras cadências suspensivas, que não repousam na tônica. Dentre estas, a cadência ã subdominante tem efeito exclamativo, caracterizada pelos encadeamentos I-IV e III-IV.

The musical score shows a sequence of chords and cadences in G major. The chords are labeled as S (Sustained), D (Dominant), T (Tonic), and S (Sustained). The first cadence is a feminine cadence (t. fem.) with a BACH signature. The second cadence is an escapade (escapada) with an exclamation mark (exc.). The third cadence is also an escapade (esc.). The chords are: S, D, T_{4-5/3}, S, T, D₃, D, T, S, T, T_a, S.

Há enorme divergência entre diversos autores quanto à classificação de cadências, principalmente a respeito de cadências suspensivas. Como não nos interessa o aprofundamento nesta questão, utilizaremos a terminologia empregada pelo Padre Moura em seu "Tratado de Harmonia e Acompanhamento", onde ele distingue os tipos de cadência chamadas de imprevistas (do Francês, cadences imprevus; do Italiano, cadenza d'ingano) caracterizadas pela não resolução natural da dominante na tônica. Estas cadências podem ser relacionadas com a idéia de exclamação ou de abrir parênteses.

Quando a resolução do acorde de dominante, em determinada cadência, é desviada para o VI grau (V-VI), tem-se a cadência de engano, propriamente dita, chamada por outros autores de cadência rota (suja, manchada) ou também de interrompida. É muito frequente o emprego do VI grau do homônimo menor, gerando um clima de maior tensão harmônica. No modo maior, é comum a utilização de grau par do tom homônimo menor, em todos os casos, onde este grau é empregado. Seguem alguns modelos de variantes da cadência de engano:

acordes do tom
homônimo menor (-)

T S D Tr T S⁶ D -Ta T S⁷ D⁴⁻⁷ T

É importante não confundir cadência com os casos onde os mesmos encadeamentos abordados neste trabalho são encontrados nos meios de motivos ou frases, não causando sensação de repouso, mesmo que provisório.

Outro tipo de cadência imprevista, chamada de evitada, surge pelo desvio de uma dominante qualquer para outra dominante (acorde modulante). É comum o desvio à 4ª J ascendente ou 5ª J descendente, gerando um clima de bastante expectativa, que se torna-se mais evidente quando o desvio é feito a partir de outros intervalos. Este clima aumenta ou diminui em função do maior ou menor grau de vizinhança das tonalidades envolvidas e do intervalo realizado pelas fundamentais dos acordes de dominante.

T S D⁷ D⁵⁷ S⁶ D⁷ D^{Tr7} S⁷ D⁴⁻⁵ D⁵⁷

Quando um acorde de D vem entre parênteses significa que é a dominante do acorde seguinte e, no caso de ser a dominante do acorde anterior, coloca-se uma seta debaixo deste acorde: Tr (D) ←

A harmonização do 1º tetracorde do modo frígio (modo de mi natural ascendente, eclesiástico)⁽¹⁹⁾, colocado na voz superior (soprano) ou inferior (baixo) de forma descendente, gera cadências plagais ou à dominante, com sabor especial. Esta sucessão, denominada frígia é empregada em tonalidades menores (modo eólio), como

(19) - Os modos eclesiásticos (derivados dos modos gregos) possuem uma nomenclatura não correspondente, o que acarretou uma preferência pela denominação numérica ou pela nota que os iniciam: Modo 1, modo de ré (dórico); Modo 2, modo de mi (frígio), etc.

2ª tetracorde desse modo (lã-sol-fã-mi). Seguem alguns modelos de encadeamentos que se aplicam ao tetracorde frígio.

s. de Benedictis

T Tr S T Sn Tr S T T Tr S D T Dn S D

A cadência com a sexta napolitana tem a estrutura da cadência perfeita, com alterações descendentes da 3ª e da 6ª, no acorde de subdominante com 6ª acrescentada, nas tonalidades maiores, e apenas da 6ª, nas tonalidades menores:

T S₆[#] D T T S₆[#] D T S₆[#] D₇ T

Estas alterações dão um sabor especial ao acorde de subdominante com 6ª acrescentada, o que garante um clima de forte expressividade neste tipo de cadência.

Para completar esta parte informativa sobre cadências, é interessante ressaltar na música do século XX, compositores que produziram em uma linha chamada neo-clássica (restaurativos), ampliaram e expandiram o uso do material harmônico, enriquecendo os procedimentos cadenciais até então utilizados. É natural que as transformações ocorridas, quanto à emancipação da dissonância, exigissem novas formas cadenciais, melhor adaptadas à nova linguagem. O repouso em acorde perfeito, é substituído por vaga sensação de repouso, isto é, por terminação em acorde dissonante precedido por acordes mais dissonantes que o mesmo. A tensão proporcional da dissonância é trabalhada paralelamente a outros parâmetros estruturais (rítmo, dinâmica, timbre, registro, etc.) que reforçam a idéia de afrouxamento.

É muito comum, em uma linguagem tonal ou modal, nos casos em que a dissonância é trabalhada de forma livre, a terminação em