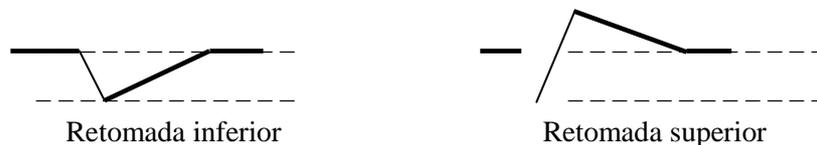


Capítulo 3

Passagens entre as vozes

As notas de um acorde, numa escrita harmônica de tipo escolar¹, pertencem a vozes diferentes. As notas de passagem podem dar a ilusão de ligar várias notas de um acorde dentro de uma única voz, mas na realidade elas passam de uma voz a outra. Essa situação complexa, à qual o presente capítulo convida a refletir, deve ser compreendida dentro de um contexto de níveis de observação: a nota de passagem é ela mesma constitutiva de uma linha melódica conjunta num nível dado, mas as notas que ela liga pertencem a vozes distintas do contraponto (então a linhas distintas) em um nível superior.

Schenker descreveu particularmente dois casos, que concernem todos os dois linhas que terminam na voz superior: o primeiro é aquele de uma linha que sobe de uma voz interior em direção a uma voz superior, o segundo é aquele de uma linha saída de uma voz interior, que efetua primeiramente uma transferência de registro ascendente para descer em seguida em direção à linha superior. Schenker criou para esses fenômenos os neologismos alemães *untergreifen* (“pegar por baixo”) e *übergreifen* (“pegar por cima”), traduzidos em francês como “sous-marche” e “surmarche”². A *sous-marche* [retomada inferior] é necessariamente precedida de um salto melódico descendente, mais precisamente de um salto em direção à uma voz interior, a partir da qual a linha de retomada inferior sobe em direção à voz superior. A *surmarche* [retomada superior] é precedida de um salto ascendente (transferência de registro) a partir de uma voz inferior para atingir a nota a partir da qual a linha de retomada superior desce em direção à voz superior. Esses dois casos poderiam ser representados graficamente como nas figuras abaixo.



Poderia-se pensar ainda em outros casos, por exemplo, uma linha conjunta descendente da voz superior em direção a uma voz interior, ou de uma linha que subisse do baixo em direção ao tenor, etc. Se Schenker não pensou nessas linhas, é provavelmente porque elas são menos importantes para a descrição das obras.

¹ A escrita escolar visada aqui é aquela de vozes reais, geralmente a quatro vozes, praticada de longa data no ensino da harmonia. Vale lembrar que a composição [*écriture*] livre, segundo Schenker, é apenas uma aplicação livre de princípios vindos da composição [*écriture*] estrita. Num nível elementar, a escrita harmônica escolar não aceita primeiramente nenhuma nota de passagem: todo movimento por graus conjuntos é também uma mudança de acorde. Num nível ulterior do estudo, quando se aceita as notas de passagem, elas não podem ter nenhum outro efeito que o de modificar a posição do acorde no qual elas se inscrevem: vê-se aqui o quanto a noção de nota de passagem está ligada à noção de prolongação, quer dizer, de inscrição de um acorde no tempo. Então, um movimento melódico por graus conjuntos resulta sempre ou da prolongação de um acorde por uma nota de passagem, ou de uma progressão de um acorde a outro.

² Sobre estas traduções, ver N. MEEÛS, *Heinrich Schenker : Une introduction, op. cit.*, p. 52-54.

Sous-marche: *Retomada inferior*

O exemplo 3.1, começo do Rondo KV 511 de Mozart, ilustra o procedimento de retomada inferior – queda da voz superior em direção à voz interior, seguida de uma subida em direção à voz superior. O *mi*⁴, quinta do acorde de *lá* menor, bordado pelo *ré*[#], se cala após o primeiro tempo do compasso 1 deixando aparecer o *lá*³ que pertence a uma voz interior (contralto). Uma linha cromática sobe em seguida, do compasso 1 ao compasso 3, até o *mi*⁴ inicial; essa linha ascendente é a “linha de retomada inferior”. As vozes interiores da mão esquerda dobram parcialmente essa linha em acordes de terça e sexta. No compasso 3, o *lá*³ da voz do contralto é passageiramente transferido para a oitava superior, para preparar sua descida em direção ao *sol*[#]₃, através de toda uma escala de semi-colcheias, do *lá*⁴ até o *lá*³.

Andante

Exemplo 3.1: Wolfgang Amadeus MOZART, Rondó em *lá* menor, KV 511, comp. 1-4

O exemplo 3.1a resume tudo isso graficamente. A ligadura oblíqua que liga o *mi*⁴ ao *lá*³ indica que estas duas notas pertencem ao mesmo acorde, o de *lá* menor; *mi*⁴ é a voz do soprano, *lá*³ a voz do contralto. A linha cromática ascendente que passa de uma à outra é a linha de retomada inferior. As ligaduras pontilhadas indicam a sustentação [*tenue*] implícita das duas notas, que se reencontram no segundo tempo do compasso 3. No compasso 4, o *mi*⁴ se cala para permitir o acorde *ii*⁶₅; o *lá*³ desce em seguida ao *sol*[#], terça do acorde de dominante.

Exemplo 3.1a: Redução do exemplo 3.2

* * *

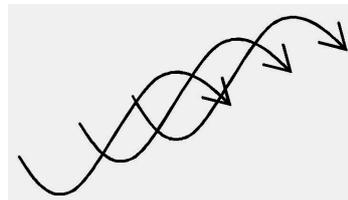
No começo do segundo movimento da Sonata n^o 16 de Beethoven, duas linhas de retomada inferior se sucedem para participar de um movimento geral ascendente (exemplo 3.2). No final do compasso 1, o arpejo do acorde de *dó* maior liga o *dó*⁴, que pertence à voz do soprano, ao *sol*³ que é a voz do contralto: é esta queda que prepara a retomada inferior³. A subida cromática do compasso 2 é a linha de retomada inferior⁴, religando a voz do contralto à voz do soprano e conduzindo esta última ao *ré*⁴.

³ O *mi*⁴ do compasso 1, bem como o *fá*⁴ do compasso 3, participam da prolongação dos acordes em questão mas não se inscrevem em linhas conjuntas: eles são então simples arpeggiações.

⁴ Esta linha prolonga o acorde de *dó* maior: o *fá*[#] sobre o qual ela começa é apenas uma bordadura inferior do *sol*; *sol*[#]-*lá*-*si*[#]-*si*[#] são em seguida notas de passagem cromáticas, levando ao *dó* que, estritamente falando, é o ponto de chegada da linha de retomada inferior, porque é *lá* que se termina a prolongação do acorde de *dó*. Notaremos ainda que este *dó* trazido pela linha de retomada inferior é somente aquele sobre o qual a prolongação tinha começado. O *dó*[#] que segue é novamente uma nota de passagem, mas o seu estatuto é um pouco diferente, porque ele faz a ligação entre os acordes I e V⁵₂. Trata-se da mesma situação no que concerne a linha de retomada inferior do compasso 4, que prolonga o acorde de *sol*, sétima de dominante, até o *ré*⁴, enquanto que o *ré*[#] que se segue é uma nota de passagem em direção ao *mi*⁴.

Surmarche: *Retomada superior*

O exemplo mais marcante de retomada superior (descida da voz superior após uma transferência de registro ascendente) no repertório tonal é provavelmente o do primeiro movimento da Quinta Sinfonia de Beethoven, cujos compassos 33-44 são reproduzidos no exemplo 3.3. Cada uma das vozes sobe por sua vez acima das outras para descer em seguida por movimento conjunto em direção da nota da parte superior, efetuando um desenho que o gráfico ao lado tenta ilustrar. A linha do soprano efetua uma subida de toda uma oitava, de $dó4$ à $dó5$: na verdade, é característico da retomada superior que, se as linhas individuais são descendentes, o efeito global é ascendente porque cada uma das linhas toma como ponto de partida uma posição mais alta que a anterior. O exemplo 3.3a, que propõe uma redução dessa vasta prolongação do acorde de $dó$ menor, mostra como cada retomada superior começa com uma transferência para a oitava superior. As linhas de retomada superior formam de uma certa maneira as apogiaturas das notas de uma linha ascendente contínua, ($dó4-si\sharp3$)- $dó4-ré4-mi\flat4-fá4-sol4-lá\flat4-si\sharp4-dó5$.



Exemplo 3.3: Ludwig VAN BEETHOVEN, Quinta Sinfonia,
1º movimento, comp. 33-44

Exemplo 3.3a: Redução (verticalização) do exemplo 3.3

* * *

O exemplo 3.4, o começo da segunda parte do minueto da Sonata KV 331 de Mozart, ilustra um caso mais complexo, onde a linha de nível superior resultante da retomada superior é ela mesma uma linha de retomada inferior. Nota-se primeiramente a retomada superior que prolonga nos compassos 20-22 o acorde de sétima de dominante de si menor até a sua resolução no Iº grau: quatro pequenas linhas descendentes de duas notas cada uma formam juntas uma linha ascendente (si)- $lá\sharp$ – ($dó\sharp$)- si – ($ré$)- $dó\sharp$ – (mi)- $ré$; o movimento ascendente de retomada superior prossegue e prolonga o acorde de si :

(*fá*)[erreur dans l'original] -*mi* - (*sol*)-*fá*#, como mostra o exemplo 3.4a. O *si*3 (compasso 21) é uma nota de passagem do acorde de dominante, o *mi*4 (compasso 23) é um nota de passagem do acorde de tônica.

Mas o *ré*4 do compasso 23, que constitui o ponto de chegada da primeira sucessão de linhas de retomada superior, era preparado pelo *mi*4 do compasso 19, sétima do acorde de dominante, do qual ele constitui a resolução. As notas principais da primeira parte da subida representadas no exemplo 3.4a, *lá*#+*si*-*dó*#+*ré* constituem juntas uma linha de retomada superior que leva do *lá*#+3 do compasso 20 ao *ré*4 do compasso 23 e que sustenta uma linha superior descendente *mi*4 (compasso 19)-*ré*4 (compasso 23). A mesma figura é repetida um tom abaixo nos compassos 24-26, em *lá* menor, onde uma nova linha de retomada inferior – prolongada pela linhas de retomada superior como no exemplo 3.4a – prolonga ela mesma a descida do *ré*4 (compasso 23) ao *dó*4 (compasso 27), como mostra o exemplo 3.4b onde a cifragem é dada do tom de *lá* maior/menor, com um VIº grau majorizado no compasso 20, tonicizando⁵ o iiº grau que segue. A frase termina no compasso 30 sobre um acorde de dominante, *mi* maior, tonicizado pelo quarto grau aumentando, *ré*#. Nota-se as transferências de oitava e a escala descendente que, nos compassos 27-29, têm por função evitar a segunda aumentada ascendente direta *dó*4-*ré*#, apresentada ao invés disso como uma sétima diminuída descendente (*dó*4-*si*3-*lá*3 \nearrow *lá*4-*sol*4-*fá*4-*mi*4-*ré*4, seguida por *dó*5-*ré*4).

Exemplo 3.4: Wolfgang Amadeus MOZART, Sonata em *lá* maior, KV 331, 2º movimento, comp. 19-30

Exemplo 3.4a: Redução dos compassos 20-22 do exemplo 3.4

Exemplo 3.4b: Redução dos compassos 19-27 do exemplo 3.4

⁵ Sobre este termo, ver a nota 2 do capítulo 2, p. 22.

Melodias compostas

Num arpejo, o salto de uma nota a outra representa também um deslocamento de uma voz a uma outra. Não é raro que uma linha melódica que compreende movimentos disjuntos (quer dizer, movimentos de arpejo) num nível dado pareça ligar várias linhas de um contraponto de nível superior: a melodia do nível inferior é então uma “melodia composta”, realizando sozinha várias partes de um contraponto⁶. No exemplo 3.5, o tema inicial do Impromptu op. 142 n° 3 de Schubert, ilustra um caso deste tipo. A melodia da mão direita desenha na realidade duas partes contrapontísticas distintas, como mostra o exemplo 3.5a, onde se nota as transferências de registro ascendentes nos dois últimos compassos.

Thema
Andante

Exemplo 3.5: Franz SCHUBERT, Improviso em *si* bémol maior, op. 142 n° 3, comp. 1-8

I (V) I ii II V I (V) I II V I

Exemplo 3.5a : Redução (verticalização) do exemplo 3.5

A reescrita da mão direita em duas vozes contrapontísticas coloca em evidência a prolongação do acorde de tônica, *si*_b maior. A frase se subdivide em duas partes de quatro compassos. A primeira parte se interrompe sobre a dominante (compasso 4), antes de atingir seu objetivo⁷. O movimento melódico geral da voz superior é uma descida da terça até a fundamental, com uma nota vizinha superior da terça: *ré*-(*mi*_b)-*ré*-*dó*-*si*_b, que se interrompe sobre o *dó* no compasso 4, para retomar e terminar nos quatro compassos que se seguem – com uma transferência de registro através da qual as duas últimas

⁶ Poderia-se dizer, de um certa maneira, que este já era o caso dos exemplos analisados no Capítulo 1, exemplos 1.1 e 1.2. O que os distingue dos casos examinados agora é que aqui se conta somente duas (ou três) vozes distintas, nas quais pequenos fragmentos melódicos de algumas notas são ligados entre si, de maneira que a condução simultânea de melodias múltiplas é mais aparente que nas simples arpeggiações.

⁷ Esse fenômeno de “interrupção” será discutido mais detalhadamente no capítulo seguinte.

notas, *dó-si*_b, se posicionam uma oitava acima do que era esperado. A voz do contralto desce primeiro da oitava até a quinta, *si*_b-*lá-sol-fá*, depois da oitava até a terça, *si*_b-*lá-sol-fá-mi*_b-*ré* – com várias transferências de registro nas últimas notas. Os encontros das notas estrangeiras dessas melodias superiores, a nota vizinha *mi*_b e a nota de passagem *lá* de um lado, e as notas de passagem *dó* e *sol*-*(fá)-mi*_b de outro lado, produzem os acordes de dominante (compassos 2 e 6) e depois de pré-dominante⁸ e de dominante (compassos 3-4 e 7-8).

* * *

O jogo de melodias compostas faz com que o contraponto aparente esconda o contraponto real – ou, em outras palavras, que o contraponto escrito pelo compositor esconda o contraponto subjacente. O exemplo 3.6, tirado da primeira Polonaise de Chopin, ilustra esta situação. A escrita é em aparência a quatro vozes, mas ela esconde um contraponto subjacente a cinco vozes, como mostra o exemplo 3.6a. Nota-se que, se é principalmente a linha superior escrita que se subdivide, existe além disto uma passagem de vozes entre as duas mãos, entre o compasso 51 e o compasso 52 e uma linha de retomada inferior, *mi*_b-*fá-sol*_b, entre a segunda e terceira voz da mão direita, no meio do compasso 52.

Meno mosso
con anima

Exemplo 3.6: Frédéric CHOPIN, Polonaise op. 26 n° 1, comp. 50-53

Exemplo 3.6a: Redução do exemplo 3.6

A reescrita do contraponto mostra a prolongação do acorde de *ré*_b maior. De cima para baixo, as quatro vozes superiores efetuam os seguintes movimentos:

— Voz 1 (voz superior), descida de uma oitava, de terça à terça do acorde, *fá-mi*_b-*ré*_b-*dó-si*_b-*lá-sol*_b-*fá*.

— Voz 2, descida da quinta até a fundamental do acorde, com nota vizinha superior da nota inicial. A primeira nota está implícita no começo do compasso 50, mas deve ser suposta para que o *si*_b3 do final do compasso possa ser explicado como uma bordadura: [*lá*_b]-(*si*_b)-*lá-sol*_b-*fá-mi*_b-*ré*_b. O *lá*_b do

⁸ O termo “pré-dominante” não faz parte do vocabulário de Schenker. Ele designa aqui qualquer acorde de preparação da dominante: subdominante, iiº grau, dominante da dominante, etc. – desde que, bem entendido, estes acordes conduzam efetivamente à dominante. Nota-se que aqui o segundo grau majorizado é cifrado II (compassos 4 e 7), em vez de V/V. Schenker procura sublinhar a unidade tonal (aqui, em *si*_b maior), enquanto que a cifração V/V tenderia a assinalar um empréstimo à *fá* maior.

primeiro tempo do compasso 51 se liga ao *sol*_b do último tempo do compasso 52, em direção do qual a voz 3 sobe (as vozes 2 e 3 se fundem numa só neste momento).

— Voz 3, bordadura do *fá* pelo *sol*_b, descida cromática pelo *fá*_b em direção ao *mi*_b, depois, subida através de uma linha de retomada inferior em direção ao *sol*_b da segunda voz, para descer com ela em direção ao *ré*_b.

— Voz 4, subida da quinta até a oitava do acorde, *lá*_b-*lá*_b-*si*_b-*dó*-*ré*_b, depois, bordadura *ré*_b-*dó*-*ré*_b.

A parte do baixo transforma estes movimentos melódicos em harmonia: o *sol*_b no final do compasso 51, sob as notas de passagem *si*_b e *fá*_b, cria um acorde de sétima diminuta que tem função de pré-dominante; a retomada inferior que liga as vozes 2 e 3, as últimas notas de passagem da primeira e da segunda voz, e a nota vizinha da quarta voz são completadas pelo *lá*_b do baixo para formar o acorde de dominante do compasso 52.

Exercícios

Analise os exemplos seguintes. Comece a cada vez com uma primeira redução verticalizada, depois, procure as linhas conjuntas, as transferências de registro, as retomadas superiores e inferiores, as melodias compostas.

The image displays three systems of musical notation for a piece by Johann Sebastian Bach. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The first system shows a melodic line in the treble staff with a mordent ornament on the first measure, and a bass line with a whole note chord. The second system features a more active treble staff with sixteenth-note patterns and a bass line with dotted half notes. The third system continues the melodic development in the treble and provides a more active bass line.

Exemplo 3.7: Johann Sebastian BACH, Cravo Bem Temperado, vol. I,
Prelúdio em *dó* sustenido menor, comp. 1-10

Vivace

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Vivace'. The first system (measures 1-6) features a melodic line in the treble clef with eighth notes and triplets, and a bass line with chords. The second system (measures 7-12) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 13-16) includes a 'cresc.' marking and ends with a final chord. The notation includes triplets, slurs, and dynamic markings.

Exemplo 3.8: Frédéric CHOPIN, Mazurka em *fá* sustenido menor, op. 59 n° 3, comp. 1-16