

Análise do estudo 26 de David Friedman

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Gustavo Surian Ferreira

Universidade Estadual Paulista (UNESP) – gustavosurian@hotmail.com

Resumo: o presente artigo visa discutir as possíveis escolhas interpretativas relacionadas ao estudo 26 composto para vibrafone, presente no livro *Pedaling and Dampening: etudes* do compositor norte americano David Friedman. Foram utilizados os conceitos da análise neo-schenkeriana para compreensão das camadas estruturais mais profundas, para assim auxiliar o intérprete a compreender e destacar os materiais melódicos mais relevantes. Autores como Allen Forte, Felix Salzer e Carl Schachter forneceram base para que as análises pudessem ser feitas.

Palavra-chave: Análise Schenkeriana. Música Tonal. Vibrafone.

Abstract: This work aims to discuss the interpretive possibilities present on Dampening and pedaling: etudes number 26 written by David Friedman. Neo-Schenkerian analysis was used in order to understand the tonal layer and provide material to performer decide what melody is the most important. Authors as Allen Forte, Felix Salzer e Carl Schachter supplies base to do these analyses.

Keywords: Schenkerian analysis. Tonal music. Vibraphone.

1. Introdução

A teoria da análise musical Schenkeriana apresenta bastante flexibilidade de utilizações, especialmente depois do movimento ocorrido na América do norte, liderado pelos alunos de Schenker, que ficou conhecido como “Neo-Schenkerianismo¹”. O método de análise musical em questão se consiste de gráficos decorrentes das camadas tonais como ferramentas importantes para os intérpretes visualizarem a obra como um todo, e assim se embasarem dando ênfase às vozes mais estruturais. Contudo, algumas adaptações da teoria original foram aplicadas a fim de contemplar a peça em questão.

A análise musical proposta por Heinrich Schenker apresenta relação direta com a *performance*, fornecendo ao artista ferramentas para compreensão e possibilidades interpretativas. Segundo Bortz (2010)

O ponto crucial da teoria de Schenker para o intérprete é a distinção, através da consciência dos níveis estruturais, da hierarquia entre os pontos da composição, seja em larga escala ou em escala local. Forte (1959) afirma que a principal preocupação de Schenker na elaboração de sua teoria era justamente aplicá-la à interpretação, já que sua principal atividade era a de professor particular de piano. No Brasil, Gerling (1989) e Barros & Gerling (2007) fazem referência direta à concepção analítica de Schenker e seu uso em performance. (BORTZ, 2010, p. 04).

Conforme será discutido neste artigo, essa peça se insere no contexto da música popular norte americana do século XX, pois a partir de contribuições provenientes do *jazz*, o sistema tonal foi expandido através de novas relações harmônicas, bem como propiciou liberdade de criação do músico por meio das improvisações características do estilo. Apesar disso, o método utilizado pode ser aplicado na medida em que “o pensamento de Schenker continua em constante evolução, sendo aplicado inclusive em composições não-tonais, encontrados no livro *Structural Hearing* de Salzer (1961)” (CARVALHO, 2010, p. 1).

A peça carrega também elementos tidos como pertencentes à música erudita tradicional, uma vez que o compositor utiliza uma forma de escrita “fechada”, com um alto nível de detalhamento das notas que compõe as dimensões harmônicas e melódicas grafadas numa escrita tradicional. Seguindo essa lógica, Friedman define todas as ornamentações, o que no contexto do Jazz tradicional seria criado pelo próprio intérprete no momento da execução. Dessa forma, mesmo que haja elemento provenientes do gênero Jazz em sua composição, o estudo em questão é desenvolvido através de uma escrita fechada, sem improvisações, tornando assim a aplicação do método analítico apropriada.

2. David Friedman

Friedman nasceu em 1944 em Nova York, Estado Unido da América. Formado pelo *Julliard Music School*, primeiro cursou bateria na década de 1950 e posteriormente enveredou nos teclados de percussão e composição. O músico atuou no âmbito das orquestras americanas como *New York Philharmonic* e *Orchestra of the Metropolitan Opera*, mas foi no âmbito do Jazz que ele consolidou sua carreira. Dentre os notórios músicos com quem Friedman “dividiu palco” podemos destacar: Wayne Shorter, Joe Chambers, Hubert Laws, Horace Silver, Horace Arnold.

Além de *performer*, Friedman possui um importante trabalho pedagógico, com a criação de peças e métodos que exploram as técnicas específicas do vibrafone, assim como ocorre no livro *Dampening and pedaling: etudes*, sua obra mais conhecida. Como o próprio nome do livro sugere, as técnicas focadas no livro são os abafamentos, realizados através do contato das baquetas com as teclas (*dampening*), bem como pelo acionamento do pedal (*pedaling*). Seu trabalho se torna relevante pois a criação do instrumento é bastante recente, principalmente quando comparado a outros instrumentos como o violino por exemplo. De acordo com Chaib (2008)

A origem do vibrafone se dá nos Estados Unidos no início do século XX. Ainda na primeira década desse século a companhia *Leedy Manufacturing Company* desenvolveu um instrumento chamado *Steel Marimbaphone* com uma extensão de três oitavas (Fá2 a Fá5). Suas lâminas, feitas de aço, eram côncavas com um desenho curvo nas extremidades, possuindo tubos ressonadores instalados por baixo das mesmas. As notas naturais eram dispostas horizontalmente (paralelas ao chão) enquanto as notas acidentais dispunham-se na posição vertical (perpendicular ao chão). Em 1916, Herman Winterhoff concebeu a idéia de aplicar o conceito da “*vox humana*” baseando-se neste instrumento, iniciando então suas primeiras experimentações com o intuito de criar um efeito de *vibrato*. Com um motor acoplado ao instrumento rente ao chão e com placas pulsantes (*pulsators*) que faziam um movimento para frente e para trás inseridas no topo dos tubos de ressonância, conseguiu-se extrair um efeito inicial de *vibrato*. Este instrumento acabou por receber o nome de *vibrafone*. É verdade que este primeiro modelo iria revolucionar o mecanismo de discos de metal inseridos nos tubos com o intuito de extrair o efeito de *vibrato*, mas foi logo abandonado por não se apresentar funcional e causar muitos ruídos. A extração do som com o *vibrato* desejado ocorre no ano de 1921 através de um mecanismo de placas circulares inseridas nos tubos de ressonância do instrumento, movidas por força motriz ligada à eletricidade (AC – DC), permitindo a realização de um movimento contínuo. A partir desse novo recurso implementado no instrumento a companhia *Leedy Manufacturing 56 Company*, em 1921, nomeadamente representada por George Way designa-o com o nome de *Vibraphone* (aqui, o instrumento já possuía todas as lâminas na posição horizontal) (CHAIB, 2008. p. 52).

Como pudemos perceber, o instrumento que conhecemos atualmente como vibrafone surgiu no início da década de 1920, e logo se popularizou, principalmente através do Jazz norte-americano. Em decorrência da sua variedade de tímbres, não demorou para que diversos compositores começassem a inserir esse instrumento em suas obras. Segundo Chaib (2008), possivelmente o instrumento foi utilizado pela primeira na “ópera *The Tigers* do compositor inglês Havergal Brian, orquestrada entre 1918 e 1930” (CHAIB, 2008. p. 57). Atualmente, o vibrafone é um instrumento amplamente explorado por compositores de diferentes estilos musicais. Sua presença também se dá nos cursos de percussão das principais universidades ao redor do mundo, e em muitos casos, existem cursos específicos acerca do vibrafone que abordam o *Jazz*.

3. Estudo 26

O estudo 26 encontra-se no livro *Dampening and pedaling: etudes*. De acordo com o compositor, as peças contidas nesse livro foram compostas com o intuito de desenvolver dois aspectos técnicos exclusivos do vibrafone: o abafamento através do contato da ponta das baquetas (revestidas por linhas) com as teclas (*dampening*), e o abafamento através do acionamento do pedal (*pedaling*) (FRIEDMAN, 199-?. introdução). Tais recursos são essenciais para que se tenha um discurso musical “claro” no vibrafone, visto que o mesmo possui bastante ressonância, o que pode causar a sobreposição de acordes indesejados.

Através do *dampening*, o intérprete tem a possibilidade de executar linhas melódicas distintas, pois tal recurso possibilita que se deixe soando uma determinada nota longa e simultaneamente tempo tocar outra melodia com maior movimentação abafando as notas anteriores, abrindo assim a possibilidade de executar solos com melodia e harmonia. Diferentemente de outros livros que abordam a técnica com exercícios puramente técnicos, Friedman compôs 27 estudos que abordam esses assuntos juntamente com o desenvolvimento musical do estudante.

O estudo 26 é uma valsa jazz em compasso ternário simples. A sonoridade do jazz é evidente logo nos primeiros compassos por conta das harmonias que mudam rapidamente com acordes não pertencentes ao campo harmônico de Réb maior (centro tonal). Tradicionalmente os ritmos escritos não são executados estritamente, e sim de forma “tercinada” – popularmente conhecida como *swing* – como pode ser visto no exemplo abaixo.



Figura 1: diferença rítmica do que tradicionalmente se escreve e o que os músicos do jazz executam.

2.1 Seções e tonalidades

A peça possui três seções bem definidas. A primeira na tonalidade de Réb maior, a segunda em Lá menor que se inicia logo após uma ponte modulatória e a terceira seção que, assim como no início, está na tonalidade de Réb maior. A transição entre a primeira e a segunda seção ocorre de forma suspensiva, sugerindo ao ouvinte a sensação de instabilidade. Friedman utiliza três acordes menores que sobem de Fá à Lá de forma diatônica. Contudo, o acorde de chegada é dúbio, visto que pode ser grafado como Mi com baixo em Lá (com quarta no lugar da terça) ou Lá com nona (sem terça). O compositor escolheu essa sonoridade para retornar à tonalidade de Réb na primeira repetição, e modular para a seção em Lá menor na segunda vez.



Figura 2: trecho do 9º ao 13º compasso onde ocorre a primeira modulação da peça.

2.2 O contraponto no estudo 26

De acordo com Salzer & Schachter (1989), o contraponto é frequentemente tido como ferramenta utilizada apenas para compreender e analisar o repertório da música europeia do século XVI. Contudo, segundo os autores, essa visão é equivocada e errônea, pois o estudo das conduções vocais pode ser aplicado à análise de obras de diferentes períodos. Dessa forma, a primeira seção do estudo pode ser compreendida como um contraponto a quatro vozes em que o baixo apresenta uma progressão linear cromática descendente que soa bastante “jazzístico”, pois ao mesmo tempo a melodia sobe em movimento contrário em ascensão inicial.



Figura 3: Trecho inicial da obra

Vale mencionar que a obra está repleta de acordes sem tônica, invertidos ou suspensos, gerando dúbias funções, o que ocasiona dificuldades quando analisados numa perspectiva da análise tradicional. No entanto, todos esses acordes são claramente entendidos quando os interpretamos como acordes contrapontísticos de passagem (acordes de prolongamento) decorrentes do movimento melódico das quatro vozes. Assim, podemos interpretar os acordes quartaisⁱⁱ (circulados na figura 4) como o resultado do movimento contrário das vozes inferiores (indicadas em azul) e da voz mais aguda (indicada na cor vermelha). Dessa forma o intérprete pode enfatizar as vozes inferiores que estão se

movimentando e poupar a nota aguda que está sendo repetida. Com isso se cria tensão e direção musical até o acorde do último compasso do exemplo (Sol maior com sétima menor).

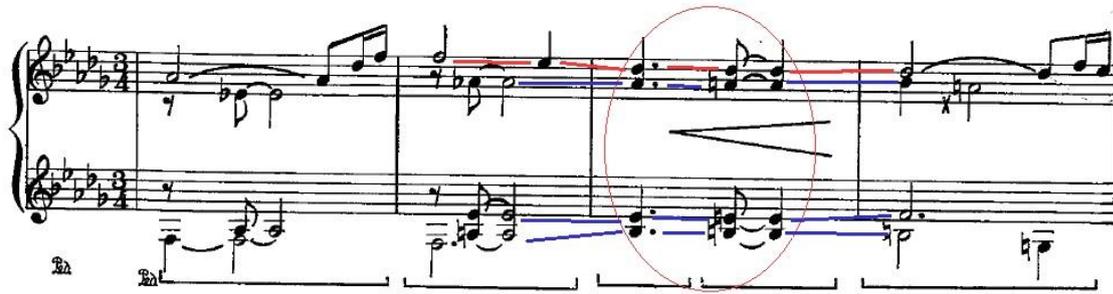


Figura 4: trecho do 5º ao 8º compasso com indicação das quatro vezes.

Podemos analisar essa primeira seção da peça através do gráfico *Foreground* cujo ritmo, dinâmicas e articulações foram ignorados afim de facilitar a visualização das linhas melódicas e, conseqüentemente, a harmonia. Esse é o primeiro gráfico da análise Schenkeriana, onde todas as notas musicais aparecem.

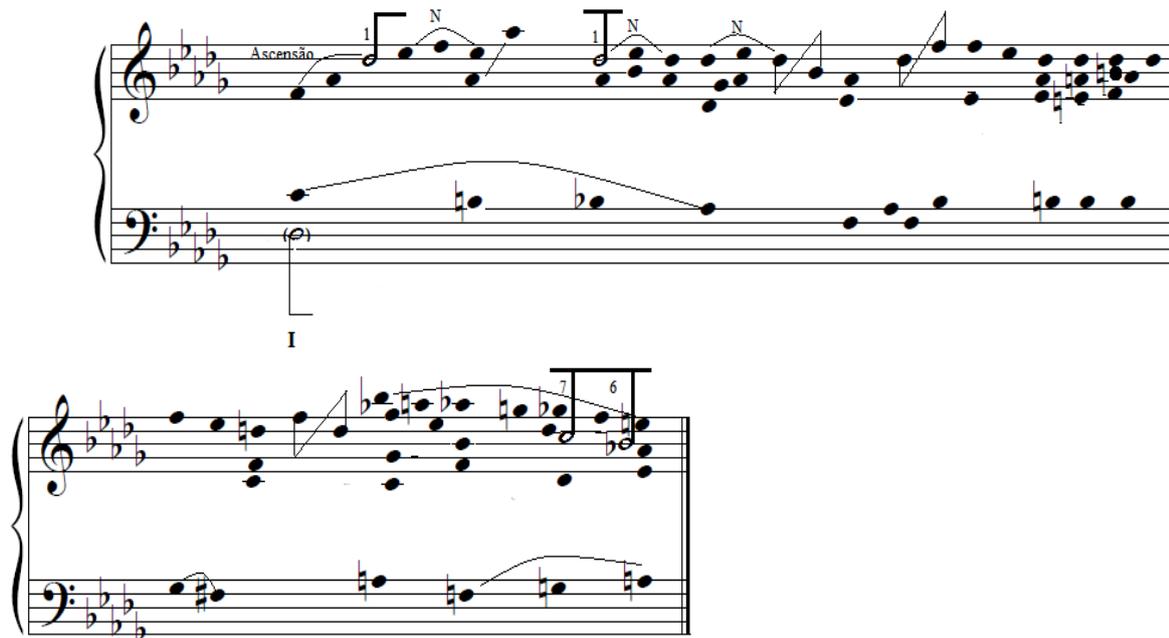


Figura 5: *Foreground* da seção A

O que podemos destacar logo no início da obra é a ascensão inicial que antecede a nota primária que, apesar de se encontrar no contratempo de segundo tempo, pode ser enfatizada, visto que na linguagem do jazz os acentos deslocados dos tempos fortes são idiomáticosⁱⁱⁱ. Posteriormente, no decorrer dos dois primeiros sistemas, a *Urlinie* se mantém sob a superposição de linhas melódicas que apesar de estarem na ponta aguda não apresentam

o papel mais relevante. Friedman aplica a figuração melódica de bordaduras (*neighbour*) diversas vezes para dar maior movimentação na melodia, especialmente nos primeiros sistemas, mas que não são estruturais e, portanto, não necessitam de acentuados ou ênfases.

O conceito de *Unfolding* (desdobramento) é também empregado nessa seção através dos saltos de terças. Seu uso é tão frequente que juntamente com um grupo rítmico de semicolcheias eles se tornam um pequeno motivo que permeia toda a primeira seção, cuja função é direcionar a frase para as notas que vem a seguir.

Utilizando os conceitos de *urlinie* e baixo fundamental foi possível criar o gráfico mais estrutural da obra (*ursatz*). Mesmo com as modulações há uma linha melódica fundamental descendente de uma oitava que percorre toda a peça.

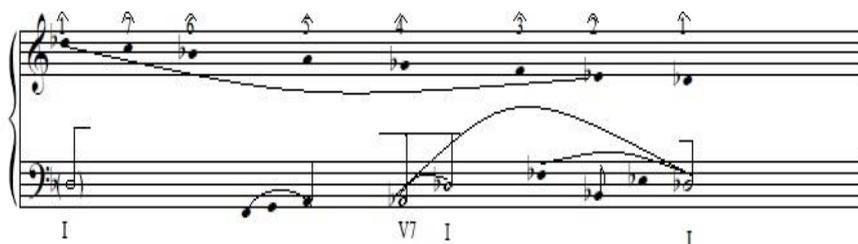


Figura 6: *Ursatz*

A linha melódica do baixo se inicia com a nota Réb grafada entre parênteses, pois o acorde inicial não está na posição fundamental. Contudo, a tonalidade de Réb maior soa com certa nitidez, visto que a melodia arpeja as notas da tônica. Lá bequadro aparece tanto na melodia quanto no baixo para indicar a modulação para o tom de Lá menor, ocorrida na segunda seção da música.

Pode-se observar no baixo a modulação da seção B através da semínima de Lá e posteriormente o Lá^b, que surge com a função de dominante com sétima para retornar ao centro tonal inicial. No entanto, os últimos acordes não caracterizam uma cadência tradicional de subdominante, dominante e tônica. Aqui o compositor explora o acorde de Mib maior com sétima com o papel de dominante e o prepara com duas “pré-dominantes”.

4. Conclusão

Tendo em vista a análise apresentada, é possível afirmar que a teoria schenkeriana, juntamente com os gráficos gerados a partir das camadas tonais, propicia um material de extrema relevância para que se tenha uma performance musical consciente e

embasada. A partir disso, o intérprete pode compreender a obra como um todo, e inferir variações de dinâmica, articulações e acentos, visando criar pontos de partida e chegada (frases), assim como enfatizar progressões lineares estruturais. Sendo assim, as notas classificadas como *Neighbour*, notas de passagem e ornamentos podem ser atenuadas enquanto as notas pertencentes a *Urlinie* podem ser enfatizadas.

Concluimos que a obra em questões se divide em três seções divididas através dos diferentes centros tonais, e a análise mais específica (gráfico *Foreground*) se concentrou na primeira delas. Por meio da análise do plano frontal desse trecho, foi possível compreender os acordes numa perspectiva horizontal (contraponto), diferentemente da visão vertical que o método de cifras, tradicionalmente utilizado no jazz, apresenta.

Esperamos que futuros vibrafonistas possam usufruir da análise do estudo 26 para embasarem suas interpretações, podendo com isso enfatizar as vozes estruturais, além de utilizar a ferramenta schenkeriana para compreender as grandes estruturas da obra afim de memorizarem a música com mais facilidade.

Referências

Livros

FRIEDMAN, David. *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling*. Boston: Berklee Press Publications, 1973.

FORTE, Allen; *Instructions to Schenker Analysis*. New York: W. W. Norton e Company, 1982. 416 páginas.

SALZER, Felix; SCHACHTER, Carl. *Counterpoint in Composition*. New York: Morningside Edition, 1989. 478 páginas.

Artigo em periódico

BORTZ, Graziela. *As Ferramentas de Schenker no Ensino de Harmonia, Contraponto e Interpretação*. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 20, 2010, Florianópolis.

CARVALHO, Thiago Cabral. *Apontamentos acerca da análise schenkeriana na música popular: um estudo de caso em dois prelúdios de Luizão*. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos, 3, 2010, Rio de Janeiro. VI Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. P. 664-672.

CHAIB, Fernando. *Let vibrate: Um breve panorama sobre o vibrafone na música do século XX*. Opus, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 50-64, jun. 2008.

Notas

ⁱ Termo criado e difundido por Cook (1994, p. 27).

ⁱⁱ Acordes quartais são construídos a partir de uma sucessão de intervalos de quartas justas.

ⁱⁱⁱ Utilizamos o conceito de idiomatismo para nos referir aos elementos característicos de um determinado gênero musical. No caso do Jazz, a subdivisão de tercinas é um desses elementos idiomáticos.