

UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES

Rafael Gueli Tomaz Silva

**Polifonia latente: aspectos estruturais, inter-relação e
organização dos elementos**

São Paulo
2018

Rafael Gueli Tomaz Silva

**Polifonia latente: aspectos estruturais, inter-relação e
organização dos elementos.**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Música do Instituto de
Artes da Universidade Estadual Paulista
para a obtenção do Título de Mestre em
Música. Área de concentração: Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira

São Paulo
2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de
Artes da UNESP

S586p

Silva, Rafael Gueli Tomaz, 1984-.

Polifonia latente: aspectos estruturais, inter-relação e organização
dos elementos / Rafael Gueli Tomaz Silva. - São Paulo, 2018.

101 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual
Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Bach, Johann Sebastian - 1685-1750. 2. Melodia.
3. Composição (Música). 4. Musica - Analise, apreciação. 5. Teoria
musical. 6. Telemann, Georg Philipp - 1681-1767. I. Nogueira,
Marcos Pupo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.
III. Título.

CDD 780.15

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

Rafael Gueli Tomaz Silva

**Polifonia latente: aspectos estruturais, inter-relação e
organização dos elementos.**

Dissertação aprovada como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música no curso de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, com área de concentração em Musicologia, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira
UNESP – Orientador

Prof. Dr. Luiz Fiaminghi
UDESC

Prof. Dr. Maurício De Bonis
UNESP

São Paulo, 31 de Julho de 2018

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer ao meu orientador Prof. Dr. Marcos Pupo, que desde a graduação me orienta em trabalhos científicos. Sua atuação como orientador foi verdadeiramente exemplar, a partir de rigorosas leituras e intensos debates e trocas de ideias.

Também importantes foram as contribuições dos professores Graziela Bortz e Marcos Mesquita, integrantes da banca de qualificação deste trabalho, e que naquela ocasião proporcionaram um rico debate, fundamental para o trabalho que se sucedeu.

Aos queridos professores e colegas do Instituto de Artes da Unesp que de alguma maneira ajudaram o desenvolvimento deste trabalho.

Toda a equipe do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp, que sempre responderam com eficiência às minhas demandas.

À STAEPE, STM, STI e biblioteca do Instituto de Artes da Unesp, que sempre atenderam com eficiência às minhas demandas.

À CAPES pela bolsa institucional de pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho propõe uma abordagem teórica/analítica do conceito e aspectos estruturais de um procedimento explorado por compositores no período barroco conhecido por polifonia latente. Neste período, diversos compositores buscaram expressar uma textura polifônica em uma linha melódica única. Primeiramente, este trabalho consiste em comparar os aspectos estruturais da melodia e polifonia com os da polifonia latente, e em segundo lugar, expor, qualificar e determinar os métodos e estratégias composicionais empregados nas obras analisadas e, assim explicitar aquilo que está latente pela ocultação da multiplicidade de partes em uma linha melódica única, resultando em uma textura polifônica latente. Para o cumprimento dos objetivos propostos adotamos diferentes estudos teóricos, analíticos e históricos, dos quais destacamos Albert Bregman (1994), Alexander Ringer (2001), Allen Forte e Steven Gilbert (1982), Arnold Schoenberg (2001), Ernst Kurth (1991), e Walter Piston (1947), estes autores, entre outros, fundamentaram o desenvolvimento do trabalho e a análise das peças, *Presto* da Fantasia VII em Mib maior para violino desacompanhado de Telemann, e *Allemande* da *Partita* em Lá menor para flauta desacompanhada - BWV 1013 de Bach. Verificamos que a aparente melodia que se apresenta na polifonia latente possui características melódicas e polifônicas diferentes, devido a múltiplas continuidades e unidades que a caracteriza. E que, a organização vertical e horizontal explícita na polifonia está condensada em uma linha melódica única na polifonia latente, se tornando então implícita. No fluir da aparente linha melódica única, percebe-se a atuação de várias vozes sem no entanto elas se sobreporem, pois essa técnica é resultado de uma maneira de utilizar os diversos parâmetros musicais onde a alternância entre as notas que se associam umas às outras permite estabelecer uma relação entre elas.

Palavras-chave: Bach. Melodia. Polifonia. Polifonia latente. Telemann.

ABSTRACT

The present work proposes a theoretical/analytical approach to the concept and structural aspects of a procedure explored by composers in the baroque period known as latent polyphony. In this period, several composers sought to express a polyphonic texture in a single melodic line. First, this work consists of comparing the structural aspects of melody and polyphony with those of latent polyphony, and secondly, exposing, qualifying and determining the compositional methods and strategies employed in the analyzed works and thus explaining what is hidden by the occultation of the multiplicity of parts in a single melodic line, resulting in a latent polyphonic texture. In order to fulfill the proposed objectives, we adopted different theoretical, analytical and historical studies, such as Albert Bregman (1994), Alexander Ringer (2001), Allen Forte and Steven Gilbert (1982), Arnold Schoenberg (2001), Ernst Kurth, and Walter Piston (1947), these authors, among others, founded the development of the work and the analysis of the pieces, *Presto* of Fantasia VII in G major for unaccompanied violin by Telemann, and *Allemande* of *Partita* in A minor for unaccompanied flute - BWV 1013 by Bach. We verified that the apparent melody that displays in the latent polyphony has different melodic and polyphonic characteristics, due to the multiple continuities and units that characterizes it. And that, the explicit vertical and horizontal organization in polyphony is condensed into a single melodic line in latent polyphony, thus becoming implicit. In the flow of the apparent single melodic line, we can see the performance of several voices without however overlapping, since this technique is the result of a way of using the various musical parameters where the alternation between the notes that are associated with each other allows to establish a relationship between them.

Keywords: Bach. Melody. Polyphony. Latent polyphony. Telemann.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1

Figura 1: mudança na ordem das alturas na harmonia (TOCH, 1977: p. 2)..	12
Figura 2: mudança na ordem das alturas na melodia (TOCH, 1977: p. 63)..	12
Figura 3: harmonização de K0016 (PATEL, 2003: p. 331).....	13
Figura 4: grau da escala de cada nota da K0016. 1=Dó, 2=Ré, 3=Mí, etc. (-5 oitava abaixo) (PATEL, 2003: p. 328).....	17
Figura 5: métrica como um sistema de periodicidades coordenadas versus ritmo como padrão variado (HASTY, 1997: p. 14).....	19
Figura 6: J. S. Bach, Gavota n°1, Suíte inglesa n°3, comp. 1-8 (SCHOENBERG, 1996: p. 140).....	21
Figura 7: Haydn, Largo, Quarteto de cordas, op. 76/5-II, comp. 1-9 (SCHOENBERG, 1996: p. 141).....	21
Figura 8: Mozart, <i>Allegro vivace</i> , Ária do Querubim de As bodas de Fígaro, comp. 2-15 (SCHOENBERG, 1996: p. 141).....	21
Figura 9: Beethoven, <i>Assai allegro</i> , Sonata para piano, op. 57-I, comp. 36-44 (SCHOENBERG, 1996: p. 142).....	22
Figura 10: estrutura métrica da K0016, indicada com uma hierarquia de batidas (PATEL, 2003 : p. 328).....	23
Figura 11a, b: experimento com melodias entrelaçadas de Dowling (TEMPERLEY, 2001: p. 87).....	28
Figura 12: Schumann, <i>Little peace</i> , <i>Album for the young</i> (SALZER, 1952: v. 2, p. 9).....	29
Figura 13: Bartók <i>from 10 Easy pieces for piano</i> (SALZER, 1952: v. 2, p. 198).....	30
Figura 14: transferência de registro de nota ou bordadura (SALZER, 1952: v. 2, p. 202).....	31

Capítulo 2

Figura 15: <i>organum</i> a quatro vozes (CALDWELL, 1984: p. 108).....	33
Figura 16: <i>organum</i> livre em um par de versos duplos (CALDWELL, 1984: p. 109).....	34

Figura 17: tratamento melismático, tropo do versículo <i>Benedicamus Domino</i> (CALDWELL, 1984: p. 115).....	35
Figura 18: J. S. Bach – Cravo bem temperado, I, Fuga n°4 (PISTON, 1970: p. 72).....	37
Figura 19: J. S. Bach – Fuga em Dó menor para órgão (PISTON, 1970: p. 76).....	38
Figura 20: Beethoven – Sonata, op. 13 (PISTON, 1970: p. 77).....	38
Figura 21: J. S. Bach – A arte da fuga, <i>Contrapunctus VII</i> (PISTON, 1970: p. 81).....	39
Figura 22: tratamento dos uníssonos (PISTON, 1970: p. 81).....	39
Figura 23: J. S. Bach – Preludio coral, <i>Nun freut euch</i> (PISTON, 1970: p. 119).....	41
Figura 24: Haydn – Sonata n°16 (PISTON, 1970: p. 131).....	43
Figura 25: J. S. Bach – Cravo bem temperado, II, Fuga n°5 (PISTON, 1970: p. 131).....	44
Figura 26: Beethoven – quarteto, op. 18, n. 5 (PISTON, 1970: p. 144).....	45
Figura 27: Handel – Concerto Grosso, n. 1 (PISTON, 1970: p.144).....	46
Figura 28: J. S. Bach – Preludio coral, <i>Es ist das Heil</i> (PISTON, 1970: p. 146).....	47
Figura 29: Bach, Cravo bem temperado, I, BWV 846, Prelúdio em Dó maior, comp. 1-4 (WINOLD, 2007: v. 2, p. 4).....	54
Figura 30: Bach, Cravo bem temperado, I, BWV 846, Prelúdio em Dó maior, redução harmônica transposta para Sol maior, comp. 1-4 (WINOLD, 2007: v. 2, p. 5).....	54
Figura 31: Schumann, Um estudo curto, op. 68, n°14, comp. 1-17, redução cordal (NEUMEYER e TEPPING, 1992: p. 31).....	55
Figura 32: ciclo repetido de notas sobrepostas (BREGMAN, 1994: p. 214).....	56
Figura 33: A, B e C são componentes de notas simples (BREGMAN, 1994: p. 29).....	57

Capítulo 3

Figura 34: Suíte para violoncelo em Mib maior, Prelúdio, comp. 1-15 (KURTH, 1991: p.77).....	63
Figura 35: Suíte para violoncelo em Sol maior, <i>Allemande</i> , comp. 13-14	

(KURTH, 1991: p. 78).....	64
Figura 36: Suíte para violoncelo em Ré menor, Prelúdio, comp. 43-48 (KURTH, 1991: p. 80).....	65
Figura 37: Sonata para violino n°3 em Dó maior, <i>Allegro</i> , comp. 21-30 (KURTH, 1991: p. 81).	66
Figura 38: Melodia da Sonata para violino n°3 em Dó maior, <i>Allegro</i> , comp. 21-30 (KURTH, 1991: p. 81).....	66
Figura 39: Sonata para violino n°3, Fuga, comp. 1-8 (KURTH, 1991: p. 84).67	
Figura 40: Sonata para violino n°3, Fuga, comp. 171-174 (KURTH, 1991: p. 84).....	67
Figura 41: Sonata para violino n°3, Fuga, comp. 174-175 (KURTH, 1991: p. 85).....	67
Figura 42: Sonata para violino n°1 em Sol menor, <i>Presto</i> , comp. 119-129 (KURTH, 1991: p. 90).....	69
Figura 43: <i>Partita</i> para violino n°1 em Síb menor, <i>Double II</i> , comp. 44-48 (KURTH, 1991: p. 91).....	69
Figura 44: Suíte para violoncelo em Dó maior, <i>Giga</i> , comp. 105-108 (KURTH, 1991: p. 95).....	70
Figura 45: Sonata para violino n°3 em Dó maior, <i>Allegro</i> , comp. 3-9 (KURTH, 1991: p. 93).....	71
Figura 46a, b, c: Bach, Variações sobre <i>O Gott, du frommer Gott</i> (FORTE e GILBERT, 1982: p. 68).....	72
Figura 47a, b: Mendelssohn, Prelúdio IV, op. 35 (FORTE e GILBERT, 1982: p. 69).....	73
Figura 48a, b: Bach, Suíte para violoncelo em Sol maior, Minueto II (FORTE e GILBERT, 1982: p. 70).....	74

Capítulo 4

Figura 49: (a) Telemann, <i>Presto</i> , Fantasia VII; (b) Gráfico do plano frontal.....	79
Figura 50: <i>Presto</i> da Fantasia VII para violino desacompanhado de Telemann, comp. 1-7, movimento paralelo estrito e não estrito.....	81

Figura 51: <i>Presto</i> da Fantasia VII para violino desacompanhado de Telemann, comp. 1-7, nível métrico.....	82
Figura 52: <i>Presto</i> da Fantasia VII para violino desacompanhado de Telemann, comp. 2-4, surgimento e dissipação das vozes.....	83
Figura 53: <i>Presto</i> da Fantasia VII para violino desacompanhado de Telemann, comp. 6-8, surgimento e dissipação das vozes.....	83
Figura 54: <i>Presto</i> da Fantasia VII para violino desacompanhado de Telemann, comp. 15-18, surgimento e dissipação das vozes.....	84
Figura 55: <i>Presto</i> da Fantasia VII para violino desacompanhado de Telemann e redução harmônica, comp. 9-14, harmonia a três partes.....	84
Figura 56: (a) Bach, <i>Allemande</i> , <i>Partita</i> BWV 1013, comp. 1-6; (b) Gráfico do plano frontal.....	86
Figura 57: (a) Bach, <i>Allemande</i> , <i>Partita</i> BWV 1013, comp. 41-47; (b) Gráfico do plano frontal.....	88
Figura 58: <i>Allemande</i> , <i>Partita</i> BWV 1013 de Bach, comp. 7-9, surgimento e dissipação das vozes.....	89
Figura 59: <i>Allemande</i> , <i>Partita</i> BWV 1013 de Bach, comp. 9-12, suspensão de consonância e dissonância.....	90
Figura 60: <i>Allemande</i> , <i>Partita</i> BWV 1013 de Bach, comp. 13-15, notas individuais sobre os contornos de acordes.....	90
Figura 61: <i>Allemande</i> , <i>Partita</i> BWV 1013 de Bach, comp. 17-18, leis da proximidade e boa continuação.....	91
Figura 62: <i>Allemande</i> , <i>Partita</i> BWV 1013 de Bach, comp. 20-23, omissão de notas.....	91
Figura 63: <i>Allemande</i> , <i>Partita</i> BWV 1013 de Bach, comp. 25-28, leis da semelhança, proximidade e boa continuação.....	92
Figura 64: <i>Allemande</i> , <i>Partita</i> BWV 1013 de Bach, comp. 31-34, agrupamento sequencial.....	93

TABELAS

Tabela 1: valores das notas na tonalidade de Dó maior e menor

(KRUMHANS, 1990, p. 30).....16

Sumário

Introdução	1
Capítulo I – A melodia: conceito e aspectos estruturais	6
1. Definição.....	7
2. Melodia da música e da fala.....	7
2.1. Melodia da música vocal e instrumental.....	9
3. A monofonia	11
4. Harmonia implícita	11
5. A função dos parâmetros musicais	13
5.1. Altura	14
5.1.1. Ordenação hierárquica	14
5.1.2. Tensão e resolução	16
5.2. Ritmo	17
5.2.1. Periodicidades coordenadas e padrão variado	18
5.3. Intervalo	19
5.3.1. Implicações intervalares	19
5.4. Contorno melódico	20
5.5. Métrica	22
5.5.1. Pulso	23
6. Integração e segregação na melodia	24
6.1. Agrupamento sequencial	24
6.2. Princípios da <i>Gestalt</i>	26
6.3. Estrutura fundamental e prolongamento	29
Capítulo II – A polifonia: conceito e aspectos estruturais.....	32
1. Organa: dependência e independência interlinear.....	33
2. A importância do contraponto.....	36
2.1. Contraponto a duas vozes.....	36
2.1.1. Tratamento dos uníssonos.....	39
2.1.2. Movimento paralelo estrito e não estrito.....	40
2.2. Contraponto a três vozes.....	41

2.2.1. Princípios harmônicos e sonoridades verticais.....	42
2.2.2. Atividade harmônica e espaçamento.....	43
2.3. Contraponto a quatro vozes.....	45
3. O papel da harmonia.....	47
3.1. Consonância e dissonância.....	48
3.2. Disposição e encadeamento dos acordes.....	49
3.2.1. Princípios da condução de vozes.....	51
3.2.2. Redução harmônica.....	53
4. Integração e segregação na polifonia.....	56
4.1. Agrupamento sincrônico e diacrônico.....	56
4.2. Audição de sequências simultâneas.....	57

Capítulo III – A polifonia latente: conceito e aspectos estruturais59

1. Definição.....	60
2. Noções gerais	61
3. Procedimentos para aumentar a tensão em uma linha única	62
3.1. Contornos cordais	63
3.2. Suspensão de dissonâncias	64
3.3. Interrupção da direção melódica	65
3.4. Malha rítmica uniforme	66
3.5. Procedimento fugal	67
3.6. O surgimento e dissipação das vozes aparentes	68
3.6.1. Notas individuais sobre os contornos de um acorde	68
3.6.2. Notas na localização métrica fraca	69
3.6.3. Movimento de uma voz para outra	70
3.7. Transição de motivos	70
4. Diminuições melódicas e condução de vozes	71
5. Integração e segregação na polifonia latente	75
5.1. Alternância de notas agudas e graves	75

Capítulo IV – Análise estrutural: estudos de caso76

1. <i>Presto</i> da Fantasia VII em Mib maior para violino desacompanhado de Telemann	77
1.1. Análise estrutural: estrutura e prolongamento	78
1.2. Análise estrutural: movimento paralelo estrito e não estrito ...	81
1.3. Análise estrutural: nível métrico	81
1.4. Análise estrutural: o surgimento e dissipação das vozes	83
1.5. Análise estrutural: harmonia a três partes	84
2. <i>Allemande</i> da <i>Partita</i> em Lá menor para flauta desacompanhada - BWV 1013 de J. S. Bach	85
2.1. Análise estrutural: estrutura e prolongamento	85
2.2. Análise estrutural: contornos cordais	89
2.3. Análise estrutural: suspensão de consonância e dissonância.	89
2.4. Análise estrutural: notas individuais sobre os contornos de acordes	90
2.5. Análise estrutural: leis da proximidade e boa continuação	91
2.6. Análise estrutural: omissão de notas.....	91
2.7. Análise estrutural: leis da semelhança, proximidade e boa continuação.....	92
2.8. Análise estrutural: agrupamento sequencial.....	92

Considerações finais.....93

Referências bibliográficas98

ANEXOS

I - <i>Presto</i> da Fantasia VII para violino desacompanhado de Telemann (partitura)	101
--	------------

II - <i>Allemande</i> da <i>Partita</i> em Lá menor para flauta desacompanhada - BWV 1013 de J. S. Bach (partitura)	102
--	------------

Introdução

O presente trabalho propõe uma abordagem teórica/analítica do conceito e aspectos estruturais de um procedimento explorado por compositores no período barroco conhecido por polifonia latente. Neste período, diversos compositores buscaram expressar uma textura polifônica em uma linha melódica única. A seguir, apresentamos uma das primeiras práticas que pode ter colaborado com o estabelecimento desta técnica composicional.

Nos séculos XVII e XVIII, a polifonia implícita foi mais frequentemente descrita como uma forma de transformar uma progressão harmônica multivocal em uma linha melódica única através do uso de arpejos. Entre as muitas origens possíveis desta prática foi o estilo barroco *brisé* ("estilo quebrado"), uma técnica que os alaudistas frequentemente costumavam adaptar ao estilo improvisado de acompanhamento de baixo contínuo para o seu próprio repertório instrumental solo. Uma vez que um alaúde não é capaz de realizar notas sustentadas, o arpejo forneceu uma maneira de tocar as passagens cordais que ainda tinham uma sensação de condução de vozes. Intérpretes de outros instrumentos logo adotaram essa forma estilizada de arpejo, como o conhecido Prelúdio em Dó maior do livro I de Bach do Cravo bem temperado, fornecendo um exemplo claro de como um compositor barroco escrevia os arpejos de uma simples progressão harmônica para a performance em um instrumento de teclado¹ (DAVIS, 2011: p. 2, tradução minha).

Em um estudo sobre a polifonia de J. S. Bach, e especificamente em relação à polifonia latente de uma linha simples, Kurth (1991: p. 75-76) resume uma série de propriedades estilísticas e técnicas empregadas recorrentemente pelo compositor em suas linhas melódicas. O autor diz que nas passagens monofônicas de Bach, como por exemplo em movimentos para violino ou violoncelo desacompanhado, nunca há um sentimento de vazio ou insuficiência, que poderia surgir da escassez acústica da linha

¹ *In the seventeenth and eighteenth centuries, implied polyphony was most often described as a way to transform a multivoiced harmonic progression into a single melodic line through the use of arpeggiation. Among the many possible roots of this practice was the Baroque style *brisé* ("broken style"), a technique that lute players often used to adapt the improvisatory style of thoroughbass accompaniment to their own solo instrumental repertoire. Since a lute is not capable of performing sustained tones, arpeggiation provided a way to play chordal passages that still had a sense of voice-leading. Performers of other instruments soon adopted this stylized form of arpeggiation, with the well-known Prelude in C Major from Book I of Bach's *Das wohltemperierte Clavier* providing a clear example of how a Baroque composer would write out the arpeggiations of a simple harmonic progression for performance on a keyboard instrument.*

simples, em comparação com a plenitude da polifonia. Isto é devido à configuração da melodia que incorpora a tensão do movimento melódico, que visa ampliar a potência harmônica na monofonia para que dê a impressão de uma obra musical na qual mais de uma linha simples participa. Nas melodias de Bach certos fenômenos emergem, dos quais os mais simples e mais imediatos derivam da exigência da energia, da expressão clara do curso harmônico e das aproximações das formas cordais. As curvas da linha sobre os contornos harmônicos fazem com que a escassa monofonia se expanda em efeitos harmônicos mais consolidados, assim que o curso linear se desenvolve sobre os contornos cordais.

Além do estudo da multiplicidade de partes em uma única linha melódica, foi necessário ainda aprofundarmos nossa investigação em direção ao conceito e aspectos estruturais da melodia, e nos deparamos com diversas definições com complexidades diferentes. Ao abordar a melodia, Albert Bregman (1994: p. 461, tradução minha) a define como uma “organização sequencial (ou horizontal) na música.”² Em outro estudo, Ringer (2001: p. 362) diz que a melodia é um fenômeno humano universal detectável desde a pré-história, e a considera como sons determinados arranjados no tempo musical de acordo com convenções e restrições culturais. Ele comenta que as considerações rítmicas podem ter precedido a expressão melódica em algumas culturas como por exemplo na África, onde os sons de percussão de altura indeterminada são empregados ao invés de comunicação oral, ou como um tipo de metrônomo para formas sistemáticas de esforço físico no trabalho e em rituais de dança, ainda que os meios verbais e pré-verbais estejam relacionados com o princípio da melodia.

Patel (2003: p. 332) comenta que a melodia musical tem uma riqueza relacional se comparada com a entonação da fala, que é muitas vezes referida como “melodia da fala” por linguistas e fonéticos. A altura da voz na fala é usada de forma ordenada para transmitir uma variedade de informações, incluindo foco semântico, categoria pragmática, valência emocional e até mesmo identidade lexical. Assim, a melodia não é exclusiva da música, embora seja a melodia musical diferente da melodia da fala. As

² *Sequential (or horizontal) organization in music.*

melodias da fala raramente chamam a atenção para si mesmas, como por exemplo, o fato de que as pessoas raramente assobiam contornos de entonação. Melodias da fala podem ser consideradas como sequências de alturas projetadas para realizar certas funções cotidianas sem que elas sejam padrões memoráveis de audição. As melodias musicais são projetadas para atrair a atenção e o interesse dos ouvintes, e podem permanecer na memória por muito tempo. Essa diferença entre as melodias musicais e linguísticas decorre da natureza das relações perceptivas entre os elementos básicos das sequências de alturas que são muito mais intrincados na melodia musical.

No percurso da investigação entre melodia e polifonia latente também foi necessário adentrarmos no conceito e aspectos estruturais da polifonia, e nos deparamos com uma complexidade ainda maior de considerações a respeito do assunto. Alguns autores a consideram uma multiplicidade de partes que possui somente independência interlinear, como sinônimo de contraponto. Já outros, dependendo do tipo de polifonia, a consideram também como dependência de vozes. Com isso, não é nossa intenção resolver este problema de definição; apresentamos aqui alguns pontos de vista que fomentam a questão e ainda nos levam a assuntos de nosso interesse, que serão mais detalhados no capítulo II. Do ponto de vista de Berry, a polifonia

literalmente significa "muitas vozes", pode servir para denotar, como convencionalmente, textura multivocal de considerável independência interlinear, muitas vezes imitativa; portanto, é geralmente entendida como tendo implicações qualitativas além de seu significado literal e limitado³ (BERRY, 1987: p. 192, tradução minha).

Buscamos ampliar a nossa compreensão sobre o conceito, para além do que o autor acima comenta, pois entendemos que a polifonia não implica somente uma textura multivocal de considerável independência interlinear, como exemplo, no *organum* paralelo, em que a característica intervalar e rítmica das partes possui dependência interlinear, mas que mesmo assim não

³ Literally meaning "many-voiced", can serve to denote, as conventionally, multivoiced texture of considerable interlinear independence, often imitative; it is thus generally understood to have qualitative implications beyond its literal, limited meaning.

perde sua qualidade polifônica. A partir deste ponto de vista, o estudo a seguir complementa nosso entendimento.

Segundo Caldwell (1984: p. 107-113), a polifonia não é uma peculiaridade da música ocidental, e se conhecem formas de polifonia quase que no mundo inteiro. A polifonia pode ser catalogada dentro de qualquer uma das seguintes categorias: movimento paralelo em diferentes alturas, heterofonia, pedais de vários tipos e procedimentos canônicos ou imitativos. Na Grécia clássica e em Roma, é possível que formas sofisticadas de polifonia fossem conhecidas, onde o órgão já tinha um teclado simétrico, como as teclas brancas do piano. Esse tipo de órgão poderia ter ocasionalmente tubos que geravam quintas e oitavas paralelas, e se a essas quintas e oitavas paralelas o artista adicionasse a sua própria polifonia, o resultado seria uma polifonia de "terceira dimensão", que é uma peculiaridade especial do órgão. Mas Caldwell ressalta que tudo isso é pura especulação, pois não se conhece registros escritos desta prática.

O período barroco possui um rico repertório de peças para instrumentos desacompanhados, e as que selecionamos para atingir nossos objetivos foram escritas por Bach e Telemann. Primeiramente, este trabalho consiste em comparar os aspectos estruturais da melodia e polifonia com os da polifonia latente, e em segundo, expor, qualificar e determinar os métodos e estratégias composicionais empregados nas obras analisadas e, assim explicitar aquilo que está latente pela ocultação da multiplicidade de partes em uma linha melódica única, resultando em uma textura polifônica latente.

Neste estudo adotamos diferentes trabalhos teóricos, analíticos e históricos, dos quais destacamos, Albert Bregman (1994) que abordou a integração e segregação na melodia, polifonia e polifonia latente; Alexander Ringer (2001) que investigou um conjunto de elementos que contribuíram para a produção da melodia; Allen Forte e Steven Gilbert (1982) que contribuíram com o estudo das diminuições melódicas e condução de vozes, relacionadas com a polifonia latente; Arnold Schoenberg (2001b) que abordou elementos da harmonia; Ernst Kurth (1991) que investigou os efeitos de volume e meios técnicos para aumentar a tensão melódica em uma linha única; e Walter Piston (1947) que contribuiu com o estudo das características do contraponto a duas, três e mais partes; estes autores, entre outros,

fundamentaram o desenvolvimento do trabalho, que é constituído por: Capítulo I - A melodia: conceito e aspectos estruturais, onde estudamos um conjunto de elementos que contribuem para produzi-la, e a maneira pela qual a ordem dos elementos essenciais que a compõe se apresentam à escuta; Capítulo II – A polifonia: conceito e aspectos estruturais, onde estudamos um conjunto de elementos que contribuem para produzi-la, e a maneira pela qual a ordem dos elementos essenciais que a compõe se apresentam à escuta; Capítulo III - A polifonia latente: conceito e aspectos estruturais, onde estudamos um conjunto de elementos que contribuem para produzi-la, e a maneira pela qual a ordem dos elementos essenciais que a compõe se apresentam à escuta; e Capítulo IV - Análise estrutural: estudos de caso, 1) *Presto* da Fantasia VII em Mib maior para violino desacompanhado de Telemann; e 2) *Allemande* da *Partita* em Lá menor para flauta desacompanhada - BWV 1013 de Bach.

Consideramos o presente trabalho como uma necessidade pela contribuição que pode fornecer ao trazer definições terminológicas, aspectos estruturais e exemplos, oriundos de estudos de pesquisadores referência acerca da polifonia latente, melodia e polifonia. Pode servir ainda, como material documental que será fonte para outros compositores, instrumentistas, regentes, pesquisadores, professores e alunos, munirem-se e orientarem-se na arte da composição, interpretação, e ensino musical.

Capítulo I - A melodia: conceito e aspectos estruturais

1. Definição

Buscamos expor aqui mais algumas definições que estão em sintonia com as da introdução e ainda que as complementam, através de estudos de alguns autores da cognição musical, a fim de determinar clara e precisamente o conceito. Segundo Palmer (2015: p. 3, tradução minha), “a melodia tem sido definida como uma unidade perceptiva distinta que exhibe estabilidade e coerência aos ouvintes e intérpretes”.⁴ Em uma outra, Patel (2003: p. 325) comenta que no nível físico, ela é simplesmente uma sucessão organizada de notas individuais, já no nível perceptivo, é muito mais, pois ele considera que uma melodia musical é uma sequência de notas em que as notas individuais são processadas em termos de relacionamentos estruturados múltiplos. Ele enfatiza então o papel ativo da mente na percepção da melodia, considerando que ela depende do sistema perceptivo de um ouvinte para converter uma mera sequência de sons em uma experiência mental significativa. Na polifonia latente a linha melódica também apresenta uma organização horizontal, mas instável e incoerente, no entanto, implicitamente tem uma organização vertical que contém estabilidade e coerência de suas vozes.

2. Melodia da música e da fala

Dadas estas definições, entramos mais no campo da relação entre a melodia da música e da fala. Ringer (2001: p. 362-364) comenta que as emissões pré-verbais de alturas diferentes são empregadas sistemática e efetivamente por bebês para comunicar as necessidades fisiológicas e atributos afetivos. Como exemplo mais universal desta modificação de entonação, temos o choro dos bebês.

As inflexões por graus conjuntos através de padrões tricordais e as combinações intervalares de terças menores e segundas, podem ter iniciado o desenvolvimento da melodia. A combinação da inflexão de grau conjunto com a terça menor deve seu amplo apelo não apenas às qualidades

⁴ *Melody has been defined as a distinct perceptual unit that exhibits stability and coherence to listeners and performers.*

fundamentais de seus componentes de altura, mas também ao seu potencial de variação através da rotação configurável de seu conteúdo de altura. A terça seguida da segunda pode ser retrogradada e invertida espelhadamente sem eliminar seu contorno quartal. Quando dois desses padrões de quarta são unidos de forma disjunta ou conjunta, um pentatonicismo pode fornecer uma estrutura escalar adequada para algumas estruturas melódicas bastante sofisticadas. O pentatonicismo satisfaz uma ampla gama de necessidades musicais; se em um determinado contexto estético um motivo é o mínimo de substância melódica suscetível à manipulação criativa, então o pentatonicismo pode oferecer mais oportunidades de elaborações motivicas de quarta, o intervalo que determina a afinação de tantos instrumentos bem como a divisão estrutural da oitava.

Ringer complementa que nos estudos de Hornbostel, Sharp, Kodály e Bartók, eles sugerem que o pensamento quartal e pentatônico pode ser um fenômeno mundial devido à sua presença nas tribos mais primitivas, bem como nas mais diversas culturas musicais. Em relação ao tricorde descendente delimitado pelo intervalo de quarta, identificou-se que ele aparece quase idêntico nas recitações musicais da antiga comunidade hebraica de Djerba e no *kyrie* da vigília pascoal romana, uma das mais antigas melodias de cantochão. Na Hungria, mesmo as canções folclóricas pertencentes a períodos mais antigos favorecem a pentatônica descendente, e as linhas de alturas descendentes tanto súbitas quanto graduais, tão típicas da linguagem falada, refletem-se nas tendências motivicas e estruturais melódicas até o presente.

O movimento melódico também tem fundamental presença na essência da melodia. O mesmo autor citado acima comenta que o movimento descendente está entre os procedimentos musicais mais naturais, porque não requer nenhuma geração artificial de energias, devido a sua gravidade melódica. Com isso, pode ter sido a consciência da melodia natural que fez com que os antigos pensassem nos sistemas musicais como descendentes em vez de ascendentes. O movimento descendente permeia grande parte da música mais antiga independentemente da origem geográfica. Pareceria quase que a música se tornasse uma condição intrínseca da vida; alguns procedimentos melódicos comuns eram necessariamente adotados, pois

satisfaziam os requisitos fisiológicos e biológicos básicos, se não a imaginação estética por si mesma. Posteriormente,

a padronização melódica em termos de subunidades adequadamente equilibradas, foi condicionada tanto por requisitos textuais quanto por ritmos de dança, determinados cineticamente e pelo aumento da utilização da harmonia funcional. Tipicamente o intervalo da raiz melódica, a quarta, foi forçado a se render a quinta derivada harmonicamente, uma vez que a tensão melódica por si mesma começou a gerar conceitos harmônicos de consonância e dissonância. Nem o motivo de terça e segunda foi capaz, sob as circunstâncias, de resistir ao ataque frontal dos encadeamentos de terças. Para compensar a descida resultante na energia melódica pura, os dispositivos rítmicos assumiram poderes sem precedentes de definição motivica⁵ (RINGER, 2001: p. 369, tradução minha).

2.1. Melodia da música vocal e instrumental

Os autores citados anteriormente comentam sobre a diferença entre a melodia da fala e da música, mas não abordam a diferença que existe entre a melodia da música vocal e instrumental. A seguir, expomos algumas considerações sobre isso. Segundo Schoenberg (1996: p. 125), a natureza da voz determina o que pode ser cantado, e a música instrumental desenvolveu seu *cantabile* através da adaptação livre do modelo vocal.

A melodiosidade, em um sentido mais corrente, implica a utilização de notas relativamente longas, a suave concatenação dos registros, o movimento ondulatório que progride mais por graus que por saltos; implica, igualmente, evitar intervalos aumentados e diminutos, aderir à tonalidade e às suas regiões mais vizinhas, empregar os intervalos naturais de uma tonalidade, proceder a modulação gradualmente e, enfim, tomar cuidado na utilização da dissonância (SCHOENBERG, 1996: p. 125-126).

Portanto, esta definição de melodiosidade está intimamente ligada aos elementos da melodia da fala e da música vocal. Os limites da tessitura vocal e as dificuldades de entoação (ausência de um ponto de referência para os cantores que não tem ouvido absoluto), são outros tipos de restrições. O uso

⁵ *Melodic patterning in terms of properly balanced sub-units, was conditioned as much by textual requirements as by kinetically determined dance rhythms and the rise of functional harmony. Typically the melodic root interval, the 4th, was forced to surrender to the harmonically derived 5th, once melodic tension per se had begun to yield to harmonic concepts of consonance and dissonance. Neither was the 3rd-cum-2nd motif capable, under the circumstances, of withstanding the frontal assault of thirdal chains. To compensate for the resulting decline in pure melodic energy, rhythmic devices assumed unprecedented powers of motivic definition.*

do registro agudo implica em um esforço ao cantor, e deve ser utilizado com cautela. O registro mais grave é mais forte que o médio, no entanto, o segundo é mais conveniente para a utilização vocal. Os registros diferem em volume e timbre, e as mudanças bruscas ameaçam a unidade da qualidade sonora. Notas rápidas, com fortes acentuações, cromáticas, intervalos aumentados, notas extra-harmônicas, saltos sucessivos, apresentam grandes dificuldades e requerem um alto padrão de habilidade técnica (SCHOENBERG, 1996: p. 126). Com isso, esses elementos de grande dificuldade seriam considerados não-melodiosos por afastarem-se da natureza da voz.

Antes das grandes mudanças que se iniciaram no primeiro quarto do século XIX, os estetas podiam conceber a melodia em termos da beleza, expressividade, simplicidade, naturalidade, melodiosidade, entoabilidade, unidade, proporção e equilíbrio: mas, tendo em conta o desenvolvimento harmônico e sua influência sobre cada conceito da estética musical, é óbvio que as antigas definições de “tema” e “melodia”, “melodioso” e “não-melodioso”, deixaram de ser adequadas (SCHOENBERG, 1996: p. 126-127).

As limitações técnicas dos instrumentos também restringem a liberdade das melodias instrumentais, e diferem em natureza e grau das impostas à música vocal, como exemplo a tessitura. Na música instrumental existem vários trechos impossíveis de serem cantados, mas mesmo assim podem ser considerados melodiosos (SCHOENBERG, 1996: p. 129). Acreditamos que isso é possível devido a natureza do instrumento que determina o cantábile da música instrumental.

A aparente melodia que se apresenta na polifonia latente possui características melódicas diferentes das comentadas, pois mesmo uma melodia instrumental que contém notas rápidas, grandes saltos intervalares e consecutivos, se diferencia da aparente melodia da polifonia latente, devido a múltiplas continuidades e unidades que esta última têm, com isso, várias linhas melodiosas estão ocultas em sua essência.

3. A monofonia

Abordamos aqui a monofonia, por meio de autores teóricos, pois a capacidade de discernimento entre as texturas monofônica e polifônica latente constitui um dos requisitos básicos neste trabalho. A textura monofônica consiste na apresentação de uma melodia única, desprovida de acompanhamento harmônico (embora a monofonia não tenha acompanhamento harmônico, as melodias tonais possuem uma harmonia que está implícita). A música grega antiga e a de outros povos orientais apresentam este tipo de textura. No canto gregoriano talvez encontremos os maiores expoentes deste tipo de textura, assim como nas canções profanas e em danças medievais. A melodia monofônica pode ser tocada por instrumento ou voz solo ou em grupo (REIZÁBAL e REIZÁBAL, 2004: p. 176-177). Em consonância com a autora citada acima, Berry (1987: p. 192, tradução minha) entende que a textura “monofônica é utilizada, convencionalmente, para significar uma única voz (monolinear)”⁶. A polifonia latente, mesmo aparentando ser uma monofonia, possui uma configuração distinta, pois apresenta uma multiplicidade de partes que estão ocultas, podendo assim serem confundidas.

4. Harmonia implícita

Apresentamos aqui a harmonia implícita na melodia, por meio de estudos analíticos, no intuito de esclarecermos o seu funcionamento. Segundo Toch (1977: p. 61-62), melodia é harmonia e ambas tem que se encontrar e trabalhar juntas, mas mesmo sendo proximamente interligadas diferem em dois pontos fundamentais.

⁶ *Monophonic is taken, as conventionally, to mean single-voiced (monolinear).*

1. Enquanto a harmonia é marcada pela coincidência temporal de alturas diferentes, a melodia é marcada pela sua sucessão temporal.
2. Enquanto a harmonia, sendo uma situação momentânea, é completamente separada de quaisquer eventos rítmicos, tais eventos rítmicos representam um básico e mais vital componente da melodia⁷ (TOCH, 1977: p. 62, tradução minha).

Em relação a ordem das alturas o mesmo autor (1977: p. 63) diz que na harmonia a mudança na ordem das alturas não a altera, como se vê na figura a seguir.⁸



Figura 1: mudança na ordem das alturas na harmonia (TOCH, 1977: p. 2).

Já na melodia esta mudança a altera consideravelmente. Como demonstra a figura a seguir as mesmas quatro notas em diferentes ordens.

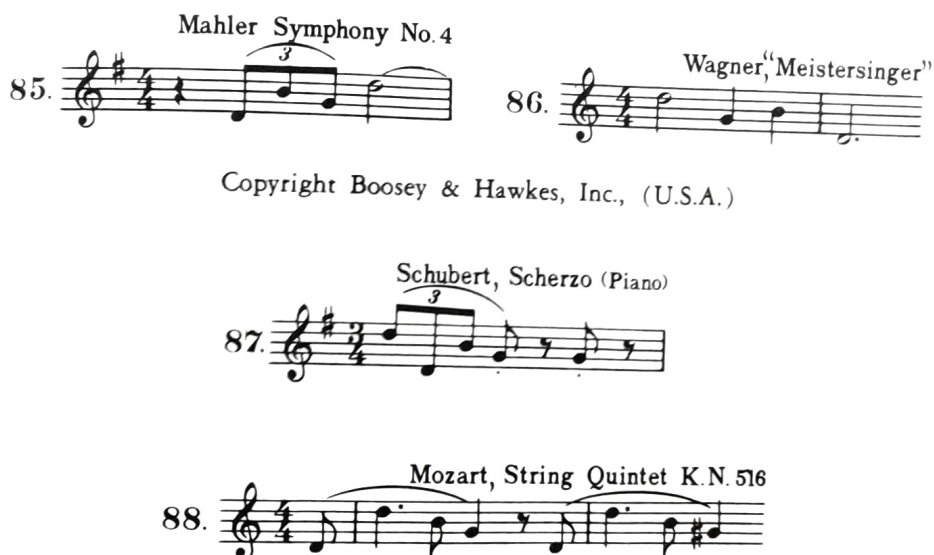


Figura 2: mudança na ordem das alturas na melodia (TOCH, 1977: p. 63).

⁷ 1. While harmony is marked by the temporal coincidence of different pitches, melody is marked by their temporal succession. 2. While harmony, being a momentary situation, is completely detached from any rhythmical events, such rhythmical events represent a basic and most vital component of melody.

⁸ Com uma exceção marcada com +.

Sobre a figura anterior Toch (1977: p. 64) comenta que uma linha melódica não necessariamente envolve uma mudança na harmonia, mas uma mudança na harmonia irá afetar a melodia. Em outro estudo, Patel (2003: p. 331) demonstra na Figura 3 um exemplo de melodia da tradição europeia ocidental (uma música para crianças indexada como K0016 na base de dados Essen de melodias folclóricas boêmias). Embora as melodias sem acompanhamento não tenham uma harmonia explícita, elas podem ter uma harmonia implícita, ao que ele define como princípio de "acordes quebrados". Neste princípio, as notas dos acordes ocorrem sucessivamente muitas vezes com outras notas intermediárias, ao invés de ocorrerem simultaneamente. Assim, K0016 possui uma organização harmônica predominantemente de tônica e dominante.



Figura 3: harmonização de K0016 (PATEL, 2003: p. 331).

Este princípio de “acordes quebrados” também pode ser utilizado de uma maneira diferente, em que o arpejo pode representar uma textura polifônica latente, onde as alturas são dispostas uma após a outra, e também conter uma harmonia implícita, diferenciando-se então da textura monofônica. Lembramos novamente que esta harmonia implícita, apresentada por Toch e Patel, só é possível num contexto tonal, em que a essência melódica contém elementos diferentes do contexto modal e atonal.

5. A função dos parâmetros musicais

A exposição dos parâmetros musicais neste subcapítulo, através de estudos teóricos e analíticos, visa compreender sua função na configuração melódica.

5.1. Altura

“Altura em música se refere a elevação ou diminuição do som”⁹ (KOSTKA e PAYNE, 1994: p. 3, tradução minha), e possui uma ordenação hierárquica com qualidades diferentes.

5.1.1. Ordenação hierárquica

Em seu estudo sobre a ordenação hierárquica das alturas, Krumhansl (1990: p. 16) demonstra que no contexto tonal, as notas possuem uma ordenação hierárquica, e as classificações podem ser identificadas com a estabilidade relativa das notas, como elas funcionam dentro deste contexto, e que esta hierarquia é básica em relação à estruturação da música.

Uma altura particular é estabilizada como uma referência central na música. Essa altura é chamada de tônica, ou centro tonal. Entre os estilos musicais, as maneiras de enfatizar a tônica e organizar os outros elementos ao redor dela variam consideravelmente. Em muitos casos, a tônica é enfatizada melodicamente e ritmicamente. Ela soa com frequência relativa e com maior duração, e também tende a aparecer próxima do início e final das fronteiras das principais frases e em pontos de acento rítmico.

A autora reforça que um contexto tonal designa uma nota particular como mais central, e todas as outras têm funções especificadas com relação a esta nota (KRUMHANSL, 1990: p. 18).

O tratamento de uma nota dentro de um contexto composicional particular, como seu grau de acentuação métrica e rítmica, seu local no contorno de uma linha melódica, seu registro, seu timbre e as dinâmicas, podem influenciar a sua estabilidade. Portanto, presume-se que existe uma hierarquia de estabilidade, e esta hierarquia é uma característica importante que contribui com a percepção de cada nota dentro de uma sequência musical complexa. Algumas notas produzem um efeito instável (dissonâncias) e requerem resolução, e outras produzem um efeito estável (consonâncias) e dão um sentido de completude (KRUMHANSL, 1990: p. 19).

⁹ *Pitch in music refers to the highness or lowness of a sound.*

Na polifonia latente, a influência do tratamento da nota na sua estabilidade pode colaborar com a segregação dela das demais notas da linha melódica, resultando no surgimento de várias vozes, como por exemplo, a suspensão de dissonância que aumenta a tensão da linha e que a impulsiona para uma resolução, fazendo com que ela sobressaia da continuidade linear formando uma continuidade separada com a nota de resolução.

Krumhansl complementa seu estudo com o de Meyer (1956), que afirma que o termo “tonalidade” denota a relação existente entre notas ou esferas tonais dentro do contexto de um sistema de estilo musical em particular, e que algumas notas do sistema tendem a se mover em direção aos pontos mais estáveis no sistema, que são as notas estruturais. O autor também diz que essa hierarquia tem correlatos nos nomes das notas em vários sistemas teóricos para descrever música. Nomes básicos são dados às notas normativas, e outras notas são descritas em relação a elas. Na música ocidental as notas menos estáveis na escala têm nomes que refletem sua relação com as notas mais estáveis, que são a tônica e a dominante. A terceira nota da escala é chamada mediante por causa de sua posição entre a tônica e a dominante. O sétimo grau da escala é chamado de sensível por que ele conduz à tônica. O segundo grau da escala é chamado de supertônica. A quarta nota da escala é chamada de subdominante, e a sexta nota da escala, meio caminho entre a subdominante e a tônica, é chamada de superdominante (KRUMHANS�, 1990, p. 20).

Na Tabela 1 a seguir, que foi obtida através de testes estatísticos onde ouvintes classificavam qualitativa e quantitativamente a hierarquia das notas nos contextos de escalas, de acordes triádicos e de cadências de acordes, pode-se observar a hierarquização das notas nas tonalidades maiores e menores. O valor mais alto foi dado para a nota da tônica Dó, seguida da quinta Sol e da terça Mi. No entanto no contexto menor, a terça tem um valor maior que o da quinta, isto pode ser devido ao terceiro grau da escala menor ser a tônica da relativa maior. A relativa maior e a tonalidade menor diferem no modo e na localização de suas tônicas, mas consistem do mesmo conjunto de notas da escala. As demais notas da escala tiveram os próximos valores mais altos, e os valores mais baixos no geral foram dados para as

notas não pertencentes à escala (notas cromáticas) (KRUMHANSL, 1990, p. 29-30).

Tabela 1: valores das notas na tonalidade de Dó maior e menor (KRUMHANSL, 1990, p. 30).

Tone	Context	
	C Major	C Minor
C	6.35	6.33
C $\sharp$ /D $\flat$	2.23	2.68
D	3.48	3.52
D $\sharp$ /E $\flat$	2.33	5.38
E	4.38	2.60
F	4.09	3.53
F $\sharp$ /G $\flat$	2.52	2.54
G	5.19	4.75
G $\sharp$ /A $\flat$	2.39	3.98
A	3.66	2.69
A $\sharp$ /B $\flat$	2.29	3.34
B	2.88	3.17

A autora comenta ainda que as transposições para as outras tonalidades conservam os mesmos valores hierárquicos.

5.1.2. Tensão e resolução

Sobre a tensão e resolução das alturas na música tonal, Patel (2003: p. 329), demonstra que diferentes alturas assumem papéis estruturais distintos na música tonal da tradição europeia ocidental. Na Figura 4, o autor apresenta um exemplo relacionado com a mesma melodia da K0016 apresentada anteriormente neste trabalho, em que cada nota foi marcada com um número que representa a posição de cada grau da escala, a partir da qual a melodia é construída. Ele diz que a pesquisa da percepção da música mostra que uma vez que uma melodia é percebida como estando em uma determinada tonalidade, certos graus da escala funcionam como pontos de referência perceptiva, especialmente o grau 1 da escala. K0016 está na tonalidade de Dó maior, e a nota Dó serve como ponto de descanso dentro e no final da melodia.

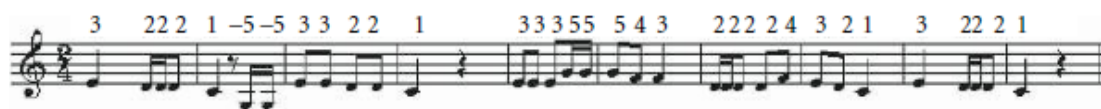


Figura 4: grau da escala de cada nota da K0016. 1=Dó, 2=Ré, 3=Mí, etc. (-5 oitava abaixo)
(PATEL, 2003: p. 328).

Complementando com outro autor o que foi demonstrado acima, para Bigand (1997: p.811-812) a sensação de que a melodia poderia parar em um ponto com a sensação de completude foi considerada como alta estabilidade. E a sensação de que deveria haver uma continuação dela em um ponto ele considerou como baixa estabilidade.

5.2. Ritmo

Creston (1961: p. 1, tradução minha) afirma que "O ritmo, na música, é a organização da duração no movimento ordenado"¹⁰. Schachter (1999: p. 36, tradução minha) diz que ouvimos o ritmo "como uma organização do tempo, mais significativamente como movimento organizado no tempo. A palavra em si vem de um verbo Grego que significa "fluir"¹¹.

O ritmo é independente da métrica em dois sentidos separados. Primeiro, o ritmo pode existir sem haver uma métrica regular, como nos casos do canto Gregoriano e do recitativo seco. Em que notas não acentuadas podem ser agrupadas em torno de uma acentuada sem haver acentos recorrentes para medir unidades métricas de duração igual. De fato, o ritmo é ao menos teoricamente independente do pulso. Segundo, e mais importante para nosso propósito, ritmo é independente de métrica no sentido em que qualquer um dos grupos rítmicos dados acima (iambo, anapesto, trocaico, dáctilo e anfibráco) podem ocorrer em qualquer tipo de organização métrica¹² (COOPER e MEYER, 1963: p. 6, tradução minha).

¹⁰ *Rhythm, in music, is the organization of duration in ordered movement.*

¹¹ *As the organization of time, more significantly as organized movement in time. The word itself comes from a Greek verb meaning "to flow".*

¹² *Rhythm is independent of meter in two separate senses. First, rhythm can exist without there being a regular meter, as it does in the case of Gregorian chant or recitativo secco. That is, unaccented notes may be grouped in relation to an accented one without there being regularly recurring accents measuring metric units of equal duration. Indeed, rhythm is at least theoretically independent of pulse. Segundo, and more importante for our purposes, rhythm is independent of meter in the sense that any one of the rhythmic groupings given above can occur in any type of metric organization.*

Para nossa análise estrutural no capítulo IV, é fundamental distinguir entre ritmo e métrica, pois estes dois parâmetros terão funções diferentes na ocultação de várias vozes em uma linha melódica única.

5.2.1. Periodicidades coordenadas e padrão variado

Em um estudo Hasty comenta,

e como o tempo, a duração do compasso é um potencial de divisão (em algumas considerações, da mesma forma, um potencial para divisão infinita). Claro que, ao contrário do tempo, o compasso é em si mesmo um evento – o compasso acontece no tempo. Mas o compasso também pode ser considerado como um meio para eventos adequadamente rítmicos e como um princípio mais ou menos autônomo de articulação - uma unidade atômica para a medição de um tempo musical diversificado por um conteúdo musical real. E, na medida em que o compasso é considerado como um meio para o ritmo e concebido como uma mesma unidade de medida, o compasso compartilhará algo da homogeneidade, da autonomia e da imaterialidade do tempo em si (o tempo, isto é, em sua concepção "matemática")¹³ (HASTY, 1997: p. 13, tradução minha).

O autor continua dizendo que, se o padrão particular dos compassos é tomado como rítmico e não como diferenciação métrica, então a métrica pode ser considerada base para o ritmo. Se a característica definidora da métrica for a sucessão contínua de durações iguais, então o ritmo, em contraste, pode ser caracterizado pela diferença, e definido como uma sucessão de várias durações. Segundo ele, nesta definição muito estreita de ritmo, não haverá conflito entre o ritmo e a métrica se as séries de várias durações forem vistas como múltiplas ou como divisões iguais de um pulso métrico.

Para ilustrar o que foi dito acima, na Figura 5 poderíamos considerar a colcheia pontuada no compasso dois como uma multiplicação por 3 de uma divisão "submétrica" (P5) do pulso (HASTY, 1997: p.13-14).

¹³ *And like time, the duration of the measure is a potential for division (in some accounts, likewise, a potential for infinite division). Of course, unlike time, the measure is itself an event—the measure happens in time. But measure can also be regarded as a medium for properly rhythmic events and as a more or less autonomous principle of articulation—an atomic unit for the measurement of a musical time diversified by an actual musical content. And to the extent measure is regarded as a medium for rhythm and conceived as a selfsame unit of measurement, the measure will share something of the homogeneity, the autonomy, and the immateriality of time itself (time, that is, in its “mathematical” conception).*

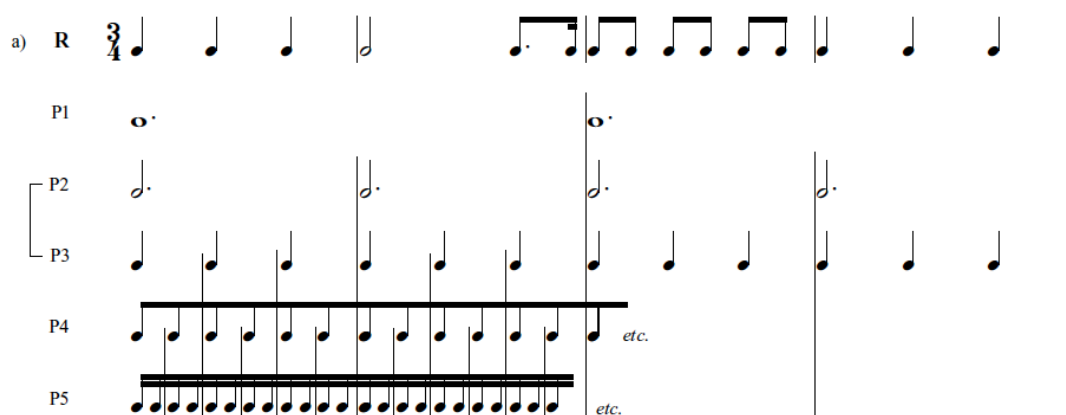


Figura 5: métrica como um sistema de periodicidades coordenadas versus ritmo como padrão variado (HASTY, 1997: p. 14).

Pudemos ver na figura acima uma sucessão de durações e pulsos, e que o ritmo é algo diferente da métrica. Esta diferenciação é importante, pois na polifonia latente estes dois aspectos contribuem de maneiras diferentes com a impressão de uma polifonia em uma única voz, como por exemplo, a aplicação de uma malha rítmica uniforme que esconde uma melodia, ou as durações contidas na memória que conectam uma nota à outra, que estão distantes entre si.

5.3. Intervalo

Um intervalo é a medida de distância em altura entre duas notas. Um intervalo harmônico resulta se as notas são tocadas ao mesmo tempo, enquanto um intervalo melódico ocorre quando as notas são tocadas sucessivamente¹⁴ (KOSTKA e PAYNE, 1994: p. 19, tradução minha).

5.3.1. Implicações intervalares

Em um estudo, Patel (2003: p. 329) comenta que os ouvintes são sensíveis ao padrão de intervalos de alturas sucessivas em uma melodia. E que em estudos ficou evidente que se uma melodia for interrompida, os ouvintes geralmente têm expectativas bem definidas de como ela continuará.

¹⁴ *An interval is the measurement of the distance in pitch between two notes. A harmonic interval results if the notes are performed at the same time, while a melodic interval occurs when the notes are played successively.*

Um destes estudos comentado por ele é o de Narmour, onde as expectativas baseadas em intervalos são o foco do modelo de "implicação-realização". Outro estudo relacionado a isso é o de Schellenberg, que investigou a expectativa melódica em melodias britânicas e chinesas usando ouvintes americanos e chineses, e concluiu que dois princípios emergiram como fatores importantes de natureza transcultural. Um foi a proximidade de altura, que é uma expectativa geral para pequenos intervalos; e o outro foi a inversão de altura, cuja expectativa é a de que, após um grande intervalo, a direção da altura mudará. A fonte desses princípios pode ser os princípios auditivos da *gestalt* (que serão explanados no subcapítulo 5.2) ou a experiência com os contornos de entonação da fala. Estas implicações estão intimamente ligadas com o processo de integração e segregação, que pode resultar em uma unidade melódica coerente, ou numa fragmentação em várias vozes dessa melodia, favorecendo então a polifonia latente.

5.4. Contorno melódico

Em seu estudo, Weinberger (1999: p. 68-69) afirma que contorno refere-se ao padrão geral de mudança de frequência em uma melodia. O contorno é conservado mesmo quando os tamanhos de intervalos sucessivos são alterados, e se a ordem de sucessivos aumentos e diminuições na frequência é mantida. Em seu estudo ele classifica os contornos como ascendentes, descendentes, mistos (no qual o contorno tem diferentes tamanhos que aumentam e diminuem em frequência), e horizontal (no qual todas as frequências são iguais).

Patel (2003: p. 328) argumenta que o padrão geral de direções para cima e para baixo criado por uma sequência de intervalos de alturas, independente do tamanho preciso deles, define um contorno de alturas. Isso junto de seu padrão temporal, definem um contorno melódico, que para o autor é um aspecto perceptivamente saliente das melodias que desempenha um papel importante na memória para melodias desconhecidas. O autor afirma também que a sensibilidade ao contorno melódico emerge no início da infância e provavelmente está relacionada à importância de entonação na percepção da fala.

Schoenberg (1996: p. 132) afirma que as melodias se desenvolvem em ondas, e que a amplitude delas varia. Também, que dificilmente a melodia caminha em uma só direção, e é evitada a repetição de seu ponto culminante. O autor diz que na música do passado, os cantores frequentemente utilizavam melodias instrumentais um pouco modificadas, e que a diferença entre melodias vocais e instrumentais não era muito grande, como em sua época. Nas Figuras 6, 7, 8 e 9, pode-se ver o perfil tonal de algumas¹⁵.

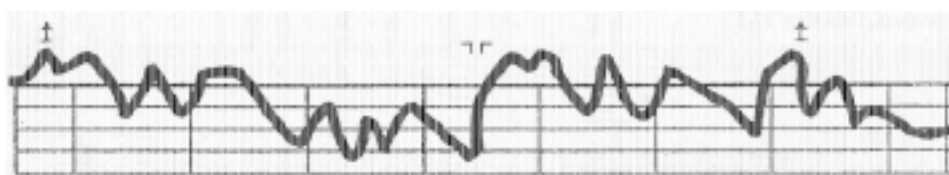


Figura 6: J. S. Bach, Gavota n.º 1, Suíte inglesa n.º 3, comp. 1-8 (SCHOENBERG, 1996: p. 140).

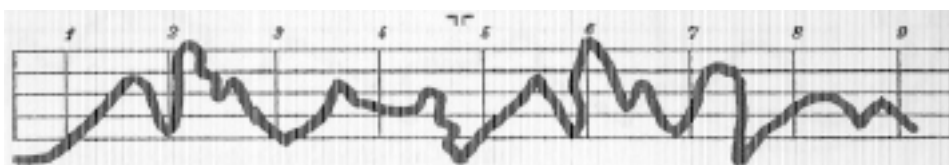


Figura 7: Haydn, Largo, Quarteto de cordas, op. 76/5-II, comp. 1-9 (SCHOENBERG, 1996: p. 141).

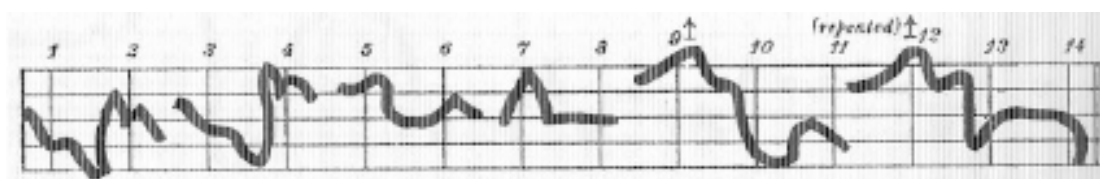


Figura 8: Mozart, *Allegro vivace*, Ária do Querubim de As bodas de Fígaro, comp. 2-15 (SCHOENBERG, 1996: p. 141).

¹⁵ Schoenberg demonstra vários perfis melódicos de Bach, Haydn, Mozart e Beethoven, mas selecionamos de cada um dos compositores os perfis que apresentavam uma maior variação de amplitude.



Figura 9: Beethoven, *Assai allegro*, Sonata para piano, op. 57-I, comp. 36-44
(SCHOENBERG, 1996: p. 142).

Em uma multiplicidade de partes contida em uma única linha melódica, os aumentos na tensão da linha também podem ser alcançados com a intensificação que leva a um ápice, e a interrupção da direção do contorno, fazendo com que as continuidades sejam formadas entre as notas das várias vozes.

5.5. Métrica

A métrica resulta do agrupamento dos pulsos que são constantes, e possui diferentes padrões de acento (KOSTKA e PAYNE, 1994: p. 29). Lerdahl e Jackendoff comentam que se deve diferenciar três tipos de acentos.

Por acento fenomenal nos entendemos qualquer evento na superfície musical que cause uma ênfase ou pressão ao momento no fluxo musical. Incluídos nesta categoria estão os pontos de ataque de eventos de altura, pressões locais como *sforzandi*, mudanças bruscas de dinâmica ou timbre, notas longas, saltos para notas relativamente agudas ou graves, mudanças harmônicas, e assim por diante. Por acento estrutural nós entendemos que é causado por pontos de gravidade melódico/harmônico na frase ou seção - especialmente pela cadência, o objetivo do movimento tonal. Por acento métrico nós entendemos qualquer pulso que é relativamente forte em seu contexto métrico¹⁶ (LERDAHL e JACKENDOFF, 1983: p. 17, tradução minha).

¹⁶ By phenomenal accent we mean any event at the musical surface that gives emphasis or stress to a moment in the musical flow. Included in this category are attack points of pitch-events, local stresses such as *sforzandi*, sudden changes in dynamics or timbre, long notes, leaps to relatively high or low notes, harmonic changes, and so forth. By structural accent we mean an accent caused by the melodic/harmonic points of gravity in a phrase or section – especially by the cadence, the goal of tonal motion. By metrical accent we mean any beat that is relatively strong in its metrical context.

Para eles, métrica é “o regular, padrão hierárquico de pulsos em que o ouvinte relaciona eventos musicais”¹⁷ (LERDAHL e JACKENDOFF, 1983: p. 17, tradução minha).

5.5.1. Pulso

Unidade regular e recorrente de tempo com que se mede os períodos de tempo e suas divisões em algum nível - os pulsos são a base para contagem, regência e para indicações metronômicas. Em grande parte da música o pulso recorre regularmente em algum nível, principalmente no nível do compasso notado. Outros tipos de música, entretanto, especialmente o canto litúrgico da Idade Média, precisam ser vistos como indiferentes à pulsação (BERRY, 1987: p. 305)

Para Patel (2003: p. 327), a batida refere-se a "um psicológico, mais ou menos isócrono, fluxo de pulso que fornece estímulo para a sincronização". O autor apresenta um exemplo da mesma melodia da K0016 apresentada no início deste capítulo, em que se for solicitado para alguém tocar a batida desta melodia, é provável que essa pessoa toque nas posições marcadas pelos pontos no nível rotulado "1x" na Figura 10 a seguir. Ele ainda observou que três dessas batidas ocorrem durante pausas, mostrando que a batida não é uma marcação simples de eventos acentuados fisicamente, e que no exemplo todas as notas têm a mesma intensidade. A batida, portanto, é inferida a partir do padrão de durações e alturas. A métrica é o resultado do agrupamento dos batimentos em unidades repetitivas maiores, ou seja, periodicidade em escalas de múltiplos tempos.

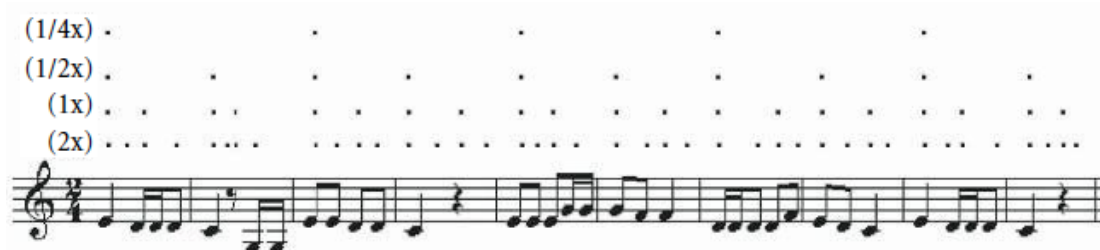


Figura 10: estrutura métrica da K0016, indicada com uma hierarquia de batidas (PATEL, 2003 : p. 328)¹⁸.

¹⁷ *The regular, hierarchical pattern of beats to which the listener relates musical events.*

¹⁸ Baseada em Lerdahl, F. and R. Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music* (1983).

No caso de uma textura polifônica, o deslocamento de posição métrica dos componentes que estão verticalmente juntos pode colaborar com a ocultação, surgimento e dissipação das vozes, e favorecer a polifonia latente.

6. Integração e segregação na melodia

Buscamos expor aqui a integração e segregação na melodia, através de diferentes estudos da cognição e da teoria musical, com o intuito de compreender como se forma a unidade melódica.

6.1. Agrupamento sequencial

Ao abordar o processo de agrupamento sequencial dos sons, Bregman (1994: p. 47) afirma que há um tipo de agrupamento sequencial em que o sistema auditivo agrupa notas que são semelhantes entre si, preferencialmente ao agrupamento de notas que seguem uma à outra imediatamente no tempo. Este tipo de agrupamento pode fazer com que notas graves repetidas, e que não estejam imediatamente no tempo, formem um pedal, enquanto que notas mais agudas formem uma outra linha melódica numa espécie de polifonia latente.

O mesmo autor comenta um estudo de Paolo Bozzi e Giovanni Vicario (1960), em que eles distinguiram dois fatores no agrupamento perceptivo de elementos tonais, a separação temporal e a separação de altura. Os autores mostraram que grupos de notas que eram mais próximas em tempo, e também as que estavam mais próximas em altura, poderiam formar unidades perceptivas. Eles atentaram para o fato de que as distâncias temporais devem ser pensadas em termos relativos. Não é apenas a menor distância entre duas notas que as fazem agrupar, mas a distância uma da outra em relação às distâncias das notas ao redor. Eles observaram que poderia haver conflitos entre estas proximidades, pois as notas que estavam próximas umas das outras em altura poderiam não ser adjacentes no tempo, e com isso, a proximidade de altura poderia prevalecer. Como exemplo, eles dizem que algumas notas mais graves podem se agrupar para formar uma frase musical, que excluiria algumas notas agudas intermediárias que formariam

um outro agrupamento separado da frase mais grave, podendo formar duas linhas melódicas (BREGMAN, 1994: p. 52). Deste modo, essa formação de duas linhas melódicas configuraria uma multiplicidade de partes em uma única linha melódica.

Bregman (1994: p. 58) afirma que a separação de frequência dos elementos na sequência e a velocidade da sequência, foram os primeiros fatores conhecidos por influenciar o fenômeno de fluxo¹⁹.

Ele sintetiza outro experimento, desta vez de Van Noorden, que com um par de notas apresentadas em uma sucessão rápida, observou que quando o tempo entre as notas era curto (menos de 10 ms) e a separação de frequência era pequena (por exemplo, 4 semitons), elas pareciam uma nota única que mudava de altura. Quando o tempo entre elas foi aumentado, a sequência de duas notas separadas foi claramente ouvida, mas o ouvinte teve uma clara percepção de salto de altura entre elas (BREGMAN, 1994: p. 71).

Ainda segundo o autor (1994: p. 642-643), a integração sequencial é nítida em vários contextos, mas um padrão de estímulo tem sido um dos envolvidos na origem da segregação do fluxo auditivo, que ocorre quando uma sequência de notas salta rapidamente entre diferentes regiões de frequência. Um exemplo é uma alternância rápida e repetida de uma nota aguda e grave. Se a alternância for suficientemente rápida e a separação de frequência suficientemente grande, os ouvintes não perceberão um fluxo único de notas alternando, mas sim dois fluxos, um consistindo de repetições de notas mais graves e o outro consistindo de repetições de notas mais agudas.

Desde o período barroco a segregação de fluxo auditivo é conhecida dos músicos, quando foi usada para produzir a impressão de duas linhas melódicas, mesmo que o instrumento tenha a condição de produzir apenas uma nota por vez. Isto poderia ser feito através da alternância rápida entre uma linha melódica superior e uma inferior.

Bregman reitera que as influências mais importantes na segregação dos fluxos são a velocidade da sequência de sons e a separação de

¹⁹ Em seus estudos, Bregman se refere ao fenômeno de fluxo como sendo uma sequência de sons que podem ser musicais ou não.

frequência entre os dois subconjuntos de notas entrelaçadas. À medida que os subconjuntos são movidos mais distantes em frequência, a segregação aumenta e torna-se cada vez mais difícil para um ouvinte perceber a sequência completa como um único fluxo de som. A segregação também aumenta quando a sequência é executada mais rápida, e para que o ouvinte seja capaz de perceber todas as notas como parte de um fluxo de som único e coerente, deve-se abrandar a velocidade dela.

Com isso, os efeitos da separação de frequência e velocidade agem de maneiras diferentes, dependendo se os ouvintes estão tentando ouvir todas as notas como parte de uma única sequência, ou se estão tentando concentrar sua atenção nas notas de apenas um dos fluxos. Por causa da diferença nos efeitos quando os ouvintes estão tentando ouvir coerência ou segregação, Bregman propõe dois fatores. Um é a segregação primitiva, que é afetada pela velocidade e separação de frequência. O outro é a segregação baseada em esquema que envolve atenção, que é usada para se concentrar em um dos fluxos. A atenção do ouvinte pode ser direcionada para uma estreita faixa de frequência, desde que tenha uma separação de frequência mínima, de modo a não confundir as notas do fluxo que está seguindo com as notas de outros fluxos. O processo de atenção neste caso não é afetado pela separação entre as frequências.

O mesmo autor (1994: p. 675), afirma que a melodia é regida por princípios de organização sequencial, e que quando uma sequência de notas contém grandes transições de frequência que ocorrem em curtos períodos de tempo, a sequência não permanece perceptivamente coerente. Na música tradicional ocidental, pequenas transições na altura das notas são muito mais comuns do que grandes, e quando a velocidade precisa ser feita muito rápido como nos trinados, apogiaturas e em outras ornamentações, os saltos de alturas são pequenos.

6.2. Princípios da *Gestalt*

Os princípios da organização perceptiva da teoria da *gestalt* são abordados por Krumhansl (1990: p. 152-153); a autora diz que uma sequência de notas tende a ser ouvida não como uma sucessão de eventos

não relacionados, mas organizada em unidades métricas, rítmicas, melódicas e harmônicas. Unidades menores são unidas para formar unidades maiores de uma forma hierárquica. As notas são agrupadas perceptivamente de acordo com suas funções na estrutura tonal, e também por outros tipos de atributos que são de caráter musical, e outros que se aplicam à percepção auditiva de maneira mais geral.

Certas leis, como as de proximidade, semelhança e boa continuação, foram estendidas à música. Duas notas sucessivas tendem a se agrupar na medida em que soam mais próximas. A localização espacial, a proximidade da frequência, a semelhança tímbrica e a formação de contornos simples também contribuem para que notas sucessivas sejam percebidas como parte da mesma unidade. Mas essas variáveis podem substituir a proximidade temporal e produzir dois ou mais fluxos entrelaçados. A formação de unidades métricas ou rítmicas simples e repetidas também pode promover o agrupamento. Todas essas variáveis provavelmente operam de forma complexa para dar origem à percepção de sequências coerentes de eventos auditivos.

Um ponto de vista em concordância com o de Krumhansl é o de Temperley (2001: p. 55), ele comenta que o estudo do agrupamento musical em psicologia pode ser rastreado até a escola da *gestalt*. Essa escola propôs um conjunto de princípios que regem o agrupamento de elementos na percepção, um deles é o da semelhança, em que tendemos a agrupar coisas que são semelhantes. Outro, é o da proximidade, em que tendemos a agrupar coisas próximas. Um terceiro é o da boa continuação, em que os elementos que seguem em um padrão linear são agrupados desta forma. Esses princípios interagem e competem uns com os outros.

Uma possível abordagem para o estudo psicológico de agrupamento é possível se considerarmos que o agrupamento de eventos envolve armazená-los na memória como uma unidade maior. Se uma sequência de notas for percebida como um grupo, ela deve ser mais facilmente identificada e reconhecida do que outras sequências (TEMPERLEY, 2001: p. 57).

Na música, a estrutura da frase possui muitas complexidades, tais como ambiguidades de agrupamento e agrupamentos conflitantes em diferentes linhas (TEMPERLEY, 2001: p. 65).

Temperley expõe um estudo de Miller e Heise (1950), que reforça o princípio de proximidade. Eles afirmam que talvez o fator mais importante no agrupamento sequencial seja a proximidade de altura, pois quando uma sequência de duas notas alternadas é tocada, as duas se fundirão em um único fluxo. Caso contrário, elas parecerão formar dois fluxos independentes. Em um outro estudo que ele expõe, agora de Dowling (1973), foi realizado um experimento atestando a importância da proximidade de altura, onde foram tocadas duas melodias em que as notas de uma alternavam com as de outra. Ele concluiu que as melodias poderiam ser reconhecidas com mais facilidade quando as notas foram separadas no registro, em vez de sobrepostas, como nas Figuras 11a e b respectivamente. Com isso, além de mostrar o papel da proximidade da altura, ele demonstrou a importância musical da integração sequencial, pois uma vez que as notas são atribuídas ao mesmo fluxo, elas formam uma unidade musical coerente (TEMPERLEY, 2001: p. 87-88).



Figura 11a, b: experimento com melodias entrelaçadas de Dowling (TEMPERLEY, 2001: p. 87).

No estudo de Bregman (1994: p. 643-644), o autor também aborda os princípios da *gestalt*, e comenta que o processo de formação de fluxo se comporta de maneira análoga ao princípio da *gestalt* de agrupamento por proximidade. As notas agudas tendem a se agrupar com outras agudas se estiverem próximas no tempo através da aceleração da sequência. A proximidade de sons, em frequência ou no tempo, sugere que o fluxo de som é composto por unidades distintas.

6.3. Estrutura fundamental²⁰ e prolongamento²¹

Sobre a estrutura e prolongamento, Salzer (1952: v. 1, p. 42) diz que ao ouvirmos a direção de uma melodia, temos que distinguir entre as notas da melodia que representam a estrutura, daquelas que prolongam essa estrutura básica.

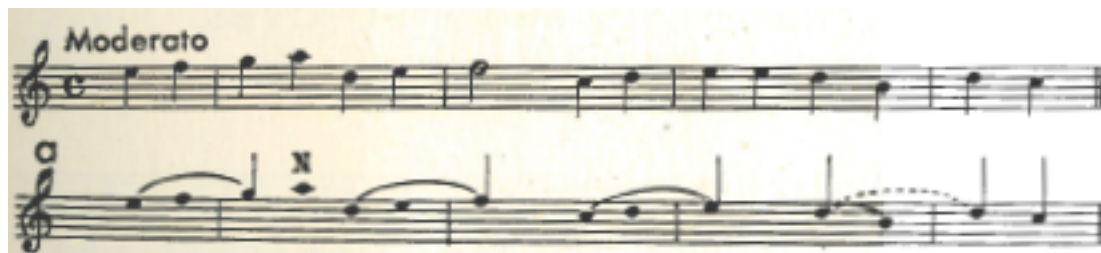


Figura 12: Schumann, *Little peace*, *Album for the young* (SALZER, 1952: v. 2, p. 9)²².

O autor (1952: v. 1, p. 44-45) comenta ainda que as notas da linha podem estar separadas por prolongamentos, mas mesmo assim há uma conexão entre elas, e que a compreensão musical de uma melodia requer um conhecimento de sua direção ou estrutura básica, e que esse conhecimento é apenas um pré-requisito para determinar o curso e as características dos prolongamentos. As notas estruturais são a espinha da melodia e estabelecem sua direção básica, e o que faz uma linha estrutural ter vida são os muitos tipos de prolongamentos.

No mesmo estudo, Salzer (1952: v. 1, p. 201-203) diz que a escuta da direção melódica leva à compreensão do todo, e para ter uma compreensão completa da direção da música, deve-se levar em conta a estrutura da

²⁰ A estrutura fundamental combina a linha fundamental (que é uma representação abstrata da linha melódica, atingida por sucessivas depurações das camadas ou estruturas de uma melodia, cujo componente básico é constituído de repetição e ornamentação. Ela conecta as notas estruturais de uma ou mais harmonias), com o baixo fundamental (que é a linha no registro grave que dá suporte à melodia ou Linha Fundamental). É a representação primária de como os princípios da organização melódica e harmônica operam por baixo da superfície de uma música (FRAGA, 2009: p. 28-29).

²¹ Prolongamento [Melódico ou Harmônico] (*Prolongation, Auskomponierung*). A expansão de uma nota (elaboração), um intervalo ou uma harmonia (*Stufe*) pela introdução de material adicional em um plano estrutural mais alto. As progressões contidas no plano médio prolongam o plano de fundo, e os detalhes do plano frontal servem para prolongar o plano médio (FRAGA, 2009: p. 82-83).

²² Notas e glossário dos gráficos de condução de vozes e símbolos, podem ser encontrados em Salzer (1952: v. 2, p. xiii-xiv).

melodia e seu prolongamento. Ele diz que as notas mais agudas podem ser, e muitas vezes são, prolongamentos e não notas estruturais, e que os prolongamentos proporcionam tensão, cor e interesse a uma melodia. Eles são, portanto, o lugar natural para as notas ápices, muitas vezes muito expressivas no curso de uma melodia, e eles não estão em conflito com a direção estrutural da melodia.



Figura 13: Bartók *from 10 Easy pieces for piano* (SALZER, 1952: v. 2, p. 198).

As estruturas melódicas ou prolongamentos constantemente delineiam e preenchem os intervalos de quinta e terça; já os movimentos melódicos de oitava foram encontrados somente como prolongamentos. Como padrões melódicos de ordem estrutural alta, tais movimentos são raros, devido ao fato de que as linhas melódicas de uma oitava provavelmente terão uma implicação de prolongamento, apresentando uma transferência de registro de uma nota ou de um movimento de bordadura.

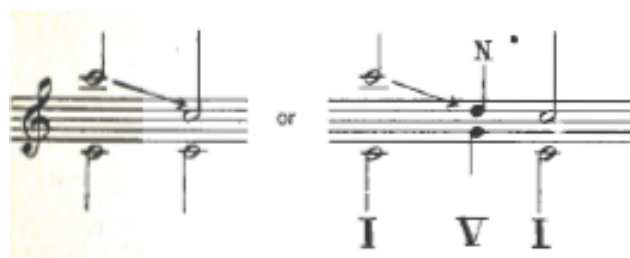


Figura 14: transferência de registro de nota ou bordadura (SALZER, 1952: v. 2, p. 202).

E também são raras as linhas estruturais ascendentes, pois a grande maioria das melodias se não são do tipo de embelezamento, se movem para baixo em direção à tônica. A razão para isso pode estar na posição natural das notas não tônicas em um acorde, onde suas posições naturais estão acima da tônica. Por exemplo, quando em uma melodia em Dó maior, a nota Sol se move estruturalmente para Dó, a linha melódica cairá para a tônica abaixo em vez de subir.

Capítulo I I - A polifonia: conceito e aspectos estruturais

1. *Organa*: dependência e independência interlinear

Expomos neste subcapítulo a inter-relação das partes nos *organa*, por meio de estudos teóricos, históricos e analíticos, afim de compreendermos uma característica inicial do procedimento, onde as vozes possuíam grande dependência inter-linear, e que no passar dos anos se libertaram através de algumas transformações.

Segundo Knapp (1986: p. 591), o *organum* inicialmente era improvisado, e as vozes adicionais duplicavam por meio de um intervalo consonante a melodia preexistente. Os primeiros *organa* encontrados no *Musica Enchiriadis* e *Schola Enchiriadis* (século IX), possuem as vozes adicionais se movendo por oitavas, quintas ou quartas paralelas, com a voz principal. Estas vozes podiam ser expandidas para três ou quatro, duplicando em oitavas uma ou ambas. Caldwell (1984: p. 108-113) diz que o *organum* simples é para duas partes, e o composto para três ou quatro. No *organum* a quatro partes, já se via uma tendência para modificar o movimento paralelo nas cadências, como se pode ver na Figura 15 o trecho tirado do *Schola Enchiriadis*.

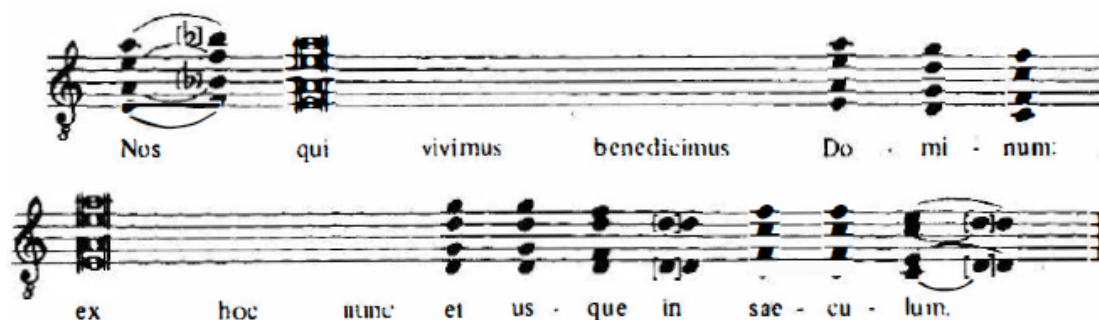


Figura 15: *organum* a quatro vozes (CALDWELL, 1984: p. 108).

Posteriormente, outra tendência para modificar o movimento paralelo, mas desta vez, nas frases, resultou em um *organum* "livre" mais sofisticado como se pode ver na figura a seguir, em um par de versos duplos numa sequência retirada do *Musica Enchiriadis*.



Figura 16: *organum* livre em um par de versos duplos (CALDWELL, 1984: p. 109).

Na fonte prática dos tropários Winchester, do século XI, a escrita das partes tem uma preponderância do movimento contrário, e as peças são muito diferentes da maioria dos exemplos do *Musica e Schola Enchiridis*. Em outras fontes práticas da metade do século XI ao começo do XII, que são as de Chartres (todas destruídas pelo fogo) e as de Fleury, encontravam-se muitas peças com cruzamentos de partes, e as cadências são formadas acima ou abaixo do cantochão de acordo com o âmbito e direção de sua melodia. O movimento continua a ser de nota contra nota mas intervalarmente livre. Complementando especificamente sobre o manuscrito de Chartres, Knapp (1986: p. 593) comenta que o movimento as vezes é contrário ou paralelo, e que as consonâncias perfeitas aparecem constantemente nos inícios e finais de frases, mas em outros lugares as terças e segundas são proeminentes, e há ocasionalmente sextas.

Segundo Caldwell (1984: p. 113) nos tempos posteriores, a arte de escrever para vozes se desenvolveria mais amplamente, mas antes disso acontecer teve que haver uma revolução estilística em termos de ritmo e textura. Por volta de 1100 surge um novo estilo em que ambas as partes estão claramente separadas em termos de afinação, sendo que a inferior é o *cantus firmus*. A escrita de nota contra nota e o cruzamento das partes não foi abandonada completamente, mas a primeira tornou-se menos rigorosa e a segunda uma característica menos constante. Com o surgimento do *conductus* polifônico, o tenor²³ era escrito primeiro e posteriormente se

²³ O tenor do *conductus* não tem como regra uma melodia previamente conhecida (HUGHES, 1957: p. 317).

adicionavam as partes superiores. Ele podia ser silábico, melismático, ou uma combinação de ambos.



Figura 17: tratamento melismático, tropo do versículo *Benedicamus Domino* (CALDWELL, 1984: p. 115).

Segundo Knapp (1986: p. 593), nos manuscritos de Aquitânia datados do final do século XI, considerável quantidade de versos são compostos em nota contra nota, mas a preferência é pelo tipo melismático. No *Codex Calixtinus* do final do século XII o estilo florido também predomina, onde os melismas tendem a ser mais expansivos que os das peças de Aquitânia. No mesmo período, Leonin e Perotin também demonstraram grande preferência pelo estilo florido. E no século XIII este procedimento foi substituído pelo moteto. Demonstramos, a seguir, que a independência das partes nos *organa* chegou até o contraponto onde essa qualidade é a principal característica.

2. A importância do contraponto

Abordamos a importância do contraponto na textura polifônica, utilizando estudos teóricos e analíticos, no intuito de melhor compreendermos a independência das partes. Berry (1987: p. 192) afirma que contraponto indica uma condição de interação interlinear envolvendo conteúdo interválico, direção, ritmo e outras qualidades ou parâmetros de diversificação. Toch (1977: p. 133-136) destaca uma noção já conhecida que o termo deriva de *punctum contra punctum*, e que *punctum* significava uma nota musical. Isso nos remete às primeiras tentativas de cantar em diversas partes, mas o autor diz que a natureza do contraponto envolve oposição, contradição e combate, e que o termo significa uma presença simultânea de duas ou mais vozes contrastantes se movendo, ao invés de simplesmente nota contra nota. Isso faz com que a natureza do contraponto de nota contra nota se diferencie da natureza do *organum* paralelo, e assim, configura-se um outro tipo de polifonia com independência de partes. Na polifonia latente esta simultaneidade de vozes aparentemente não é evidente, pois será amplamente ocultada pelos compositores.

2.1. Contraponto a duas vozes

A seguir abordamos o contraponto a partir do período barroco, pois demarcamos esse repertório como nosso enfoque, do qual serão analisadas as peças de Telemann e Bach no capítulo IV. Ao abordar os aspectos do contraponto a duas partes, Piston afirma:

as características excepcionais apresentadas pela combinação de duas linhas melódicas, na forma ideal, são independência da curva melódica, independência do acento rítmico, e o equilíbrio da atividade rítmica. Embora a individualidade de cada linha seja marcada por estes aspectos, elas são baseadas geralmente no mesmo contexto harmônico e não são largamente divergentes em estilo ou conteúdo temático²⁴ (PISTON, 1970: p. 72, tradução minha).

²⁴ *The outstanding characteristics presented by the combination of two melodic lines, in ideal form, are independence of melodic curve, independence of rhythmic stress, and balance of rhythmic activity. Although the individuality of each line is marked in these respects, both are ordinarily*

Reforçando o que foi dito pelo autor acima, Schoenberg (2001a: p. 25) ressalta a independência de movimento quanto à direção, ritmo²⁵, e intervalo no contraponto. A figura a seguir ilustra o que foi afirmado pelos autores.



Figura 18: J. S. Bach – Cravo bem temperado, I, Fuga n.º 4 (PISTON, 1970: p. 72).²⁶

Quando a combinação de duas linhas melódicas está ocultada em somente uma, suas características não ficam tão óbvias quanto na figura acima.

Em seu livro, Piston demonstra que existem casos que fogem à regra do contraponto, mas nos concentramos em casos que se enquadram nela. Uma característica importante de independência da curva melódica é que os picos das curvas não cheguem no mesmo momento. Na Figura 19, o autor demonstra que a voz superior alcança seu pico antes da inferior, e os picos são fortemente acentuados em ambas as partes (PISTON, 1970: p. 76). A independência do pico das curvas em uma única linha melódica funciona desta mesma maneira, e faz com que essa linha única se diferencie de uma melodia que contém um único pico.

based on the same harmonic background and they are not widely divergent in style or thematic content.

²⁵ Como observado por Schoenberg (2001: p. 28), a independência rítmica (inaplicável à primeira espécie) é produzida na segunda, terceira, quarta e quinta espécies pelo uso de notas de duração mais curta acrescentadas às notas longas do *Cantus Firmus*.

²⁶ Piston indica em seu livro Fuga n.º 4, mas na verdade é Fuga n.º 14 do Cravo bem temperado - I.

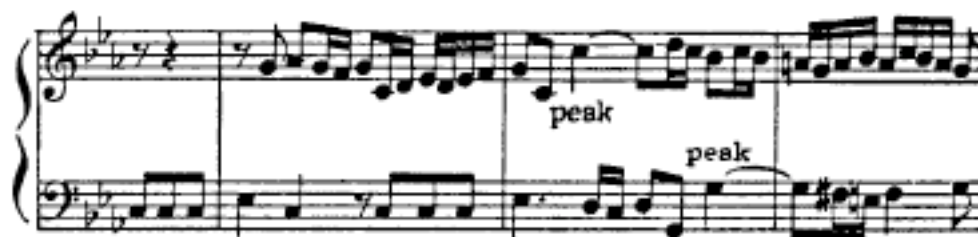


Figura 19: J. S. Bach – Fuga em Dó menor para órgão (PISTON, 1970: p. 76).

Em um outro caso, podemos notar que a oposição das curvas melódicas pode compensar a insuficiência da independência rítmica, como ilustra a figura a seguir, onde as curvas são reversas umas das outras (PISTON, 1970: p.77).



Figura 20: Beethoven – Sonata, op. 13 (PISTON, 1970: p. 77).

Em relação à característica de independência do acento rítmico, em muitos casos o pulso subjacente das duas melodias é o mesmo, mas um uso especial do contraponto é a combinação de duas melodias quando uma se move mais lentamente que a outra, como na escrita fugal onde o sujeito está de vez em quando combinado com ele mesmo em aumentação, como na Figura 21 onde o sujeito aparece invertido e aumentado na voz superior (PISTON, 1970: p. 80).



Figura 21: J. S. Bach – A arte da fuga, *Contrapunctus VII* (PISTON, 1970: p. 81).

Na polifonia latente a independência do acento rítmico reforça a segregação das notas em mais de uma voz, pois, enquanto uma prolonga uma nota, a outra se move mais rapidamente em alternância e não simultaneamente.

2.1.1. Tratamento dos uníssonos

Em relação ao uníssono, Schoenberg (2001a: p. 17) comenta que não é um intervalo, pois a mesma nota é tocada ou cantada pelas vozes envolvidas. Piston (1970: p. 81-82) diz que frequentemente ocorrem uníssonos de curta duração, e que deve-se ter alguns cuidados no seu tratamento, como se vê na figura a seguir. Em **a**, a nota Lá sustentada é aproximada por um intervalo de segunda que é evitado por causa da clareza acústica. Em **b**, deixar o uníssono através de segunda é comum. Em **c** e **d**, temos boas aproximações do uníssono. E para finalizar, em **e**, temos um caso geralmente usado em cadências e um pouco diferente, pois a nota Lá não é a nota sustentada.

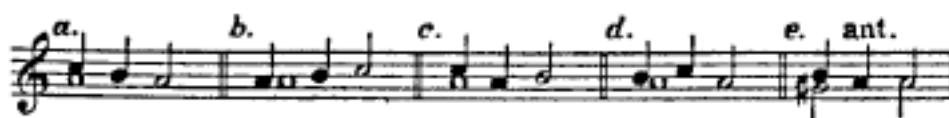


Figura 22: tratamento dos uníssonos (PISTON, 1970: p. 81).

Em uma multiplicidade de partes ocultada em uma linha melódica, esse tratamento dos uníssonos contribui com o surgimento e desaparecimento

das vozes, pois o uníssono serve de ponto inicial onde o distanciamento de frequência aumenta segregando uma voz em duas, ou ponto final onde a frequência diminui integrando duas vozes em uma.

2.1.2. Movimento paralelo estrito e não estrito

Shoenberg (2001a: p. 25) comenta que o movimento paralelo é a espécie de condução vocal de menor independência, e que se permanecer por muito tempo, uma das vozes parecerá “uma sombra que persegue aquele a quem pertence”. Mas ressalta que sua utilização ocasional não necessariamente acaba com a independência das vozes.

Segundo Piston (1970: p. 83-86), quando duas vozes se movem em direção similar, a qualidade contrapontística de independência pode ser perdida se não se tomar cuidado com certos intervalos. Um exemplo é a parte **A** do Presto da Fantasia VII de Telemann que analisamos no capítulo IV, onde o movimento oculto de sextas paralelas fez com que a independência das vozes se perdesse.

No caso em que duas partes se movem em oitavas paralelas elas são consideradas uma parte com dobramento de oitava, e seriam idênticas ao movimento por uníssono. Dobras de oitavas são amplamente utilizadas na música, mas oitavas paralelas devem ser evitadas quando se deseja vozes contrapontísticas independentes. As quintas paralelas, assim como as oitavas, tem o mesmo efeito sobre a dependência das vozes, e portanto devem também serem evitadas. Quando a sucessão de oitavas ou quintas é complicada pela presença de outras notas, ou diferenças rítmicas, cada caso deve ser considerado por si próprio sobre as bases da quantidade de dependência existente entre as duas partes.

Vozes movendo em terças e sextas são quase tão dependentes quanto as que se movem por oitavas ou quintas. Quando existe alguma alteração entre intervalos maiores e menores, as partes não são estritamente paralelas, mas o efeito é de uma voz única com dobramento harmônico ao invés de combinação de linhas contrapontísticas. As partes podem ocasionalmente se mover por segundas, quartas, sétimas ou nonas, mas ao

menos uma nota não pertencente a harmonia estará envolvida, como por exemplo a apoiatura ou a nota de passagem.

2.2. Contraponto a três vozes

Bach e Telemann, além do contraponto a duas partes, frequentemente ocultam o contraponto a três partes em uma linha melódica nas composições para instrumentos desacompanhados. Piston (1970: p. 118) diz que de forma semelhante ao contraponto a duas partes, as vozes nem sempre têm a mesma importância melódica, e que as vozes subordinadas podem se mover através de simples contraponto com notas de imutável duração, como colcheias e semicolcheias. Nas partes subordinadas, a falta de interesse rítmico ajuda a preservar a função de acompanhamento das vozes e concede prominência a voz principal, e elas podem mesmo assim possuir considerável interesse melódico ao invés de simplesmente preencher a harmonia, como na Figura 23.



Figura 23: J. S. Bach – Prelúdio coral, *Nun freut euch* (PISTON, 1970: p. 119).

O autor (1970: p.119-122) comenta que essa predominância de uma voz sobre as outras pode também ser obtida por outros meios, como por exemplo as partes inferiores apresentarem maior interesse rítmico. Pode haver ainda mais de uma parte se movendo com durações iguais, como um realce, enquanto que a outra apresenta um contraponto variado ritmicamente. E se duas partes se movem por meio de terças e sextas paralelas elas praticamente se tornam uma parte, resultando em uma textura a duas partes e não a três. O tipo satisfatório de contraponto a três partes consiste da combinação de três melodias, que são bastante independentes em seus padrões rítmicos e em suas curvas melódicas.

No mesmo estudo, Piston (1970: p.125) diz que em geral as atividades envolvendo as vozes extremas são mais proeminentes ao ouvido do que as atividades da voz intermediária. É interessante observar que na polifonia latente esse destaque ao ouvido das atividades das vozes mais agudas e graves não ocorre, devido à disposição das notas que são tocadas em sequência e não simultaneamente, fazendo com que o ouvinte atente a cada uma das notas de todas as vozes.

2.2.1. Princípios harmônicos e sonoridades verticais

Para Schoenberg (2001a: p. 111), o contraponto a três vozes possibilita a utilização de tríades completas, mas não necessariamente precisam ser empregadas, pois o que se deve valorizar é a condução de vozes fluente e correta. Piston (1970: p. 126, tradução minha) comenta que “os princípios harmônicos de dobramentos são constantemente ignorados em favor do movimento melódico eficaz”²⁷, e também que não é necessário incluir todos os elementos dos acordes, pois geralmente omite-se a quinta permitindo dobramentos da fundamental ou da terça; e mesmo a terça é às vezes deixada de lado, e também utiliza-se a quinta e a terça sem a fundamental. O autor diz que as dissonâncias harmônicas são empregadas,

²⁷ *Harmonic principles of doubling are constantly ignored in favor of effective melodic movement.*

mas que normalmente os elementos dissonantes são capazes de ser analisados como notas contrapontísticas.

O efeito no som das combinações dos intervalos, gerado quando as vozes independentes se encontram, é um elemento importante de todo contraponto. Essas combinações não são somente características de um bom contraponto, mas também representam uma evolução no estabelecimento de novos acordes (PISTON, 1970: p.129-130). Ao incorporar estes princípios e sonoridades por meio da organização horizontal das notas em uma linha melódica única, os compositores conseguem criar uma maior densidade.

2.2.2. Atividade harmônica e espaçamento

Segundo Piston (1970: p. 130-131), por mais que a música seja contrapontística, mesmo assim possui uma grande quantidade de atividade harmônica, como nas Figuras 24 e 25, onde a mudança de acorde acontece a cada colcheia ou próximo dela, e que a qualidade contrapontística se deve à independência do acento e da curva melódica. Mesmo que o contraponto seja ocultado em uma linha melódica única, a atividade harmônica e a independência das vozes também estão presentes.



Figura 24: Haydn – Sonata n°16 (PISTON, 1970: p. 131).



Figura 25: J. S. Bach – Cravo bem temperado, II, Fuga n.º 5 (PISTON, 1970: p. 131).

O autor (1970: p. 132-138) afirma que o espaçamento entre as três partes é influenciado pela localização da nota das partes envolvidas, e que isto é determinado pela escolha dos instrumentos, e que todos os tipos de espaçamentos são utilizados no contraponto. Nos instrumentos de teclado é natural juntar próximas na mão direita as duas vozes mais agudas, deixando um grande espaço entre elas e a terceira voz; no entanto, o procedimento oposto geralmente não é recomendado, devido à falta de clareza e agrado ao ouvido. Quando um instrumento de teclado é combinado com um instrumento de corda ou sopro, a sonoridade de cada instrumento é considerada individualizada ou conjuntamente. Nos instrumentos monofônicos o espaçamento de várias partes deve ser elaborado com grande sabedoria composicional, para evitar que elas se integrem em uma só parte.

Os uníssonos são empregados da mesma maneira que no contraponto a duas partes, mas no contraponto a três partes o uníssonos entre as vozes mais aguda e mais grave são raros, embora seja possível as três partes se encontrarem em uníssonos.

No contraponto as vozes geralmente não iniciam suas frases ao mesmo tempo, principalmente quando ocorrem imitações motivicas, e as entradas e saídas em diferentes momentos contribuem com a independência das partes e proporcionam variedade à textura, e as curtas pausas empregadas podem clarear a estrutura motivica sem destruir a continuidade melódica. Devido à natureza da polifonia latente, é inevitável que as frases e imitações motivicas ocorram sequencialmente.

2.3. Contraponto a quatro vozes

Piston (1970: p. 143) diz que quando a quantidade de vozes é maior que três, há uma totalidade da harmonia onde o soprano, contralto, tenor e baixo tendem a combinar tríades com notas dobradas ou acordes com sétima. Reforçando o que o autor acima disse, Schoenberg (2001a: p. 189) comenta, “é obvio que uma ou duas notas terão de ser duplicadas; entretanto, as decisões relativas à duplicação das vozes derivam-se, meramente, do interesse na melhor condução possível de vozes”. E ainda que, “deve-se empregar o máximo possível de tríades completas, desde que isto não deprecie a qualidade melódica das vozes” (SCHOENBERG, 2001a: p. 189).

Continuando com o estudo de Piston (1970: p. 143-144), ele afirma que no contraponto a quatro partes fazer com que as vozes tenham independência é problemático, devido ao fato que ouvimos combinações de quatro notas como um acorde. Na figura a seguir cada voz é bastante melódica, mas possui pouca independência rítmica e de curvas melódicas, resultando em uma dificuldade de classificá-las como harmônicas ou contrapontísticas.



Figura 26: Beethoven – quarteto, op. 18, n. 5 (PISTON, 1970: p. 144).

Na Figura 27 temos uma característica contrapontística mais acentuada que na figura acima, pelo fato de que há maior movimentação

rítmica e as curvas melódicas são mais independentes. No entanto, todas as partes se juntam em todos os tempos para completarem a harmonia.



Figura 27: Handel – Concerto Grosso, n. 1 (PISTON, 1970: p.144).

Já na polifonia latente, temos uma maior independência das vozes que é reforçada pela alternância delas, além da movimentação rítmica e dos tempos diferentes das curvas, fazendo com que a combinação das notas formando acordes seja percebida mais contrapontisticamente que nas duas figuras anteriores.

Segundo o autor (1970: p. 145) no contraponto a quatro partes a possibilidade de variações na importância relativa das vozes é maior. Geralmente as vozes intermediárias e o baixo são subordinadas em caráter ou com pouco significado melódico. Vozes com notas de durações iguais servem como fundo ou embelezamento para as vozes com maior diversidade rítmica, como se vê na figura a seguir.



Figura 28: J. S. Bach – Prelúdio coral, *Es ist das Heil* (PISTON, 1970: p. 146).

Essas variações são mais frequentes, e quase inevitáveis, do que a uniformização da importância relativa das vozes quando ocultadas em uma linha melódica única.

3. O papel da harmonia

Expomos aqui conceitos de estudos práticos, teóricos e analíticos, afim de compreender a relação dos elementos vertical e horizontal dos acordes. Segundo Kostka e Payne (1994: p.xviii, tradução minha), “a harmonia é o som que resulta quando duas ou mais alturas são tocadas simultaneamente. É o aspecto vertical da música, produzido pela combinação dos componentes do aspecto horizontal”²⁸. Lembramos que a harmonia também pode resultar de notas tocadas sequencialmente, como em arpejos e melodias, mas de uma maneira implícita. Na polifonia latente, por meio do deslocamento métrico das notas simultâneas e das relações funcionais delas, temos como resultado uma harmonia que também está implícita. Os autores dizem ainda que,

a harmonia tonal se refere a música com um centro tonal, baseada sobre escalas maiores e/ou menores, e usa acordes de terças que são relacionados uns aos outros e ao centro tonal em várias maneiras²⁹ (KOSTKA e PAYNE, 1994: p. xxi, tradução minha).

²⁸ *Harmony is the sound that results when two or more pitches are performed simultaneously. It is the vertical aspect of music, produced by the combination of the components of the horizontal aspects.*

²⁹ *Tonal harmony refers to music with a tonal center, based on major and/or minor scale, and using tertian chords that are related to one another and to the tonal center in various ways.*

3.1. Consonância e dissonância

Em relação ao termo consonância e dissonância existe muita confusão e desacordo, pois no decorrer dos séculos foram utilizados de maneiras diferentes. Citamos alguns autores que colaboram com nosso propósito específico de analisarmos a tensão em uma linha melódica.

A matéria da música é o som. Este deverá, portanto, ser considerado em todas suas peculiaridades e efeitos capazes de gerar arte. Todas as sensações que provoca, ou seja, os efeitos que produzem suas peculiaridades, têm, em algum sentido, uma influência sobre a forma (da qual o som é elemento constitutivo) (SCHOENBERG, 2001b: p. 58).

Schoenberg comenta que na sucessão dos harmônicos superiores, depois de alguns mais facilmente perceptíveis, surgem alguns mais tênues. Isso faz com que os primeiros sejam mais familiares ao ouvido, enquanto que os últimos são mais inusitados. Os mais próximos parecem contribuir mais que os distantes ao fenômeno total do som; no entanto, nada se perde na propagação acústica do som. Também é certo que o mundo sensorial está em relação com o complexo total, logo, também com os harmônicos mais distantes, que se não podem ser analisados pelo ouvido, por outro lado podem ser percebidos como timbre. O ouvido musical desiste das tentativas de uma análise precisa mas a impressão como um todo é captada. Os harmônicos mais distantes são registrados pelo subconsciente, e ao emergirem à consciência são analisados e relacionados ao complexo sonoro total.

O autor define consonância como as relações mais próximas e simples com o som fundamental, e dissonância como as relações mais afastadas e complexas. Quanto mais próximas desse som fundamental, mais fácil será para o ouvido reconhecer sua afinidade com ele, situá-las no complexo sonoro e determinar sua relação com o som fundamental enquanto harmonia “repousante”, que não requer resolução (SCHOENBERG, 2001b: p. 58-59)³⁰.

³⁰ Schoenberg, numa discussão inicial, afirma que é um erro classificar os sons como consonância e dissonância, pois para ele, os sons são próximos ou distantes da fundamental da série harmônica. No final o autor acaba utilizando os termos, pois naquela altura utilizar outro não iria

Com o mesmo ponto de vista do autor acima, Toch (1977: p. 12, tradução minha) comenta que “dissonância não encontra repouso nela mesma, e portanto não satisfaz o ouvido, mas precisa “resolver”, significando ser seguida por consonância, em que o ouvido pode encontrar repouso e satisfação”.³¹

A Consonância mais perfeita (depois do uníssono) é a oitava, que ocorre mais cedo na série dos harmônicos e, por isso mesmo, com maior frequência; logo, com maior força sonora. Segue-lhe a quinta e depois a terça maior. A terça menor e as sextas maior e menor não são, em parte, relações do som fundamental e, de outra parte, não se encontram na série ascendente dos harmônicos. Isso explica por que, outrora, não foi respondida a pergunta sobre serem ou não consonâncias. A quarta, por sua vez, designada como consonância imperfeita, é uma relação do som fundamental, porém em direção oposta. Poderia, então, ser contada entre as consonâncias imperfeitas, como a terça menor e as sextas maior e menor; ou simplesmente entre as consonâncias, como às vezes acontece. Todavia, a evolução da música seguiu outro caminho e reservou à quarta uma posição singular. Como dissonâncias, só se consideram: as segundas, maior e menor, as sétimas, maior e menor, a nona etc., além de todos intervalos aumentados e diminutos de oitava, quarta, quinta etc (SCHOENBERG, 2001b: p. 60).

As dissonâncias e seu tratamento geram tensão em uma linha melódica, e estes pontos mais instáveis frequentemente são utilizados para o surgimento de outras vozes, como exemplo o retardo de dissonâncias em que uma nota é sustentada até a sua resolução enquanto outra intermediária aparece.

3.2. Disposição e encadeamento dos acordes

Schoenberg (2001b: p. 77-81) diz que o encadeamento dos acordes pode ser feito de maneira esquemática, onde cada acorde segue outro, e assim, a boa sucessão que é o princípio mais importante do encadeamento harmônico, não fica prejudicada. Como diversas sequências de acordes não possuem uma origem puramente harmônica, mas sim de conduções melódicas, é necessário tornar visível a influência melódica na disposição dos

resolver o problema. Este ponto de vista é claramente influenciado pela teoria de Hermann Helmholtz que estava em voga na época.

³¹ *Dissonance does not find repose in itself, and therefore does not satisfy the ear, but needs to “resolve”, meaning to be followed by consonance, in which the ear may find repose and satisfaction.*

acordes, fazendo com que eles apareçam como encontros originados pelo movimento das vozes. Quando as conduções melódicas estão ocultadas em uma linha melódica única, é mais difícil perceber a influência melódica na disposição dos acordes.

O autor comenta que na música coral a maioria dos acontecimentos harmônicos exigem quatro partes, dos tipos principais de vozes humanas (soprano, contralto, tenor e baixo), e a combinação dessas vozes não garante apenas todas as diferenciações sonoras suficientes para distinguir uma voz da outra, mas também unidade sonora necessária para que o conjunto seja percebido como um todo homogêneo. O âmbito restrito das vozes exige um tratamento característico e uma elaboração adequada ao material. Tanto a voz humana quanto a maioria dos instrumentos possuem como particularidades os registros médio, agudo e grave. O registro médio soa menos expressivo e penetrante que o agudo ou o grave, mas em geral cada voz deve cantar nele; e somente quando houver dificuldades na condução das partes, monotonia, entre outros, devem ser utilizados os registros mais agudos ou mais graves. Pode-se dizer a respeito desse emprego das vozes que até certo ponto ele coincide com a escrita na prática.

Se a intenção é que nenhuma voz se sobressaia, então todas devem buscar registros cujos rendimentos sonoros sejam mais ou menos equivalentes; no entanto, se a intenção for o contrário, então ela deverá cantar num registro mais expressivo. Quando aparentemente temos uma única voz, a utilização dos registros médio, agudo e grave forma unidades entre eles, influenciando a ocultação de outras vozes.

Os acordes podem ser escritos em posição fechada ou aberta, sendo que a posição fechada caracteriza-se pelo fato de que as três vozes superiores entoam sons tão próximos entre si, que entre eles não é possível introduzir nenhuma nota do acorde. Se entre as notas dessas vozes pode-se inserir um ou mais sons do acorde ele estará em posição aberta.

A melhor maneira de obter um complexo sonoro equilibrado é não permitir entre duas vozes superiores distâncias maiores que uma oitava, enquanto que entre o tenor e o baixo isso seria permitido. Se não se desejar um efeito tão homogêneo as notas podem e devem ser dispostas de outra maneira.

Na distribuição dos sons do acorde por quatro vozes necessita-se a duplicação de um dos sons, sendo que primeiramente deve-se duplicar a fundamental, seguida da quinta e da terça, devido à natureza da série harmônica. Essa disposição e encadeamento dos acordes nem sempre está evidente na polifonia latente, e todos os esforços devem ser feitos para compreendê-los.

3.2.1. Princípios da condução de vozes

Kostka e Payne (1994: p. 77, tradução minha) dizem que “o vocabulário básico da harmonia tonal consiste de acordes triádicos e com sétima, e que sua gramática envolve maneiras como estes acordes são selecionados (progressão harmônica) e conectados (condução de vozes)”³². Os autores dizem ainda que “a condução de vozes pode ser definida como as maneiras em que os acordes são produzidos pelos movimentos das linhas musicais individuais”³³ (KOSTKA e PAYNE, 1994: p. 77, tradução minha). Nos casos onde temos estas linhas musicais individuais ocultas em uma linha melódica única, é mais difícil identificar como estes acordes são conectados.

Schoenberg (2001b: p. 83-84), em instruções iniciais a seus alunos, diz que na condução de vozes em relação ao encadeamento das tríades, exige-se realizar somente aquilo que é estritamente necessário para o encadeamento dos acordes. Portanto as vozes se moverão apenas quando preciso, e ainda através dos menores intervalos. Estes movimentos das vozes por meio de intervalos pequenos, na polifonia latente se apresentam em curta e larga escala, devido à organização sequencial das notas, que possui intervalos pequenos e grandes, como por exemplo, uma nota da melodia que aparece no primeiro compasso e que se conecta somente com uma outra no segundo compasso, depois de passar por algumas notas com

³² *The basic vocabulary of tonal harmony consists of triads and seventh chords and that is grammar involves the ways in which these chords are selected (harmonic progression) and connected (voice leading).*

³³ *Voice leading may be defined as the ways in which chords are produced by the motions of individual musical lines.*

intervalos grandes. Essas duas notas da melodia configurariam uma conexão de larga escala, enquanto que as notas intermediárias uma de curta escala.

No mesmo método, o autor (2001b: p. 89-91) diz que na condução de vozes extremas, por chamarem mais a atenção, a monotonia poderia prejudicar a expressão da eficácia harmônica, e menciona alguns meios para evitar tal monotonia, como por exemplo o uso de grandes saltos por estas vozes, enquanto que as demais se movem quase exclusivamente por graus conjuntos. Este meio para evitar a monotonia nas vozes extremas, principalmente da voz superior, pode confundir a compreensão da condução de vozes, pois os grandes saltos podem sugerir que uma nota prossiga para uma voz intermediária ou uma outra mais aguda na polifonia latente.

O autor diz também que se deve evitar dois saltos melódicos justos, de quarta ou de quinta na mesma direção (em direção contrária não haveria problema), pois a soma dos intervalos dá uma dissonância antimelódica; visto isso do ponto de vista da antiga teoria harmônica, em que suas instruções se referiam fundamentalmente à música vocal, que evitava ao máximo as dificuldades de entonação.

O ouvido cria resistência às dissonâncias, não apenas em blocos sonoros, em acordes, mas também em sucessão, em linha melódica, que não as compreende tão rapidamente, desejando sua resolução. Na polifonia latente este tratamento das dissonâncias funciona da mesma maneira.

Koellreutter expõe resumidamente alguns aspectos da condução de vozes, que estarão ocultos na polifonia latente.

1 – As vozes devem movimentar-se, de preferência, por graus conjuntos. Em caso de estarem obrigadas a movimentar-se por graus disjuntos, procurar-se-á o caminho mais curto para a próxima nota do acorde seguinte. Exceção: baixo.

2 - Quando dois acordes consecutivos, no soprano, contralto, ou tenor, tiverem uma ou mais notas em comum, estas, de preferência, deverão ser conservadas na mesma voz, e se possível nas partes intermediárias.

3 – Quando dois acordes consecutivos não tiverem notas em comum, as três vozes superiores – soprano, contralto e tenor, deverão movimentar-se, na medida do possível, em movimento contrário ao do baixo.

4 - Deve-se evitar o movimento das vozes em uníssono, quintas ou oitavas justas consecutivas; pois, estes intervalos, como parecem se fundir num som só, prejudicam a independência das vozes, condição principal para a tetrafonia. O movimento direto

para a oitava deve ser evitado, quando parte de uma sétima ou nona; o movimento para o uníssono, quando parte de uma segunda.

5 – Deve-se evitar o movimento de todas as quatro vozes na mesma direção.

6 – Deve-se evitar o movimento melódico das vozes em intervalos aumentados e o trítone, em particular, isto é, o movimento melódico do quarto para o sétimo grau, por exemplo, assim como, no baixo, os saltos de sétima e de nona.

7 – A sensível deve movimentar-se, de preferência, em direção a tônica, principalmente nas vozes extremas. Nas vozes intermediárias, ela poderá movimentar-se, excepcionalmente, por grau disjuncto para a quinta do acorde perfeito da tônica.

8 – Deve-se evitar, na medida do possível, o cruzamento das vozes (KOELLREUTTER, 1986: p. 15).

Este estudo da condução de vozes nos auxiliará no entendimento da disposição e encadeamento dos acordes na polifonia latente, sendo que esta técnica apresenta uma grande complexidade de conexões das notas.

3.2.2. Redução harmônica

Para análise e descoberta do conteúdo harmônico que está oculto em uma linha melódica única, a utilização da redução harmônica é de grande utilidade. Winold (2007: v. 1, p. 14, tradução minha) diz que “a redução harmônica é uma técnica analítica que envolve a supressão de figurações melódicas e apresenta apenas as notas básicas ou os membros cordais dos acordes em uma determinada passagem”³⁴. Na polifonia latente, apresentar as notas básicas dos acordes é mais complexo que na polifonia, pois as notas de um arpejo podem se confundir com a organização vertical da harmonia ou com a organização horizontal da melodia.

Nas figuras a seguir apresentamos os primeiros compassos do Prelúdio em Dó maior do Cravo bem temperado e sua redução harmônica³⁵.

³⁴ *Harmonic reduction is an analytical technique that involves deleting melodic figurations and presenting only the basic notes or chord members of the chords in a given passage.*

³⁵ Winold transpôs a redução harmônica do Prelúdio em Dó maior para Sol maior, devido ao propósito de sua análise de compará-lo com outra peça dessa tonalidade, mas o que nos interessa aqui é observar somente a técnica analítica da redução harmônica.



Figura 29: Bach, Cravo bem temperado, I, BWV 846, Prelúdio em Dó maior, comp. 1-4 (WINOLD, 2007: v. 2, p. 4).



Figura 30: Bach, Cravo bem temperado, I, BWV 846, Prelúdio em Dó maior, redução harmônica transposta para Sol maior, comp. 1-4 (WINOLD, 2007: v. 2, p. 5).

Na redução harmônica do trecho polifônico acima, o autor demonstra a função dos acordes, onde indicou o papel que cada um tem nas dinâmicas estruturais da música, que foram, estabilidade, preparação, tensão e retorno à estabilidade. Demonstrou também por meio da análise graduada a classificação dos acordes de acordo com a sua localização na escala, a qualidade do acorde, e a inversão ou disposição das notas dos acordes (WINOLD, 2007: v. 1, p. 14). No capítulo IV, onde fazemos a redução harmônica de um trecho do Presto da Fantasia VII para violino desacompanhado de Telemann, apresentar o papel, a classificação, a localização e a disposição das notas e dos acordes foi mais complexo, devido às vozes estarem ocultas.

Sobre a redução cordal, como chamam Neumeyer e Tepping, eles afirmam,

uma leitura relativamente informal que separa as notas de embelezamento da condução de vozes básica. A redução cordal é essencialmente o texto da partitura (incluindo as barras de compasso) com as notas não pertencentes à harmonia removidas,

a condução de vozes básica identificada na medida do possível (para realizar isso, posições de oitavas de algumas notas podem ser corrigidas), alguns dispositivos apropriados para o *foreground* identificado (se desejado), e a base harmônica identificada³⁶ (NEUMEYER e TEPPING, 1992: p. 30, tradução minha).

A redução cordal é valiosa para composições ornamentadas ou com complexidade harmônica, mas também para dupla verificação da interpretação do *foreground*. Podemos ver na figura a seguir a demonstração do procedimento básico. Se forem apresentadas mais que quatro partes de condução de vozes, é preferível reduzir para quatro, removendo as notas duplicadas ou as figuras nas partes internas (NEUMEYER e TEPPING, 1992: p. 30).

Figura 31: Schumann, Um estudo curto, op. 68, n.º 14, comp. 1-17, redução cordal (NEUMEYER e TEPPING, 1992: p. 31)

Lembramos ainda que a redução harmônica também é valiosa para composições com complexidade textural, como no caso em que há uma multiplicidade de partes em uma linha melódica.

³⁶ A relatively informal reading that separates embellishing notes from the basic voice leading. A chordal reduction is essentially the text of the score (including bar-lines) with non-harmonic notes removed, plain voice leading identified insofar as possible (to accomplish this, octave positions of some notes may have to be corrected), a few devices appropriate to the foreground identified (if desired), and the harmonic basis identified.

4. Integração e segregação na polifonia

Os conceitos que serão expostos neste subcapítulo, através de experimentos de autores da cognição musical, visam demonstrar o agrupamento dos componentes sonoros em diferentes fluxos.

4.1. Agrupamento sincrônico e diacrônico

O agrupamento sincrônico se refere aos componentes que ocorrem ao mesmo tempo, e o diacrônico aos que se seguem no tempo. Podem ser entendidos como organização vertical formadora dos acordes e da harmonia, e horizontal formadora da melodia. Bregman (1994: p. 213) ilustra através de um experimento dele e de Rudnicky um processo que eles utilizaram para particionar um conjunto de componentes em subconjuntos distintos, e colocá-los em diferentes fluxos. Na Figura 32 o autor demonstrou um ciclo de repetição de duas notas (**A** e **B**) com frequências diferentes, ambas com a mesma duração e velocidade de repetição, sobrepostas no tempo, e ainda com variação na porcentagem do comprimento da nota que se sobrepôs à outra. Verificou-se que, quando os inícios das notas foram sobrepostos diacronicamente, elas se segregariam em fluxos separados constituídos por sons simples; no entanto, quando a sobreposição temporal dos inícios das notas foram quase sincrônicos, elas se fundiram em um som complexo resultando em um fluxo único.

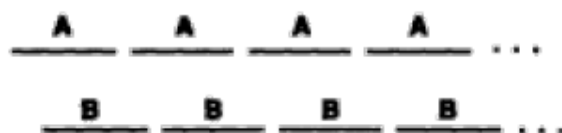


Figura 32: ciclo repetido de notas sobrepostas (BREGMAN, 1994: p. 214).

Bregman (1994: p. 216-218) demonstrou através de outro experimento, agora dele e de Pinker, como se pode ver na Figura 33, um ciclo em que a nota **A** foi seguida pelas notas **B** e **C** (em uma situação, **B** e **C** estavam

sincrônicas, e em outra estavam diacrônicas; ainda **A** e **C** apresentavam frequências variadas para o agudo ou para o grave).

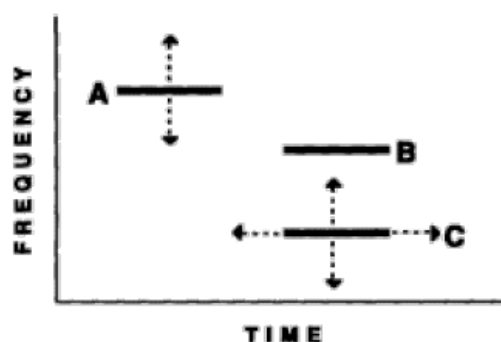


Figura 33: **A**, **B** e **C** são componentes de notas simples (BREGMAN, 1994: p. 29).

Os autores observaram que o ciclo podia ser ouvido de maneiras diferentes, dependendo das frequências e do tempo das três notas. Uma maneira seria a alternância da nota **A** em um fluxo, com o som complexo formado pelas notas **BC** em outro (no caso em que **BC** estavam sincrônicas). Outra maneira era ouvir as notas **A** e **B** em um fluxo e **C** em outro (no caso em que **B** e **C** estavam diacrônicas). E houve também alguns casos ambíguos.

Os autores concluíram que a maneira como o ouvinte escutou os sons dependia de dois fatores: um deles foi a separação de frequência entre as notas, pois quando as notas estavam próximas umas das outras em frequência elas soavam como uma única sequência coerente, no entanto, quando elas se separavam em frequência elas se dividiam em mais fluxos. O segundo fator foi o sincronismo e diacronismo dos inícios das notas **B** e **C**. Estes estudos podem ser relacionados com a integração e segregação na melodia e polifonia latente, devido também à influência da proximidade de frequência e temporal na geração de um fluxo ou mais.

4.2. Audição de sequências simultâneas

Segundo Bregman (1994: p. 328), na audição de mais de uma sequência de eventos onde cada uma tem suas próprias propriedades, como por exemplo quando duas vozes são ouvidas ao mesmo tempo (e que muitas

vezes podemos nos concentrar em apenas uma), a interpretação do discurso depende da ordem dos eventos da fala mais básicos, provavelmente os fonemas, que ocorrem dentro dela. Portanto, se conseguimos interpretar a mensagem de cada voz separadamente, devemos ser capazes de formar uma sequência para essa voz que exclui os outros sons das outras vozes. O autor comenta que o reconhecimento de melodias na música é um caso que se assemelha a essa necessidade de registrar a ordem dos elementos dentro do fluxo. Para demonstrar isso, ele recorre a um experimento onde mostra que é possível reconhecer uma melodia cujas notas são tocadas sincronicamente com as de outra. Nele, os ouvintes tiveram que distinguir entre a melodia alvo e a melodia alternativa. A melodia alternativa continha as mesmas quatro notas da melodia alvo, exceto pela ordem temporal das duas notas do meio que foram revertidas. Verificou-se que as melodias foram mais fáceis de serem reconhecidas quando a separação de frequência entre elas foi aumentada. Com isso, o autor deixou clara a contribuição da separação de frequência na identificação da ordem dos elementos em diferentes sequências simultâneas; mas esta identificação também seria possível por meio do timbre, onde as melodias seriam tocadas por instrumentos diferentes sem haver a necessidade de alterar a sua frequência.

Segundo Palmer e Holleran (1994: p. 301), muitas relações estruturais como as funções dos fatores rítmicos, contorno melódico e intervalos, mediam a percepção da música ocidental na forma como os ouvintes percebem a música monofônica; mas nos casos em que há várias partes que soam simultâneas, a percepção da estrutura musical geralmente é mais complexa devido às interações que podem se formar. E nos casos em que as várias partes que soam simultâneas estão ocultadas em uma linha melódica única, tem-se também uma outra complexidade de percepção e identificação da ordem dos elementos na sequência, devido a outros tipos de interações, como exemplo, as conexões de curta e larga escala de seus elementos.

Capítulo III - A polifonia latente: conceito e aspectos estruturais

1. Definição

Neste capítulo complementamos a definição de polifonia latente apresentada na introdução, por meio de teóricos e interpretes, afim de demarcar o conceito. A polifonia latente, ou polifonia implícita, melodia polifônica, melodia combinada, polifonia aparente, entre outros termos, como os diversos autores denominam, é uma técnica composicional que implica múltiplas vozes em uma linha melódica única. Além do exemplo do Prelúdio em Dó maior para instrumento de teclado da citação de Davis na introdução, destaco ainda a *Partita* para flauta desacompanhada - BWV 1013 - também de Bach, em que analisamos a *allemande*, como sendo uma das mais impressionantes peças que aludem a uma textura polifônica latente, por ser para um instrumento monofônico.

Ao abordar as peças para violino e violoncelo desacompanhado de Bach, Menuhim comenta que o violinista, ao interpretar peças para violino desacompanhado, se depara com diversos desafios. A exploração do recurso polifônico latente é um deles e não só em relação à técnica do instrumento, mas também no conhecimento e compreensão teórico/analítica. Nas seis sonatas e *partitas* para violino desacompanhado de Bach, o instrumento é utilizado em sua mais completa capacidade melódica, contrapontística e harmônica. Neste caso, o mais importante é observar a clareza da condução de vozes, e isto se aplica em muitos movimentos em que aparentemente existe apenas uma voz, mas podem conter mais de duas. Embora muitos dos movimentos de Bach para violino e violoncelo desacompanhado estejam escritos a uma voz sem contraponto e harmonia, o contraponto e a harmonia estão de fato implícitos e todos os esforços devem ser feitos para explicitar as diferentes vozes claramente, mesmo que nunca soe mais de uma simultaneamente (MENUHIM e PRIMROSE, 1976: p. 114-119). Um outro exemplo que apresenta diversos desafios para violinistas, em que o contraponto e a harmonia estão implícitos, é a Fantasia VII para violino desacompanhado de Telemann, da qual analisamos o *Presto*, num esforço para explicitar as diferentes vozes claramente.

Segundo Fraga (2009: p. 21), embora a polifonia latente não constitua necessariamente um prolongamento, em algumas situações ela pode

configurar uma extensão, e é um recurso bastante usado e explorado pelos compositores para criar uma polifonia em instrumentos melódicos. Portanto, a polifonia latente determinou um procedimento singular da escrita, e adotou caminhos capazes de oferecer delineamentos tanto para o pensamento composicional barroco, como para os períodos seguintes.

2. Noções gerais

Abordamos aqui as noções gerais de polifonia latente, através de tratadistas, para conhecermos alguns de seus pensamentos. Em seu estudo, Davis (2011: p. 2-3) por meio de vários autores comenta tratados teóricos do século XVIII que abordaram a polifonia latente, entre eles o de Johann Mattheson (1739) que chamou essa técnica de "teoria dos acordes quebrados" e ilustrou as diferentes maneiras pelas quais o arpejo pode ser usado para representar várias texturas polifônicas. Para esse tratadista, "quebrar" significa que as alturas são dispostas uma após a outra, ao invés de sobrepostas, e com isso, reduzir o número total de vozes, mas manter o conteúdo harmônico completo. É importante lembrarmos que a harmonia implícita resultante da utilização do arpejo, em que uma nota é disposta após a outra, ocorre de maneira diferente na melodia e na polifonia latente.

Johann Philipp Kirnberger (1774) discutiu o contraponto florido e demonstrou como o arpejo poderia ser usado para transformar várias peças de múltiplas partes em melodias monofônicas. Essas melodias monofônicas na realidade seriam somente aparentes, pois de fato elas configuram uma polifonia latente. Este mesmo tratadista fez referência à polifonia latente em sua discussão de como tratar os intervalos aumentados e diminutos para evitar a progressão melódica "inaceitável", e que quando a harmonia implícita soa como uma peça de duas ou três partes, essas progressões não parecem ruins.

Para Johann David Heinichen (1728) as vozes implícitas empregam saltos não convencionais e resoluções retardadas de dissonâncias. O autor considerou aceitáveis as resoluções tardias das suspensões, se as alturas intermediárias fornecerem variações que adiem o momento da resolução. Como essas variações às vezes contêm separações de grandes intervalos,

elas muitas vezes criam uma textura onde as notas de suspensão e resolução pertencem a uma voz implícita e as alturas intermediárias pertencem a outra, e essa ornamentação de uma dissonância antes da sua resolução poderia criar uma polifonia implícita. O efeito de suspensão de dissonância é abordado com mais detalhes no subcapítulo 3.2, e demonstra como Bach aumenta a tensão da linha para transcender o conteúdo da simples monofonia.

Em seu estudo sobre a polifonia latente, Kurth (1991) expôs vários exemplos de peças de Bach para demonstrar os efeitos de volume e os meios técnicos para aumentar a tensão melódica em uma linha única, através dos contornos cordais, retardo de dissonâncias, interrupção da direção melódica e malha rítmica uniforme, como será demonstrado com mais profundidade no próximo subcapítulo.

Para finalizar, de acordo com a teoria de Schenker, a polifonia implícita está associada aos princípios básicos de diminuições melódicas e voz condutora, e também será demonstrada com mais profundidade no subcapítulo 4, por meio de autores tais como Forte e Gilbert (1982).

3. Procedimentos para aumentar a tensão em uma linha única

Expomos neste subcapítulo uma série de propriedades estilísticas e técnicas empregadas recorrentemente por Bach, que geram a impressão de polifonia em uma única voz. Para isso, utilizamos um estudo teórico e analítico, afim de demonstrarmos aspectos estruturais presentes na polifonia latente.

Admiravelmente incontáveis, alusões habilmente aplicadas às partes adicionais tecidas na voz ultrapassam a capacidade do que pode realmente ressoar no material de uma única voz. Existe uma técnica desenvolvida nas linhas de Bach de tal forma que a polifonia está latente no desenvolvimento linear monofônico. Ela sugere uma compreensão auditiva e suplementação dos procedimentos musicais que são mais ricos e mais diversificados do que realmente soam em uma única voz³⁷ (KURTH, 1991: p. 76, tradução minha).

3.1. Contornos cordais

Nos casos onde passagens restritas a contornos cordais aparecem na monofonia de Bach, geralmente uma linha melódica está escondida nesses contornos, como na Figura 34, em que nas notas mais agudas os fragmentos lineares e as continuidades melódicas podem ser ouvidos entre cada segunda e quinta colcheias dos compassos (assinaladas por mim com círculos). E além dessa voz superior uniformemente ondulada e implícita, emerge uma espécie de linha de baixo (indicada com retângulos), que começa com a nota pedal Mib e se move descendentemente para Dó, saltando uma sétima menor para Síb e chega a Lá (KURTH, 1991: p. 76-77).



Figura 34: Suíte para violoncelo em Mib maior, Prelúdio, comp. 1-15 (KURTH, 1991: p.77).

³⁷ *Countless admirable, skillfully applied allusions to additional parts woven into the voice reach beyond the capacity of what can actually resound in the material of a single voice. There is a technique developed in Bach's lines such that polyphony is latent in the monophonic linear unfoldment. It suggests an aural comprehension and supplementation of musical procedures that are richer and more diverse than actually sound in the one voice.*

Lembramos ainda a presença de uma voz intermediária (assinalada com círculos pontilhados) nas três últimas colcheias dos compassos, cuja última colcheia do compasso 9 em diante se integra com a linha do baixo. E ainda, percebemos claramente uma maneira pela qual o arpejo pode ser usado para representar uma textura polifônica.

3.2. Suspensão de dissonâncias

Além dessas alusões à plenitude cordal, para transcender o conteúdo da simples monofonia, a linha possui elementos que aumentam a sua tensão por meio de ocorrências implícitas de dissonâncias, que concentram a energia melódica em pontos individuais que impulsionam para uma resolução. Bach muitas vezes consegue uma maior tensão com tais alusões a notas harmonicamente dissonantes, retardando a entrada da nota de resolução.

As notas dissonantes conservadas na escuta sobressaem da continuidade linear e formam entre elas uma continuidade separada com a nota que fornece a resolução, deixando-as suspensas até ouvirmos sua continuação. Esses efeitos estão presentes na técnica de polifonia latente. Podemos ver os efeitos de suspensão na figura a seguir (assinalado por mim com o círculo), onde a dissonância Sol (como sétima) implica um efeito de suspensão no comp. 13 para o 14 (KURTH, 1991: p. 77-78).



Figura 35: Suíte para violoncelo em Sol maior, *Allemande*, comp. 13-14 (KURTH, 1991: p. 78).

A sétima é um dos harmônicos distantes da fundamental na série harmônica, com isso, utilizá-la para gerar outras vozes é uma estratégia eficiente, devido a sua relação com a fundamental enquanto som não repousante.

3.3. Interrupção da direção melódica

No mesmo estudo de Kurth (1991: p. 78-79), o autor comenta que os aumentos na tensão melódica também podem ser alcançados quando ocorre uma repentina interrupção auditivamente marcante de uma direção melódica específica. Essa direção é então retomada e continuada somente após uma passagem intervir de modo que a nota, com a qual a progressão linear foi inicialmente cortada, é preservada na escuta e, em seguida, é conectada com as notas subsequentes. As continuidades são formadas entre as notas individuais, e geralmente uma intensificação que leva a um ápice resulta dessas continuidades. Desta forma, Bach faz conexões de longo alcance de muitas notas individuais em uma linha para formar uma progressão maior, em contínua tensão. O curso da linha melódica é determinado por tensão cinética, de modo que os pontos pertencentes a essas continuidades estendam a sensação de unidade e aumentem significativamente a tensão de toda a linha. Na Figura 36, existe uma linha emergindo de forma independente ascendente Dó# - Ré - Mi - Fá - Sol, e descendente Sol - Fá - Mi - Ré - Dó# (indicada por mim com os círculos).



Figura 36: Suíte para violoncelo em Ré menor, Prelúdio, comp. 43-48 (KURTH, 1991: p. 80).

A influência do contorno melódico ascendente na geração de tensão da linha fica evidente, quando ele atinge seu ápice e muda para uma direção descendente.

3.4. Malha rítmica uniforme

Na figura a seguir, podemos ver uma malha rítmica uniformemente aplicada nas vozes envolvidas (termo que pode ser entendido como partes estruturais iguais que se conectam e formam um todo homogêneo). Os vários meios para alcançar a alusão de polifonia surgem em uma variação rica, intimamente entrelaçadas umas com as outras. Nela, Bach comprime uma rede polifônica completa em sua linha monofônica (KURTH, 1991: p. 80).



Figura 37: Sonata para violino n°3 em Dó maior, *Allegro*, comp. 21-30 (KURTH, 1991: p. 81).

No registro grave uma nota pedal (Sol) se desenvolve. Acima deste pedal, há uma voz que, a partir do compasso 25 em diante, evolui de uma fraca imersão e indistinguíveis começos nos compassos 21-24, para uma melodia mais evidente no registro agudo, como podemos ver na Figura 38 (KURTH, 1991: p. 81).



Figura 38: Melodia da Sonata para violino n°3 em Dó maior, *Allegro*, comp. 21-30 (KURTH, 1991: p. 81).

Essa melodia que estava oculta pode ser entendida como resultado não da organização da duração no movimento ordenado de sons reais, mas sim da organização, da duração no movimento ordenado de sons preservados na memória.

3.5. Procedimento fugal

No mesmo estudo de Kurth (1991: p. 83-86), o autor examina a Fuga da Sonata em Dó maior, n.º3, para violino desacompanhado de Bach, que apresenta uma passagem extremamente interessante de polifonia latente. O conhecimento do sujeito no início da fuga é necessário para entendê-la.



Figura 39: Sonata para violino n.º3, Fuga, comp. 1-8 (KURTH, 1991: p. 84).

O sujeito reaparece latentemente nos compassos 171-175, como se vê nas duas figuras complementares a seguir.³⁸



Figura 40: Sonata para violino n.º3, Fuga, comp. 171-174 (KURTH, 1991: p. 84).



Figura 41: Sonata para violino n.º3, Fuga, comp. 174-175 (KURTH, 1991: p. 85).

³⁸ Nas figuras 40 e 41, Kurth resalta algumas notas e sinaliza com ligaduras e colchetes, devido a sua análise motívica dos episódios desta Fuga, que nós não abordaremos completamente aqui.

Nessa polifonia latente de vozes entrelaçadas, está o contra-sujeito da fuga. A voz cromática mais grave (Lá – Sol# - Sol – Fá# - Fá - Mi, etc.) contrapõe o sujeito no início da fuga (ver Figura 39, comp. 5-8), e na linha monofônica (Fig. 40 e 41) do compasso 171 em diante, encontra-se a linha inferior assinalada por mim com retângulos e iniciada pelo Ré oitava acima (Ré - Dó# - Dó – Si – Sib - Lá) com o sujeito indicado com círculos.

3.6. O surgimento e dissipação das vozes aparentes³⁹

Kurth (1991: p. 90), comenta que o surgimento das vozes aparentes e a maneira como elas desaparecem estão entre os refinamentos mais requintados da arte linear de Bach. O surgimento e desaparecimento delas da voz real ocorre frequentemente tão imperceptivelmente, que as vozes parecem se misturar, e seus começos e finais dificilmente podem ser determinados.

3.6.1. Notas individuais sobre os contornos de um acorde

Segundo Kurth (1991: p. 90), muitas vezes o surgimento indiscernível das vozes aparentes se origina na implicação das notas individuais de uma voz aparente, através do movimento de uma voz real sobre os contornos de um acorde. Este é particularmente o caso em que mesmo, dentro do acorde implícito, a nota em questão não ocorre na faixa de oitava em que a continuidade linear pertenceria. Na Figura 42, os vestígios de uma voz aparente desaparecem nos contornos harmônicos implícitos.

³⁹ Para Kurth as vozes aparentes são as linhas secundárias enquanto que a voz real é a linha principal.



Figura 42: Sonata para violino n°1 em Sol menor, *Presto*, comp. 119-129 (KURTH, 1991: p. 90).

A voz ascendente inferior marcada com colchetes evoluiu de um motivo de duas notas, que se estende de Lá até Fá#. O seu início deve ser entendido como Sol, que sem realmente soar, soa do contorno de Sol menor da voz real no compasso 120. Similarmente, a voz aparente conduz em direção a Sol (comp. 127), que está implícita no esboço da harmonia de Sol menor. Somente no compasso 128 o movimento passa brevemente pela nota Sol esperada dentro do contexto linear.

3.6.2. Notas na localização métrica fraca

Também é típico que uma voz aparente se dissolva em notas na localização métrica fraca, como na figura a seguir, onde a voz real contém uma linha oculta descendente, percorrendo uma oitava de Mi a Mi (marcadas com sinal de +). Metricamente as notas iniciais Mi – Ré# - Sí – Lá - Sol são as primeiras notas nos grupos de semicolcheias; a continuação para Fá# e Mi ocorre na localização fraca do posicionamento métrico (KURTH, 1991: p. 91).



Figura 43: Partita para violino n°1 em Sí menor, *Double II*, comp. 44-48 (KURTH, 1991: p. 91).

O nível métrico influenciou diretamente a estabilidade das notas da voz aparente, fazendo com que elas perdessem força quando deslocadas para a localização métrica fraca, e com isso, rarefazendo a sua nítida audibilidade.

3.6.3. Movimento de uma voz para outra

Na figura a seguir, o movimento de uma voz real se dissipa em uma voz aparente. No primeiro compasso existe uma descida para Fá na voz real, que continua com Mi – Ré - Dó como uma voz aparente no compasso 106 em diante. Em uma dissipação tão habilidosa, frequentemente a transição final desaparece muito gradualmente para os contornos que não podem mais ser claramente distinguidos (KURTH, 1991: p. 95).



Figura 44: Suite para violoncelo em Dó maior, *Giga*, comp. 105-108 (KURTH, 1991: p. 95).

3.7. Transição de motivos

Na Figura 45, o motivo entre colchetes na voz real do compasso 4 aparece na voz aparente inferior (assinalado com +) no compasso 8 em valores duplicados, e também na voz aparente superior no compasso 6, invertido e aumentado⁴⁰. Este fenômeno de transição de motivos e tipos específicos de movimento da voz aparente para a voz real mostra mais claramente que Bach imaginou uma atividade polifônica em que todas as vozes participam motivicamente (KURTH, 1991: p. 93).

⁴⁰ O motivo no compasso 6, embora parecido com o motivo entre colchetes no compasso 4, não corresponde exatamente a ele (KURTH, 1991: p. 93).



Figura 45: Sonata para violino n°3 em Dó maior, *Allegro*, comp. 3-9 (KURTH, 1991: p. 93).

4. Diminuições melódicas e condução de vozes

Os conceitos expostos aqui, através de um estudo teórico e analítico, visam demonstrar aspectos estruturais relacionados com a polifonia latente. Segundo Forte e Gilbert (1982: p. 67-68), o conceito de polifonia latente está intimamente associado com as diminuições melódicas (bordaduras, notas de passagem e arpejos) e condução de vozes, podendo ser facilmente entendido com o conhecimento destas características estruturais.

A Figura 46a, *b* e *c*, retrata explicitamente a ideia de melodia combinada, onde em *a* temos a primeira parte do coral de Bach, e em *b* temos a quarta variação do coral, em que o autor demonstra a condução de vozes das três linhas superiores. Em *b*, sobre o primeiro tempo do compasso 1, a melodia da variação começa na voz intermediária Mib e depois arpeja através de Sol e Dó, a segunda nota da melodia; depois salta descendentemente para Mib, e no próximo tempo começa novamente em uma nota da voz intermediária, Ré. Depois disso salta para a terceira nota da melodia, Sí, e no quarto tempo a variação apresenta no baixo uma nota diferente do coral, alterando a harmonia. Em *c*, onde temos uma redução harmônica de *b*, podemos ver os componentes distintos da condução de vozes apresentados verticalmente com valores de notas iguais às do coral original.



Figura 46a, b, c: Bach, Variações sobre *O Gott, du frommer Gott* (FORTE e GILBERT, 1982: p. 68).

Em *b* e *c*, onde os autores demonstram a condução de vozes, fica evidente que os acordes são produzidos pelos movimentos das linhas que estão ocultas. As estruturas polifônicas latentes diferem de simples arpejos, devido ao arpejo ser a projeção de uma voz única através de notas de uma tríade consonante. A polifonia latente envolve arpejos de uma maneira mais elaborada, como transmissoras de duas ou mais vozes.

Em relação às bordaduras⁴¹, elas são a característica diminuição desta variação. E são a forma miniaturizada da bordadura expandida Dó – Sí – Dó, do início da melodia do coral apresentado acima.

Na próxima figura, Forte e Gilbert (1982: p. 68-69) demonstram em outra peça que as vozes mais graves formam uma polifonia latente, por meio de um arpejo na mão esquerda que contém o baixo e as vozes intermediárias,

⁴¹ As bordaduras estão assinaladas com N nas figuras.

como podemos ver em 47b na condução de vozes. Em relação à condução de vozes os autores afirmam que,

é esta dimensão horizontal - a condução de vozes – que é de maior interesse na melodia combinada (polifonia latente), a forma como os componentes da melodia interagem para formar uma progressão coerente e artística ao longo de um trecho de música⁴² (FORTE e GILBERT, 1982: p. 69, tradução minha).

Analizando mais detalhadamente a Figura 47b, podemos ver que a voz do baixo se movimenta ascendentemente por graus conjuntos de Láb a Dó através da nota de passagem Síb. A voz acima do baixo se move em terças paralelas com ele, enquanto que o terceiro componente da polifonia latente permanece no Mib e salta para Láb no compasso 3. A mão direita também apresenta uma polifonia latente com nota de passagem e bordadura, como se vê ainda na Figura 47b.



Figura 47a, b: Mendelssohn, Prelúdio IV, op. 35 (FORTE e GILBERT, 1982: p. 69).

Esta maneira de utilizar os “acordes quebrados” na mão esquerda geralmente se confunde com um simples delineamento harmônico, mas eles de fato podem esconder uma complexa multiplicidade de vozes.

⁴² It is this horizontal dimension – the voice leading – that is of greatest interest in the compound melody, the way in which the components of the melody interact to form a coherent and artistic progression over a span of music.

Segundo Forte e Gilbert (1982: p. 69-70), os instrumentos monódicos talvez apresentem as polifonias latentes que mais causam uma forte impressão no ouvinte, pois podem conter uma estrutura de mais de duas vozes. A figura adiante apresenta um trecho onde a voz superior começa com Síb no compasso 1, e na quarta colcheia a melodia salta descendentemente para a voz intermediária Ré, e no último tempo do compasso salta para a voz do baixo Sol, que conduz para a nota Fá do primeiro tempo do compasso seguinte. O salto ascendente para Lá reintroduz a condução vocal da voz superior, e o salto descendente para Ré reintroduz a voz intermediária em uma polifonia latente a três vozes. O terceiro compasso se assemelha ao primeiro em seu padrão de condução de vozes. No quarto compasso um arpejo ascendente começa no baixo e passa pela voz intermediária até chegar a voz mais aguda Sol.



Figura 48a, b: Bach, Suíte para violoncelo em Sol maior, Minueto II (FORTE e GILBERT, 1982: p. 70).

Na Figura 48b as três vozes estão verticalizadas para demonstrar a condução de vozes; com isso, podemos ver que “uma melodia combinada sempre resulta num deslocamento rítmico dos componentes que “pertencem mutuamente”⁴³ (FORTE e GILBERT, 1982: p. 70, tradução minha), e ainda, que “as vozes componentes da melodia combinada sempre seguem o padrão da condução de vozes; de fato, elas são a expressão melódica do padrão, que está contido na estrutura melódica única”⁴⁴ (FORTE e GILBERT, 1982: p.

⁴³ *A compound melody always results in a rhythmic displacement of components that “belong together”.*

⁴⁴ *The component voices of compound melodies always follow the voice-leading pattern; indeed, they are the melodic expression of that pattern, which is contained within a single melodic structure.*

70, tradução minha). Esse deslocamento métrico das notas dos acordes não fez com que a linha perdesse a sua harmonia implícita a três vozes, pois habilidosamente se manteve a conexão convencional entre eles.

5. Integração e segregação na polifonia latente

Buscamos expor aqui a influência da alternância de notas agudas e graves na integração e segregação na polifonia latente, através do estudo de Bregman, com o intuito de compreender o seu funcionamento.

5.1. Alternância de notas agudas e graves

Em seu estudo, Bregman (1994: p. 675-676) afirma que as alternâncias rápidas de notas agudas e graves são algumas vezes encontradas na música, mas os compositores estão conscientes de que tais alternâncias segregam as notas agudas das graves. As transições entre os registros agudos e graves foram usadas pelos compositores do período barroco, para criarem linhas melódicas combinadas que dão a impressão de que um único instrumento, como o violino ou a flauta, toque mais de uma linha melódica ao mesmo tempo.

A segregação de notas agudas e graves parece não ser sensível a relações musicalmente significativas, como a oitava. Uma sucessão rápida de notas agudas e graves alternadas, e espaçadas em um intervalo de oitavas, segregará tão fortemente entre si como as notas que não são separadas por esse intervalo. A relação de oitava não as mantém juntas. Isso sugere que a formação de fluxos musicais é fortemente afetada por uma forma de agrupamento muito primitiva que não utilizava oitavas, como exemplo o tricorde.

Capítulo IV - Análise estrutural: estudos de caso

1. *Presto* da Fantasia VII em Mib maior para violino desacompanhado de Telemann

Explicitamos por meio da análise estrutural da peça de Telemann, utilizando os vários estudos apresentados nos capítulos I, II e III, aquilo que está latente pela ocultação da multiplicidade de partes em uma linha melódica única, resultando em uma textura polifônica latente.

Telemann é uma das referências na arte de compor peças para instrumentos desacompanhados que apresentam uma textura polifônica latente, e a Fantasia VII para violino desacompanhado é uma das peças mais relevantes do repertório violinístico, e apresenta diversos desafios para os instrumentistas. A peça divide-se em quatro movimentos: *Dolce*, *Allegro*, *Largo* e *Presto*. Neste trabalho concentrar-nos-emos no quarto - *Presto*.

Em um catálogo impresso de 1735, Telemann publicou as 12 fantasias para violino desacompanhado, das quais seis incluem fugas e seis são galantes (ZOHN, 2008, p. 430). Nelas, o compositor demonstra o domínio de melodias em que a polifonia está latente e ainda de escrita idiomática do instrumento. Este domínio de Telemann pode ter sido favorecido pelo fato de que ele tenha sido um violinista autodidata. Ao abordar o estilo musical deste compositor, Petzolt comenta,

seu desejo de se expressar tão rapidamente quanto possível assume a forma de temas que muitas vezes são surpreendentemente curtos; mas era parte de sua natureza, que era dramática ao invés de lírica, épica, ou contemplativa, para criar temas e motivos impregnantes⁴⁵ (PETZOLT, 1974: p. 94, apud GEERTZ, 2014: p. 8, tradução minha).

Além de criar temas e motivos memoráveis nas Fantasias, o compositor alemão demonstra ainda uma riqueza de gêneros e estilos em sua maneira de compor. As quatro coleções das fantasias para flauta, teclado, violino e viola da gamba, estão entre as mais originais e bem sucedidas obras para instrumentos não acompanhados do século dezoito. Possivelmente, Telemann tinha conhecimento de algumas obras francesas e

⁴⁵ *His desire to express himself as tersely as possible takes the form of themes which are often surprisingly short; but it was part of his nature, which was dramatic rather than lyrical, epic, or contemplative, to create such pregnant themes and motifs.*

italianas para instrumentos de cordas não acompanhados, e há referências a tipos de danças como giga, sarabanda, siciliana e polonesa. Em diversas coleções publicadas, Telemann transita fluentemente entre o velho barroco e o novo galante (ZOHN, 2008: p. 426-431).

Corroborando com esta ideia de que Telemann tinha uma visão para o futuro, Petzolt comenta que Bach foi fiel a sua formação e caráter e escreveu em um estilo mais contrapontístico e intrincado do que Handel e Telemann, e que Bach foi considerado um excelente virtuose do teclado e maestro, mas desatualizado como compositor (PETZOLT, 1974: p. 17, apud GEERTZ, 2014: p. 8).

Para finalizar esta contextualização histórica, podemos dizer ainda que mesmo o violino sendo um instrumento que possibilitava a execução de acordes de duas, três e quatro notas simultâneas, e a composição de uma polifonia, Telemann escolheu construir no *Presto* da Fantasia VII para violino desacompanhado, um tipo de textura em que a harmonia e o contraponto estão latentes.

1.1. Análise estrutural: estrutura e prolongamento

Na Figura 49a, temos a partitura da música propriamente dita. Na Figura 49b, temos uma interpretação da direção e meta do movimento das vozes implícitas, que são demonstradas através dos diferentes níveis estruturais e da distinção das notas subordinadas das mais importantes. A análise harmônica nos ajuda a determinar quais são estas notas estruturalmente mais ou menos importantes. As notas com haste para baixo pertencem à voz inferior e intermediária, sendo que as da voz inferior possuem a cabeça da nota maior que a da intermediária. E as notas com haste para cima pertencem à voz superior.

(a)

(b)

Figura 49: (a) Telemann, *Presto*, Fantasia VII; (b) Gráfico do plano frontal⁴⁶.

⁴⁶ O plano frontal é o que mais se aproxima da superfície da música. Em relação a esta, ele simplifica algumas ideias rítmicas e omite eventos redundantes, tais como notas repetidas e

Como se pode observar na Figura 49b, um movimento de sextas paralelas inicia o *Presto* que apresenta na voz grave uma progressão melódica de quarta, que compreende as notas Mib-Síb, sem haste por pertencerem à superfície da peça. Na voz superior o Síb é ornamentado duas vezes por bordaduras. No segundo compasso é onde temos as primeiras notas estruturais da dominante, que são indicadas com as figuras de mínima e semínima. As notas deste acorde estão prolongadas até o último compasso da parte **A**, passando pela pré-dominante⁴⁷ Fá com haste de colcheia (que é subordinada da dominante), terminando esta parte da peça. Pudemos observar no gráfico da parte **A** do *Presto*, que através das progressões melódicas e bordaduras, a direção e meta do movimento apresentam duas vozes implícitas.

Dando continuidade à análise, a parte **B** começa com uma nota estrutural na voz aguda do compasso nove subordinada da nota Sol do compasso onze. No compasso dez, a dominante que é constituída de notas do nível intermediário, resolve no acorde de tônica altamente estrutural do compasso seguinte, que prolonga até o acorde vi=i do compasso quatorze. Do compasso quatorze até o dezoito, a tonalidade subsidiária Dó menor é estabilizada através do prolongamento por progressões melódicas e bordaduras do acorde dessa nova tônica. Depois desta rápida passagem pela tonalidade de Dó menor, retorna-se para Mib maior no compasso dezoito. No compasso vinte, a dominante é prolongada por bordaduras até o compasso vinte e quatro, e então chega na tônica Mib maior resolvendo a peça com a cadência I – V – I. Temos ainda, nos compassos 11, 21 e 26, as notas pertencentes à linha fundamental. No último compasso, uma nota Mib é acrescentada entre parênteses por ser uma nota implícita harmonicamente. Com isso, pudemos observar que também através das progressões melódicas e bordaduras, a direção e meta do movimento apresentam três

notas dobradas. No plano médio são condensados apenas aspectos mais gerais da harmonia e do contraponto. É neste nível que os mais importantes eventos estruturais progressivamente aparecem. O plano de fundo, representa a estrutura mais elementar da obra, ou a estrutura fundamental. Nele estão resumidos todos os elementos melódicos e harmônicos da composição, representados pela Linha Fundamental e pelo Baixo Fundamental (FRAGA, 2009: p. 31).

⁴⁷ Na teoria de Schenker este termo significa um acorde que prepara a dominante, podendo ser dominante secundário, subdominante, acordes com sextas aumentadas, segundo grau, entre outros.

vozes implícitas na parte **B** do *Presto*.

1.2. Análise estrutural: movimento paralelo estrito e não estrito

Na figura a seguir, podemos ver que Telemann escreveu duas vozes que se movem por sextas, e com isso, perdem a qualidade contrapontística de independência. Na anacruse do primeiro compasso temos o início da voz grave que começa com as notas Mib-Ré-Dó, movendo-se por graus conjuntos dando unidade a ela, enquanto que a voz aguda começa com a nota Dó da anacruse e se une com Sí-Lá do primeiro compasso, formando então entre as duas vozes um movimento que não é estritamente paralelo devido aos intervalos de sextas maiores e menor. Neste caso, o efeito é de uma voz única com dobramento harmônico e não duas vozes contrapontísticas. Nos compassos quatro e cinco, Telemann repete esta sucessão de sextas. No compasso dois, temos um movimento paralelo de oitavas, onde as notas Síb das duas vozes se movem para as notas extremas Mib, e assim constituem uma voz com dobramento de oitava.



Figura 50: *Presto* da Fantasia VII para violino desacompanhado de Telemann, comp. 1-7, movimento paralelo estrito e não estrito.

Essa sucessão de sextas demonstradas acima é ocultada pela diferença métrica que será abordada no subcapítulo a seguir.

1.3. Análise estrutural: nível métrico

A análise estrutural do nível métrico demonstrou que a sucessão de sextas, a partir da anacruse do primeiro compasso, está ocultada pela

diferença métrica das notas pertencentes às diferentes vozes. Como podemos ver através dos vários níveis, as notas da voz grave (Mib-Ré-Dó) estão posicionadas na localização métrica mais forte que as da voz aguda (Dó-Síb-Lá). Já na sucessão de oitavas presentes no segundo compasso, as notas da voz grave (Síb-Mib) estão posicionadas na localização métrica mais fraca que as da voz aguda (Síb-Mib). Portanto, fica claro que Telemann utilizou o deslocamento rítmico para separar as notas que pertenciam à mesma localização métrica, para criar o dobramento implícito de sextas e oitavas paralelas.

The figure displays two musical staves in 4/4 time, each with four measures. Above each staff are four horizontal lines representing rhythmic levels: (1/4x), (1/2x), (1x), and (2x). Dots on these lines indicate the metric position of notes. The first staff shows a sequence of notes where the lower voice (bass) is consistently on a stronger metric position than the upper voice (treble). The second staff illustrates an octave shift, with the lower voice moving to a weaker metric position relative to the upper voice in the second measure, marked with a '5'.

Figura 51: *Presto* da Fantasia VII para violino desacompanhado de Telemann, comp. 1-7, nível métrico.

Podemos também observar na figura acima que as alternâncias de notas agudas e graves, conjuntamente com o deslocamento métrico, colaboram com o dobramento implícito de sextas e oitavas paralelas, fazendo com que as transições entre os registros agudos e graves criem linhas polifônicas latentes que dão a impressão de que o violino toque mais de uma linha melódica ao mesmo tempo.

1.4. Análise estrutural: o surgimento e dissipação das vozes

O surgimento das vozes e a maneira como elas desaparecem, foram habilidosamente trabalhados por Telemann, como veremos nas três figuras a seguir. O surgimento e desaparecimento delas em alguns momentos ocorreu tão imperceptivelmente, que as vozes parecem se misturar, e seus inícios e finais dificilmente podem ser determinados. Esse indiscernimento das vozes se originou através do movimento das notas sobre os contornos de um acorde, como demonstramos adiante.



Figura 52: *Presto* da Fantasia VII para violino desacompanhado de Telemann, comp. 2-4, surgimento e dissipação das vozes.

A voz superior (Síb-Mib) mistura-se com a voz inferior (Síb-Mib) por meio do contorno do acorde de Mib maior nos compassos dois e três com figuras de colcheias, que em seguida aumentam suas durações para semínimas misturando ainda mais as duas vozes. No compasso quatro fica claro novamente a presença de duas vozes, onde a nota Sol sobe para Síb-Dó dando unidade a voz superior, e Sol-Mib formam a voz inferior. Na próxima figura essa mistura das vozes ocorreu de maneira parecida.



Figura 53: *Presto* da Fantasia VII para violino desacompanhado de Telemann, comp. 6-8, surgimento e dissipação das vozes.

Já na Figura 54 temos a presença de uma terceira voz intermediária (Síb) que fica aparentemente indiferenciada nos compassos quinze e dezesseis, por causa das notas do contorno do acorde de Síb7, e que nos compassos dezessete e dezoito fica evidente através da condução em

direção às notas Dó-Ré-Dó-Si-Dó, enquanto que a voz superior é formada por bordaduras da nota Sol, e a voz inferior pelas notas Mib.



Figura 54: *Presto* da Fantasia VII para violino desacompanhado de Telemann, comp. 15-18, surgimento e dissipação das vozes.

1.5. Análise estrutural: harmonia a três partes

Na Figura 55, através da redução harmônica, podemos ver a influência melódica na disposição dos acordes, fazendo com que eles apareçam como encontros originados pelo movimento de três vozes, e também a maneira como eles são conectados.

Figura 55: *Presto* da Fantasia VII para violino desacompanhado de Telemann e redução harmônica, comp. 9-14, harmonia a três partes.

Na redução harmônica vimos uma harmonia a três partes onde as vozes superior e intermediária se moveram apenas quando preciso, e ainda através dos menores intervalos (segundas e terças). No entanto, na condução vocal do baixo a manutenção das notas e os menores intervalos

poderiam prejudicar a expressão da eficácia harmônica, assim foi dada preferência aos grandes intervalos (quartas e quintas). As notas entre parênteses nos compassos onze e quatorze estão implícitas na harmonia. Podemos ver também o princípio de “acordes quebrados” que foi utilizado de uma maneira em que o arpejo dispõe as notas uma após a outra, representando uma textura polifônica latente que contém uma harmonia implícita.

2. *Allemande* da *Partita* em Lá menor para flauta desacompanhada - BWV 1013 de J. S. Bach

Explicitamos por meio da análise estrutural da peça de Bach, utilizando os vários estudos apresentados nos capítulos I, II e III, aquilo que está latente pela ocultação da multiplicidade de partes em uma linha melódica única, resultando em uma textura polifônica latente.

Bach também é uma das referências na arte de compor peças para instrumentos desacompanhados que apresentam uma textura polifônica latente, e a *Partita* para flauta desacompanhada é uma das peças mais relevantes do repertório para sopros, e por ser uma peça para instrumento monofônico, ela é uma das que apresenta uma polifonia latente que causa uma forte impressão no ouvinte.

A *Partita* divide-se em quatro movimentos: *Allemande*, Corrente, Sarabande e *Bourrée*. Neste trabalho concentrar-nos-emos no primeiro - *Allemande*. Neste movimento, Bach compõe uma linha aparentemente monofônica, mas através de várias estratégias o compositor estrutura a linha melódica em múltiplas vozes.

2.1. Análise estrutural: estrutura e prolongamento

A Figura a seguir demonstra a polifonia latente em que o baixo, a voz intermediária, e a voz superior evidenciam tal procedimento. Na Figura 56a temos os seis primeiros compassos da *Allemande*. Em 56b apresentamos o gráfico do plano frontal do excerto.

Como se pode observar, em 56b a voz do baixo se apresenta na

configuração básica do movimento entre tônica e dominante, sendo ambas ornamentadas duas vezes por bordaduras. Nos segundo e terceiro compassos as notas Lá entre parênteses estão implícitas devido a expectativa harmônica.

A voz superior que também se observa em 56b, se caracteriza pelo desdobramento do acorde de Lá menor no início do excerto, onde temos também a primeira nota (Dó) da linha fundamental, seguido por desdobramentos intercalados de Mi maior e Lá menor. Tanto os do primeiro quanto os do segundo estão ornamentados melodicamente por bordaduras e notas de passagem. No quarto compasso surge uma curta voz intermediária através do prolongamento da nota Lá por bordaduras, e nos dois compassos seguintes novamente temos duas vozes fazendo a cadência V7 – I.



Figura 56: (a) Bach, *Allemande*, *Partita* BWV 1013, comp. 1-6; (b) Gráfico do plano frontal.

Demonstramos, na figura acima, que a integração da voz do baixo ocorre por meio dos prolongamentos de bordaduras e da condução de voz da progressão harmônica. As suas notas se encontram na maioria das vezes na cabeça dos tempos.

A integração melódica da voz superior está atrelada aos prolongamentos de desdobramentos dos acordes, bordaduras e notas de passagem. Estas técnicas fazem com que as alturas das notas fiquem muito

próximas, gerando intervalos pequenos, e propiciando uma condução de voz integrada. Somente na nota Lá, que salta uma quinta descendente para o Ré no segundo e terceiro compassos (e que não pertencem ao mesmo acorde), ocorre uma instabilidade motivada por este intervalo grande, mas cujas notas se integram devido à sua condução vocal. A curta voz intermediária que se apresenta no excerto integra melodicamente suas notas por meio do prolongamento de bordaduras. Todas estas estratégias verificadas apresentam estabilidade e coerência melódica, o que resulta na integração dos fatores de cada uma das vozes.

Já a segregação melódica no excerto acima está atrelada aos intervalos grandes, contorno melódico e saltos não convencionais da condução de vozes, que propiciam instabilidade e incoerência. Nos casos em que o intervalo entre as vozes é pequeno, o fundamental é observar a condução de vozes para que a segregação fique nítida, e não se confunda com a continuação de outra voz. Com essas estratégias, a aparente melodia monofônica deste excerto sugere duas e três vozes implícitas.

A Figura 57a seguinte corresponde aos últimos sete compassos da *Allemande*; e a Figura 57b apresenta o gráfico *foreground* deste excerto. Na Figura 57b, a linha melódica inicia com desdobramento do acorde de Lá menor arpejado ascendentemente, seguido por progressão linear de quarta e desdobramento do acorde de Ré menor. A nota Ré é transferida oitava acima e segue também por progressão linear de quarta até atingir a linha cromática descendente que desenrola até o terceiro compasso. Nota-se que no segundo compasso deste excerto surge uma voz mais aguda, que se configura por uma progressão linear de quinta com bII frígio, ornamentada por bordaduras e desempenhando contraponto com a voz intermediária. A primeira nota Lá do primeiro compasso da Figura 57b constitui a voz do baixo, que é conduzida à progressão V – I do quarto compasso, e com isso, resolve o seu movimento. Na tônica do quarto compasso, o baixo apresenta um padrão melódico com desdobramento e bordaduras, que será imitado duas vezes pelas vozes mais agudas que surgirão. A finalização deste excerto ocorre com o surgimento de mais uma voz super aguda que se movimenta descendentemente por progressão linear de quinta até atingir a tônica Lá menor. Junto com essa voz super aguda, uma voz intermediária também se movimenta por

desdobramento da dominante até atingir a tônica, e a voz do baixo conduz à progressão harmônica V7 – I.

(a) Musical score in 4/4 time, showing two staves with complex melodic lines. (b) Harmonic diagram showing the progression of chords and melodic integration. The diagram includes labels for 'I', 'V - I', 'imit.', 'bII⁶', '5 - pgr.', 'crom.', and 'V⁷ - I'.

Figura 57: (a) Bach, *Allemande*, *Partita* BWV 1013, comp. 41-47; (b) Gráfico do plano frontal.

A análise da Figura 57a e b demonstrou que a integração da linha melódica que inicia este excerto ocorre devido aos desdobramentos e progressões lineares. A linha cromática no segundo compasso é fortemente integrada devido aos seus intervalos pequenos. Quando surge a voz mais aguda no segundo compasso, sua integração melódica se caracteriza pela progressão linear com bordaduras incompletas, ocasionando intervalos pequenos e continuação do contorno melódico. A voz do baixo na maior parte do excerto se integra seguindo o padrão da condução vocal da progressão harmônica I – V - I. Finalizando o segundo excerto, a integração da voz super aguda é favorecida pelos intervalos pequenos e continuação do contorno melódico da progressão linear de quinta.

Todas estas estratégias verificadas na figura acima também apresentam estabilidade e coerência melódica, o que resulta na integração dos fatores de cada uma das vozes. Em relação à segregação melódica das vozes na Figura 57a e b, esta ocorre da mesma maneira que na Figura 56a e b; através dos intervalos grandes, contorno melódico e saltos não

convencionais da condução de vozes, que propiciam instabilidade e incoerência, e com isso, a aparente melodia monofônica da figura 57a e b sugere duas, três e quatro vozes implícitas.

2.2. Análise estrutural: contornos cordais

Os três compassos da figura a seguir demonstram os contornos cordais que escondem uma voz intermediária. A voz grave se move ascendentemente para a aguda e após um grande salto descendente chega a uma voz intermediária formada por intervalos de segunda. As vozes grave e aguda também se fundem em uma linha contínua dificultando a determinação de seus inícios e fins.



Figura 58: *Allemande, Partita BWV 1013* de Bach, comp. 7-9, surgimento e dissipação das vozes.

O princípio de “acordes quebrados” também pode ser observado aqui com o arpejo representando uma textura polifônica latente, onde as notas são dispostas uma após a outra contendo uma harmonia implícita (VI-iv7-VII-v7-i-VI-V7/III-III=I).

2.3. Análise estrutural: suspensão de consonância e dissonância

As duas vozes do trecho a seguir se segregam por meio da suspensão de quinta do acorde I e V7/IV nos compassos 9 e 10 respectivamente, e da suspensão de sétima do acorde V7/ii=i no compasso 11. A linha possui elementos que aumentam a sua tensão por meio destas suspensões que concentram a energia melódica nestes pontos. As notas suspensas são preservadas na escuta e sobressaem da continuidade linear, formando entre elas uma continuidade separada com a nota que se segue.



Figura 59: *Allemande*, *Partita* BWV 1013 de Bach, comp. 9-12, suspensão de consonância e dissonância.

Embora a quinta e a sétima contenham graus de estabilidades hierárquicas diferentes, o que prevaleceu para ambas aqui foi o registro no contorno desta linha, que através de um grande salto intervalar descendente resultou no surgimento de uma segunda voz (Dó-Dó#).

2.4. Análise estrutural: notas individuais sobre os contornos de acordes

A Figura 60 demonstra o surgimento indiscernível de uma voz grave que se desprende gradualmente de uma aguda. O surgimento dela ocorreu tão imperceptivelmente que as vozes parecem se misturar, e seus inícios dificilmente podem ser determinados. Esse surgimento da voz grave, se originou através do movimento de notas individuais (Dó-Sí-Lá-Sol-Fá#) que formavam uma unidade linear descendente sobre os contornos de acordes.



Figura 60: *Allemande*, *Partita* BWV 1013 de Bach, comp. 13-15, notas individuais sobre os contornos de acordes.

2.5. Análise estrutural: leis da proximidade e boa continuação

Uma linha cromática na voz grave entrelaçada com uma mais aguda é demonstrada na próxima figura, onde uma célula de duas notas cromáticas sucessivas se agrupam descendentemente, através da proximidade de frequência e da boa continuação. Essas duas leis contribuíram para que as notas cromáticas fossem percebidas como parte da mesma unidade linear. Já a voz mais aguda pode ser reconhecida devido às notas estarem separadas no registro por intervalos de quarta e com uma configuração de terças. A Figura 61, além de mostrar o papel da proximidade de altura e da boa continuação na formação de unidades melódicas coerentes, contribuiu com a identificação das vozes em uma sequência com mais de um fluxo.



Figura 61: *Allemande, Partita BWV 1013* de Bach, comp. 17-18, leis da proximidade e boa continuação.

2.6. Análise estrutural: omissão de notas

Na Figura 62 podemos ver que para preservar o movimento melódico eficaz Bach utiliza a omissão de notas, pois no segundo tempo do compasso 21 a nota Ré# do baixo resolve na Mi (entre parêntesis) do terceiro tempo que foi omitida. A mesma estratégia é utilizada com as seguintes notas entre parêntesis.



Figura 62: *Allemande, Partita BWV 1013* de Bach, comp. 20-23, omissão de notas.

2.7. Análise estrutural: leis da semelhança, proximidade e boa continuação

A semelhança e proximidade de frequência, junto com a formação de contornos simples, contribuem para que notas sucessivas sejam percebidas como parte da mesma unidade, mesmo estando distantes temporalmente. Na figura a seguir, podemos ver que o agrupamento implica armazená-las na memória como uma sequência com ligações de larga escala. Nos compassos 25-27 as notas Ré do baixo se agrupam por meio da semelhança de frequência, para em seguida nos compassos 27-28 as notas Ré-Mi-Fá#-Sol continuarem o movimento desta voz, através da proximidade de frequência e boa continuação.



Figura 63: *Allemande*, *Partita* BWV 1013 de Bach, comp. 25-28, leis da semelhança, proximidade e boa continuação.

2.8. Análise estrutural: agrupamento sequencial

Na Figura 64 apresentamos um trecho de exceção da peça por apresentar um agrupamento sequencial. A melodia é regida por princípios de organização sequencial, e neste caso a sequência de notas contém intervalos de terças e segundas que ocorrem em curtos períodos de tempo, e assim permanecem perceptivamente coerentes. A melodia começa na nota Sol do compasso 31 e se estende até a nota Lá mais aguda do compasso 33, onde em seguida surge Sol# mais grave que resolve na primeira nota Lá do compasso 34, retomando então a textura polifônica latente predominante da peça.



Figura 64: *Allemande*, *Partita* BWV 1013 de Bach, comp. 31-34, agrupamento sequencial.

Considerações finais

Primeiramente investigamos o conceito e aspectos estruturais da melodia e polifonia, para compararmos com os da polifonia latente. Como demonstrado nos estudos da melodia e polifonia latente, o movimento melódico por graus conjuntos e saltos intervalares pequenos (neste caso mais da vocal), tendem a ser percebido como uma unidade linear, e mesmo a melodia instrumental que geralmente apresenta saltos intervalares grandes e consecutivos, une seus elementos num só grupo. Por sua vez, na polifonia latente, a sucessão destes elementos se desenvolve em uma sequência linear que em alguns momentos se integram e em outros se segregam, gerando múltiplas continuidades e unidades que estão entrelaçadas. Com isso, considera-se que não há produção de uma única melodia. Na melodia e polifonia latente, a harmonia implícita resulta do arpejo das notas dispostas uma seguida da outra, mas com a diferença que no primeiro caso, geralmente o arpejo é preenchido com notas ornamentais numa organização horizontal, enquanto que no segundo, as notas ornamentais não preenchem o arpejo e implicitamente se organizam verticalmente. Nos dois conceitos, os parâmetros musicais funcionam em combinação. A hierarquização das alturas e a distância dos intervalos contém estabilidades diferentes, gerando movimento e repouso. Sua semelhança e proximidade de frequência resulta em uma integração linear, mas que pode ser afetada pelo ritmo, pois eles podem estar distantes no tempo por meio de alturas e intervalos intermediários que são distantes em frequência, criando então, conexões de larga escala e segregando uma linha única em mais de uma voz. O contorno melódico pode apresentar boa continuação, ou sofrer variação da amplitude da onda, que em níveis altos geram tensão e consequentemente segregação

em múltiplas partes. O deslocamento da posição métrica das alturas colabora com a unidade melódica ou com a segregação, dependendo da distância em frequência e tempo das alturas.

Como constatado nos estudos da polifonia e da polifonia latente, estes conceitos se caracterizam por uma textura multivocal com independência ou dependência interlinear, de acordo com o tipo de procedimento, que pode ser um contraponto, uma dobra harmônica de melodias se movendo por intervalos paralelos, entre outros. Na polifonia, as várias linhas simultâneas configuram uma organização horizontal e vertical explícitas. Já na polifonia latente, a linha única oculta uma simultaneidade de vozes, configurando uma organização horizontal explícita e vertical implícita. Numa textura multivocal, a percepção da estrutura musical geralmente é mais complexa devido às interações que podem se formar, dificultando a atenção detalhada em mais de uma linha. Quando esta multiplicidade é ocultada em uma linha melódica única, a atenção em cada um dos elementos se torna mais simples, mas por outro lado, tem-se uma maior complexidade de conexões de larga escala. O contraponto é um dos principais procedimentos encontrados em peças com polifonia latente, onde a independência da curva melódica, independência do acento rítmico, equilíbrio da atividade rítmica, entre outras características da combinação de duas vozes ou mais, são largamente ocultas em uma linha única. A harmonia, que na polifonia resulta da simultaneidade de várias alturas combinada com os componentes da organização horizontal, recebe um tratamento métrico diferente quando implícita em uma linha polifônica, devido aos deslocamentos de posição das notas que pertenciam a uma harmonia verticalizada. Na polifonia o agrupamento das notas ocorre de maneira simultânea e sequencial, e é influenciado pela proximidade de frequência e tempo; já na polifonia latente, ocorre somente de maneira sequencial e com a influência da proximidade de frequência. No fluir da aparente linha melódica da polifonia latente, percebe-se a atuação de várias vozes sem no entanto elas se sobreporem, pois essa técnica é resultado de uma maneira de utilizar os diversos parâmetros musicais onde a alternância entre as notas que se associam umas às outras permite estabelecer uma relação entre elas. Assim, não existe polifonia por meio de cordas duplas ou disposição e encadeamento convencional dos acordes, mas uma alternância

entre os elementos de linhas melódicas diferentes, fazendo com que no fluir da linha melódica única perceba-se a atuação de várias vozes sem elas se sobreporem.

O segundo objetivo deste estudo consistiu em expor, qualificar e determinar os métodos e estratégias composicionais empregados nas obras de Telemann e Bach, por meio das análises estruturais, e assim, explicitarmos aquilo que está latente pela ocultação da multiplicidade de partes em uma linha melódica única, resultando em uma textura polifônica latente. No caso do *Presto* da Fantasia VII para violino desacompanhado de Telemann, demonstramos aspectos estruturais que são musical e tecnicamente sofisticados. Na análise, selecionamos os que consideramos serem mais importantes aos violinistas que tentarem explicitar as várias vozes presentes na polifonia latente da peça, auxiliando-os na identificação do dobramento harmônico e contraponto que exigem uma interpretação meticulosa. Por meio do gráfico schenkeriano, pudemos demonstrar, após separar as vozes que compõem a polifonia latente da peça, que através das progressões melódicas e bordaduras, a direção e meta do movimento das vozes contém duas e três vozes implícitas. Pudemos ver também que na parte **A** o compositor escreveu duas vozes que se movem por sextas e oitavas paralelas; com isso, perdem a qualidade contrapontística de independência, resultando no efeito de uma voz única com dobramento harmônico. Já na parte **B**, temos implicitamente uma independência interlinear de três partes, configurando um contraponto. A análise estrutural do nível métrico demonstrou que a sucessão de sextas e oitavas está ocultada pela diferença métrica das notas pertencentes às diferentes vozes. Vimos através dos vários níveis que, enquanto as notas da voz grave estão posicionadas nas localizações métricas mais fortes, as da voz aguda estão posicionadas nas localizações métricas mais fracas, e vice versa. O surgimento e desaparecimento das vozes em alguns momentos ocorreu tão imperceptivelmente que as vozes se misturaram, e seus começos e fins dificilmente podiam ser determinados. Através da redução harmônica, vimos a influência melódica na disposição dos acordes e a maneira como eles são conectados.

No caso da *Allemande* da *Partita* para flauta desacompanhada de Bach, também demonstramos aspectos estruturais que são musical e tecnicamente sofisticados. Na análise, também selecionamos os que consideramos serem mais importantes aos flautistas que tentarem explicitar as várias vozes presentes na polifonia latente da peça, auxiliando-os na identificação do contraponto que exige uma interpretação meticulosa. Percebemos através da estrutura e prolongamento que a aparente melodia monofônica dos excertos se segrega em alguns momentos em duas, três e quatro vozes distintas. Pudemos demonstrar a direção e meta do movimento das vozes, e com isso, a integração e segregação das linhas melódicas. Vimos ainda que nos contornos cordais podem estar escondidas vozes, e que elas podem se fundir em uma linha contínua dificultando a determinação de seus inícios e fins. A suspensão de consonância e dissonância em alguns trechos fez com que a linha aumentasse a sua tensão que concentrava a energia melódica em pontos individuais, e assim as notas suspensas preservadas na escuta sobressaíam da continuidade linear e formavam entre elas uma continuidade separada com a nota que se seguia. O surgimento indiscernível de uma voz grave se desprende gradualmente de uma voz aguda, e ocorre tão imperceptivelmente, que as vozes pareciam se misturar. A proximidade de frequência e boa continuação contribuíram para que notas cromáticas fossem percebidas como parte da mesma unidade linear, contribuindo com a formação de unidades melódicas coerentes. Demonstramos que para preservar o movimento melódico eficaz foi utilizada a omissão de notas. Vimos que as notas podem gerar dois fluxos entrelaçados mesmo estando distantes temporalmente, por meio da semelhança e proximidade de frequência, e boa continuação. Apresentamos, por fim, um trecho de exceção da peça que apresenta um agrupamento sequencial, onde a sequência de notas contém intervalos de terças e segundas, que ocorrem em curtos períodos de tempo.

Para as análises estruturais, focamos no repertório da música tonal do período barroco, mas tal técnica tem forte presença nos períodos posteriores, inclusive no repertório pós-tonal do século XX. Algumas peças, como *Density* 21.5 de Edgar Varèse e *Sequenza* I de Luciano Berio, são bons exemplos de sua aplicação. Por último, este material tem potencial para fornecer informação

aos intérpretes, de como eles podem identificar e comunicar a polifonia latente no *Presto* da Fantasia VII para violino desacompanhado de Telemann, e na *Allemande* da *Partita* em Lá menor para flauta desacompanhada - BWV 1013 de J. S. Bach, e ainda um maior conhecimento e entendimento acerca do conceito.

Referências bibliográficas

BACH, Johann Sebastian. *Partita a - moll für flauto traverso solo, BWV – 1013: allemande*. Kassel: Bärenreiter - Verlag, 1963. Partitura.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York : Dover, 1987.

BIGAND, Emmanuel. Perceiving Musical Stability: the effect of tonal structure, rhythm, and musical expertise. *Journal of Experimental Psychology: human perception and performance*, v. 23, n. 3, p.808-822, 1997.

BREGMAN, Albert. *Auditory Scene Analysis: the perceptual organization of sound*. Massachusetts: MIT Press, 1994.

CALDWELL, John. *La música medieval*. Madrid: Alianza editorial, 1984.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.

CRESTON, Paul. *Principles of rhythm*. New York: Belwin Mills, 1961.

DAVIS, Stacey. Stream Segregation and Perceived Syncopation: Analyzing the Rhythmic Effects of Implied Polyphony in Bach's Unaccompanied String Works. *Journal of the Society for Music Theory*, v. 17, n. 1, p. 1-15, 2011.

FORTE, Allen; GILBERT, Steven. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton & Company, 1982.

FRAGA, Orlando. *Progressão linear: uma breve introdução à teoria de Schenker*. Curitiba: UFPR, 2009.

GEERTZ, Lois. *Telemanns Fantasias for solo violin as precursors to the solo sonatas and partitas of J. S. BACH*. Tese de doutorado em música. University of Oregon, 2014.

HASTY, Christopher. *Meter as rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.

HUGHES, Dom Anselm. Conductus and organum. In: WELLESZ, Egon. *The New Oxford History of Music*. Oxford: Oxford University, 1957. v. 2. p. 317-318.

KNAPP, Janet. Organum. In: RANDEL, Dom Michael. *The new Harvard dictionary of music*. Cambridge: Harvard University Press, 1986. p. 591-594.

KOELLREUTTER, Hans joachim . *Harmonia funcional: introdução à teoria das funções harmônicas*. São Paulo: Ricordi, 1986.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. *Tonal harmony: with an introduction to twentieth century music*. Baskerville: Music book associates, 1994.

KRUMHANSL, Carol. *Cognitive foundations of musical pitch*. New York: Oxford University Press, 1990.

KURTH, Ernst. *Selected Writings*. Translated by Lee A. Rothfarb. New York: Cambridge University Press, 1991.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT, 1983.

MENUHIM e PRIMROSE, Yehudi; PRIMROSE, William. *Violin and viola: Yehudi Menuhin music guides*. New York: Schirmer Books, 1976.

NEUMEYER, David; TEPPING, Susan. *A guide to Schenkerian analysis*. New Jersey: Prentice hall, 1992.

PALMER, Caroline. Listening, Imagining, Performing: melody as a life cycle of musical thought. *Music Perception*, v. 33, n. 1, p. 3-11, 2015.

PALMER, Caroline; HOLLERAN, Susan. Harmonic, melodic and frequency height influences in the perception of multivoiced music. *Perception & Psychophysics*, v. 56, n. 3, p. 301-312, 1994.

PATEL, Aniruddh. A new approach to the cognitive neuroscience of melody. In: PERETZ, Isabelle; ZATORRE, Robert. *The Cognitive Neuroscience of Music*. Montreal, Oxford University press, 2003. p.325-345.

PISTON, Walter. *Counterpoint*. London: Victor Gollancz LTDA, 1970.

REIZÁBAL, Margarita; REIZÁBAL, Arantza. *Análisis musical: claves para entender e interpretar la música*. Barcelona: Boileau, 2004.

RINGER, Alexander. Melody. In: SADIE, Stanley. *The new grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 2001. p. 363-373.

SALZER, Felix. *Structural Hearing: tonal coherence in music*. New York: Dover, 1982. v. 1-2.

SCHACHTER, Carl. *Unfoldings: essays in schenkerian theory and analysis*. New York: Oxford University press, 1999.

SCHOENBERG, Arnold. *Exercícios preliminares em contraponto*. São Paulo: Via Lettera, 2001a.

_____. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *Harmonia*. São Paulo: editora UNESP, 2001b.

TELEMANN, Georg Philipp. *Zwölf Fantasien für Violine ohne Bass: presto*. Kassel: Bärenreiter - Verlag, 1955. Partitura.

TEMPERLEY, David. *The cognition of basic musical structures*. Massachusetts, MIT press, 2001.

TOCH, Ernst. *The shaping forces in music: an inquiry into the nature of harmony, melody, counterpoint and form*. New York: Dover, 1977.

ZOHN, Steven. *Music for a Mixed Taste: Style, Genre and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. New York: Oxford University press, 2008.

WEINBERGER, Norman. Music and the auditory system. *The Psychology of Music*, Second Edition, p. 47-87, 1999.

WINOLD, Allen. *Bach's cello suites: analyses and explorations*. Bloomington: Indiana University press, 2007. v. 1-2.

ANEXO I

Presto da Fantasia VII para violino desacompanhado de Telemann
(partitura)



ANEXO II

Allemande da Partita em Lá menor para flauta desacompanhada - BWV 1013 de J. S. Bach (partitura)

Partita
BWV 1013

Allemande

Flauto traverso

3

5

7

9

11

13

15

17

19

1. 2.

This musical score consists of 13 staves of music, numbered 21 through 47. The notation is in a single melodic line on a five-line staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and grace notes throughout. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at measure 47, followed by two endings. The first ending (marked '1.') leads back to an earlier section, and the second ending (marked '2.') provides a final resolution.

21

23

25

27

29

31

33

35

37

39

41

43

45

47

1.

2.