

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO – UNESP
INSTITUTO DE ARTES

MATHEUS GENTILE BITONDI

A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas

São Paulo, SP
2006

Matheus Gentile Bitondi

A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas

Dissertação apresentada como cumprimento
parcial das exigências para obtenção de título
de Mestre em Música pelo Instituto de Artes
da Universidade Estadual Paulista

Orientador:
Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

São Paulo, SP
2006

“Modalidade, tonalidade, polaridade são apenas recursos provisórios que passam, e acabarão por desaparecer. O que sobrevive a toda mudança de sistema é a melodia.”

Igor Stravinsky (1996, p.43)

Resumo

O presente trabalho de pesquisa teve como objetivo fornecer subsídios para o melhor entendimento do pensamento melódico na música contemporânea. Por meio da análise descritiva e comparativa da estruturação melódica de quatro importantes peças do repertório pós-1945, verificou-se a hipótese de que elas preservam características de épocas anteriores, assim como apresentam semelhanças entre si, o que permite que sejam relacionadas estilisticamente. As peças escolhidas foram: *Madrigal I*, de Henri Pousseur; *In Freundschaft*, de Karlheinz Stockhausen; *Sequenza IXa*, de Luciano Berio; e *Dialogue de l'ombre double*, de Pierre Boulez. Elas foram escolhidas pela sua relevância no repertório e pelo fato de terem sido compostas para instrumento monódico solo, formação que força o discurso musical a se focar em aspectos melódicos. Os métodos analíticos aqui presentes baseiam-se principalmente em modelos propostos por Schoenberg (1996), Toch (1994) e De la Motte (1993). Os resultados das análises demonstraram que grande parte da construção melódica das peças analisadas é composta por estruturas e procedimentos que já se faziam presentes no repertório tradicional modal ou tonal. Ao mesmo tempo, os resultados destacam contribuições criativas enriquecedoras por parte dos compositores na utilização destes mesmos procedimentos e estruturas.

Palavras-chaves

Melodia; música contemporânea; análise melódica

Área de conhecimento: música

Código CAPES: 8030300-5

Abstract

The present research aimed the better understanding of the melodic thinking in contemporary music. Through descriptive and comparative analysis of the melodic structure of four important plays of the post-1945 repertoire, it was verified the hypothesis that they preserve the characteristics of previous periods, as well as present similarities among each other, which allows them to be stylistically related. The chosen works were: *Madrigal I*, of Henri Pousseur; *In Freundschaft*, of Karlheinz Stockhausen; *Sequenza IXa*, of Luciano Berio; and *Dialogue de l'ombre double*, of Pierre Boulez. They were chosen according to their relevance in the repertoire and because they were composed for solo monodic instrument, a formation which induces the musical speech to focus on melodic aspects. The analytical methods here presented are based mainly on models proposed by Schoenberg (1996), Toch (1994) and De la Motte (1993). The results of the analysis demonstrated that most of the melodic construction of the pieces mentioned above is formed by structures and procedures that were already present in the traditional modal or tonal repertoire. At the same time, the results highlighted enriching creative contributions by the composers in the use of these same procedures and structures.

Keywords

Melody; contemporary music; melodic analysis

Agradecimentos

Ao meu orientador Flo Menezes, pelo conhecimento, pelos materiais e pela paciência disponibilizados.

À minha mãe, Prof. Márcia Maria Gentile Bitondi, pela leitura crítica e conselhos metodológicos.

À professora Valerie Albright, pela ajuda e amizade.

A Paula Gentile Bitondi, pela tradução.

A Daria Iarovaia e Fernando Binder pelo apoio e por enriquecedoras discussões.

Sumário

Resumo	3
Palavras-chaves	3
Abstract	4
Key-words	4
Agradecimentos	5
Introdução	7
1. Contextualização das peças	16
1.1. <i>In Freundschaft</i>	16
1.2. <i>Sequenza IX</i>	20
1.3. <i>Dialogue de l'ombre double</i>	23
1.4. <i>Madrigal I</i>	25
2. Características e definições das estruturas melódicas	29
3. Análise da estruturação melódica das peças	43
3.1. Estrutura intervalar	43
3.2. Estruturação motivica	51
3.3. Procedimentos de variação motivica	62
3.4. Direcionalidade	70
3.5. Articulações entre frases	78
3.6. Agrupamentos de frases	81
3.7. Simulações de polifonia	90
Conclusões e observações finais	95
Anexos	
Bibliografia	

Introdução

Durante quase toda a história da música ocidental, pertenceu à melodia o papel principal entre os elementos que compõem a música. Do período que assistiu ao desenvolvimento da monodia medieval, no qual a idéia de melodia se confundia com a própria idéia de música, até a polifonia modal renascentista, grande parte do ofício composicional consistia na elaboração e na manipulação de linhas melódicas. Mais tarde, diante de novas necessidades expressivas surgidas com a ópera e da idéia de tonalidade harmônica que nascia, a música ganhava uma nova dimensão de profundidade, mantendo a linha melódica em um plano principal na textura, e relegando outros fatores a um papel secundário, ao “fundo”. Também é nesta época que a melodia começa a adquirir um caráter instrumental, distanciando-se de suas raízes vocais.

Seguia-se, então, o período áureo da tonalidade harmônica, caracterizado por uma forte interdependência entre as estruturas melódicas e harmônicas, e no qual a melodia freqüentemente assumia estruturas triádicas. Esta interdependência, por um lado, conduzia aos poucos à saturação da harmonia, pela constante inserção de notas melódicas, e por outro, à elaboração melódica com base no motivo, uma estrutura menor e mais adaptável às cada vez mais complexas progressões harmônicas.

Mesmo no início do século XX, frente à declarada saturação do sistema harmônico tonal, a atenção dos compositores voltava a se concentrar na elaboração melódica. Embora sob diferentes abordagens, este interesse melódico pode ser observado nas várias poéticas que surgiram no período, desde o impressionismo de Debussy, passando pelo novo modalismo de Bartók, até o que se convencionou chamar de atonalismo e o dodecafonismo dos compositores da Segunda Escola de Viena, que, não por acaso, louvavam os antigos mestres

da polifonia renascentista¹. Desnecessário citar ainda os compositores que seguiram por caminhos neoclássicos, retomando formas melódicas do passado.

Partindo destes modelos, a geração que se seguiu trilhou, em um primeiro momento, um caminho que teve como consequência um certo distanciamento da melodia. A *Klangfarbenmelodie*, proposta por Schoenberg e levada às últimas consequências por Webern, gerara frutos mais texturais do que propriamente melódicos. Stravinski havia aberto os olhos dos compositores para um então inexplorado universo rítmico. A utilização cada vez maior dos instrumentos de percussão já havia permitido a Varèse elaborar um tema puramente rítmico, em *Ionisation* (1931). Por fim, o advento da música eletroacústica chamava a atenção dos compositores para uma exploração inédita do timbre. Como consequência, a melodia perdia importância – e, não raro, era declaradamente evitada – na Música Nova, que focava a exploração de parâmetros como a textura (notadamente no caso de compositores como Ligeti e Penderecki), o timbre (principalmente pelas escolas eletroacústicas), aspectos formais (como no caso de compositores influenciados pelas idéias de Cage) e estruturais (principalmente por aqueles que se alinhavam à vertente serial).

Mais tarde, entretanto, estes mesmos compositores viriam a reconsiderar alguns aspectos de sua música. O resultado desta reflexão, como é perceptível no repertório contemporâneo a partir de fins da década de 70, inclui a revalorização da melodia no discurso, porém, de acordo com novos preceitos e idéias, ainda não claramente elucidados pela musicologia.

A respeito do parâmetro melódico, aliás, a teoria musical parece ainda não dispor de um estudo devidamente amplo e detalhado, se comparado, por exemplo, aos estudos da harmonia. Em *Unterweisung im Tonsatz*, o compositor Paul Hindemith afirma:

¹ Sabidamente, Schoenberg e seus alunos recorreram à música do Renascimento principalmente pelo aspecto pré-serial que viam nestas composições, o que não deixava de incluir questões melódicas como, por exemplo, o enfoque em estruturas motivicas.

*“Es ist erstaunlich, daß der Unterricht im Tonsatz bis heute keine Melodielehre kennt.”*² (Hindemith, 1940, p.209)

De fato, tanto os cursos e instituições de ensino musical quanto a bibliografia entendem, em sua maioria, a estruturação melódica apenas como uma pequena parte do aprendizado de composição ou contraponto, não conferindo a ela a mesma parcela de importância que é dada a outras áreas do conhecimento musical.

Este fato talvez possa ser explicado por um pensamento que, já há muito tempo, parece figurar como um senso comum, e que se reflete mesmo no modo de pensar de compositores como Stravinski:

“A capacidade para a melodia é um dom. Isso significa que não está em nosso poder desenvolvê-lo através de estudo” (Stravinsky, 1996, p.44)

Ou, de maneira mais radical, em Schoenberg:

“Não há definição para os conceitos de melodia e melódico que seja mais do que pseudo-estética. Conseqüentemente, a composição de melodias depende exclusivamente de inspiração, lógica, senso-formal e cultura musical.” (Schoenberg, 2004, p.217)

² “É surpreendente que, até hoje, o ensino de composição não conheça nenhum tratado sobre a melodia.”

Contudo, afirmar a total inexistência de uma teoria melódica seria um grave erro. O parâmetro vem sendo abordado durante toda a História da Música, tanto sob o ponto de vista estético como técnico. A abordagem mediante este último enfoque, que aqui mais nos interessa, deve ser relevada em tratados históricos como *Der Vollkommene Kapellmeister* (1739), de Johann Mattheson, *Versuch einer Einleitung zur Composition* (1787), de Heinrich Koch, ou ainda *Traité de Melodie* (1814), de Anton Reicha, entre outros.

Adentrando o século XX, encontramos contribuições importantes como *Kontrapunkt* (1931), do musicólogo dinamarquês Knud Jeppesen, que apresenta uma minuciosa análise descritiva da elaboração melódica em Palestrina; *Melodielehre* (1935), de Ernst Toch, que figura entre os poucos trabalhos dedicados exclusivamente à melodia; *Fundamentals of Musical Composition* (1948), do próprio Schoenberg, no qual o autor dissecou, com inédita minúcia, cada elemento estrutural da melodia, chegando mesmo a contradizer sua afirmação acima citada; *Thematic Process in Music* (1950), de Rudolph Reti, que tenta sistematizar os procedimentos de tratamento motivico; *Melodie – Ein Lese- und Arbeitsbuch* (1993), de Diether de la Motte, que, de forma bem didática, abrange um repertório vasto, partindo de hinos gregorianos e de canções infantis e avançando até melodias de Messiaen e Ligeti, entre outros.

No entanto, com raríssimas exceções, todos estes trabalhos concentram suas abordagens em melodias do repertório tradicional modal e, sobretudo, tonal. No que se refere ao repertório moderno-contemporâneo, especialmente aquele que segue a linha iniciada pela Segunda Escola de Viena, verifica-se uma escassez de informações que dizem respeito à melodia. No mais das vezes, nos deparamos com análises de temas ou melodias seriais que apenas se dedicam a desvendar o material harmônico utilizado, ignorando aspectos cruciais como o contorno da linha, suas subdivisões e articulações, a direcionalidade do movimento melódico etc. Outras vezes, as análises parecem se ater a obras – ou a trechos de obras – nas

quais as melodias podem ser encaixadas em modelos teóricos tradicionais e já sistematizados, como, por exemplo, o *período* ou a *sentença*.

Exceções a esta regra existem. Em *Die Kunst, zu hören* (1989), Karlheinz Stockhausen analisa sua peça *In Freundschaft*, para clarinete solo e de caráter eminentemente melódico. Embora focalize com mais ênfase a elaboração e o tratamento das estruturas motivicas que compõem a peça, o compositor fornece importantes pistas acerca de seu pensamento melódico que auxiliam no entendimento não somente de suas outras obras, como também de obras de outros compositores a ele esteticamente relacionados.

Outra grande contribuição ao entendimento da melodia no período referido é dada por Henri Pousseur. Em um artigo intitulado *Pour une périodicité généralisée* (1970), o compositor aborda a melodia sob um prisma completamente original: a partir de sua experiência em música eletroacústica, ele tece relações entre as formas de ondas sonoras e o contorno da melodia – aspecto este freqüentemente negligenciado pela maioria das análises –, extraíndo desta comparação procedimentos de variação melódica e extrapolando a relação para outros elementos constituintes da melodia, como o ritmo, a direcionalidade e a harmonia.

Em outro artigo, *Trois exemples de sémantique musicale* (1987), Pousseur analisa três obras pertencentes a períodos distintos: um hino gregoriano, uma ária clássica e uma obra de sua autoria, estabelecendo relações entre sua estruturação melódica e aspectos semânticos. A partir desta análise, o compositor identifica parâmetros comuns entre a estruturação melódica no período contemporâneo e outros períodos da História da Música.

Com estes dois artigos, Pousseur fornece dados importantes para a compreensão não só de sua própria concepção de melodia, mas também da estruturação melódica no repertório contemporâneo. Mas, apesar das importantes contribuições, o autor está muito longe de esgotar o assunto e de resolver todas as questões acerca da abordagem deste parâmetro no repertório da segunda metade do século XX.

Frente a esta situação, a presente pesquisa tem como objetivo fornecer subsídios para a melhor compreensão da estruturação melódica no período pós-1945, propondo-se a responder as seguintes questões:

- Existem elementos e procedimentos comuns que permeiam a construção melódica por parte de diferentes compositores deste período?
- Existem estruturas que relacionem a construção dessas melodias à construção de melodias tradicionais³?

Respondendo a estas questões, pretende-se verificar a hipótese de que *a estruturação melódica do período enfocado preserva características de épocas anteriores*, assim como *apresenta características comuns entre si que permitem estabelecer relações estilísticas entre as obras*. Para tanto, os procedimentos metodológicos empregados incluirão a análise da estruturação das linhas melódicas de quatro peças para instrumento monódico solo, compostas após 1945, comparando-as entre si e a modelos melódicos tradicionais, e identificando elementos e procedimentos comuns e/ou particularizantes. A seguir, listam-se as peças escolhidas:

- Henri Pousseur – *Madrigal I* (1958), para clarinete;
- Karlheinz Stockhausen – *In Freundschaft* (1977), para flauta.
- Luciano Berio – *Sequenza IX* (1980), para clarinete;
- Pierre Boulez – *Dialogue de l'Ombre Double* (1985), para clarinete em cena e clarinete pré-gravado;

A escolha das peças acima seguiu os seguintes critérios: a) foram compostas entre 1945 e os dias de hoje; b) foram escritas por compositores relevantes, isto é, que exercem uma considerável influência no panorama composicional contemporâneo; c) foram instrumentadas

³ Neste trabalho, utilizaremos o adjetivo *tradicional* para nos referirmos ao repertório musical ocidental dito erudito, tonal ou modal e surgido até o final do século XIX ou início do século XX. Sabemos que se trata de uma delimitação por demais arbitrária e imprecisa, mas necessitaremos dela para nossas comparações e, além disso, uma discussão por uma delimitação mais justa e precisa seria demasiadamente extensa e fora do foco deste trabalho.

para apenas um instrumento monódico de altura definida⁴, o que força o discurso musical a se focar no caráter melódico, face à impossibilidade destes instrumentos de executarem estruturas acórdicas e à gama tímbrica limitada, se comparada à de uma orquestra ou mesmo de um pequeno grupo instrumental; d) não se atrelam aos procedimentos tonais e não predominam nelas procedimentos tradicionais que determinam a construção melódica.

Visando entender a estruturação melódica nestas peças, optou-se por uma análise de caráter descritivo e comparativo de suas estruturas melódicas. Primeiramente, estas estruturas são abordadas de maneira descritiva segundo os seguintes parâmetros, escolhidos com base em análises melódicas apresentadas por Schoenberg, em *Fundamentos da Composição Musical* (1996), por Toch, em *La Melodía* (1994) e por De la Motte, em *Melodie* (1993):

- a) estrutura intervalar;
- b) estruturação motívica;
- c) procedimentos de variação motívica;
- d) direcionalidade da linha;
- e) articulações entre frases;
- f) agrupamentos de frases;
- g) simulações de polifonia.

Concomitantemente, as características descritas nas quatro peças são comparadas entre si, de modo a apontar semelhanças e diferenças entre a elaboração melódica por parte de cada compositor. Por fim, estas características são comparadas a características tradicionalmente associadas à idéia de melodia, descritas e discutidas no capítulo 1.

⁴ No caso da peça de P. Boulez, vale enfatizar que a parte eletroacústica consiste exclusivamente na difusão de trechos previamente gravados pelo instrumentista, sem quaisquer tratamentos que possam deslocar o foco do discurso para o aspecto tímbrico.

Neste trabalho, opta-se também pela exclusão de procedimentos de cunho estatístico, como contagens de intervalos e figuras rítmicas, por julgá-los ineficazes e incapazes de gerar uma descrição das linhas melódicas abordadas que seja útil às comparações.

Estruturalmente, organizamos o trabalho em três capítulos principais, destinados a diferentes propósitos. O primeiro deles presta-se à definição e discussão de termos que, posteriormente, serão úteis à análise das estruturas melódicas. Assim, são discutidos, além do próprio conceito de melodia, definições de estruturas como *célula melódica*, *motivo* e *frase*. Este capítulo inicial destina-se ainda a fazer um levantamento das características observadas na construção melódica tradicional, classificando-as como universais ou recorrentes, de modo a gerar parâmetros para comparações com a construção melódica das peças aqui enfocadas.

O capítulo seguinte dedica-se à descrição e à contextualização das peças escolhidas para as análises melódicas, fornecendo dados úteis à compreensão destas análises.

Segue-se, então, o capítulo principal desta dissertação, no qual é analisada a estruturação melódica nas quatro peças abordadas. Com base nos parâmetros tomados para estas análises, o capítulo se subdivide nos seguintes itens:

1. Estrutura intervalar: observa as linhas com base nos intervalos que a constituem;
2. Estruturação motívica: aborda o papel e as características do motivo nas melodias;
3. Procedimentos de variação motívica: analisa o tratamento que os motivos recebem nas peças;
4. Direcionalidade: examina os procedimentos direcionais ou transformacionais empregados pelos compositores;
5. Articulações entre frases: analisa como as frases são pontuadas ou finalizadas em um contexto no qual as tradicionais cadências tonais estão ausentes;
6. Agrupamentos de frases: examina como os compositores justapõem as frases;

7. Simulações de polifonia: observa como os compositores geram a sensação de sobreposição de linhas melódicas em peças escritas para apenas um instrumento monódico, e compara a procedimentos semelhantes observados na música tradicional.

Finalmente, o trabalho se encerra com um capítulo dedicado à exposição dos resultados das análises e à confrontação destes com a hipótese apresentada inicialmente.

1. Contextualização das peças

Para que se possa compreender a análise das estruturas melódicas desenvolvida no próximo capítulo, é necessário que se tenha ciência de alguns dados a respeito das peças abordadas. Visando fornecer esses dados, o presente capítulo apresentará pequenas análises descritivas destas peças, levando em consideração aspectos como a estruturação formal, o material harmônico utilizado e os procedimentos de notação empregados. Deve-se ressaltar, porém, que estas análises não intentam dissecar as peças em seus mínimos detalhes, o que estenderia indesejavelmente o trabalho, mas apenas contextualizá-las sucintamente e apresentar dados na medida em que se mostrem relevantes para o entendimento da elaboração melódica nas peças, assim como de particularidades terminológicas empregadas por cada compositor e adotadas também nas análises deste trabalho.

1.1. *In Freundschaft*, de Karlheinz Stockhausen⁵

A primeira versão de *In Freundschaft*, para clarinete, foi composta em 1977, por ocasião do aniversário da clarinetista Suzanne Stephens. Mais tarde, o compositor viria a reinstrumentar a peça para variados instrumentos, constando, até a data da edição de *Die Kunst, zu hören*, versões para flauta, oboé, corno di basseto, clarone, violino, violoncelo, fagote, trompa, trombone, saxofone e flauta doce.

Particularmente, a análise melódica apresentada no próximo capítulo deste trabalho leva em consideração a versão para flauta, devido à dificuldade de acesso à versão original. Tal fato em nada prejudica nossa abordagem, uma vez que, como o próprio compositor afirma, a peça já teria sido inicialmente concebida de forma a permitir tais reinstrumentações, e as diferenças entre as versões referem-se basicamente à transposição e a outras adaptações mínimas, não interferindo na estrutura e na proposta da versão original.

⁵ A descrição desta peça se baseará na conferência *Die Kunst, zu hören (A arte de ouvir)*, proferida pelo próprio compositor na Universidade de Mainz (Alemanha), em 1980, e posteriormente publicada no mesmo país (Stockhausen, 1989).

A peça toda é baseada em uma estrutura melódico-contrapontística previamente composta, à qual Stockhausen dá o nome de *fórmula* [Formel], definindo-a da seguinte maneira:

“Den Begriff Formel benutze ich seit dem Werk MANTRA aus dem Jahre 1970⁶ sowohl im Sinne einer mathematischen Formel, aus der man eine Welt von Beziehungen ableiten kann, als auch im Sinne einer “Zauberformel”, mithilfe derer man wundersame Geschehnisse hervorruft. Was ich eine Formel nenne, hat eine ganz bestimmte Kontur, eine Gestalt”.⁷ (Stockhausen, 1989, p.3)

Como demonstra o esquema abaixo, a *fórmula* de *In Freundschaft* é dividida em três camadas [Schichten].

⁶ Apesar de MANTRA já utilizar o conceito de fórmula em 1970, o termo só veio a surgir posteriormente, em 1974.

⁷ “Eu utilizo o conceito de fórmula desde a obra MANTRA, de 1970, tanto no sentido de uma fórmula matemática, da qual se pode derivar um mundo de relações, como no sentido de uma “fórmula mágica”, por meio da qual podem-se evocar acontecimentos maravilhosos.”

Exemplo 1: fórmula de *In Freundschaft*

A *camada* superior apresenta dinâmica em *piano*, e é descrita por Stockhausen quanto ao seu caráter como “delicada e melancólica: aguda, silenciosa, lenta, *legato* e predominantemente descendente”. Estruturalmente, ela é constituída de cinco pequenos segmentos melódicos, os quais o compositor denomina *membros* [Glieder], como aparecem numerados no exemplo acima. Cada membro apresenta organização rítmica, conteúdo intervalar, duração e contorno melódico particulares.

A *camada* inferior, por sua vez, apresenta um *fortissimo* como indicação de dinâmica. Ela é descrita pelo compositor como sendo “forte, enérgica e otimista: grave, sonora, veloz, *staccato* e predominantemente ascendente” e também se divide em cinco *membros* de perfis característicos. No que diz respeito às alturas e intervalos, esta *camada* é formada pelo retrógrado exato da *camada* superior. Ritmicamente, porém, elas apresentam diferenças. Deste modo, tem-se que cada *membro* de uma *camada* dispõe de um equivalente na outra.

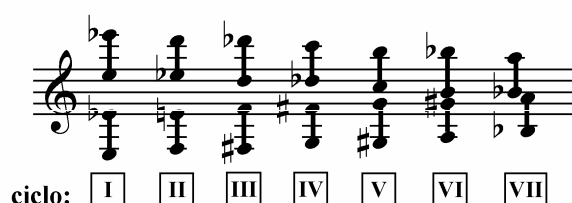
Por meio da sobreposição destas duas *camadas*, tem-se então um diálogo entre duas linhas melódicas contrastantes, que caracteriza toda a composição e que vem ao encontro de seu título⁸.

Existe ainda uma terceira *camada* intermediária, constituída simplesmente de um trilo entre duas notas fixas no registro.

Formalmente, *In Freundschaft* é dividida em uma introdução seguida de sete seções, denominadas *ciclos* [Zyklen] por Stockhausen⁹, nas quais a *fórmula* é reapresentada com variações. A cada *ciclo*, a *camada* superior é transposta meio tom abaixo, e a inferior, meio tom acima, o que as faz se aproximarem no registro até que, no *ciclo* 7, elas se unam no que o compositor denomina *síntese das duas camadas* [Synthese der beiden Schichten], mais uma vez aludindo ao título da peça.

O exemplo abaixo ilustra a aproximação entre os âmbitos das alturas das *camadas* superior e inferior.

Exemplo 2: Processo de aproximação das camadas.



Neste processo, a *camada* intermediária adquire grande importância, uma vez que permanece fixa no registro, servindo de referência para que percebamos melhor a gradual aproximação entre as outras duas *camadas*.

⁸ “Em amizade”.

⁹ Ver divisão em *ciclos* na partitura em anexo.

Intercaladas entre os sete *ciclos*, encontram-se ainda duas outras seções, denominadas *explosões* [Explosionen]¹⁰, as quais Stockhausen compara às tradicionais cadências. Embora se relacionem com a *fórmula*, estas duas seções são estruturalmente mais livres e servem a dois propósitos distintos: a primeira se apresenta como uma seção contrastante, apresentando uma densidade rítmica única na peça; a segunda serve para que o compositor desenvolva o trilo da *camada* intermediária, tomando-o como material principal da seção.

1.2. *Sequenza IXa*, de Luciano Berio¹¹

Escrita em 1980, esta composição se insere em um conjunto de quatorze peças para variados instrumentos-solo, intituladas *Sequenze*, compostas por Berio ao longo de sua carreira. O nome, segundo o próprio compositor, destacaria a preocupação harmônica contida nas peças:

*“The title Sequenza underlines the fact that the construction of these pieces almost always takes as its point of departure a sequence of harmonic fields, from which spring, in all their individuality, the other musical functions.”*¹²
(Berio, 1998, p.8)

Outra importante característica comum às *Sequenze* seria a presença de uma polifonia simulada pelos instrumentos em sua maioria monódicos:

¹⁰ Ver partitura em anexo.

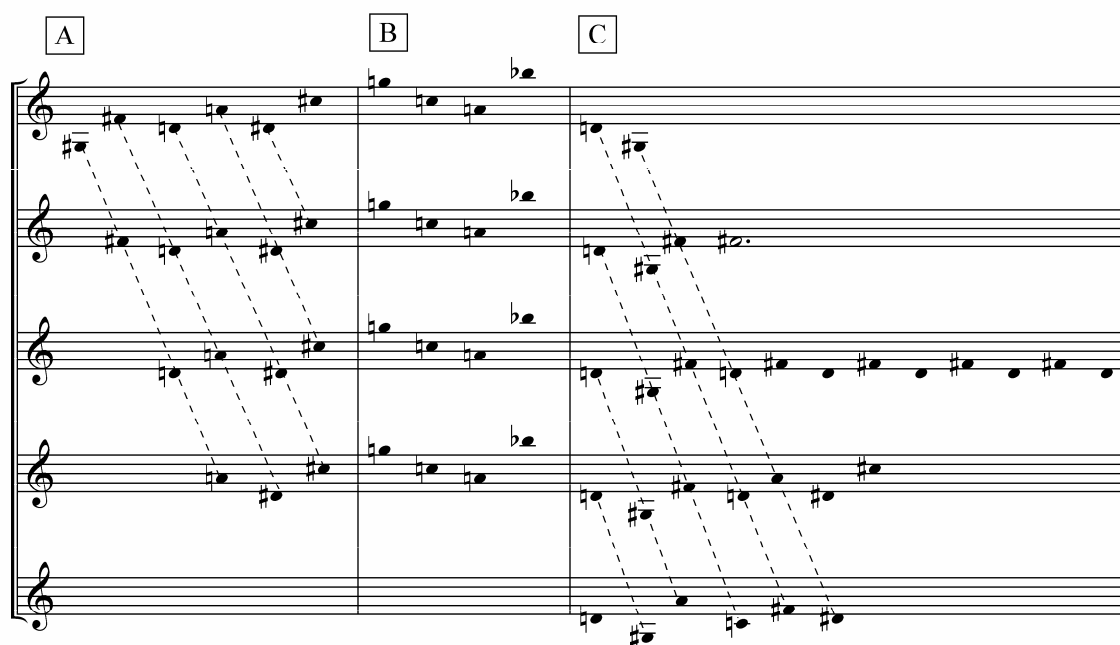
¹¹ A descrição abaixo parte do texto *Introduction aux neuf sequenzas*, de Philippe Albèra (Albèra, 1993), assim como de pequenos comentários do próprio Berio, publicados no encarte do CD que reúne a integral das *Sequenzas* (Berio, 1998).

¹² “O título Sequenza destaca o fato de que a construção destas peças quase sempre toma como ponto de partida uma seqüência de campos harmônicos, dos quais se originam, em sua individualidade, as outras funções musicais.”

*“In fact, almost all the Sequenzas have in common the intention (...), above all when dealing with the monodic instruments, of suggesting a polyphonic type of listening.”*¹³ (Berio, 1998, p.8)

Neste contexto, a *Sequenza IXa*, para clarinete¹⁴, se apresenta como um bom exemplo do conjunto. A peça se constitui de uma melodia que, como descrito acima, baseia seu discurso no trânsito constante entre os três diferentes campos harmônicos abaixo esquematizados:

Exemplo 3: Campo harmônico de *Sequenza IXa*.



Na primeira linha da ilustração acima, vemos uma série de alturas divididas em três campos harmônicos: A, B e C. A partir desta divisão da série, Berio constrói toda a linha melódica da peça, tratando as alturas dos campos A e C como móveis no registro – ou seja, permitindo que apareçam em diferentes oitavas –, e mantendo as do campo B fixas no

¹³ “De fato, quase todas as Sequenze têm em comum a intenção (...), sobretudo quando se tratam de instrumentos monódicos, de sugerir uma escuta de tipo polifônico.”

¹⁴ A mesma composição foi reinstrumentada por Berio para saxofone soprano, em 1981, e intitulada *Sequenza IXb*.

registro. Ao longo da peça, o compositor opera várias transformações nos campos harmônicos, por exemplo, deslocando gradualmente as notas de A para C, o que altera a ordem das notas da série. No exemplo abaixo, observa-se que, a cada frase, uma nota pertencente ao campo A se encontra em C, e B permanece inalterado...

Exemplo 4: *Sequenza IXa* (p.1, sist. 4-8)

The image displays five systems of musical notation for the first system of Example 4. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The systems are labeled with letters A, B, and C, indicating different harmonic fields. The notes are color-coded: A is blue, B is green, and C is yellow. The systems show a progression of these fields, with notes being shifted or transformed. The first system shows a sequence of notes: A (blue), B (green), C (yellow), A (blue), B (green), C (yellow). The second system shows a sequence: A (blue), B (green), C (yellow), A (blue), B (green), C (yellow). The third system shows a sequence: A (blue), B (green), C (yellow), A (blue), B (green), C (yellow). The fourth system shows a sequence: A (blue), B (green), C (yellow), A (blue), B (green), C (yellow). The fifth system shows a sequence: A (blue), B (green), C (yellow), A (blue), B (green), C (yellow). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (pp, f, pp, pp, pp).

... ou organizando as alturas dos campos harmônicos linearmente, sob a forma de “arpejos”...

Exemplo 5: *Sequenza IXa* (p.3, sist. 3-4)



... entre muitos outros procedimentos.

Quanto ao aspecto formal da peça, são justamente estes diferentes procedimentos de transformação dos campos harmônicos que segmentam o discurso em seções mais ou menos contrastantes.

Outra característica comum ao conjunto das *Sequenze* e bem evidente nesta para clarinete é a presença de uma textura polifônica simulada (polifonia latente), como analisaremos melhor mais à frente neste trabalho¹⁵.

Contudo, dentre todas as peças do conjunto, deu-se preferência a esta *Sequenza IXa* para integrar a presente pesquisa sobre a melodia por seu enfoque declarado na estruturação melódica, como fica evidente nas palavras do próprio Berio:

“*Sequenza IXa for clarinet is in essence a long melody and, like almost all melodies, implies redundancy, symmetries, transformations, returns.*”¹⁶ (Berio, 1998, p.18)

¹⁵ Ver item 3.7.

¹⁶ “*Sequenza IXa para clarinete é em essência uma longa melodia e, como quase todas as melodias, implica em redundância, simetrias, transformações e retornos.*”

1.3. *Dialogue de l'ombre double*, de Pierre Boulez¹⁷

Dentre as peças aqui abordadas, esta peça, composta em 1985, em homenagem aos sessenta anos de Luciano Berio, apresenta uma particularidade. Sua instrumentação prevê, além de um instrumento monódico solo, um outro previamente gravado. O discurso da peça se faz, então, através de um diálogo entre um clarinete “em cena” e outro pré-gravado e, portanto, invisível, aludindo diretamente ao título¹⁸.

Formalmente, o compositor divide a peça em treze seções: uma *sigla inicial*, seis *estrofes* ligadas umas às outras por cinco *transições*, e uma *sigla final*. Tanto as *siglas inicial* e *final* como as *transições* ficam a cargo do clarinete pré-gravado, enquanto que as *estrofes* são tocadas pelo clarinete “em cena”. Tem-se, assim, uma constante alternância entre duas fontes sonoras: uma visível e fixa no palco, e outra de timbre semelhante, mas que não pode ser identificada visualmente e que se move ao redor do público, por meio de procedimentos de espacialização.

Assim como em *In Freundschaft* e *Sequenza IXa*, observa-se em *Dialogue de l'ombre double* uma constante recorrência a figurações melódicas que sugerem uma pluralidade de vozes¹⁹. Nesta peça, porém, a variedade de procedimentos de simulação de polifonia é ainda maior em relação às outras, como veremos ao longo deste trabalho²⁰.

Harmonicamente, a peça apresenta um material muito denso, de modo que parece irrelevante tentar determinar campos harmônicos claros, como em *Sequenza IXa*. O discurso parece se concentrar mais no desenvolvimento de certos contornos melódicos e na polarização de certas alturas do que propriamente na expressão de um determinado conteúdo harmônico, uma vez que todas as seções da peça parecem se desenvolver dentro do total cromático.

¹⁷ As considerações a seguir são baseadas em análises feitas por Sérgio Kafejian, como monografia de finalização do curso de composição na Faculdade Santa Marcelina, sob orientação do professor e compositor Sílvio Ferraz. O texto, no qual o autor tece uma análise comparativa entre *Dialogue de l'ombre double* e *Superscriptio*, de Brian Ferneyhough, não foi, portanto, publicado.

¹⁸ “Diálogo da sombra dupla”.

¹⁹ Não por acaso, nesta obra Boulez faz sutis referências a *Freundschaft* e *Sequenza IXa*. Neste trabalho, estas referências serão abordadas no capítulo 3, quando forem relevantes para a análise das estruturas melódicas.

²⁰ Ver item 3.7.

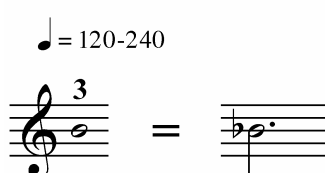
1.4. *Madrigal I*, de Henri Pousseur²¹

Esta peça para clarinete solo, composta em 1958 e dedicada por Pousseur ao nascimento de seu filho, apresenta uma particularidade que a distingue das demais peças aqui abordadas: sua notação não convencional. *Madrigal I* é um dos primeiros exemplos da utilização da notação proporcional na História da Música. Este é, então, o primeiro fator que se deve aclarar, de modo a permitir a interpretação dos exemplos que se seguirão, por sua vez imprescindíveis para a compreensão das análises.

Com base na bula que acompanha a partitura²², observa-se que o compositor opta por utilizar notas negras (●) para indicar alturas sem alteração – ou seja, sem acidentes – e notas brancas (○) para indicar alturas bemolizadas.

Quanto à duração das notas, as cifras grafadas sobre certas notas indicam o número de unidades de tempo que estas notas devem durar. Estas unidades de tempo, por sua vez, devem se situar entre 120 e 240 batimentos por minuto, e não devem variar durante uma determinada execução. Logo:

Exemplo 6: Notação em *Madrigal I*.



As notas que não contêm tais indicações possuem durações livres, mas estas não devem ser menores do que uma unidade de tempo.

²¹ Como não existem análises publicadas a respeito de *Madrigal I*, as considerações abaixo resultam de observações feitas por nós, apoiadas indiretamente em textos do próprio compositor – como *Pour une Periodicité Generalisée* (Pousseur, 1970) e *Trois exemple de sémantique musicale* (Pousseur, 1987) –, nos quais ele expõe suas idéias e fornece relevantes informações para a compreensão de sua obra como um todo.

²² Ver partitura em anexo.

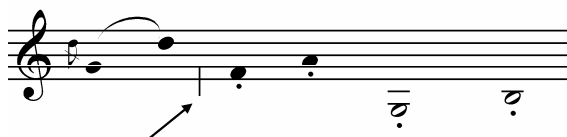
As notas grafadas em tamanho menor e que têm suas hastes riscadas devem ser tocadas o mais rápido possível. As notas em tamanho menor, cujas hastes não se encontram riscadas, devem escolher entre partir do mais rápido possível e diminuir gradualmente a velocidade ou partir de uma velocidade qualquer e acelerar até o mais rápido possível. O executante pode optar ainda por efetuar o *rallentando* ou o *accelerando* de maneira não linear.

Quanto aos silêncios, o compositor indica pausas curtas por meio do sinal ♯, e pausas mais longas e de duração livre através do sinal √. A diferenciação entre estes dois tipos de silêncio se mostra de grande valia para este trabalho, na medida em que auxilia na delimitação de frases e segmentos de frases, como veremos no capítulo 3.

Indicações de *legato*, *staccato*, acento etc. são grafadas convencionalmente. As notas nas quais o ataque não esteja indicado podem ser tocadas de acordo com a vontade do intérprete, à exceção das notas pequenas e com hastes cortadas, que devem ser ligadas.

Nesta peça, o compositor opta por não indicar a dinâmica, deixando-a a cargo do executante, com a exceção de que mudanças bruscas de dinâmica só são permitidas – e devem ser efetuadas obrigatoriamente – após o aparecimento de uma linha vertical cortando as primeiras linhas do pentagrama:

Exemplo 7: *Madrigal I*, indicação de mudança brusca de dinâmica (p.3, sist.8)

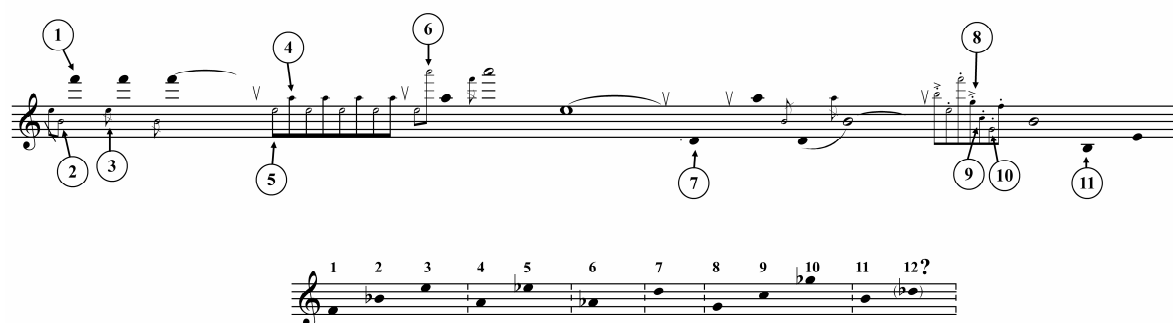


Compreendida a notação da peça, passaremos aos seus aspectos estruturais.

Formalmente, a peça parece se desenvolver em um só bloco. Apesar da grande variedade de eventos, não há mudanças significativas na textura, na harmonia ou na estrutura da linha melódica que permitam uma divisão da peça em seções.

Quanto ao material harmônico da peça, ele parece ter origem em uma série composta por intervalos de 4ª. Daí a importância deste intervalo em toda a composição. Se observarmos a ordem de aparição das alturas, logo no início da peça, veremos que ela segue esta seqüência de 4ªs.

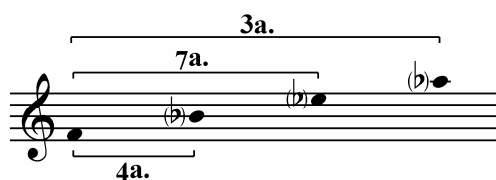
Exemplo 8: *Madrigal I*, série de intervalos de 4ª ²³ (p.2, sist.1-2)



Contudo, a alternância entre 4ªs e trítonos fecha-se em um ciclo antes que todas as notas cromáticas apareçam. Resta, portanto, um Réb, que só será exposto mais tarde, também em um contexto no qual a progressão por 4ªs o justifica.

Ao longo da peça, observamos que outros intervalos, como as 7ªs, 3ªs e suas inversões 2ªs e 6ªs, vão surgindo e adquirindo importância. A aparição destes intervalos pode ser explicada como resultado da sobreposição de 7ªs, como ilustra o exemplo abaixo.

Exemplo 9: *Madrigal I*, intervalos resultantes da sobreposição de 4ªs.



²³ Considerando-se 3ªs aumentadas e 5ªs diminutas enarmonicamente como 4ªs.

Diferentemente das outras três peças, em *Madrigal I* a simulação de uma polifonia não é um ponto central no discurso. Ao contrário, a intenção do compositor parece ser a de enfatizar o aspecto lírico e vocal da linha melódica, como sugere o próprio título da composição.

2. Características e definições das estruturas melódicas

Antes que se dê prosseguimento à análise da estruturação melódica das quatro peças propostas para este trabalho, é necessário que se discuta alguns aspectos acerca de definições e termos que se mostrarão pertinentes para a abordagem analítica que se propõe, uma vez que estes nem sempre se apresentam de maneira consensual entre os autores. Ao longo do capítulo, delinearemos aspectos que caracterizam um fenômeno melódico, sejam eles *universais*, ou seja, aqueles presentes em toda e qualquer melodia e sem os quais não é possível perceber um fenômeno como melódico, ou apenas *recorrentes* ou *subsidiários*, isto é, aqueles que estão tradicionalmente presentes nas melodias, porém sua ausência não implica uma descaracterização de dado fenômeno como melódico.

Começemos, então, pela própria definição de *melodia* e por suas características universais. O termo é definido por Percy Goethius da seguinte maneira:

“*Any succession of single tones is a melody.*”²⁴ (Goethius, 1904, p.14).

Nesta definição, o autor parece dar ênfase ao aspecto horizontal, ou seja, sequencial da melodia – indicado pela expressão *single tones* –, de forma a contrapor-la a agregação vertical dos sons em acordes. Da mesma maneira, também a idéia de *sucessão* de sons se oporia à idéia de *simultaneidade* de sons, associada a tais formações acórdicas. Vale lembrar ainda que o termo inglês *tone* refere-se exclusivamente a sons de altura definida, como define o dicionário Webster da língua inglesa:

“*A sound having a definite pitch, loudness and timbre.*”²⁵ (Landau, 1996, p.775)

²⁴ “Qualquer sucessão de notas é uma melodia.”

²⁵ “Um som de altura, intensidade e timbre definidos.”

Esta mesma oposição entre a disposição horizontal e vertical dos sons é colocada de modo mais explícito nas primeiras linhas da definição de Willi Apel:

*“In the broadest sense, a succession of musical tones, as opposed to harmony, i.e., musical tones sounded simultaneously.”*²⁶ (Apel, 1974, p.517).

Na definição, o autor opõe diretamente as idéias de *melodia*, caracterizando-a como diacrônica, e de *harmonia*, partindo da tradicional definição do termo, que se refere à sincronicidade dos sons²⁷. É curioso notar ainda que Apel emprega o termo *musical tones*, dando a entender que nem todos os sons de altura definida seriam empregáveis em uma melodia, e denunciando a grande carga cultural que contêm todas estas definições.

A palavra *sucessão*, presente nestas duas definições, já sugere uma certa disposição temporal dos sons, mas é somente na definição a seguir, de Ernst Toch, que é dado ao ritmo um destaque mais digno de seu papel na construção melódica:

“Podemos definir la melodía como una sucesión de sonidos de distinta altura animados por el ritmo.” (Toch, 1994, p.24).

²⁶ “No sentido mais amplo, uma sucessão de sons musicais, em oposição à harmonia, i.e., sons musicais soando simultaneamente.”

²⁷ Neste trabalho, não se entende o termo *harmonia* em seu sentido mais tradicional e difundido, como se tratando exclusivamente da relação *simultânea* de sons. Esta definição se revela superada e ineficaz principalmente em se tratando do repertório aqui focado, no qual as simultaneidades, em seu sentido estrito, estão quase que completamente ausentes, podendo formações acórdicas apenas ser sugeridas ou “simuladas” por meio de efeitos instrumentais. Assim, adotaremos para nossos propósitos a definição de harmonia como se referindo a quaisquer relações entre alturas, sejam elas sincrônicas ou diacrônicas.

O ritmo também ocupa uma posição destacada na definição de Jonathan Dunsby:

*“Melody is the result of the interaction of rhythm and pitch.”*²⁸ (Dunsby, 1996, p.1158)

De fato, uma vez que qualquer discurso musical necessita do tempo para existir, torna-se impossível a dissociação entre os sons de uma melodia e suas durações rítmicas, como enfatiza o próprio Willi Apel, mais à frente em sua definição:

*“By its very nature melody cannot be separated from rhythm. Each musical sound has two fundamental qualities, pitch and duration, and both of these enter into the successions of pitch-plus-duration values known as melodies.”*²⁹ (Apel, 1974, p.517)

Tem-se então, pelas definições acima, que a melodia se constitui de uma sucessão de alturas distintas organizadas ritmicamente, e que ela se opõe à simultaneidade das aglomerações acórdicas por sua disposição ao longo do tempo.

Analisemos, agora, o seguinte exemplo, extraído da *Sonata no.1* de Joseph Haydn:

Exemplo 1: J. Haydn: *Sonata no.1* (comp. 1-4, mão esquerda)



Temos, em exata conformidade com a definição a que acabamos de chegar, uma sucessão de alturas distintas organizadas ritmicamente. Contudo, a repetição periódica das alturas e a completa homogeneidade rítmica sugerem uma percepção acórdica da estrutura,

²⁸ *“Melodia é o resultado da interação entre ritmo e altura.”*

²⁹ *“Pela sua natureza, a melodia não pode ser separada do ritmo. Cada som musical tem duas qualidades fundamentais, altura e duração, e ambas entram na sucessão e valores de altura e duração conhecida como melodia.”*

apesar da inexistência de qualquer organização vertical dos sons. Este condicionamento da percepção certamente se deve ao longo período em que este tipo de figuração atuou como acompanhamento na História da Música, e talvez a sonoridade triádica reforce este tipo de escuta. De qualquer maneira, a ausência desta repetição periódica das alturas ou da homogeneidade rítmica total guia a percepção para a escuta de um fenômeno de caráter claramente melódico, como demonstram os exemplos abaixo:

Exemplo 2: Inserção de variedade de alturas e de durações.



No primeiro exemplo, foi inserida uma maior diversidade de alturas, mantendo-se, porém, a mesma homogeneidade de durações. No segundo, esta homogeneidade deu lugar a uma diversidade um pouco maior de valores rítmicos, porém sem que as alturas fossem alteradas. Em ambos os exemplos, a linha não mais se permite ser ouvida como um fenômeno acórdico.

Observamos, então, que a percepção de determinado trecho como melódico parece estar associada à idéia de *movimento*, ou seja, de deslocamento ou mudança no decorrer do tempo. Assim, nos dois últimos exemplos, o caráter melódico estaria enfatizado pelo perceptível deslocamento das alturas no registro, no caso do primeiro deles, e pela variedade de durações, no caso do segundo, que destaca uma altura diferente a cada tempo, garantindo a mudança em relação ao tempo.

Com isso, à nossa definição de melodia deve-se acrescentar um certo grau de diversidade, esteja ela na organização rítmica, no conjunto das alturas que formam a linha ou em ambas, mas que garanta uma sensação de mudança ao longo do tempo. Obviamente, não

parece ser possível – e mesmo relevante – estipular um determinado grau de diversidade necessário para conferir o caráter melódico a uma linha. Deve-se apenas levar em consideração que parece haver um equilíbrio entre os parâmetros, podendo a falta de diversidade rítmica ser compensada por uma maior diversidade de alturas.

Falamos, então, do que nos referimos no início do capítulo como características universais da melodia, ou seja, essenciais à percepção de um dado fenômeno como melódico. A partir de agora, tentaremos apontar características recorrentes ou subsidiárias nos fenômenos melódicos, ou seja, aquelas tradicionalmente associadas a estes fenômenos, mas que não são condições essenciais para sua caracterização como melódicos, sendo, assim, plenamente possível a existência de melodias que não apresentem essas características.

Voltemos, então, ao exemplo da sonata de Haydn. A pouco, caracterizamos este trecho como um fenômeno acórdico. Porém, conhecendo o contexto estético em que ele se insere, podemos afirmar que esta configuração acórdica surge da simples sobreposição de linhas melódicas, organizadas homorritmicamente. O discernimento entre estas várias linhas melódicas, por sua vez, fica claro quando seguimos a seqüência horizontal de intervalos de 2ª.

Exemplo 3: Distinção das vozes pelos graus conjuntos.



Este fato nos chama a atenção para a importância do intervalo de 2ª (grau conjunto) na caracterização de fenômenos melódicos. Graças à presença deste intervalo, o ouvido é capaz de destacar e identificar linhas melódicas, percebendo-as como entidades isoladas em meio a texturas harmônicas ou polifônicas. Por sua vez, este papel da 2ª na caracterização de fenômenos melódicos talvez possa ser explicado no contexto da origem vocal da música, por

ser este intervalo de mais cômoda articulação. Além disso, o longo tempo em que ele foi evitado – ou empregado apenas mediante certos cuidados – nas agregações acórdicas talvez tenha também contribuído para sua hoje imediata associação a fenômenos melódicos.

Neste contexto, Walter Piston formula:

*“As more melodies are studied, one observes that the rule is stepwise motion, skips being used for variety.”*³⁰ (Piston, 1947, p.14)

No exemplo abaixo, retirado de uma das sonatas para violino de Bach, fica claro o papel deste intervalo no discernimento entre as duas vozes executadas pelo mesmo instrumento.

Exemplo 4: J. S. Bach, *Sonata para Violino solo no.1 – “Siciliana”* (comp. 38-41)



Exemplo 5: R. Schumann, *Waldszenen*, op.82 - *Vogel als Prophet* (comp. 1)



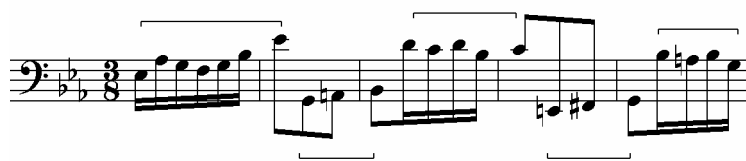
Observando-se esta linha melódica e várias outras pertencentes a repertórios diversos, constata-se que a integridade da linha melódica não é prejudicada por um âmbito muito amplo, desde que o movimento dentro do registro comporte uma certa continuidade, ou seja, que o deslocamento da linha melódica do registro mais grave para o mais agudo ou vice-versa seja intercalado por uma passagem pelo registro intermediário. O exemplo a seguir, da *Sonata para Cello e Piano* de Claude Debussy, deve esclarecer melhor esta afirmação:

Exemplo 6: C. Debussy, *Sonata para Cello e Piano* (comp. 4-6).



A linha acima exemplificada se desenvolve em um âmbito de duas oitavas e uma sexta menor. Contudo, o movimento gradual dentro deste amplo registro faz com que a percebamos como uma linha melódica una e contínua. Já no trecho exemplificado abaixo, também de uma suíte para cello de Bach, a linha se desenvolve em um âmbito até mesmo menor, contudo, a passagem brusca entre os registros produz uma quebra na continuidade melódica, o que faz com que tenhamos a nítida sensação da presença de uma segunda linha melódica.

Exemplo 7: J. S. Bach, *Suíte para Violoncelo Solo no.5* – “Prelúdio” (comp. 101-105)



No entanto, em determinados contextos mais particulares pode-se observar um certo distanciamento das alturas no registro, sem que se perceba uma quebra na continuidade da linha. É este o caso no exemplo abaixo, retirado de uma canção de Anton Webern, no qual a voz caminha predominantemente por saltos de 7ª e 9ª, mas não há dúvida quanto à integridade da frase, que parece ser garantida por alguns fatores.

O primeiro deles, sem dúvida, é o fato de o ouvido estar acostumado a separar uma linha melódica de seu acompanhamento por meio do timbre. Tradicionalmente, estamos tão habituados a ouvir uma melodia vocal em primeiro plano sobre um acompanhamento ao piano, que o inverso nos soa mesmo inconcebível.

O segundo fator estaria relacionado à própria predominância dos intervalos de 7ª e 9ª, pois, sendo predominantes, eles deixam de ser percebidos como “rupturas” da linha, como soariam se surgissem em contextos dominados por intervalos menores. Além disso, talvez contribua o fato de os intervalos de 7ª e de 9ª poderem ser ouvidos como aparentados ao de 2ª (devido a suas relações de inversão e de oitavação, respectivamente), o que levaria a percepção a reduzir o âmbito da frase toda a uma 3ª maior.

Um último fator a ser relevado é o papel do texto cantado, uma vez que também estamos tradicionalmente habituados a ouvi-lo disposto em uma só linha melódica, e só raramente fragmentado em várias.

und bin auf Er-den.



Historicamente, observamos que a ausência desta homogeneidade tímbrica e deste movimento contínuo no registro na chamada *Melodia de Timbres*, desenvolvida por Schoenberg e, posteriormente, por Webern, talvez tenha sido responsável pela incapacidade desta de ser ouvida como um fenômeno propriamente melódico, tendendo o ouvido a aproximá-la mais a um fenômeno textural pontilhista. Além disso, como veremos mais adiante neste mesmo trabalho³¹, estes dois fatores são empregados nas composições aqui analisadas como recursos para se simular uma polifonia, fazendo com que uma única linha melódica seja fragmentada e ouvida como várias.

³¹ Ver item 3.7.

assim, em vários trechos destas obras pode-se ter a clara sensação de fragmentação das frases, tendendo o ouvido a perceber frases que eram unas em Bach como “jogos de pergunta e resposta” em Webern. Além disso, uma mudança de timbre vem sempre acompanhada de uma mudança da posição no espaço que ocupa a fonte sonora, o que, na execução ao vivo de uma orquestra ou mesmo em uma gravação estereofônica, é facilmente identificada pelo ouvido e consiste em mais um dado que o induz a fragmentar a linha melódica.

Por último, é importante ressaltar na linha melódica a sua capacidade de ser percebida como uma entidade autônoma, separada de outras linhas e de outros componentes da textura, como salienta Charles Wuorinen em sua definição de melodia:

*“A linear pitch/rhythmic succession whose contour and articulation set it apart from its surroundings and entitle us to perceive it and think of it as a separate entity.”*³² (Wuorinen, 1994, p.49).

Assim, para completar a definição e a caracterização de melodia nas quais nos basearemos neste trabalho, temos que *a melodia é um fenômeno horizontal constituído por uma sucessão de alturas distintas, organizadas ritmicamente e que tende a se desenvolver de maneira gradual no âmbito do registro, podendo ser percebida como uma entidade autônoma. Temos ainda que a melodia apresenta uma diversidade equilibrada entre as alturas e as durações rítmicas que a constituem, além de uma homogeneidade tímbrica geralmente verificável entre seus pontos de articulação. Por fim, verificamos na maioria das melodias um papel preponderante do intervalo de 2ª.*

Passemos agora à discussão de estruturas menores que compõem a linha melódica.

A primeira destas estruturas a ser discutida quanto à sua definição será o *motivo*. Antes, porém, faz-se necessário definir uma outra estrutura, muitas vezes confundida com a

³² “Uma sucessão linear de alturas e ritmos cujo contorno e articulação destacam do contexto que a rodeia e nos faz percebê-la e pensá-la como uma entidade separada.”

primeira. Trata-se do que aqui chamaremos de *célula musical*, a qual Achille Picchi define da seguinte maneira:

“O menor elemento constitutivo da idéia musical. Compõe-se de uma sucessão de dois ou mais valores musicais, para o caso da célula rítmica, e/ou um intervalo, para o caso da célula melódica.” (Picchi, 2005)

Como se pode ver, a definição acima faz referência a uma pequena estrutura que apresenta particularidades em suas relações de duração, de alturas ou em ambas. A partir desta definição, passemos à definição de motivo.

Estruturalmente, um motivo nada mais é do que um pequeno agrupamento de células melódicas ou mesmo uma única célula. A diferença entre os dois termos, porém, está no fato de o termo *célula* se referir a uma estrutura musical, enquanto o termo *motivo* faz referência à função desta estrutura no discurso musical, sabidamente a de consistir em material melódico que será desenvolvido. Acerca disso, Schoenberg afirma:

“Cada elemento ou traço de um motivo, ou frase, deve ser considerado como sendo um motivo se é tratado como tal, isto é, se é repetido com ou sem variação.” (Schoenberg, 1996, p.36).

Assim, para que uma célula melódica – ou um pequeno agrupamento delas – seja considerada um motivo, é necessário que ela seja reapresentada constantemente no discurso, de maneira variada ou literal, como explica mais claramente a definição a seguir, retirada do *The New Oxford Companion to Music*:

*“A melodic or rhythmic musical unit which reappears throughout a composition, either in its original form or at different pitches and perhaps with altered intervals.”*³³ (Arnold, 1996, p.1206).

Enfim, de maneira mais generalizada, podemos dizer que uma célula melódica constitui um motivo se apresenta função temática³⁴, ou seja, se é desenvolvido ao longo do discurso e se é responsável pela unidade e pela sonoridade particular da obra, como evidenciado na definição de Hugo Riemann a seguir:

*“On donne le nom de M.(Motif) Mélodique à une progression mélodique revenant plusieurs fois dans un même thème et lui imprimant un caractère propre.”*³⁵ (Riemann, 1913, p.683)

Um último termo a ser discutido neste item é o termo *frase*. A respeito deste, Schoenberg afirma:

“O termo frase significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como a vírgula.” (Schoenberg, 1996, p.29)

A partir desta afirmação, podemos definir uma frase como sendo uma estrutura completa, ou seja, que apresenta uma extensão delimitada por um final. Sobre o qual o mesmo autor vem a afirmar:

³³ “Uma unidade musical melódica ou rítmica que reaparece no decorrer da composição, seja na sua forma original ou em diferentes transposições, e talvez com intervalos alterados.”

³⁴ Entendendo aqui o termo *tema* como define o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa: “Proposição, assunto que se quer desenvolver ou provar, (...) argumento, matéria, tese.”

³⁵ “Dá-se o nome de motivo a uma progressão melódica que recorre várias vezes dentro de um tema e que lhe imprime um caráter próprio.”

“O final da frase é, em geral, ritmicamente diferenciado, de modo a estabelecer uma pontuação.(...) Os finais de frase podem ser assinalados por uma combinação de diferentes características, tais como a redução rítmica, o relaxamento melódico determinado pela queda de freqüência, o uso de intervalos menores e de um menor número de notas, ou por qualquer forma adequada de diferenciação.” (Schoenberg, 1996, p.30)

A afirmação acima se mostra de grande utilidade para o trabalho de análise que aqui se propõe, uma vez que enumera os fenômenos que caracterizam as pontuações de frases. Ao contrário, a maioria das definições mais tradicionais tende a caracterizar essas pontuações unicamente pela presença de uma cadência, o que implicaria em uma série de funções harmônicas tonais, inexistentes no repertório aqui estudado.

O mesmo termo é definido por Apel da seguinte maneira:

“A division of the musical line, somewhat comparable to a clause or sentence in prose.”³⁶ (Apel, 1974, p.668).

De fato, a aproximação entre as concepções musical e gramatical do termo frase, evidenciada por Apel e por muitos outros autores, parece ser pertinente se observarmos alguns aspectos encontrados na definição do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa:

“Construção que encerra um sentido completo, podendo ser formada por uma ou mais palavras, com verbo ou sem ele, ou por uma ou mais orações; pode ser afirmativa, negativa, interrogativa, exclamativa ou imperativa, o que, na fala, é expresso por entonação típica e, na escrita, pelos sinais de pontuação.” (Houaiss,2001)

³⁶ “Uma divisão da linha musical, de alguma forma comparável a uma oração ou sentença na prosa.”

Como se pode observar, em conformidade com as definições musicais do termo, a definição acima também faz referência a uma estrutura fechada – indicada pela expressão “*sentido completo*” – e que é delimitada por uma pontuação, que determinará o caráter da frase e sua continuação.

3. Análise da estruturação melódica das peças

3.1. Estrutura intervalar

É inegável que as estruturas melódicas das peças aqui enfocadas apresentam uma diversidade intervalar geralmente mais rica do que aquelas ligadas à estética tonal, mesmo em suas concepções mais expandidas, o que pode ser em parte atribuído à total liberdade de tratamento das dissonâncias que a música atingiu já nas primeiras década do século XX. Contudo, à semelhança do repertório tradicional, ainda se pode observar na maioria dessas estruturas uma visível predominância do intervalo de 2ª.

Em *In Freundschaft*, essa predominância pode ser verificada logo em sua *Fórmula*, que serve de base para toda a peça.

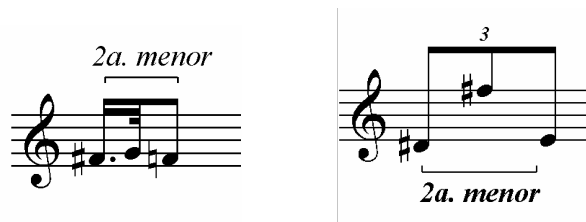
Exemplo 1: K. Stockhausen, *In Freundschaft*: Fórmula.



No exemplo acima, pode-se observar como a 2ª participa da construção de cada *membro* que compõe a *Fórmula* – excetuando-se, obviamente, o primeiro, composto de apenas uma nota.

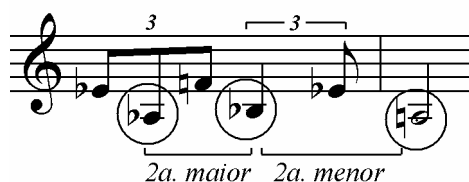
Em *Sequenza IXa*, embora não claramente predominante, o intervalo de 2ª é determinante para o reconhecimento do motivo principal, especialmente em suas aparições em que seu contorno e seu ritmo mais característicos se encontram variados. Assim, nos exemplos abaixo, pode-se estabelecer uma relação entre os dois motivos graças ao intervalo de 2ª que se forma entre a primeira e a última nota de cada um deles, uma vez que os outros intervalos presentes raramente ocorrem de maneira não variada.

Exemplo 2: L. Berio, *Sequenza IXa*: Motivo principal nas formas original (p.1, sist.1) e variada (p.7, sist.4).



Em *Dialogue de l'ombre double*, além de bastante presentes e claramente predominantes em algumas seções, os intervalos de 2ª têm ainda um papel crucial no discernimento das diversas vozes, nos casos em que uma polifonia é simulada. No trecho abaixo exemplificado, podemos discernir claramente as duas vozes se seguimos a progressão das 2ªs. Deste modo, não por acaso encontramos justamente o motivo principal da peça na voz inferior.

Exemplo 3: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double*: Sigla inicial (comp.2).



Nas três peças acima citadas, observa-se ainda a presença de seqüências de intervalos de 2ª, formando movimentos escalares e gerando sonoridades levemente aparentadas a um diatonismo. Neste repertório, essas passagens escalares são utilizadas para propósitos variados. Em *Dialogue de l'ombre double*, muitas vezes, o movimento escalar parece surgir para gerar contraste com os movimentos indiretos, predominantes na peça. O trecho abaixo exemplifica de maneira clara este emprego dos movimentos escalares.

Exemplo 4: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double*: Estrofe 5 (comp.16-46).

Em *In Freundschaft*, essas estruturas podem aparecer como variações do *membro 5*, como no exemplo abaixo.

Exemplo 5: K. Stockhausen, *In Freundschaft* (p.7, sist.2).

Contudo, a maioria delas está concentrada nas seções denominadas *Explosões*, e parecem ser responsáveis pelo caráter *con fuoco* destas seções, também as marcando com uma maior liberdade de material em relação aos *Ciclos*, quase sempre limitados à transposição e a reordenação dos cinco *membros*.

Já em *Sequenza IXa*, os poucos movimentos escalares encontrados parecem se originar da gradual variação das frases apresentadas no início da peça³⁷. Como mostra o exemplo abaixo, as frases, constituídas de movimentos indiretos e caracterizadas por um contorno que se move pendularmente entre os registros grave e agudo, são, aos poucos, reduzidas a movimentos escalares que conservam o mesmo contorno, através da eliminação dos movimentos contrários à tendência geral da linha.

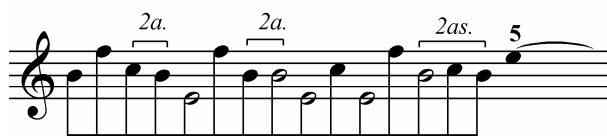
Exemplo 6: L. Berio, *Sequenza XI* (p.3).

³⁷ Ver partitura em anexo.

Contudo, é importante ressaltar que, neste repertório, a aparição destas sonoridades escalares necessita, geralmente, que elas sejam justificadas por uma relação com o material básico das peças – seja ela de semelhança ou contraste –, o que obviamente não é necessário no repertório tradicional, no qual as escalas fazem parte de um material “universal”, por assim dizer.

Neste contexto, *Madrigal I* se revela a peça mais discrepante e mais distanciada dos conceitos tradicionais de estruturação melódica: ela apresenta pouquíssimos movimentos de graus conjuntos e, quando estes aparecem, estão geralmente inseridos em figuras de caráter mais acórdico do que propriamente melódico.

Exemplo 7: H. Pousseur, *Madrigal I* (p.3, sist.2).



Deste modo, verifica-se nesta peça uma inversão das funções dos intervalos em relação a suas funções no repertório tradicional, ou seja, intervalos tradicionalmente melódicos, como as 2^{as}, aqui aparecem em figurações acórdicas, e intervalos tradicionalmente ligados a estas formações ganham funções claramente melódicas.

Se neste repertório os intervalos de 2^a acabam por aproximar estas estruturas melódicas à idéia tradicional de melodia, atribuindo-lhes uma fluidez típica que, mesmo que remotamente, denuncia suas raízes vocais, os outros intervalos apresentam, por sua vez, a função de conferir a estas estruturas características particularizantes, isto é, características próprias apenas a cada uma destas peças, que as individualizam, diferenciando-as de todas as outras. Assim, em *Madrigal I*, praticamente todas as frases são marcadas pela sonoridade das

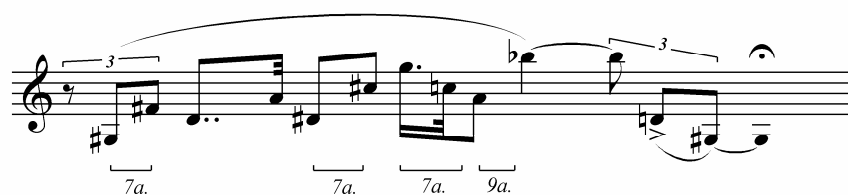
4^{as} (justas ou aumentadas) e de intervalos resultantes da sobreposição delas (7^{as}) e da sua inversão (5^{as}).

Exemplo 8: H. Pousseur, *Madrigal I* (p.3, sist.3-4).



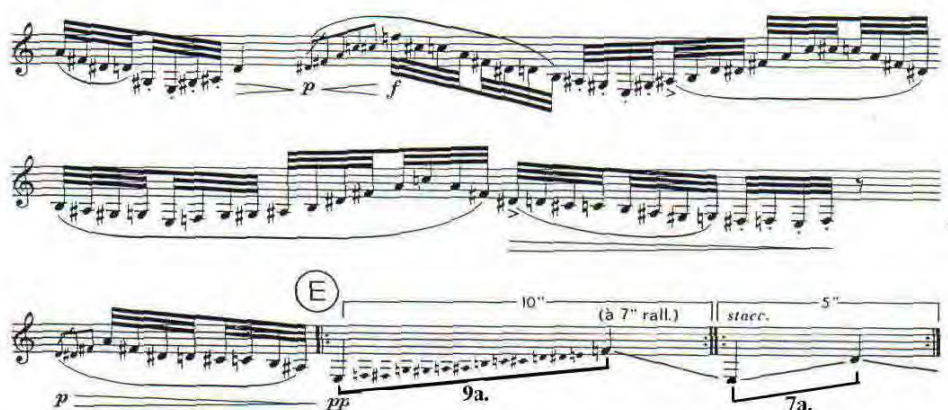
De modo bem mais sutil, em *Sequenza IXa* são principalmente as 7^{as}, mas também as 9^{as} que garantem a sonoridade única das frases.

Exemplo 9: L. Berio, *Sequenza IXa* (p.1, sist.4-5).



A importância destes dois intervalos em *Sequenza IXa* é confirmada na passagem abaixo exemplificada, no qual uma seqüência de movimentos alternadamente ascendentes e descendentes termina por se condensar em uma escala cromática que percorre várias vezes o âmbito de uma 9^a menor e, em seguida, de uma 7^a menor.

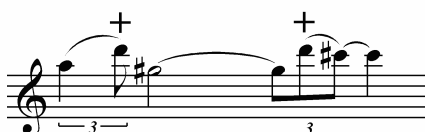
Exemplo 10: L. Berio, *Sequenza IXa* (p.3, sist.7-9).



Neste caso, vale ressaltar que estes dois intervalos nada mais são do que a inversão e a forma composta do intervalo de 2ª, ficando, assim, estabelecida uma sutil referência às estruturas melódicas da tradição.

Em *Dialogue de l'ombre double* e *In Freundschaft*, a diversidade de intervalos empregados nas construções melódicas torna difícil a determinação de uma sonoridade predominante, além, é claro, da do intervalo de 2ª. Esta última peça apresenta ainda uma particularidade que a torna, dentre as peças aqui analisadas, a que mais se aproxima das linhas melódicas tradicionais. Se observarmos, por exemplo, sua *Fórmula*, encontraremos, além dos graus conjuntos, apenas intervalos de 3ª e, no *membro 4*, uma 4ª justa e um trítono que levam apenas a notas ornamentais. Ou seja, como em melodias tradicionais, a estrutura é construída apenas com intervalos consonantes, enquanto as dissonâncias entram apenas como ornamentos.

Exemplo 11: K. Stockhausen, *In Freundschaft*: Membro 4.

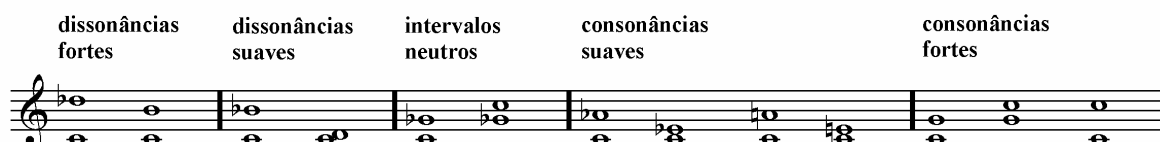


Aqui, vale ainda ressaltar a forma como Stockhausen concebe os intervalos. Para ele, o trítone não representaria uma dissonância, mas sim um intervalo neutro, como mostram a citação e o exemplo abaixo:

*“(...) Der Tritonus steht ganz neutral, er hat mit den anderen Intervallen nichts zu tun; ich empfinde ihn weder als konsonant noch als dissonant.”*³⁸

(Frisius,1996, p.311)

Exemplo 12: Classificação dos intervalos segundo Stockhausen (Frisius,1996)



Assim, do ponto de vista da concepção do compositor, a *Fórmula de In Freundschaft* não apresentaria dissonância alguma, encaixando-se, nesse aspecto, até mesmo a padrões palestrinianos! Deve-se, porém, lembrar que a análise que aqui se propõe leva em consideração a classificação mais consensual dos intervalos³⁹, uma vez que visa à comparação entre peças de autores diferentes e, para isso, necessita de parâmetros comuns.

³⁸ “O trítone se apresenta totalmente neutro, ele não tem nada a ver com os outros intervalos; eu não o sinto nem como consonante tampouco como dissonante.”

³⁹ Ou seja, considerando a 8ª e a 5ª como consonâncias perfeitas, as 3ªs e 6ªs como consonâncias imperfeitas e as 2ªs e 7ªs como dissonâncias, como podemos encontrar em autores que vão de Rameau a Schoenberg e Persichetti. Contudo, à diferença destes autores, consideramos aqui os intervalos diminutos e aumentados em suas enarmonizações, por tratarmos de um repertório não tonal, no qual estas diferenças de notação não correspondem a diferenças de função. Por fim, por lidarmos com estruturas melódicas, consideramos a 4ª como consonância, diferentemente de como ela é considerada em contextos harmônicos tonais, nos quais ela exige tratamento de dissonância.

3.2. Estruturação motívica

Se no que se refere a outros parâmetros musicais os compositores aqui abordados se esforçaram por trilhar caminhos bem diversos daqueles trilhados pelos compositores tradicionais, melodicamente observa-se que eles continuam a estruturar suas linhas de uma maneira bem semelhante, a saber, pelo uso do motivo. Este, por sua vez, cumpre a mesma função que cumpria no repertório tradicional, ou seja, garante unidade tanto às frases como ao todo, pela sua constante recorrência. Além disso, também os procedimentos de variação motívica aqui empregados parecem ter as mesmas funções que tinham na música tradicional, isto é, a de gerar diversidade e a de adaptar o contorno melódico do motivo aos diversos contextos harmônicos, rítmicos e de caráter que se apresentam no decorrer do discurso.

Tudo isso se observa em *Sequenza IXa*. Nesta peça, é visível a recorrência de um motivo principal, reconhecível muito mais pela sua figuração rítmica e pelo seu contorno melódico do que propriamente por uma relação intervalar fixa, embora esta apresente características muito particulares, que serão discutidas mais adiante, ao final deste mesmo item.

Exemplo 13: L. Berio, *Sequenza IXa*: Motivo principal.

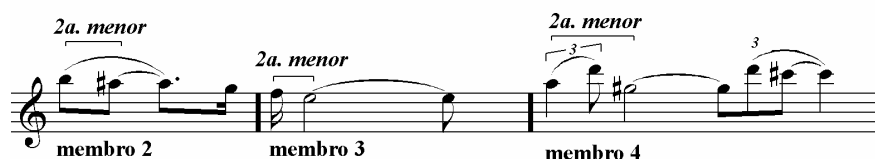


A organização do discurso por meio da manipulação do motivo é ainda mais evidente em *In Freundschaft*, já que as frases são formadas basicamente pela justaposição dos cinco *membros*, que não são nada mais que motivos ou pequenos agrupamentos deles. Estes, por sua vez, sofrem variações muito menos drásticas que em *Sequenza IXa*. No mais das vezes, são transpostos, dilatados e comprimidos, sem que suas relações de durações sejam

intensamente alteradas, e suas relações intervalares permanecem praticamente idênticas durante todo o discurso.

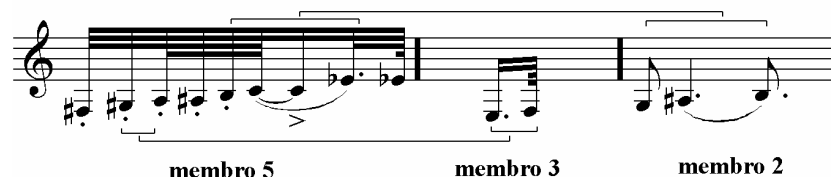
A unidade gerada pela recorrência destes motivos no todo da peça é incontestável, já que todos os *Ciclos* são constituídos dos mesmos cinco *membros*, sempre variados e reordenados. Diferentemente, como não ocorre a repetição de um mesmo *membro* dentro de um *Ciclo*, a unidade dentro deste fica a cargo de certas semelhanças melódicas entre os *membros*. Assim, o *membro 2* da *camada superior* se relacionaria com os *membros 3* e *4* da mesma *camada* pelo movimento de 2ª menor descendente verificado logo no início de cada um (mesmo que indiretamente no *membro 4*).

Exemplo 14: K. Stockhausen, *In Freundschaft*: Recorrência do intervalo de 2a. nos membros.



Na *camada inferior*, o *membro 3* pode ser interpretado como um corte extraído do *membro 5* e o *membro 2* como um corte dilatado do mesmo, com uma ligeira permutação dos intervalos.

Exemplo 15: K. Stockhausen, *In Freundschaft*: Relações entre os membros.



Não é necessário aqui evidenciar as semelhanças entre os *membros* da *camada superior* e seus correspondentes na *camada inferior*, uma vez que, como já explanado, estes consistem tão somente do retrógrado daqueles. Tampouco se faz necessário estabelecer

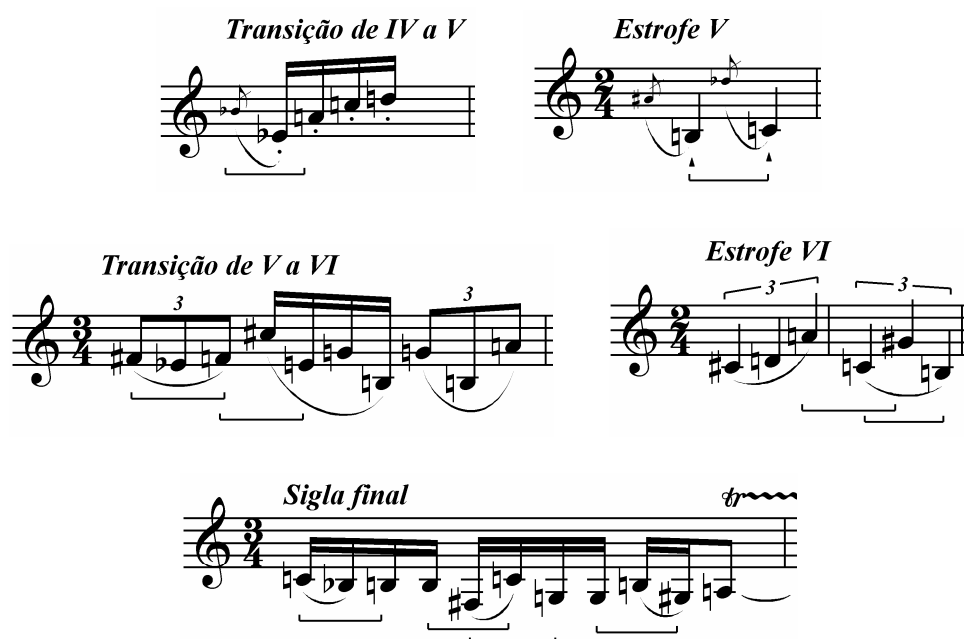
relações entre o *membro 1* e os demais, já que este último se constitui apenas de uma única nota.

Também em *Dialogue de l'ombre double*, verifica-se a existência de um motivo que, caracterizado principalmente por seu contorno, perpassa, em maior ou menor grau de reconhecibilidade, todas as seções da peça, adaptando-se a diversos contextos rítmicos, harmônicos e de caráter, como atestam os exemplos a seguir, extraídos de cada seção da peça:

Exemplo 16: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double*: Recorrências do motivo principal em cada seção da peça.

The image displays eight musical staves in 3/4 time, illustrating the recurrence of a principal motif across different sections of the piece. The staves are arranged in four rows, each with a label above it:

- Sigla inicial**: Shows the initial motif with two triplets of eighth notes.
- Estrofe I**: Shows the motif in the first stanza, with triplets and a slur over the first two.
- Transição de I a II**: Shows the transition between the first and second stanzas, with a slur and accents over the notes.
- Estrofe II**: Shows the motif in the second stanza, with a slur and triplets.
- Transição de II a III**: Shows the transition between the second and third stanzas, with a slur and a triplet.
- Estrofe III**: Shows the motif in the third stanza, with a slur and a triplet.
- Transição de III a IV**: Shows the transition between the third and fourth stanzas, with a slur and a triplet.
- Estrofe IV**: Shows the motif in the fourth stanza, with a slur and a triplet.



Sabidamente, este motivo não é nada mais do que uma variação do motivo principal de *Sequenza IXa*, uma vez que, como já se explicou, toda a peça de Boulez parte de uma referência à de Berio⁴⁰.

Mais uma vez, *Madrigal I* se apresenta como a peça mais distanciada tanto do repertório aqui abordado como do tradicional. A predominância de intervalos de 4ª e a quase ausência de movimentos de graus conjuntos conferem à peça uma sonoridade tão característica, que o emprego de estruturas motivicas com funções particularizantes parece se tornar desnecessário. Além disso, também a unidade interna da peça é conferida pela constante recorrência deste intervalo. No entanto, pode-se encontrar uma estrutura motívica que será reapresentada algumas vezes no decorrer da peça, sempre apresentando um característico contraste entre notas curtas e notas longas que se tornam progressivamente mais longas.

⁴⁰ Ver item 1.3. desta dissertação.

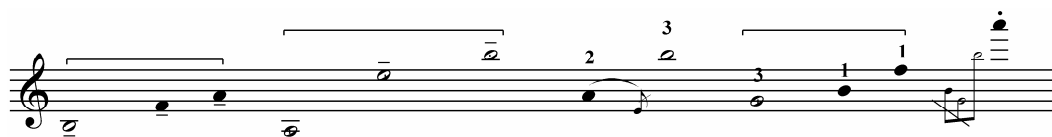
Exemplo 17: H. Pousseur, *Madrigal I*: Estrutura motívica recorrente (p.2, sist.1, 6 e 9)



É importante, porém, que não se interprete funcionalmente esta estrutura como sendo o motivo principal de *Madrigal I*, uma vez que ela surge apenas pontualmente na obra, não se caracterizando como a principal fonte de material para desenvolvimento e variação ao longo do discurso. Contudo, por ser ela várias vezes reapresentada e por relacionar alguns trechos da peça entre si, sendo, portanto, também responsável pela unidade, podemos perfeitamente classificá-la como um motivo.

Ocorrem também formações motívicas que se repetem apenas dentro de uma ou outra frase e são relacionadas entre si apenas pelo seu contorno e por algumas particularidades intervalares, a saber, pelo intervalo de 7ª ou 9ª presente entre a primeira e a última nota de cada uma destas estruturas.

Exemplo 18: H. Pousseur, *Madrigal I* (p.2, sist.2-3).



A análise motívica destas quatro peças aponta para um fato que poderia ser interpretado como um traço estilístico comum a várias correntes composicionais surgidas no século XX e vinculadas ao que se convencionou chamar de *atonalismo*. A organização

intervalar de alguns dos motivos estruturalmente mais importantes nestas peças parece obedecer a uma regra comum que poderia ser formulada da seguinte maneira: *a um dado intervalo, segue-se outro em direção oposta que, em relação ao primeiro, é maior ou menor em um semitom*. Por exemplo:

Exemplo 19: Organização intervalar comum.



Em *Sequenza IXa* e *Dialogue de l'ombre double*, esta relação intervalar está presente nas figurações motivicas que mais se repetem nas peças, obviamente, devido às relações de citação existentes entre estas duas peças.

Exemplo 20: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double* (Sigla inicial, comp.1); L. Berio, *Sequenza IXa* (p.1, sist.1).



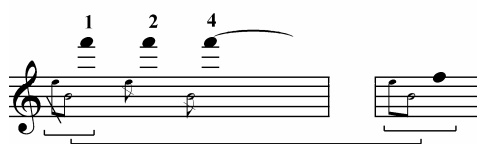
Em *In Freundschaft*, a mesma relação intervalar aparece como parte do *membro 4*.

Exemplo 21: K. Stockhausen, *In Freundschaft* (membro 4).



E em *Madrigal I*, mesmo apresentando sua última nota oitavada, ela é parte da única estrutura motivica que se repete no decorrer da peça.

Exemplo 22: H. Pousseur, *Madrigal I* (p.2, sist.1).



Além disso, esta relação intervalar é colocada em destaque como figura que encerra a peça.

Exemplo 23: H. Pousseur, *Madrigal I* (p.3, sist.10).



Os exemplos de utilização deste tipo de organização intervalar, porém, não se limitam ao repertório aqui estudado. Eles podem ser encontrados, por exemplo, em obras dos compositores da Segunda Escola de Viena. Em *Nacht*, a oitava peça de *Pierrot Lunaire* (1912), de Arnold Schoenberg, o motivo que estrutura toda a peça segue esta mesma constituição.

Exemplo 24: A. Schoenberg, *Pierrot Lunaire* – “8. Nacht” (comp. 6-11).

B-Kl.
(B)

Vel.

Son - ne Glanz. Ein ge - schloß - nes Zau - ber - buch,

am Steg - - - - - Flag. v

(pp aber deutlich hörbar)

gesungen (womöglich die tiefsten Noten)

ruht der Ho - ri - zont,

pp

10

10

Etwas rascher.

gesprochen

Aus dem Qualm ver - lor - ner

Etwas rascher.

pp

Igualmente, basta uma breve olhada no primeiro compasso da *Cantata no.1 op.29* (1939), de Anton Webern, para perceber que motivos semelhantes formam a série na qual toda a peça se baseia.

Exemplo 25: A. Webern, *Cantata no.1 op.29* (comp.1).

Getragen $\text{♩} = 69$

pp

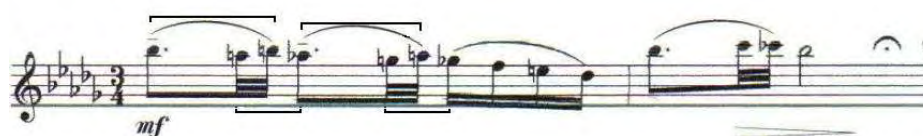
Também em Alban Berg, este procedimento de elaboração motívica se manifesta, por exemplo, em suas *Quatro Peças para Clarinete e Piano op.5* (1913).

Exemplo 26: A. Berg, *Quatro Peças para Clarinete e Piano op.5* (comp. 1-4).



Paralelamente às experiências dos vienenses, encontramos uma relação intervalar do mesmo tipo em *Syrinx* (1913), de Claude Debussy. Nesta peça, parece que tal formação intervalar surge da sobreposição das duas transposições possíveis da escala de tons inteiros, uma atuando como estrutura da linha melódica e a outra se manifestando nas notas ornamentais.

Exemplo 27: C. Debussy, *Syrinx* (comp. 1-2).



Esta figuração intervalar aparece ainda em inúmeras peças atonais do século XX, sempre constituindo parte de seu material estrutural básico. Em *Densité 21.5* (1936), de Edgard Varèse, ela se manifesta logo na primeira frase e é rerepresentada até o final da peça.

Exemplo 28: E. Varèse, *Densité 21.5* (comp. 1-3).



Em *Pièce pour Ivry* (1971), de Bruno Maderna, ela se encontra sempre evidenciada, ora por notas duplas, ora por harmônicos e ora por se encontrar isolada entre respirações.

Exemplo 29: B. Maderna, *Pièce pour Ivry* (seções F, A₁ e B).



Exemplos desta figuração podem ainda ser encontrados em peças de compositores brasileiros, como em *Lúdica I* (1983), de Ronaldo Miranda.

Exemplo 30: R. Miranda, *Lúdica I* (comp. 1-3).



Inúmeras outras aparições de estruturas motivicas construídas a partir deste modelo no repertório dito atonal poderiam ser listadas aqui. Difícil, porém, é encontrar uma razão para a recorrência destas estruturas. Uma possível explicação talvez esteja relacionada à

possibilidade desta formação intervalar de gerar sonoridades alheias à estética tonal, conjugando intervalos que não se conjugam com muita frequência nas melodias dos repertórios tradicionais.

A presença da 2ª menor que se forma entre a primeira e a última nota do motivo também constitui um dado sintomático: talvez este tipo de formação intervalar tenha sido a maneira que os compositores encontraram para empregar a 2ª, intervalo tradicionalmente importante nas construções melódicas, porém de forma indireta, ou seja, intercalado por uma outra nota. Nenhuma destas explicações, porém, pode ser tida como definitiva. Para fornecer uma razão satisfatória para tal fenômeno seria necessária uma investigação minuciosa acerca do processo de elaboração do material de base de cada uma destas obras, o que escaparia ao foco deste trabalho.

De qualquer forma, pelo fato de esta configuração motívica estar presente no material básico de tantas e tão importantes peças do repertório atonal do século XX, pode-se interpretá-la como um dos fatores característicos de um “estilo melódico” observável neste repertório e ainda por ser estudado. Guardadas as proporções, poder-se-ia arriscar a dizer que, assim como muitas das melodias do período clássico apresentam figuras baseadas na tríade, várias melodias “atonais” do século XX apresentam motivos calcados no modelo aqui discutido. Da mesma maneira, motivos deste tipo não são imprescindíveis dentro deste “estilo” e tampouco se apresentam na totalidade das obras que nele se enquadram, assim como nem toda melodia clássica contém necessariamente motivos triádicos.

3.3. Procedimentos de variação motívica

No que se refere à variação do material motívico empregado neste repertório, pode-se verificar que a maioria dos procedimentos aqui observados já se manifestava na música

tradicional. No trecho abaixo, Schoenberg lista alguns dos possíveis métodos aplicados à variação motivica neste repertório tradicional.

“O ritmo é mudado:

- 1. Modificando-se a duração das notas*
- 2. Repetindo-se algumas notas*
- 3. Repetindo-se determinados ritmos*
- 4. Deslocando-se os ritmos para pulsações diferentes*
- 5. Acrescentando-se contratempos*
- 6. Modificando-se o compasso*

Os intervalos são mudados:

- 1. Modificando-se a ordem ou direção original das notas*
- 2. Acrescentando-se ou omitindo-se intervalos*
- 3. Preenchendo-se os intervalos com notas auxiliares*
- 4. Abreviando-se o motivo mediante a eliminação ou condensação de notas*
- 5. Repetindo-se certos padrões*
- 6. Deslocando-se alguns elementos para outros pulsos” (Schoenberg, 1996, p.37-38)*

Contudo, por organizar esta lista de procedimento segundo o parâmetro a ser variado, o autor acaba por gerar alguma confusão e por se repetir em certos itens, o que comumente acontece quando se tenta tratar desvinculadamente os componentes de uma melodia, como intervalo, ritmo, harmonia etc. Assim, de forma a evitar estas repetições, podemos sintetizar estes doze itens em apenas cinco, um pouco mais gerais, porém mais claramente visualizáveis:

1. Alterações na estrutura rítmica: incluem não apenas a dilatação e a contração dos valores das notas, mas também sua subdivisão e alterações nas relações métricas;
2. Inserção de estruturas: abrange desde a repetição de certas notas do motivo até a inserção de notas de ornamentação;
3. Redução: caracteriza-se pela omissão de elementos do motivo;

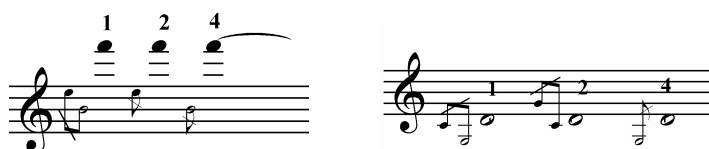
4. Variação harmônica: refere-se a mudanças na constituição intervalar do motivo;

5. Variação de contorno: inclui inversões, retrogradações, permutações, oitavações e outros processos que venham a alterar o contorno melódico do motivo.

Veremos, então, como estes procedimentos se manifestam no repertório estudado por nós.

Em *Madrigal I*, a estrutura motívica que inicia a peça, ao longo do discurso, sofre variações em seu contorno e em suas relações intervalares, como demonstra o exemplo abaixo.

Exemplo 31: H. Pousseur, *Madrigal I* (p.2, sist.1; p.2, sist.9).



Em alguns momentos, verifica-se ainda um alongamento da estrutura no tempo, por meio do aumento quase proporcional das durações que a compõem, sendo mantida a sensação de *rallentando* produzida pela duração cada vez maior da nota Fá.

Exemplo 32: H. Pousseur, *Madrigal I* (p.2, sist.6).



Das peças aqui analisadas, *Dialogue de l'ombre double* é a que apresenta variações motívicas mais radicais, o que gera uma enorme diversidade de estruturas motívicas, que vão desde a imediatamente reconhecível até a que só pode ser relacionada ao original por meio de

uma análise minuciosa. Assim, ao longo do discurso, o motivo principal, tomado emprestado da *Sequenza IXa* – e já inicialmente variado –, pode ser encontrado alterado em sua relação intervalar...

Exemplo 33: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double* (Sigla inicial, comp.39).



... em sua figuração rítmica...

Exemplo 34: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double* (Estrofe 2, comp.59).



... no modo de ataque das notas e acrescentado de ornamentações...

Exemplo 35: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double* (Transição de II a III, comp.13).



... em *trinados*, talvez como uma variação tímbrica...

Exemplo 36: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double* (Estrofe 1, comp.61).



... em seu contorno (aqui, o Sib é deslocado uma oitava abaixo, mantendo-se o material harmônico, mas alterando-se o contorno melódico)...



... etc.

Embora mais moderada em suas variações, em *Sequenza IXa* as relações intervalares do motivo principal raramente são reapresentadas de maneira idêntica ao longo da peça. A reconhecibilidade da estrutura parece ser garantida principalmente pela repetição do contorno e das relações de duração das notas que a constituem, mesmo que estes também sejam intensamente variados no decorrer da peça. O compositor, porém, toma o cuidado de não alterar todos esses fatores de uma única vez, mantendo, por exemplo, sua figuração rítmica tão característica quando o contexto harmônico exige variações muito drásticas no contorno.

Exemplo 38: L. Berio, *Sequenza IXa* (p.4, sist.8).



Nesta peça, pode-se observar claramente a função dos procedimentos de variação de adaptar uma mesma estrutura motívica a diferentes contextos harmônicos. Assim, se observamos as três formas variadas do motivo principal exemplificadas abaixo, vemos que suas relações intervalares ocupam diferentes posições no campo harmônico, esquematizado abaixo por Philippe Albèra (Albèra, 1993, p.117), ou seja, os intervalos da estrutura motívica são modificados para se adaptarem aos diferentes materiais harmônicos que se sucedem ao longo da peça.

Exemplo 39: L. Berio, *Sequenza IXa* : Variações do motivo principal e campo harmônico.

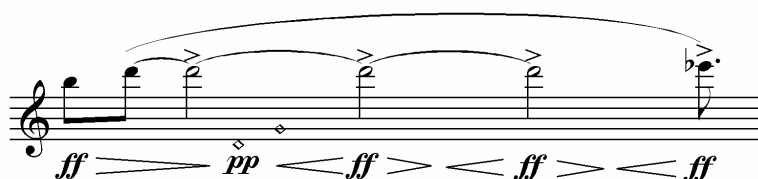
Finalmente, em *In Freundschaft* a variação mais intensa se dá no nível das frases ou de estruturas maiores, permanecendo os *membros* muitas vezes inalterados em seus contornos, relações intervalares e de durações. Contudo, em algumas passagens verifica-se de modo bem evidente a variação por *aumentação*. No trecho abaixo exemplificado, o compositor dilata no tempo o *membro 5* da *camada superior* quase descaracterizando-o.

Exemplo 40: K. Stockhausen, *In Freundschaft* (p.6, sist.6)

Além disso, no exemplo acima, verifica-se a aumentação desproporcional de apenas uma das notas da estrutura motívica, o que gera a impressão de um breve congelamento do tempo, ou mesmo de uma quebra da estrutura.

Em outro momento, o compositor se utiliza desta dilatação exagerada de apenas uma das notas para deslocar o discurso da melodia para o nível da dinâmica.

Exemplo 41: K. Stockhausen, *In Freundschaft* (p.6, sist.4)



No entanto, a mais intensa variação dos membros que se pode encontrar nesta peça se apresenta no *Ciclo 7*, no qual, além destes procedimentos de aumentação, encontramos as estruturas motívicas variadas pela inserção de notas ornamentais. No exemplo abaixo, os círculos evidenciam as notas dos cinco membros, ao passo que figuras ornamentais originadas dos trinados que caracterizam a camada intermediária permeiam toda a seção.

Exemplo 42: K. Stockhausen, *In Freundschaft* (p.7, sist.3-6)

Assim, vemos que, aos cinco procedimentos de variação motívica, sintetizados a partir das análises de Schoenberg, podemos acrescentar mais um, observável aqui principalmente em *Dialogue de l'ombre double*:

6. Variação de timbre ou modo de ataque: inclui indicações de *trilos*, *tremolos*, acentos, *staccatos* etc., e geralmente acarretam uma alteração no caráter do motivo.

Seria arriscado, porém, afirmar que tal procedimento de variação não pode ser encontrado no repertório tradicional. Mas certamente ele recebe uma atenção especial no repertório aqui estudado, face à ênfase que foi dada ao timbre na música do século XX.

3.4. Direcionalidade

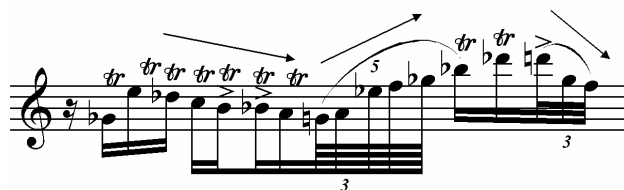
Em qualquer peça na qual se possa delinear uma linha melódica, ela consiste, geralmente, em uma seqüência de segmentos melódicos caracterizados pela movimentação entre diferentes graus de tensão, seja ela harmônica, rítmica, dinâmica etc. Na música tradicional, o principal recurso utilizado para levar de um grau de tensão a outro era a condução harmônica. Mesmo quando apenas implícita na melodia, a harmonia garantia o claro direcionamento da linha melódica rumo a estados mais ou menos tensos.

Privados desta direcionalidade harmônica tonal, os compositores aqui enfocados recorrem a procedimentos alternativos para deixar claros os vários graus de tensão no decorrer das frases, assim como o movimento direcional entre estes graus. Muitos destes procedimentos, no entanto, já se faziam presentes na música tradicional, paralelamente à condução harmônica tonal.

Talvez, o mais evidente desses procedimentos direcionais herdados da tradição seja o deslocamento no registro, a partir de um estado de menor tensão (geralmente associado ao registro grave) em direção a um estado de maior tensão (geralmente agudo)⁴¹. De maneira mais sutil e gradual ou mais brusca e direta, este procedimento é encontrado com abundância em todas as peças aqui analisadas. Em *In Freundschaft*, ele é mais visível nas *Explosões*, nas quais estes deslocamentos no registro não são interrompidos por *membros* de outras *camadas*.

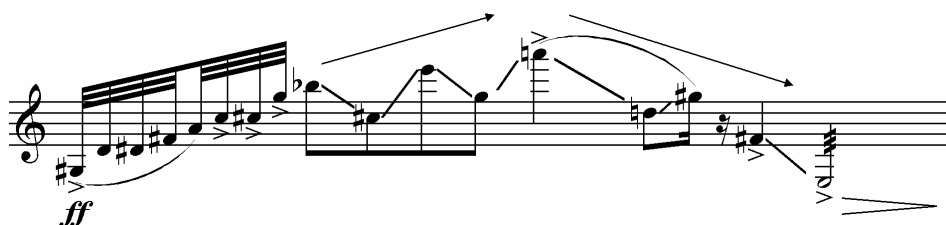
⁴¹ Esta associação do registro agudo a um maior nível de tensão talvez esteja relacionada às origens vocais da música, e poderia ser explicada pelo fato de um cantor fazer um esforço maior para produzir notas agudas. Este maior esforço, por sua vez, também seria necessário na execução a instrumentos de sopro, como é o caso nas peças analisadas aqui. Ainda a este propósito, Riemann escreve: “*Le mouvement ascendant de la mélodie correspond, en tant qu’augmentation de vie, à une gradation; le mouvement descendant, en tant que diminution de vie, à une détente;*”(Riemann, 1913, p.645) e Apel corrobora: “(...)The ‘natural’ movement of a musical line is downwards [see the scales of Greek music], while an ascending motion always has the connotation of tension and energy”(Apel, 1974, p.518)

Exemplo 43: K. Stockhausen, *In Freundschaft* (p.7, sist.1)



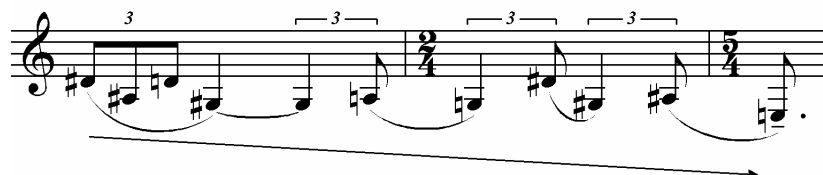
Em *Sequenza IXa*, o deslocamento é, geralmente, indireto, isto é, sempre intercalado por movimentos contrários à tendência direcional global da frase, o que transmite a impressão de uma progressão melódica sempre em “ondas”.

Exemplo 44: L. Berio, *Sequenza IXa* (p.7, sist.1)



Também em *Dialogue de l'ombre double* podem ser observados vários níveis de movimentos direcionais dentro do registro, do mais sutil e indireto...

Exemplo 45: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double* (Sigla inicial, comp.37-39)



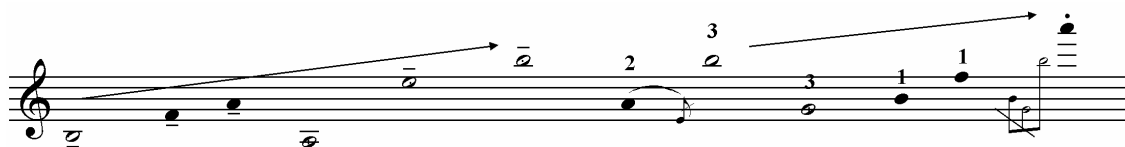
...ao mais óbvio e direto, representado por um movimento unidirecional quase escalar:

Exemplo 46: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double* (Transição de IV a V, comp.16-17)



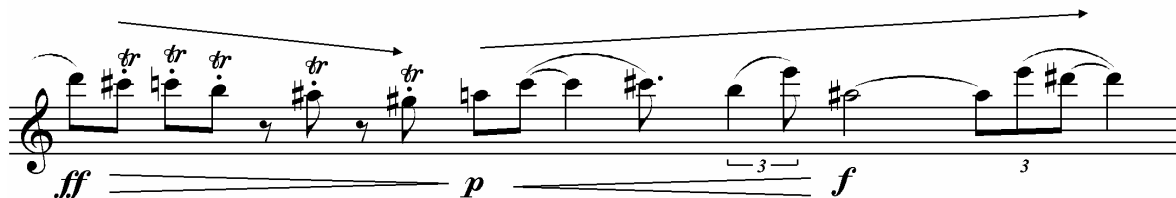
Já em *Madrigal I*, o deslocamento é geralmente indireto e, muitas vezes, não define o comportamento direcional das frases. Em contrapartida, podemos encontrar exemplos de frases nas quais o movimento direcional é claro.

Exemplo 47: H. Pousseur, *Madrigal I* (p.1, sist.2-3)



Também como na música tradicional, o movimento direcional dentro do registro é, geralmente, acompanhado por um movimento direcional da dinâmica. Assim, em todas as peças aqui abordadas – com exceção de *Madrigal I*, na qual a dinâmica fica a cargo do intérprete –, uma subida gradual das alturas ao registro agudo vem, na maior parte das vezes, acompanhada de um *crescendo* de dinâmica e vice-versa.

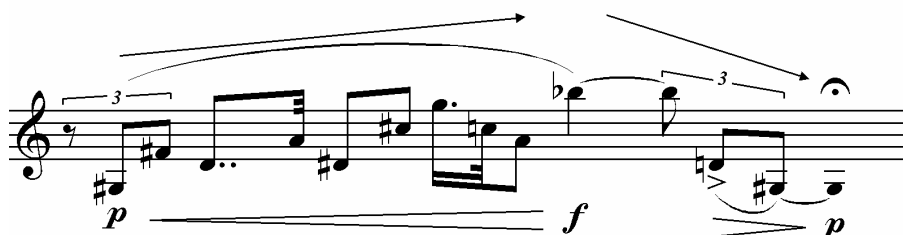
Exemplo 48: K. Stockhausen, *In Freundschaft* (p.7, sist.7)



Exemplo 49: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double* (Transição de IV a V, comp.16-17)

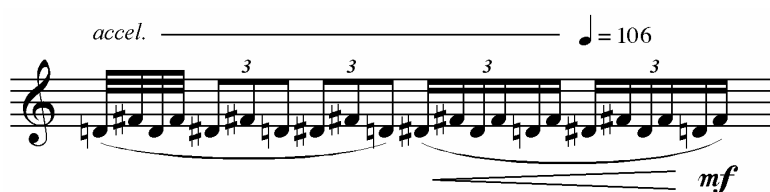


Exemplo 50: L. Berio, *Sequenza IXa* (p.1, sist.4-5)



No repertório em questão, contudo, também podem ser destacados vários exemplos de frases ou segmentos de linhas melódicas nos quais o movimento direcional das alturas é anulado, deixando a direcionalidade da frase a cargo de outros parâmetros, como a dinâmica ou as relações de durações. Assim, no exemplo abaixo, de *Sequenza IXa*, vê-se uma frase formada pela constante repetição de apenas três notas fixas no âmbito de uma 3ª maior, gerando uma sensação de adirecionalidade harmônica na frase. Contudo, pode-se observar uma clara movimentação direcional nas relações de dinâmica e durações, evidenciada respectivamente pelo *crescendo* ao *mf* e pelo *accelerando*.

Exemplo 51: L. Berio, *Sequenza IXa* (p.8, sist.7)



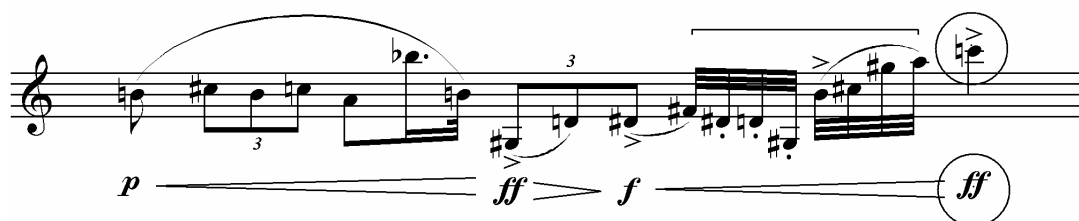
ganz allmählich accelerando

Assim como na música tradicional, no repertório aqui abordado a diminuição dos

confere às melodias deste repertório seu caráter inesperado tão típico, mas não chega a ofuscar a direcionalidade global das frases.

Dentre as peças estudadas, a que apresenta este procedimento de maneira mais evidente é *Sequenza IXa*. Nela, podemos encontrar um dos poucos exemplos de frases nas quais os ápices dinâmico, rítmico e das alturas coincidem.

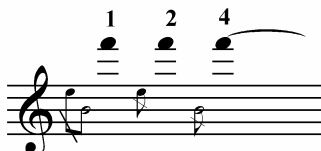
Exemplo 54: L. Berio, *Sequenza IXa* (p.9, sist.8)



Neste ponto, deve-se ressaltar que o ápice do movimento rítmico de uma frase geralmente não se dá em seu clímax, mas sim o precede diretamente, de modo a permitir que a nota mais aguda e de maior intensidade da frase, que caracteriza seu clímax, tenha uma duração maior, que a enfatiza.

Também em *Madrigal I*, a diminuição e o aumento graduais das durações têm um papel importante na direcionalidade das frases. No exemplo abaixo, Pousseur opta por indicar as durações para garantir um gradual relaxamento da atividade rítmica.

Exemplo 55: H. Pousseur, *Madrigal I* (p.2, sist.1)



Em *In Freundschaft*, a constante reordenação dos *membros* que compõem as frases faz segmentos ritmicamente muito densos (como o *membro 5* da *camada inferior*) se justaporem a segmentos compostos exclusivamente por notas longas, o que, por sua vez, faz com que a organização rítmica não contribua para a direcionalidade global das frases, causando, muitas vezes, a sensação de descontinuidade das frases.

Deve-se notar, porém, a importância direcional da organização rítmica do *membro 5* da *camada superior*. A gradual “rarefação” do movimento dá a sensação de uma desaceleração e, por isso, o compositor emprega o membro como uma figura “cadencial”, demarcando o final de vários *Ciclos*.

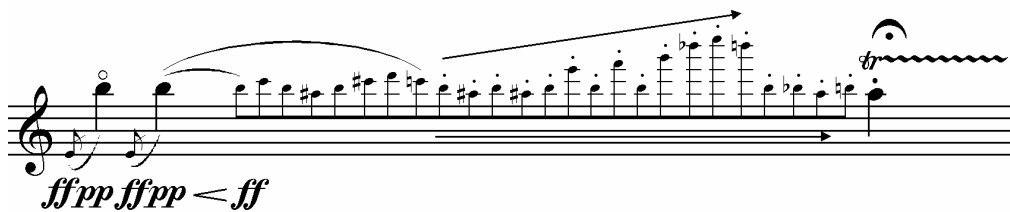
A organização direcional do ritmo também não é um procedimento marcante em *Dialogue de l’ombre double*, devido à grande homogeneidade de durações rítmicas observada na maioria das seções da peça. A *Estrofe I*, por exemplo, é composta exclusivamente por colcheias tercinadas e semínimas, um pouco flexibilizadas por indicações de andamento como *cédé*, *ralenti* ou *accélééré*. Esta homogeneidade confere à peça o caráter permanentemente tenso que a caracteriza.

Outros procedimentos direcionais não tão comuns na música tradicional podem ser observados no repertório aqui enfocado. Um deles consiste em uma gradual abertura no registro por meio do aumento dos intervalos entre as notas. Neste tipo de figuração, é clara a sensação de direcionalidade que leva uma linha melódica a se dividir gradualmente em duas ou mais.

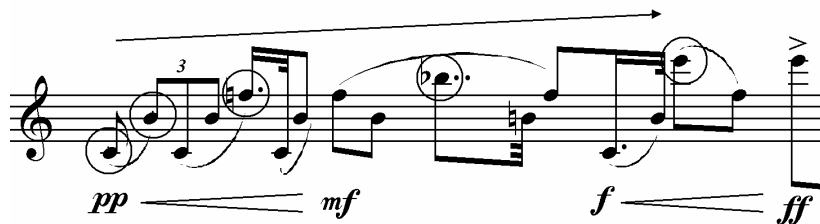
Exemplo 56: P. Boulez, *Dialogue de l’ombre double* (Sigla final, comp.115-116)



Exemplo 57: K. Stockhausen, *In Freundschaft* (p.5, sist.6)



Um último procedimento a ser apontado consiste na gradual inserção das notas que compõem a frase. No exemplo abaixo, a frase se desenvolve da simples oscilação entre duas notas para algo harmonicamente mais rico.

Exemplo 58: L. Berio, *Sequenza IXa* (p.2, sist.6)

Observe-se, ainda, como o movimento direcional da dinâmica corrobora o do “adensamento harmônico” descrito acima.

Novamente vale frisar que estes últimos procedimentos descritos já estão presentes na música tradicional, mas adquirem uma importância maior no repertório aqui focado na medida em que são, muitas vezes, os únicos responsáveis pela direcionalidade da linha melódica, e não apenas acompanham o direcionamento fornecido pela condução harmônica.

3.5. Articulações entre frases

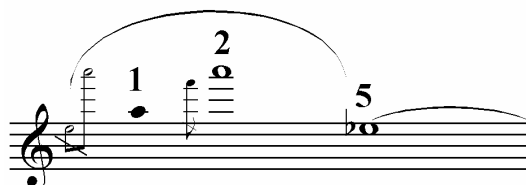
Admitindo-se que as linhas melódicas das peças aqui estudadas apresentam, geralmente, uma clara articulação em frases⁴², faz-se necessário que se investigue como os compositores aqui enfocados pontuam o final destas estruturas, articulando-as entre si.

Mais uma vez, pode-se observar que estes compositores recorrem, na maioria das vezes, a figuras e procedimentos que já se faziam presentes na música tradicional. Assim, em *Madrigal I* e em *Sequenza IXa*, por exemplo, os finais de cada frase são geralmente marcados por uma descida ao registro grave (ou um retorno ao registro inicial da frase) e por um relaxamento da dinâmica e da atividade rítmica, características já observadas em quaisquer cadências tonais. Este relaxamento da atividade rítmica se manifesta, muitas vezes, como uma nota longa, produzindo o efeito de estaticidade.

Exemplo 59: L. Berio, *Sequenza IXa* (p.1, sist.4-5)



Exemplo 60: H. Pousseur, *Madrigal I* (p.2, sist.1)

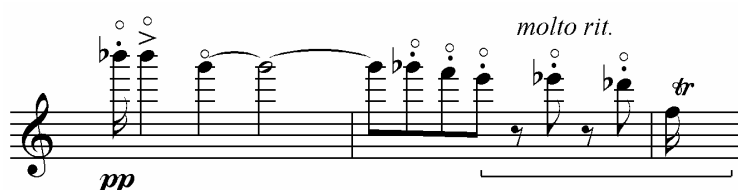


Em *In Freundschaft*, mais uma vez, a justaposição de segmentos melódicos das três *camadas* confunde a delimitação das frases, conferindo às linhas melódicas um caráter

⁴² Ver discussão acerca da definição de frase no capítulo 2.

fragmentado. No entanto, em alguns trechos, podem ser encontradas pontuações muito claras, sobretudo quando o compositor faz uso do já comentado *membro 5* da *camada superior*, que já contém em si um movimento descendente no registro e um relaxamento da atividade rítmica.

Exemplo 61: K. Stockhausen, *In Freundschaft* (p.5, sist.2)



Neste contexto, Pierre Boulez parece apresentar a solução mais distanciada dos meios tradicionais para marcar o final das frases. Na *sigla inicial* de *Dialogue de l'ombre double*, por exemplo, o compositor estipula para pontuar o final das frases um Mi subitamente atacado, situado sintomaticamente no registro grave. Aqui, diferentemente, não há um gradual relaxamento da atividade rítmica e tampouco um direcionamento gradual ao grave, mas sim uma interrupção brusca do movimento melódico, através da súbita inserção de uma nota “em repouso”.

Exemplo 62: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double* (Sigla inicial, comp.1-5)



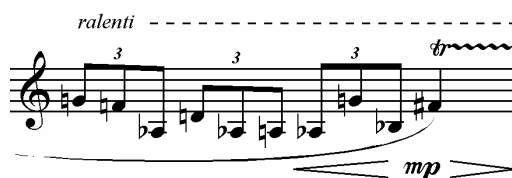
A utilização repetitiva deste recurso faz com que não se tenha dúvida da função “pontuadora” desta nota Mi dentro deste contexto, o que também permite a Boulez gerar uma sensação de repouso relativo, descendo a um Fá grave, após um longo trecho no qual as frases são encerradas bruscamente em um Mi.

Exemplo 63: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double* (Sigla inicial, comp.12-13)

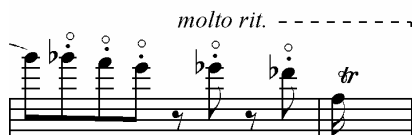


Outro recurso já tradicional presente nas peças de Boulez e Stockhausen aqui analisadas, no que diz respeito às pontuações de frases, é a recorrência a indicações de andamento como *rit.*, *cedé etc.* enfatizando a queda na atividade rítmica.

Exemplo 64: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double* (Estrofe 1, comp.12)



Exemplo 65: K. Stockhausen, *In Freundschaft* (p.5, sist.2)



3.6. Agrupamentos de frases

Se neste repertório as frases se comportam de maneira semelhante às do repertório tradicional, o mesmo não pode ser dito sobre o modo como os compositores deste período as encadeiam. Quer isso dizer que, no repertório em questão, raramente se verifica a ocorrência de agrupamentos de frases formando, por exemplo, períodos ou sentenças⁴³.

⁴³ Aqui se entende esses termos em suas definições propostas por Schoenberg, sendo o período definido pela forma *a b a' b'* e a sentença *a a' a'' a'''*. (Schoenberg, 1996, p.47-64)

No entanto, algumas semelhanças entre estes agrupamentos de frases tradicionais e os agrupamentos aqui encontrados podem ser apontadas. Tal qual em agrupamentos de frases observados no repertório tradicional, aqui podem ser encontradas frases ou pequenos grupos de frases que caminham para um estado de maior tensão, seguidos de outras que conduzem para um relaxamento desta tensão gerada. E, se em um período tonal, por exemplo, os diferentes graus de conclusividade dos finais do antecedente e do conseqüente são dados pelas cadências em diferentes graus da harmonia, aqui estes níveis são evidenciados por outros recursos de pontuação, tais como foram discutidos no item anterior. Um claro exemplo destes agrupamentos pode ser observado logo na frase inicial de *In Freundschaft* (que corresponde à *camada superior* da *Fórmula*).

Exemplo 66: K. Stockhausen, *In Freundschaft* (p.4, sist.1-2)

The musical score is presented on two staves. The first staff begins with a *mp* dynamic. It contains two phrases: '1a.' and '2a.'. The second staff contains a phrase labeled '3a.'. Dynamics are marked throughout: *ff* at the start of the second staff, *mf* and *pp* with hairpins, and *f* at the end of the first staff. A 'molto rit.' marking with a dashed line appears above the final part of the second staff. Triplet markings '3' are present under some notes in both phrases of the first staff.

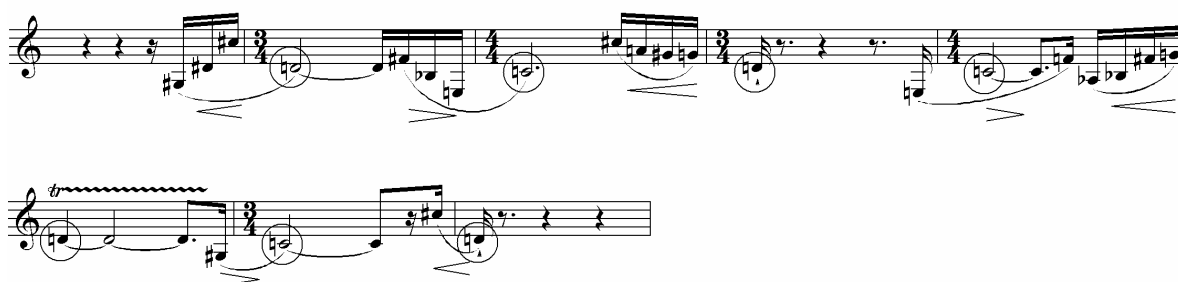
No exemplo acima, podemos perceber a subdivisão em três frases: duas que não se concluem claramente e uma última que tem sua conclusão enfatizada. Como se pode observar, a conclusão mais “fraca” é feita pela simples polarização por duração da nota que pretende determinar o final da frase, e a conclusão mais “forte” é enfatizada pela quase estaticidade do trecho que se segue: uma alternância em zigue-zague entre Fá e Solb.

Pelos níveis crescentes de dinâmica e pelas notas mais agudas de cada uma destas duas primeiras frases (respectivamente Sol e Sib), pode-se ainda observar como elas caminham

para um ponto culminante, localizado logo no início da terceira frase. Esta, por sua vez, caminha evidentemente para um relaxamento da tensão presente neste ponto culminante, o que fica claro pelo seu retorno às proximidades do registro inicial, pela diminuição dos níveis de dinâmica e pela queda da atividade rítmica evidenciada também pelo *molto ritardando* indicado no final.

Outro exemplo de agrupamentos de frases de diferentes níveis de conclusividade pode ser encontrado na *Transição de III a IV*, de *Dialogue de l'ombre double*. Nesta seção, a partir de uma oscilação entre Dó e Ré, tomada de empréstimo de *In Freundschaft* e citada na seção anterior, Boulez constrói todo o discurso baseado nos diferentes níveis de conclusividade representados por estas duas notas.

Exemplo 67: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double* (Transição de III a IV, comp.3-11)



O mais curioso é que, ao longo desta seção, a conclusão mais forte recai ora sobre o Ré e ora sobre o Dó. No caso específico deste trecho, a presença de pausas após a nota final de uma frase parece exercer uma grande influência na aceitação de uma nota pelo ouvido como repouso.

Diferentemente, em *Sequenza IXa*, algumas frases são unidas a outras sem que haja necessariamente uma pontuação da primeira. No exemplo abaixo, a primeira frase, marcada por um claro movimento em direção a um Sib culminante, é subitamente interrompida pelo início de outra, caracterizada por um movimento em direção à estaticidade (representada pela

nota Ré sustentada por dez segundos). Entre elas existe apenas uma quebra brusca no registro e uma mudança de comportamento direcional.

Exemplo 68: L. Berio, *Sequenza IXa* (p.1, sist.6)



Nesta mesma peça, contudo, podem ser encontrados alguns poucos agrupamentos de frases claramente periódicos, como é o caso do exemplo abaixo:

Exemplo 69: L. Berio, *Sequenza IXa* (p.2, sist.3-4)

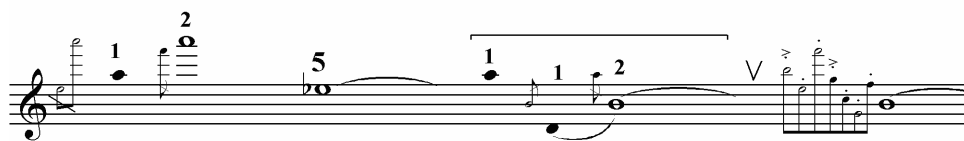


Como um período, a estrutura acima consiste da repetição de uma mesma frase, terminada primeiramente de maneira inconclusiva (pela simples inserção de uma pausa), e finalmente de maneira conclusiva (pela polarização da nota Dó).

Das peças aqui estudadas, *Madrigal I* é a que deixa menos evidentes os agrupamentos de frases. Para isso, colaboram a ausência de indicações de dinâmica e de algumas durações, o que faz que algumas frases não se pontuem claramente, ou mesmo que sejam emendadas umas às outras pelo intérprete.

Além disso, são encontrados nesta peça vários exemplos de frases que só se agrupam pela simples justaposição e que não se definem claramente quanto ao seu comportamento rumo à tensão ou ao relaxamento.

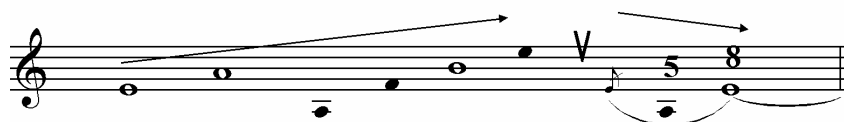
Exemplo 70: H. Pousseur, *Madrigal I* (p.2, sist.1-2)



A frase acima destacada apresenta uma pontuação clara (representada pela maior duração da última nota e pela respiração que se segue), mas não está de forma alguma subordinada à frase anterior ou seguinte, e também não define seu direcionamento rumo a uma tensão ou a um relaxamento. Ela parece ser uma simples oscilação entre as notas de um determinado campo harmônico.

No entanto, a mesma peça apresenta também alguns exemplos claros de agrupamentos de frases com comportamentos contrastantes, mais próximas à tradição. No exemplo abaixo, a cesura marcada pelo compositor deixa clara a divisão em duas frases marcadas por diferentes comportamentos direcionais: uma que leva ao registro agudo, e outra que conclui, retornando à nota inicial e diminuindo a atividade rítmica.

Exemplo 71: H. Pousseur, *Madrigal I* (p.3, sist.10)



Estes agrupamentos de frases de comportamentos direcionais contrastantes, presentes tanto nas linhas melódicas do repertório tradicional quanto nas linhas aqui abordadas, ligam-se àquilo que Toch denomina “elasticidade melódica”:

*“A una línea de cierta extensión que progresa por movimiento conjunto y en un mismo sentido, suele seguir un salto melódico en sentido opuesto.”*⁴⁴

(Toch, 1994, p.79)

De maneira semelhante, Schoenberg postula:

“Se existe um ponto culminante, a melodia tenderá a recuar, equilibrando a própria tessitura com um retorno ao registro médio.” (Schoenberg, 1996, p.56)

Em ambas as afirmações, está contida a idéia de um retorno, ou seja, de que a linha melódica tende a voltar às proximidades do registro inicial após um distanciamento do mesmo.

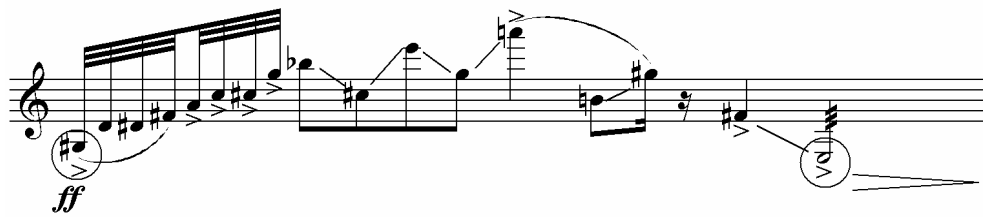
Voltando ao repertório em questão, esta tendência pode ser claramente verificada em vários trechos de *Sequenza IXa*, como demonstram os exemplos abaixo.

Exemplo 72: L. Berio, *Sequenza IXa* (p.1, sist.4-5)



⁴⁴ Aqui, Toch relativiza o termo “movimento conjunto”, considerando intervalos menores, como as terças e mesmo a quarta, como conjuntos em determinados contextos. Sobre o termo “salto melódico”, o autor considera mais adiante que pode ser feito em etapas, não restringindo o sentido, assim, a apenas um intervalo.

Exemplo 73: L. Berio, *Sequenza IXa* (p.7, sist.1)



No primeiro exemplo, observa-se um retorno brusco ao Sol# grave, após um distanciamento de duas oitavas e uma terça diminuta. No segundo, o distanciamento no registro é ainda maior, atingindo três oitavas e uma segunda menor, e o retorno ao registro inicial é um pouco menos direto.

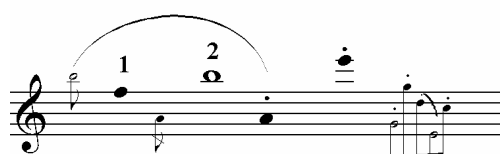
Em *In Freundschaft*, este retorno ao registro inicial se dá ao longo de agrupamentos maiores de frases, como se observa no exemplo abaixo.

Exemplo 74: K. Stockhausen, *In Freundschaft* (p.5, sist.6-8)

Neste exemplo, vê-se como o compositor mantém presente a nota Si, abandonando-a somente na medida em que a linha melódica se distancia no registro, para depois retornar através de uma subida cromática indireta.

Em *Madrigal I*, a adirecionalidade de muitas frases permite que algumas delas não retornem ao registro inicial.

Exemplo 75: H. Pousseur, *Madrigal I* (p.3, sist.9)



Mesmo assim, podem ser encontrados exemplos deste retorno em muitas outras frases.

Exemplo 76: H. Pousseur, *Madrigal I* (p.3, sist.4-5)



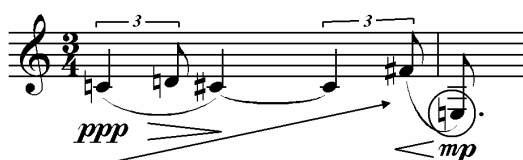
Em *Dialogue de l'ombre double*, esta tendência elástica da linha melódica também é evidente em muitos trechos, especialmente na *Transição de II a III*. Muitas vezes, porém, o retorno ao registro inicial da frase – ou grupo de frases – é seguido por uma desinência que volta a se distanciar dele, inteligentemente gerando uma nova tensão e a expectativa da próxima frase.

Exemplo 77: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double* (Transição de II a III, comp.9-11)



Na mesma peça, o caráter interrompido de certas frases – principalmente da *Sigla inicial* – é garantido justamente pela negação desta tendência elástica. No exemplo abaixo, após o início do movimento ascendente que conduz ao distanciamento do registro inicial, seria de se esperar que o movimento prosseguisse nesta direção ou que retornasse ao registro inicial. O que se observa, porém, é um evento que frustra todas estas expectativas: o ataque de uma nota ainda mais distante no registro e em sentido oposto.

Exemplo 78: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double* (Sigla inicial, comp.1-2)



Principalmente em *Sequenza IXa*, encontramos ainda trechos nos quais o discernimento entre as frases é obscurecido pela textura. Nestes trechos, segmentos descontínuos de linhas melódicas dilacerados no registro se entrelaçam, gerando a impressão de uma polifonia e nunca se organizando em frases unas e claramente pontuadas.

Exemplo 79: L. Berio, *Sequenza IXa* (p.2, sist.6-9)



Apesar do caráter pontilhista, gerado pela justaposição de pequenos fragmentos melódicos, este tipo de configuração guarda uma certa semelhança com aquela encontrada, por exemplo, em uma invenção de Bach, na qual os motivos vão se alternando em imitação entre as vozes e não se delimitam claramente em frases.

Exemplo 80: J. S. Bach, *Sinfonia no.4* (comp.11-12)



3.7. Simulações de polifonia

Assim como na música tradicional, no repertório contemporâneo as peças para instrumentos monódicos geralmente lançam mão de uma série de recursos para simular uma polifonia. Contudo, se na música tradicional o destacamento entre as duas ou mais linhas era geralmente produzido por um distanciamento no registro ou por contrastes dinâmicos, no repertório aqui estudado os compositores fazem uso de um número maior de estratégias para gerar esta impressão de multiplicidade de vozes independentes.

Em *In Freundschaft*, esta polifonia sugerida já está presente na própria *Fórmula* e, portanto, é central em toda a estrutura da peça. Os principais recursos de diferenciação das vozes são, além do distanciamento no registro, os contrastes de dinâmica. Deste modo, no exemplo abaixo, pode-se diferenciar claramente duas vozes: uma caracterizada pelo registro agudo, pela dinâmica em *p* e *pp* e por valores rítmicos mais longos (marcada por colchetes em linha contínua); e outra caracterizada pelo registro grave, dinâmica em *f* e valores predominantemente curtos (colchetes em linha tracejada):

Exemplo 81: K. Stockhausen, *In Freundschaft* (p.4, sist.7-8)



No exemplo, há ainda a presença de uma terceira voz, localizada em um registro intermediário e caracterizada por trinados e pela quase estaticidade das alturas.

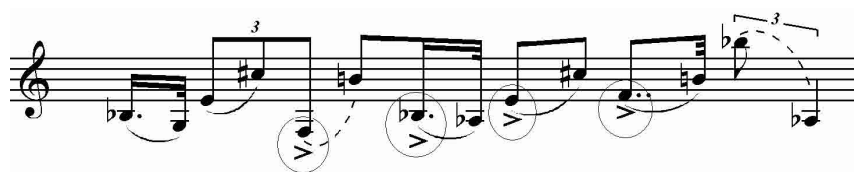
Mas, algumas vezes, a distinção entre as vozes também pode ser feita por meio de diferenças tímbricas, representadas no exemplo abaixo pelo *tremolo* nas notas do primeiro compasso. Mais uma vez, o distanciamento no registro e as dinâmicas contrastantes corroboram esta distinção em vozes.

Exemplo 82: K. Stockhausen, *In Freundschaft* (p.6, sist.7)



Em *Sequenza IXa*, também há vários trechos onde se sugere uma textura polifônica, porém o discernimento entre as vozes poucas vezes pode ser feito de maneira inequívoca, pois muitos dos segmentos melódicos que tecem esta polifonia se entrecruzam no registro. Por vezes, acentos posicionados sobre algumas notas parecem dar uma pista sobre a separação das vozes, mas esta não é nunca livre de outras interpretações.

Exemplo 83: L. Berio, *Sequenza IXa* (p.2, sist.7)



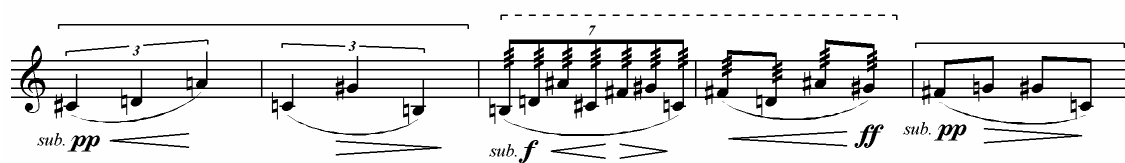
Em *Dialogue de l'ombre double*, pode-se observar a maior diversidade destes recursos para distinguir as vozes dentre as peças aqui abordadas. Na *Sigla inicial*, por exemplo, além do distanciamento no registro, a duração das notas auxilia no discernimento entre as vozes. Assim, pode-se encontrar nesta seção uma voz nas semínimas e outra nas colcheias. Esta

divisão é confirmada pela recorrência do motivo principal da peça em semínimas intercaladas a colcheias.

Exemplo 84: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double* (Sigla inicial, comp.14)



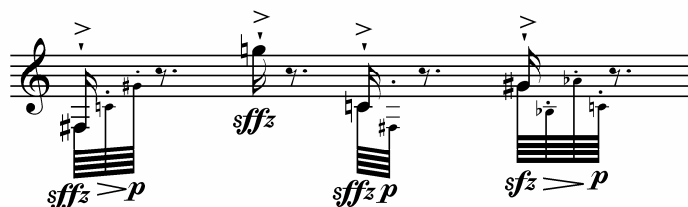
Exemplo 86: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double* (Estrofe VI, comp.54-56)



Outra diferença é que aqui não há uma sobreposição polifônica das vozes, mas apenas um jogo de “pergunta e resposta” entre duas vozes que se justapõem.

Um último procedimento de simulação de polifonia empregado por Boulez pode ser encontrado nos últimos compassos da *Estrofe III*. Por meio de diferenças de dinâmica e modos de ataque, o compositor cria uma profundidade ilusória. No exemplo abaixo, tem-se a clara impressão de que as notas marcadas com *sffz* soam em um “primeiro plano”, enquanto as outras, grafadas em menor tamanho, parecem ser ouvidas como ecos distantes.

Exemplo 87: P. Boulez, *Dialogue de l'ombre double* (Estrofe III, comp.7)



Conclusão e observações finais

Ao longo deste trabalho, pudemos verificar que uma grande parcela da construção melódica das quatro peças analisadas é composta de estruturas e procedimentos que já se faziam presentes no repertório tradicional modal ou tonal. Desta maneira, foi possível observar nas peças uma abundância de linhas melódicas elaboradas a partir de motivos, e nas quais estes apresentam a mesma função e o um tratamento semelhante ao que se observa na música anterior ao século XX. Vimos também que, apesar da maior diversidade intervalar decorrente da total liberdade no uso das dissonâncias, o intervalo de 2ª continua exercendo uma função importante nestas linhas melódicas, mesmo não sendo sua estrutura elaborada a partir de uma escala ou modo. Observamos, ainda, que a maioria dos procedimentos utilizados para gerar a impressão de direcionalidade nas frases e grupos de frases tem suas origens no repertório tradicional, assim como os procedimentos empregados na pontuação das frases. Além disso, a própria segmentação da linha melódica em frases, articuladas entre si com maior ou menor grau de clareza, consiste em um ponto de aproximação entre este repertório e o tradicional.

Todos estes fatores vêm a confirmar nossa hipótese de que a estruturação melódica nas peças analisadas preserva características verificáveis no repertório tradicional. Este fato, por sua vez, nos leva a crer que muitos dos procedimentos de análise melódica aplicáveis à música tonal e modal ainda apresentam utilidade na análise de melodias compostas segundo preceitos estéticos surgidos após o declarado fim do sistema tonal.

Contudo, se por um lado se constatarem estes procedimentos tradicionais na estruturação melódica das quatro peças, por outro, as análises demonstram como os quatro compositores enfocados, cujas obras são marcadas por uma índole especulativa, contribuíram de forma enriquecedora para a expansão das possibilidades destes procedimentos. Exemplos destas contribuições são as soluções criativas que os compositores apresentam para imprimir um

caráter direcional em suas frases. Para tal, não há recorrência a um procedimento completamente novo, há apenas uma adaptação de antigos métodos, para que se apliquem a contextos nos quais não há o reforço de uma direcionalidade harmônica tal qual a tonal. O mesmo se observa com respeito aos procedimentos de pontuação e articulação entre frases, tomados do repertório tradicional, mas aplicados a trechos nos quais não há o apoio de cadências harmônicas tonais. Outra contribuição que merece destaque é a utilização de uma maior variedade de recursos para a distinção entre vozes nos trechos em que há a intenção de se sugerir uma polifonia.

Também em conformidade com a hipótese inicialmente apresentada, foi possível verificar a existência de elementos e procedimentos comuns referentes à elaboração melódica das quatro peças analisadas. No tocante à elaboração do motivo, verificamos até mesmo a existência de padrões comuns que extrapolam as quatro peças, podendo ser encontrados em inúmeras obras do século XX⁴⁵. Ademais, em *In Freundschaft*, *Sequenza IXa* e *Dialogue de l'ombre double* verificamos uma intensa preocupação por parte dos compositores em explorar parâmetros como o timbre e os modos de ataque como elementos constituintes do discurso melódico. Outra ênfase dada pelos compositores nestas três peças diz respeito à simulação de polifonias em instrumentos monódicos, aspecto central e determinante das estruturas de *In Freundschaft* e *Sequenza IXa*, mas também muito importante em *Dialogue de l'ombre double*.

Neste contexto, *Madrigal I* se destaca das outras três peças analisadas. Embora faça uso de pequenos motivos, as análises mostraram que a unidade de seu discurso parece dever mais à recorrência constante a um simples intervalo: a 4ª. Além disso, Pousseur parece assumir o caráter monódico do instrumento, não apresentando – ou não expondo claramente – a intenção de simular polifonias. Estas discrepâncias que separam *Madrigal I* das outras três peças talvez constituam um indicativo da reconsideração por parte dos compositores de certos

⁴⁵ Ver item 3.2.

valores presentes na música anterior ao século XX e tidos como “ultrapassados”, reconsideração esta que se deu nos últimos anos da década de 1970. Assim, verificamos nas peças de Stockhausen, Berio e Boulez, compostas após 1975, um retorno à estruturação motivica do discurso, à segmentação da linha melódica em frases mais contínuas, a algo mais próximo do caráter comumente tido como “melódico”, proporcionado, por exemplo, pelo emprego dominante do intervalo de 2ª, entre outras características não observadas – ou observadas em menor grau – em *Madrigal I*, de 1958.

Por fim, este trabalho pretendeu contribuir para uma melhor compreensão do parâmetro melódico no repertório contemporâneo, através do estudo destes quatro casos específicos. Resta, porém, um universo de questões a serem respondidas. Esperamos, ainda, que o trabalho possa apontar alguns novos caminhos no que diz respeito à exploração da melodia na composição musical.

Bibliografia

- ALBERA, Philippe. *Introduction aux neuf sequenzas*, in *Contrechamps*, Paris, 1993.
- APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1974.
- BOSSEUR, Jean-Yves & Dominique. *Revoluções Musicais: A Música Contemporânea depois de 1945*. Lisboa: Caminho, S.A., 1990.
- BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a Música Contemporânea: realizada por Rossana Dalmonte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- _____. *Sequenzas*. Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH, 1998. 3 CDs. Encarte que acompanha o álbum.
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CHIST, William. *Materials and Structure of Music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1973.
- COTT, Jonathan. *Stockhausen: Conversations with the Composer*. New York: Simon and Schuster, 1973.
- DE LA MOTTE, Diether. *Melodie: Ein Lese- und Arbeitsbuch*. Kassel: Bärenreiter, 1993.
- DUNSBY, Jonathan. "Harmony". in: ARNOLD, Denis (org.). *The New Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- FRISIUS, Rudolf. *Karlheinz Stockhausen – I Einführung in das Gesamtwerk/Gespräche mit Karlheinz Stockhausen*. Mainz: Schott Musik International, 1996.
- GOETSCHUIS, Percy. *Lessons in Music Form*. Melville: Belwin Mills Publishing Corp., 1904.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- HINDEMITH, Paul. *Unterweisung im Tonsatz*. Mainz: Schott's Söhne, 1940.
- HOUAISS, Antonio (org.). *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda., 2001. CD-ROM.

- JEPPESSEN, Knud. *Kontrapunkt: Lehrbuch der klassischen Vokalphonie*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1935.
- KAFEJIAN, Sergio. "*Dialogue de l'ombre double*"/"*Superscriptio*" – Uma análise comparativa. Monografia de finalização do curso de Composição. Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz.
- KIRNBERGER, Johann Philipp. *The art of strict musical composition*. New Haven: Yale University Press, 1982.
- KRENEK, Ernst. *Studies in Counterpoint: Based on the Twelve-Tone Technique*. New York: G. Schirmer, 1939.
- LANDAU, Sidney (ed.). *The New International Webster's Dictionary of the English Language*: Trident Press International, 1996.
- LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.
- _____. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- MENEZES, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- PICCHI, Achille. *Introdução a uma análise musical*. Apostila não publicada elaborada para aula de análise musical, 2005.
- PISTON, Walter. *Counterpoint*. New York: W. W. Norton & Company, 1947.
- POUSSEUR, Henri. *Pour une Periodicité Generalisée* in *Fragments théoriques I: sur la musique expérimentale*. Bruxelas: Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1970.
- _____. *Trois exemple de sémantique musicale* in: *Revue des Sciences Humaines*. Tome LXXVI – no.205. Liège, 1987.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Treatise on Harmony*. Nova Iorque: Dover Publications Inc., 1971.

RETI, Rudolph. *The Thematic Process in Music*. Westport: Greenwood Press Publishers, 1978.

_____. *Tonality Atonality Pantonality*. Westport: Greenwood Press Publishers, 1978.

RIEMANN, Hugo. *Dictionnaire de Musique*. Lausanne: Librairie Payot & Cie., 1913.

SADIE, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 1988.

SCHOENBERG, Arnold. *Preliminary Exercises in Counterpoint*. Londres: Faber and Faber, 1982.

_____. *Stil und Gedanke*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1995.

_____. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

_____. *Funções Estruturais da Harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Die Kunst, zu hören: eine Analyse der Komposition IN FREUNDSCHAFT*. Köln: DuMont Buchverlag, 1989.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 Lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

TOCH, Ernst. *La Melodía*. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1994.

WUORINEN, Charles. *Simple Composition*. New York: Edition Peters, 1994.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o Som*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Partituras

BERIO, Luciano. *Sequenza IXa*. Milano: Universal Editions, 1980.

BOULEZ, Pierre. *Dialogue de l'ombre double*. Paris : Universal Editions, 1992.

POUSSEUR, Henri. *Madrigal I*. London : Universal Editions, 1963.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *In Freundschaft*. London : Stockhausen-Verlag, 1980.