

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MELODIA – PERSPECTIVAS DE ANÁLISE

Cláudio Roberto da Silveira Peixoto Cruz

Mestrado em Ensino da Música

Julho de 2019

Professor Orientador: Prof. Doutor Carlos Marecos

Relatório de Estágio

MELODIA – PERSPECTIVAS DE ANÁLISE

Cláudio Roberto da Silveira Peixoto Cruz

Relatório Final do Estágio do Ensino Especializado, apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, conforme Decreto-Lei n.º 79/2014, de 14 de maio.

Julho de 2019

Orientador: Prof. Doutor Carlos Marecos

Agradecimentos

Em primeiro lugar gostaria de agradecer aos meus pais, irmã e avó. Cada um deles, à sua maneira me ajudou, formou, e deu motivação para prosseguir o meu caminho, mais importante do que isso desempenham um dos pilares para uma vida equilibrada e saudável ao oferecerem-me o seu afeto, atenção e carinho.

Agradeço ao professor Carlos Marecos por todo o apoio, excelência académica, e por ser o exemplo máximo e inspirador de profissionalismo. Destaco também as suas qualidades humanas sobretudo nos momentos de maior dificuldade na conclusão deste trabalho.

Agradeço ao professor Eli Camargo, por ter uma influência direta no meu ingresso no curso de composição, e que foi muito disponível ao longo do ano letivo, bem como ao professor Daniel Schvetz por toda a simpatia, flexibilidade, e partilha de conhecimentos que foram cruciais para terminar o estágio.

Pelo equilíbrio que geram, agradeço ao meu amigo Ivo Sousa por toda a amizade, e vasta partilha de conhecimentos que tanto contribuem para o enriquecimento da minha vida, nos momentos cruciais da minha vida que marcam esta fase da minha vida não teria sido possível sem a sua ajuda. Agradeço ao Nuno Cristiano de Sousa pela amizade, generosidade, e ensinamentos fundamentais para a minha busca de sucesso. Ao Artur Serra, Daniel Sousa, Ian Carlo Mendonza e Gonçalo Almeida pela constante partilha de música e momentos inesquecíveis na viagem Marafona. Agradeço ao Rui Teixeira, Helena Almeida e Silva, e Rita Machado pelo companheirismo, amizade, e por me mostrarem diariamente o nível máximo a que um professor deve almejar.

Agradeço também ao meu primo Paulo Chinopa por ser um exemplo de força de carácter perante as adversidades da vida, e pelos conselhos preciosos para a conclusão deste mestrado.

Por fim, mas não menos importante, agradeço à minha mulher Sara Macedo por todo o amor, força de vontade necessária para ultrapassar os obstáculos diários e esperança, e à minha filha Alice Cruz, que nasceu durante a realização deste mestrado, que é o acrescento mais valioso que uma pessoa pode ter na sua vida, e por ser a razão

para apreciar ainda mais as coisas que me tornam feliz.

Resumo I

Na primeira parte deste Relatório de Estágio, no âmbito do Mestrado em Ensino da Música na área de Composição, está exposta a atividade relativa à prática pedagógica nas disciplinas de Análise e Técnicas de Composição (ATC) e Classe de Conjunto (CC) no ano letivo de 2016/2017. Foi realizada a observação de três turmas de ATC (duas turmas de nível I e uma turma de nível II) na Escola de Música do Conservatório Nacional, e foi lecionada uma turma de Classe Conjunto (Orquestra Orff) no Conservatório de Música de Cascais .

É feita uma descrição das escolas em questão, contextualizando os ambientes escolares onde estão inseridas, e a sua contribuição para o meio musical. Nesta parte inclui-se também a caracterização das turmas que fizeram parte deste estágio, onde são referidos os dados mais relevantes para uma apreciação dos alunos bem como, para a dinâmica da sala de aula específica, em cada um dos grupos analisados.

É feito também um estudo sobre as práticas educativas desenvolvidas, onde está incluído a análise crítica contendo a apreciação global do desempenho.

Um dos aspectos mais importantes das conclusões reflecte a importância de uma boa planificação, concluindo-se assim, que estando assente num excelente domínio técnico dos conteúdos, a par da flexibilidade, é fundamental para a gestão do fluxo da aula conforme as diferentes situações que vão surgindo. Conclui-se também que a interdisciplinaridade pode ter relevância para a aprendizagem dos conteúdos programáticos, e ainda que a qualidade das relações interpessoais com todo o meio escolar é um ponto fundamental para o bom desempenho das funções pedagógicas.

Estas conclusões foram feitas tendo por critério detectar os aspetos mais importantes para o crescimento e desenvolvimento do professor, e tudo aquilo que é considerado pertinente para um desempenho otimizado do docente após este estágio.

Palavras Chave: Didática, pedagogia, escola, técnicas, composição.

Resumo II

Esta investigação é focada na construção melódica. Através da análise pretende-se fazer um estudo sobre a evolução da construção horizontal ao longo da História da Música referindo também qual o papel da percepção auditiva neste processo. Este estudo está interligado com os conteúdos programáticos da disciplina de Análise e Técnicas de Composição (ATC) seguindo os períodos históricos abrangidos na disciplina, nomeadamente o período Medieval, Renascentista, Barroco, Clássico, Romântico e Contemporâneo.

Há que considerar também as variadas abordagens à construção horizontal a partir do séc. XX, que por conseguinte apresentam diferentes tipos de pensamento sobre o conceito de melodia, inclusive a ausência desta. Sendo assim, pretende-se também inferir um ponto de ligação entre as diferentes construções horizontais ao longo dos períodos históricos referidos.

No decurso desta investigação pretende-se adquirir conhecimentos que permitam transmitir a um aluno da disciplina de ATC a capacidade de analisar, ter as competências e conhecimentos para identificar, e interligar os diferentes tipos de horizontalidade que podem constituir a textura de uma peça.

A revisão bibliográfica deste trabalho contém material pertinente aos objetos de estudo sendo assim, para um melhor conhecimento das diferentes organizações horizontais apresentam-se exemplos de obras de referência na história da música erudita ocidental.

As conclusões desta investigação comprovam a diversidade e evolução dos vários tipos de construções horizontais, e dos elementos estruturais que as compõem. Este trabalho contribui com a análise em obras de referência de vários tipos de construção horizontal, parâmetro esse que será sempre passível de ser abordado numa aula de análise, e por essa razão, é uma temática que pode fazer parte de uma estratégia pedagógica eficaz para clarificar e favorecer a transmissão dos conteúdos da disciplina de ATC. Por fim, conclui-se que a consciência da percepção auditiva da estrutura horizontal é um elemento agregador e enriquecedor no processo da análise musical em conjunto com outros parâmetros musicais.

Palavras-chave: melodia, análise melódica, cognição musical, construção horizontal.

Abstract I

The first part of this Internship Report, within the scope of the Master in Music Teaching in the Composition area, exposes the activity related to the pedagogical practice in the Analysis and Techniques of Composition (ATC) and Ensemble Class (CC) subjects in the academic year 2016/2017. Three ATC classes (two Tier I and one Tier II) were observed at the National Conservatory School of Music, and a Joint Class (Orff Orchestra) class was taught at the Cascais Conservatory of Music.

A description of the schools in question is made, contextualizing the school environments where they are inserted, and their contribution to the musical environment. This part also includes the characterization of the classes that were part of this stage, where the most relevant data are reported for an appreciation of the students as well as for the dynamics of the specific classroom in each of the groups analyzed.

A study is also done on the educational practices developed, which includes the critical analysis containing the global appreciation of performance.

One of the most important aspects of the conclusions reflects the importance of good planning, concluding that, being based on an excellent technical field of contents, along with flexibility is fundamental for the management of the flow of the class according to the different situations that arise. It is also concluded that interdisciplinarity may have relevance to the learning of the programmatic contents, and yet the quality of interpersonal relations with the whole school environment is a fundamental point for the good performance of the pedagogical functions.

These conclusions were made with the criterion of detecting the most important aspects for the growth and development of the teacher, and everything that is considered pertinent to an optimized performance of the teacher after this stage.

Keywords: didactics, pedagogy, school, techniques, composition.

Abstract II

This research is focused on melodic construction. Through the analysis it is intended to make a study on the evolution of horizontal construction throughout the History of Music, also referring to the role of auditory perception in this process. This study is interconnected with the syllabus of the discipline of Analysis and Composition Techniques (ATC) following the historical periods covered in the discipline, namely the Medieval, Renaissance, Baroque, Classical, Romantic and Contemporary periods.

We must also consider the various approaches to horizontal construction from the century onwards twentieth century, which therefore present different types of thinking about the concept of melody, including the absence of it. Thus, it is also intended to infer a point of connection between the different horizontal constructions over the referred historical periods.

In the course of this research it is intended to acquire knowledge that allows to transmit to a student of the ATC discipline the ability to analyze, have the skills and knowledge to identify, and interconnect the different types of horizontality that can constitute the texture of a piece.

The bibliographic revision of this work contains material pertinent to the objects of study. Thus, for a better knowledge of the different horizontal organizations, we present examples of reference works in the history of Western classical music.

The conclusions of this investigation confirm the diversity and evolution of the various types of horizontal constructions, and of the structural elements that compose them. This work contributes to the analysis in reference works of various types of horizontal construction, a parameter that will always be able to be approached in an musical analysis class, and for that reason, is a theme that can be part of an effective pedagogical strategy to clarify and promote the transmission of the contents of the ATC discipline. Finally, it is concluded that the auditory perception of the horizontal structure is an enriching element in the process of musical analysis together with other musical parameters.

Key words: melody, melodic analysis, musical cognition, horizontal construction.

Secção I - Prática Pedagógica	2
1 – Caracterização das Escolas	3
1.1 – Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa	3
1.2 – Conservatório de Música de Cascais	6
2 - Contextualização das Turmas Observadas/Lecionadas	9
2.1 – TAM 1	9
2.2 - ATC 1	11
2.3 - ATC II	11
2.4 – Classe Conjunto: Orquestra Orff	12
3 – Práticas Educativas Desenvolvidas	14
3.1 - Contextualização da aula: TAM 1	14
3.1.1 - Reflexão e análise crítica	16
3.2 – Contextualização da aula: ATC 1	17
3.2.1 – Reflexão e análise crítica	19
3.3 – Contextualização da aula: Orquestra Orff	19
3.3.1 – Reflexão e Análise crítica	21
4 - Conclusões	23
Secção II - Melodia - Perspectivas de Análise	28
Contextualização	29
1 – O papel da melodia	31
1.1 – O que é Melodia?	31
1.1.1 – A importância da Análise Musical	31
1.1.2 - Elementos estruturais da organização melódica	35
1.1.3 - A importância do Ritmo na Construção Melódica da Música Tonal	54
2 - Perspectiva Histórica da Construção Horizontal	56
2.1 - Monodia Medieval	58
2.2 - Polifonia primitiva - Organum	65
2.3 - Motete Medieval	67
2.4 - Polifonia Imitativa	73
2.5 - Motivo melódico no período Barroco	76
2.6 - Tema Clássico	84
2.7 - A Construção Horizontal no Início do Século XX	94
2.8 - Melodia de timbres	99
2.9 - Atematismo	102
2.10 - Minimalismo	104
2.11 - Espectralismo	105
2.12 - Novas Texturas do Século XX	107
2.13 - Outras considerações sobre a Horizontalidade do séc. XX	109
3 - Percepção Auditiva da Construção Horizontal	113
4 - Conclusões	117

Secção I - Prática Pedagógica

1 – Caracterização das Escolas

Neste ponto é feita uma caracterização das escolas onde foi realizado o estágio. É feita uma breve contextualização histórica, explicada a sua importância para o panorama musical da região onde estão inseridas bem como, um resumo dos seus objetivos pedagógicos, tendo por base os respectivos projectos educativos.

1.1 – Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa

Como é referido no historial da Escola de Música do Conservatório Nacional (EMCN) presente no seu projecto educativo¹, o início da história dos Conservatórios para o ensino exclusivo de Música remonta ao século XVIII em Itália, mais precisamente no ano 1808 em Milão, e um pouco antes em Paris em 1795 com o Conservatório Nacional Superior de Música e Dança. Este modelo de instituição viria a ser representado em Portugal, em grande parte ligado à ação do pianista, compositor e pedagogo João Domingos Bontempo. Deu-se a criação em 1836 do Conservatório de Arte Dramática, que visava em primeiro lugar a transformação do ensino da música, até à altura do tipo religioso para um ensino laico que ministrasse a formação de músicos portugueses. Desde essa altura até hoje, e depois de várias reformas educativas, a Escola de Música é parte integrante do Conservatório Nacional que também integra no seu edifício a Escola de Dança. Trata-se por isso de uma instituição de enorme valor artístico e cultural.

A EMCN está localizada na freguesia de Santa Catarina, na zona do Bairro Alto, e funciona no recuperado convento dos Caetanos. Este edifício foi construído no século XVII, e destruído no terramoto de 1755 para depois ser transformado em palácio no século XIX de modo a albergar o Conservatório Nacional. A partir do ano de 1983, e com a reconversão do Conservatório Nacional, a EMCN passou a funcionar como escola pública do ensino especializado da música.

Esta escola pretende sobretudo a formação artística em diversas vertentes nomeadamente humanística, científica, histórica, estética e musical capacitando os seus alunos para uma opção de carreira musical profissional.

¹ Consultar em anexo o documento referente ao Projecto Educativo da EMCN.

Como refere o projecto educativo desta escola² é necessário assegurar, tendo em conta o valor da excelência, apanágio histórico, tradição e herança, a marca qualitativa distinta. Sendo assim, esta herança confere uma responsabilidade dupla à EMCN: a gestão do legado histórico e musical, e a preservação do património, imobiliário, mobiliário, pertença da instituição. De forma a melhor caracterizar esta escola foi considerado importante transcrever os objectivos gerais:

- “Preservar e desenvolver a tradição e a herança únicas da EMCN contribuindo para a sua identidade e projetando-as no meio musical português, assumindo uma posição de referência;
- Promover um ensino pautado pela qualidade através de práticas lectivas exigentes e rigorosas para que os alunos atinjam um domínio efetivo nas competências exigidas no final de cada ciclo;
- Promover o desenvolvimento de competências musicais, apetrechando o aluno com as ferramentas necessárias para se tornar um músico de excelência;
- Motivar e mobilizar a comunidade escolar através de projetos artístico-musicais transdisciplinares e articulados;
- Estimular e valorizar o espírito crítico, a capacidade de reflexão, a criatividade e a inovação;
- Formar para a autonomia e responsabilização do indivíduo;
- Promover a sensibilização da comunidade envolvente para a música de modo a atrair mais candidatos à escola;
- Intervir activamente na vida cultural e musical da cidade de Lisboa, da sua área metropolitana e do país”.

É também referido o perfil de competências que os alunos dos vários cursos devem dominar. Tendo em conta que a observação de aulas foi feita a alunos do curso secundário, e para permitir uma melhor compreensão da diferença entre as duas escolas que integram este estágio, fica aqui transcrito o perfil pretendido pela EMCN para alunos que terminam essa formação:

- “Está apto a realizar a prova de acesso para a sua formação de nível superior;
- Domina repertório fundamental do seu instrumento;

² Consultar em anexo o documento referente ao Projecto Educativo da EMCN.

- Executa música de diversos estilos e épocas;
- Tem cultura geral e musical que lhe permite contextualizar histórica, estética, e estilisticamente as obras que executa;
- Conhece repertório de música de conjunto onde o seu instrumento intervém;
- Aplica eficazmente e com autonomia os conhecimentos adquiridos, com vista à abordagem do novo repertório;
- Está apto a ingressar na vida profissional (alunos do curso profissional).”

A oferta educativa desta escola proporciona o ensino de todos os instrumentos previstos na legislação com os seguintes cursos:

- Cursos de iniciação;
- Cursos básicos;
- Cursos secundários de música e canto;
- Cursos profissionais de nível IV.

A EMCN funciona em três regimes:

- Integrado (alunos que frequentam a formação geral e a especializada na Escola) aqui se inclui também os alunos que frequentam o curso profissional.
- Articulado (os alunos frequentam outras escolas e substituem algumas das disciplinas pelas da área de música, ministradas pela EMCN).
- Supletivo (frequentam todas as disciplinas do seu currículo na escola básica ou secundária a que pertencem, para além das disciplinas da área de música lecionadas pela EMCN).

Na população escolar encontram-se 908 alunos³, 226 pessoas pertencentes ao corpo docente, e 27 pessoas do corpo não docente. Existem ainda dois pólos da EMCN em Loures e Amadora, que correspondem à vontade desta escola em divulgar o ensino da música. Com o mesmo intuito, e demonstrando abertura a novos desafios e respeito pela multiculturalidade, a EMCN aderiu ao projeto da Orquestra Geração. As diversas atividades de enriquecimento artístico que esta escola propõe podem variar entre *masterclasses* e *workshops* com a semana aberta, onde os alunos podem apresentar repertório proposto por si ou pelos professores. A EMCN desenvolveu diversas parcerias, protocolos e projetos com múltiplas instituições, no sentido de alargar e melhorar a prestação tanto do seu serviço educativo, bem como no campo didático,

³ Dados de Dezembro de 2016.

científico e musical.

A EMCN também tem vários constrangimentos dos quais se destacam: no plano dos recursos humanos quase metade do pessoal docente é contratado ou seja, têm um vínculo precário, situação essa que promove um impedimento na continuidade pedagógica. Para além disso, a insuficiência de pessoal não docente, e no plano legal, as restrições etárias à admissão de alunos no ensino especializado de música, por exemplo nos instrumentos de grande porte.

No que diz respeito aos recursos físicos e materiais, a EMCN debate-se com a escassez de espaço, a pouca funcionalidade do recinto tendo em conta as necessidades de uma escola artística no séc. XXI com centenas de alunos, as instalações elétricas degradadas, e a não existência de estruturas de apoio (cantina, papelaria, sala individual de estudo, etc).

É, sem dúvida uma escola de referência no ensino da música em Portugal na qual se podem destacar alguns pontos fortes nomeadamente os bons resultados académicos, a existência de um ambiente educativo saudável, um comportamento disciplinado dos seus alunos, a realização de diversas apresentações públicas, estratégias pedagógicas, e rigor profissional dos seus docentes de acordo com os pergaminhos da instituição.

1.2 – Conservatório de Música de Cascais

A escola funciona no edifício totalmente recuperado do chalet Madalena, antiga pensão Boaventura no monte Estoril, substituindo a antiga escola de música Concertino, que funcionava desde 2002 igualmente sob a direção pedagógica do maestro Nicolay Lalov. O nascimento oficial do Conservatório de Música de Cascais, foi operado através não só da atribuição pela Câmara Municipal de um espaço condigno para o seu funcionamento, como também o apoio do Ministério da Educação através do Contrato de Patrocínio a partir do ano letivo 2008/2009. Acrescenta-se a atribuição do paralelismo pedagógico a esta escola por parte do Estado, na figura jurídica da Direção Regional de Ensino de Lisboa e Vale do Tejo (DRELVT), valorizando a constituição do projeto definido pela Associação Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras (OCCO). Este reconhecimento oficial da primeira escola no ensino da música no concelho de Cascais, prova a importância geográfica da localização desta instituição como sendo por demais importante para suprimir a procura pela formação artística na

zona.

Efetivamente, esta Associação nasceu com o firme propósito de criar uma estrutura sólida, capaz de proporcionar aos cidadãos a possibilidade de se enriquecerem no plano cultural, através da oportunidade de usufruir regularmente de um programa variado de concertos de orquestra e música de câmara de alto nível musical.

Paralelamente, a mesma investiu na área da formação pedagógica⁴, norteando a sua atividade a partir de duas premissas muito simples:

1. Interesse em apresentar às crianças e jovens a música, como uma linguagem passível de ser entendida por todos, promovendo, assim, um evidente enriquecimento cultural, o qual se tornará visível nos adultos de amanhã;
2. Investir de uma forma igualmente séria em todos aqueles que, para além de revelarem interesse num conhecimento mais sério da música, demonstrem aptidão e uma vontade efetiva de fazer da atividade musical a sua profissão.

O Conservatório de música de Cascais (CMC) ministra o Curso Oficial, Curso Livre, e o Curso de Iniciação. Os dois regimes que constituem o Curso Oficial são: Articulado e Supletivo. É possível observar na tabela 1 o currículo obrigatório dos regimes Articulado e Supletivo⁵:

Tabela 1 - Plano de Estudos do Curso Oficial

Curso Oficial	Tempo Semanal	Individual/Turma
Instrumento	90 minutos	2 alunos
Formação Musical	90 minutos	Turma
Classe Conjunto	90 minutos	Turma
Oferta de Escola	45 minutos	Turma

No que diz respeito às Classes de Conjunto, estão disponíveis as seguintes opções: Coro, Coro Infantil, Orquestra, Orquestra Orff (OO), e Ensemble de Guitarras. São ministradas em contexto de turma as Classes de Conjunto, e as disciplinas de Formação Musical, e Iniciação Musical.

Existe ainda um Curso Livre, autónomo do apoio ministerial, para todos os

⁴ Consultar em anexo o projecto educativo desta instituição.

⁵ Conferir portaria nº 225 de 2012.

alunos, de todas as idades, que queiram aprender música em que os alunos podem escolher as disciplinas em que se inscrevem.

Estão disponíveis os cursos para os instrumentos: Piano, Guitarra, Violino, Violoncelo, Viola de Arco, Contrabaixo, Bateria, Percussão, Trompete, Clarinete, Trompa, Fagote, Oboé, Flauta Transversal, Bombardino, e Saxofone distribuídos por um total de 47 professores. Apresenta-se na tabela 2 o total de 459 alunos que estão distribuídos pelo CMC, e pelos dois pólos, Escola Secundária Frei Gonçalo de Azevedo (ESFGA) com que, no ano letivo de 2009/2010 foi firmado um protocolo para o ensino especializado de música no regime articulado. Em 2016/2017 foi a vez da escola de Santo António da Parede (SAP). Em ambas as escolas esta oferta educativa faz parte do projeto educativo.

Tabela 2 - Número de alunos e regimes do CMC

Oficial Básico Articulado	CMC	ESFGA	SAP
6 ^o Grau		24	8
2 ^o Grau		21	
3 ^o Grau	1	9	
4 ^o Grau		7	
5 ^o Grau	1	24	
Total – 97 alunos			

Cursos Básico	CMC
Oficial Básico Supletivo (1 ^o ao 8 ^o Grau)	34
Livre Básico (1 ^o ao 5 ^o Grau)	90
Livre Básico (6 ^o ao 8 ^o Grau)	47
Livre Pop/Rock/Jazz	1
Total – 172 alunos	
Cursos Iniciação	CMC
Oficial	16
Livre	81
Livre Iniciação	93
Total – 190 alunos	

⁶ Dados referentes a Dezembro de 2016.

Desde o ano 2012/2013, existe um protocolo para o ensino de música entre o Conservatório de Música de Cascais e a IDEIA – Instituto para o Desenvolvimento Educativo Integrado, para a lecionação da disciplina de Iniciação Musical e aprendizagem de instrumento, com o intuito de possibilitar às crianças a aquisição de conhecimentos básicos de música.

Com o objetivo de incentivar e desenvolver as aptidões musicais dos jovens que integram, ou venham a integrar, as Bandas de Música das diversas coletividades do concelho de Cascais a OCCO, em parceria com a Câmara Municipal de Cascais tem, desde o primeiro ano de funcionamento como Conservatório Oficial, um protocolo assinado no âmbito do “Projeto de Atribuição de Bolsas de Estudo aos Elementos das Bandas de Música do Concelho de Cascais”. Esta escola tem colaborado em parceria com a Câmara Municipal de Cascais e outras instituições, em vários projetos na área da música: espetáculos educativos para as escolas do concelho, concertos em parceria com a OCCO, e outras iniciativas.

Esta associação tem um objetivo claro: transformar o Conservatório de Música de Cascais num exemplo nacional de divulgação artística e cultural, com carácter permanente, aliando uma grande abrangência etária a uma forte implantação regional.

2 - Contextualização das Turmas Observadas/Lecionadas

As turmas observadas fazem parte da EMCN, duas delas correspondem ao nível I de ATC, e outra ao nível II. A turma que foi lecionada faz parte do CMC sendo uma classe conjunto.

2.1 – TAM 1

É mostrada na tabela 3 a caracterização da turma de TAM 1 da EMCN.

Uma vez que na Agência Nacional para a Qualificação do Ensino Profissional (ANQEP) não existe regulamentação para a planificação da disciplina de Técnicas de Análise Musical (TAM) é feito um paralelismo com a disciplina de ATC 1⁷. Esta turma faz parte do curso profissional de instrumentista de cordas e teclas. Existe mais uma turma pertencente ao Curso Profissional de Instrumentista de Sopros e Percussão neste nível,

⁷ Ver em anexos a planificação para a disciplina de ATC 1.

o que resultou na troca de alunos entre turmas. Os alunos mais assíduos foram quatro sendo que este grupo foi tendo alunos da outra turma com regularidade.

Tabela 3 - Caracterização da Turma de TAM 1

Aluno	Idade	Regime/Curso	Instrumento
Catarina B.	16	Profissional	Trompete
Daniel L.	17	Supletivo	Guitarra
Diogo P.	16	Profissional	
José C.	16	Profissional	
Liliana M.	16	Profissional	
Lúcia M.	16	Profissional	
Luísa S.	16	Profissional	Violino

É um grupo de estudantes homogéneo no que diz respeito à participação na sala de aula, no entanto deixa algo a desejar no comportamento, ainda que não haja faltas de educação, existe pouco foco durante o tempo em que estão na sala. As principais razões para isso provavelmente têm que ver com o elevado número de horas letivas a que estão sujeitos e o fato de acordarem muito cedo sendo que, à hora que aula começa todos os alunos apresentam cansaço físico visível. Ainda assim demonstraram potencial apesar da fraca preparação para o curso onde estão inseridos. O destaque pela positiva vai para um aluno, que curiosamente é o único estudante do regime supletivo. De referir também os vastíssimos conhecimentos musicais, a atitude sempre positiva, profissional, astuta, serena e firme do professor cooperante que conseguiu em todos os momentos da aula colocar-se em posição de lhes ensinar a matéria preparada sem ser autoritário e conflituoso.

Por fim, de referir que os alunos na sua globalidade apresentavam alguma cultura musical, e interesse pela música erudita. Na parte final do ano lectivo, o professor cooperante mostrou alguns exemplos de música contemporânea expondo o seu contexto, e a sua importância musical. Foi registada a conveniência desta acção tendo em conta o enriquecimento musical que proporciona, pelo facto dos alunos terem mostrado curiosidade e algum fascínio.

Os trabalhos foram feitos com algum aproveitamento, e as aulas decorreram sempre com uma dinâmica pautada pelo professor cooperante, a que os alunos reagiram de forma positiva ainda que, não no máximo da sua potencialidade

2.2 - ATC 1

Tabela 4 - Caracterização da Turma de ATC 1

Alunos	Idade	Regime/Curso	Instrumento
Marta M.	18	Supletivo	Canto
Ana L.	17	Supletivo	Canto
Inês M.	18	Supletivo	Canto
João S.	18	Supletivo	Canto

Esta turma apresenta uma característica rara pois todos os elementos que a compõe estudam canto. Independentemente desse fato, apresentaram muito potencial, diligência nos trabalhos pedidos, assiduidade, e uma grande atracção pela música em geral. Especulando um pouco sobre as razões para o sucesso desta turma, o fato de serem um pouco mais velhos em relação à idade em que supostamente se começa o curso complementar, aliado à boa relação com o professor cooperante, e com um interesse natural e espontâneo nas matérias lecionadas, transformou as aulas em tempo de grande aprendizagem, e crescimento musical para os alunos.

Fazendo uma apreciação individual, uma vez que o tamanho da turma assim o permite, um aluno apresentou ótimo aproveitamento, um aluno com mais dificuldades, por fim um aluno com bom aproveitamento, muito interesse e motivação.

2.3 - ATC II

Tabela 5 - Caracterização da Turma de ATC 2

Alunos	Idade	Regime/Curso	Instrumento
Carlos L.	17	Supletivo	Composição
Eduardo A.	17	Supletivo	Violoncelo

Com apenas dois alunos esta turma apresentou uma dinâmica específica pois um dos alunos teve um índice de assiduidade muito alto, assistiu a todas as aulas observadas enquanto que, o outro aluno esteve presente em muito poucas aulas. A razão para a turma ser tão reduzida deve-se ao facto dos restantes alunos que a compunham terem tido sobreposições de horário e por essa razão, deixaram de assistir às aulas.

O aluno mais assíduo mostrou ser capaz de realizar os exercícios propostos pelo professor bem como demonstrar desenvolvimento nas suas capacidades de análise. Ainda que provavelmente tenha ficado um pouco aquém das suas potencialidades, a sua incursão no curso de composição ajudou a uma mais rápida apreensão de competências da disciplina de ATC. No lado oposto está o aluno que raramente compareceu às aulas que por conseguinte, se debateu com dificuldades para transitar de ano, pois apresentou muitas lacunas na sua aprendizagem bem como uma falta de motivação gritante.

2.4 – Classe Conjunto: Orquestra Orff

A Orquestra Orff (OO) do Conservatório de Música de Cascais junta na mesma turma alunos do 1º ao 5º grau sendo, que a maioria dos alunos está entre o 1º e 2º grau. Esta turma existe para que os alunos de piano e bateria possam ter acesso uma classe de conjunto uma vez que, na falta de qualquer outra formação que pudesse incluir estes instrumentos, desta forma os alunos têm acesso a este género de prática musical, para além de perfazer o tempo semanal curricular obrigatório para o Curso Básico Oficial.

Existiram alguns obstáculos na gestão pedagógica desta turma nomeadamente dificuldade na escolha de repertório bem como, na gestão da motivação, e foco ao longo da aula. Esta situação pode acontecer caso a aula seja concentrada numa determinada passagem mais difícil com os alunos mais novos, o que faz com que os alunos mais velhos fiquem muito tempo à espera para tocar. Por outro lado se o repertório for de um grau de dificuldade acessível, os alunos mais velhos ficam aborrecidos rapidamente. Convém dizer também que à partida os alunos partem para a OO pouco motivados uma vez que, na sua globalidade, eles consideram que por não estarem a tocar o seu instrumento de origem, há um menor compromisso com a disciplina.

Tabela 6 - Caracterização da Classe conjunto – Orquestra Orff

Alunos	Idade	Grau	Regime/Curso	Instrumento
Carlota B.	12	2º	Livre Básico	Piano
Catarina B.	12	2º	Livre Básico	Piano
Duarte P.	11	1º	Livre Básico	Piano
Francisca C.	11	1º	Livre Básico	Bateria
Francisco D.	11	1º	Livre Básico	Piano
Gonçalo P.	14	4º	Oficial Básico	Piano
Graça G.	10	1º	Livre Básico	Piano
Guilherme S.	11	2º	Livre Básico	Bateria
Leonor C.	12	2º	Livre Básico	Piano
Leonor F.	12	2º	Livre Básico	Piano
Leonor V.	12	2º	Oficial Básico	Piano
Madalena J.	11	1º	Livre Básico	Piano
Margarida R.	15	5º	Oficial Básico	Piano
Maria C.	14	3º	Oficial Básico	Piano
Maria E.	11	1º	Livre Básico	Piano
Marta P.	15	5º	Oficial Básico	Piano
Matilde S.	11	1º	Livre Básico	Piano
Ricardo B.	14	3º	Oficial Básico	Piano
Vasco G.	12	2º	Livre Básico	Piano
Vincent R.	10	1º	Livre Básico	Piano

Para esta turma foi criada uma dinâmica de aula baseada sobretudo na improvisação mas também na leitura e memorização de pequenas peças para este tipo de agrupamento. Um dos exercícios habitualmente feito no final da aula, consistia em cada aluno criar um ostinato. A partir daqui, um a um, os alunos começavam a tocar livremente obedecendo aos sinais de dinâmica dados. Foram trabalhados com mais ênfase as questões relacionadas com a pulsação, e diferenças entre a divisão binária e ternária. Dado que maior parte dos xilofones tinha a escala de dó maior foram mencionadas e trabalhadas as sonoridades modais. Este tipo de exercícios foi uma estratégia não só usada para desenvolver as capacidades dos alunos em criar em tempo real, como para aperfeiçoar a performance de uma forma estimulante para a turma.

Houve também a exigência aos alunos para que criassem um arranjo musical, a partir de um tema dado, em que cada um, dentro das suas valências musicais, pudesse contribuir. Tudo isto culminou com a presença, pela primeira vez, no concerto final do CMC com um prestação que muito agradou os Encarregados de Educação, bem como aos alunos que nele participaram. Esta performance contemplou a junção de outra turma de OO juntando mais quatro alunos à turma em questão, que não contou com a presença de cinco elementos cuja falta foi devidamente justificada.

Durante o ano letivo a assiduidade foi muito positiva salvo uma exceção de um aluno que faltou o 3º período quase todo. Uma vez que não estão habituados a fazê-lo com regularidade nas outras disciplinas, foi registada a evolução na capacidade dos alunos em improvisar, e sentirem-se confortáveis com este tipo de exercício.

3 – Práticas Educativas Desenvolvidas

Nesta parte são descritas e analisadas criticamente duas aulas de ATC feitas na EMCN, e uma aula de OO. São abordadas diferentes temáticas em ATC, uma das aulas tem um cariz mais técnico, outra mais expositivo. A aula de OO resume as práticas desenvolvidas ao longo do ano lectivo.

3.1 - Contextualização da aula: TAM 1

Tabela 7 - Planificação da aula para TAM 1

Nome do Mestrando: Cláudio Cruz Professor Cooperante: Daniel Schvetz Professor Orientador: Carlos Marecos Grau/Ano dos alunos/turma: TAM 1	Data: 2 de Maio de 2017 Local: EMCN Número de alunos: 5 Duração da aula: 45 minutos
Contextualização da Aula: Aula de Técnicas	

Conteúdos	Objetivos	Atividades/Estratégias
Contraponto Renascentista 4ª espécie a 2 vozes.	O aluno deve dominar as principais regras do contraponto em 4ª espécie.	Apresentar um exercício feito corretamente expondo as regras e técnicas utilizadas. Mostrar exercícios previamente feitos pelos alunos com as respetivas correções assinalando os erros e mostrando uma possível correção.

Material utilizado: Projetor, quadro pautado, ligação à internet, aparelhagem sonora.
Repertório: *Agnus Dei II da Missa Papae Marcelli*

Esta foi a terceira aula lecionada a esta turma. Nas duas anteriores havia sido feita uma aula teórico-prática sobre o contraponto renascentista, e uma aula expositiva acerca do primeiro andamento da *Missa de Notre Dame* de Machaut.

Para a realização desta aula foi feita a correcção prévia dos exercícios, que já haviam sido entregues e realizados pelos alunos, para depois utilizá-los de forma expositiva em sala de aula.

No início da aula foi mantida uma conversa de carácter informal com os estudantes. Posteriormente, foi feito um resumo da planificação da aula com a intenção de deixar os alunos não só mais confortáveis, como também mais focados para a abordagem teórica que viria a seguir. Com intenção de não criar frustração nos alunos pelas incorreções que iriam ser apresentados, seguidamente foi feita uma introdução com enfoque na importância do erro na aprendizagem.

De seguida iniciou-se a aula propriamente dita com a exposição dos exercícios corrigidos através do projetor em que foram apontados os erros, e recordadas algumas das regras de 4ª espécie do contraponto modal nomeadamente, a resolução por grau conjunto descendente após uma dissonância, ou a correcta resolução numa cadência final fazendo uso do movimento contrário das vozes.

Foram feitas algumas perguntas simples com o intuito de manter os alunos focados, e foram feitos comentários na linha de pensamento do professor cooperante no que diz respeito à construção melódica dos exercícios desta espécie especificamente: preparação, dissonância e resolução. Foi também feita referência, e elogiado, quem assinalou os intervalos para auxiliar a resolução do exercício. Dado que muitos alunos não o tinham feito, foi necessário assinalar a falha no ritmo no que toca à utilização contínua de síncopas nesta espécie que, na verdade, em quase todos os casos foi intercalada com outras espécies. De referir também a correcção dos gestos melódicos no que à escolha dos intervalos diz respeito, uma vez que algumas vezes os alunos utilizaram intervalos maiores do que a 5ª perfeita sem compensarem o salto por grau conjunto contrário.

Na segunda parte da aula, com a sensação de os alunos estarem mais desconcentrados, e uma vez que já haviam sido demonstradas as principais regras, foi realizado um exercício muito semelhante ao que havia sido proposto. Tinha sido

preparado um *cantus firmus* para esta eventualidade, que acabou efetivamente por acontecer. Dado que os alunos estavam a produzir pouco enquanto trabalhavam sozinhos, e também porque o tempo era escasso, o exercício foi resolvido no quadro aproveitando mais uma vez para falar nas regras do contraponto. A realização do exercício foi intercalada com o apoio individual aos alunos para desta forma, acompanhar mais de perto a produção individual. A aula terminou com a entoação a duas vozes do exercício, que acabou por ficar aquém do desejado uma vez que seria preciso investir um pouco mais para que os alunos cantassem afinado, e sentissem a resolução da dissonância de forma efetiva.

Como última atividade, e para descontrair um pouco (ao mesmo tempo que se tenta enriquecer musicalmente) procedeu-se à audição de uma peça renascentista de *Giovanni Pierluigi da Palestrina*.

3.1.1 - Reflexão e análise crítica

Pode considerar-se uma aula com sucesso em consequência do comportamento calmo, e assertivo dos alunos em maior parte da aula. Muitos deles revelaram interesse, e aprendizagem quer na primeira quer na segunda parte da aula.

Por esta altura os conteúdos abordados já haviam sido trabalhados pelo professor cooperante de forma que, foi uma aula utilizada essencialmente para solidificar competências de escrita, e conhecimento técnico das regras do contraponto modal.

Nos aspectos a melhorar destaca-se a necessidade de aperfeiçoar as competências técnicas em relação aos conteúdos da aula. Desta forma, as indicações para a realização dos exercícios podem ser mais precisas e rápidas bem como o *feedback* dado aos alunos mais assertivo, para permitir também mais rapidez na resolução de exercícios feitos no quadro como foi o caso. Reconhece-se esta necessidade pelo facto de se achar importante que os alunos sintam confiança nas competências técnicas do professor.

3.2 – Contextualização da aula: ATC 1

Tabela 8 - Planificação da aula para ATC 1

Nome do Mestrando: Cláudio Cruz Professor Cooperante: Daniel Schvetz Professor Orientador: Carlos Marecos Grau/Ano dos alunos/turma: TAM 1	Data: 30 de Maio de 2017 Local: EMCN Número de alunos: 5 Duração da aula: 45 minutos
Contextualização da aula: Expositiva	

Conteúdos	Objetivos	Atividades/Estratégias
Música Renascentista italiana: Carlo Gesualdo.	<p>O aluno deve identificar e compreender os diferentes parâmetros da peça: Temas melódicos, textura, padrões rítmicos e texturas rítmicas, análise da linguagem técnica e estilística da peça.</p> <p>O aluno deve compreender os processos utilizados para obter as sonoridades típicas do compositor em análise bem como estabelecer uma relação entre as técnicas utilizadas e o resultado sonoro obtido.</p> <p>O aluno deve ser capaz de desenvolver a capacidade de relacionar os diferentes parâmetros e sua importância para a interligação da linguagem modal/tonal.</p> <p>O aluno deve adquirir competências de análise da linguagem polifónica pré-tonal.</p>	<p>Contextualização histórica</p> <p>Audição das peças e análise auditiva das mesmas.</p> <p>Análise das peças, ou excertos, através da abordagem aos diferentes parâmetros.</p>

Material utilizado: Quadro pautado, projetor, ligação à internet, aparelhagem sonora.

Repertório: C. Gesualdo Madrigais *Moro Lasso* e *S'io non miro non moro*⁸

A aula é sobretudo uma exposição analítica da música de Carlo Gesualdo, para isso recorreu-se à análise dos primeiros compassos do madrigal de uma forma mais pormenorizada abordando as principais características harmónicas, melódicas, rítmicas e texturais que conferem à peça uma sonoridade própria relacionada diretamente com o texto, e ainda que de uma forma especulativa, com a própria vida do compositor. Foram colocadas várias questões relacionadas com a peça de forma a conduzir a

⁸ Ver tradução em anexo

análise através do próprio pensamento dos alunos.

Esta aula surgiu no seguimento de outros madrigais que o professor cooperante já havia analisado do mesmo compositor, e serviu para acrescentar mais conhecimento sobre este tipo de linguagem bem como solidificar as capacidades analíticas dos alunos.

A aula começou com uma contextualização histórica sobre a vida do compositor Carlo Gesualdo. As circunstâncias trágicas que marcaram a sua vida foram determinantes para a sua música, e para as sonoridades que a caracterizam, nomeadamente os cromatismos melódicos e harmónicos, e as harmonias dissonantes. A peça foi abordada de forma horizontal e vertical, através de perguntas aos alunos para que estes, a partir partitura projetada, pudessem perceber por eles próprios que técnicas e estratégias de construção melódicas e harmónicas foram utilizadas.

Após uma série de perguntas direcionadas para o tipo de construção horizontal, movimentos melódicos e características harmónicas, em que se analisou com mais pormenor o primeiro sistema do madrigal *Moro Lasso* é mostrada a gravação da peça para que os alunos possam relacionar aquilo que acabaram de aprender com a sonoridade da peça. Após esta ação é pedido um comentário aos alunos sobre aquilo que a música transmite, e é feita a ponte entre as principais ideias do texto e a expressividade da peça. Por exemplo, a diferença entre vida e morte é alvo de diferentes tratamentos musicais por parte de Gesualdo.

Para completar aquilo que foi trabalhado no primeiro madrigal é mostrado um segundo madrigal onde é analisada a música na palavra final morte. Novamente antes de mostrar auditivamente são feitas perguntas para os alunos deduzirem mentalmente a sonoridade associada a esta palavra. Neste momento o professor cooperante agiu no sentido de mostrar com mais profundidade aquilo que estava a ser analisado. A criação de dissonâncias através da mesma nota que é mantida de propósito, com a mudança de acordes nas outras vozes cria uma cadência final repleta de drama ajudada pela interpretação muito expressiva.

Foi feito um comentário final à peça dando importância à especulação que gira à volta da importância que a vida de Gesualdo teve na sua música. Este comentário teve por base as sonoridades criadas à volta do texto da peça, e a necessidade do compositor em criar algo que expressasse o dramatismo das palavras. Por fim o professor cooperante aproveitou a oportunidade para explicar harmonicamente com

mais pormenor o final do madrigal *Sio non miro non moro*, e fazer a ponte harmónica com música que seria escrita por compositores de épocas mais tardias neste caso Liszt. O elogio à música de Gesualdo é mais do que justo, uma vez que a complexidade que a sua obra denota, e a emancipação musical que representa na sua época, fazem com que seja um compositor que deve estar no repertório a ser utilizado em ATC.

3.2.1 – Reflexão e análise crítica

Devido ao interesse natural e motivação dos alunos, bem como o facto de serem poucos a aula correu como esperado, e o plano de aula foi cumprido. Os alunos participaram ativamente quando solicitados com respostas pertinentes e acertadas.

O aspecto mais importante a melhorar no futuro será uma abordagem técnica e analítica mais aprofundada, principalmente no que diz respeito à harmonia do segundo madrigal.

3.3 – Contextualização da aula: Orquestra Orff

Tabela 9 - Planificação da aula de Classe Conjunto – Orquestra Orff

Nome do Mestrando: Cláudio Cruz Professor Orientador: Carlos Marecos Grau/Ano dos alunos/turma: Orquestra Orff	Data: 18 de Maio de 2017 Local: EMCN Número de alunos: 15 Duração da aula: 45 minutos
Contextualização da aula: Improvisação, leitura e memorização, performance.	

Conteúdos	Objetivos	Atividades/Estratégias
Peixinhos do Mar Shake the papaya down Improvisação livre	O aluno deve adquirir competências técnicas e auditivas para improvisar e tocar com mais eficiência. O aluno deve ser capaz de manter uma pulsação estável durante a improvisação e tema proposto. O aluno deve trabalhar com mais pormenor aspectos musicais como dinâmica, ritmo ou arranjo do tema que já havia sido tocado. O aluno deve desenvolver espírito crítico e criativo em relação aos arranjos do tema. O aluno deve trabalhar a memorização dos temas e dos arranjos tendo em conta o concerto final.	Tocar várias vezes os temas. Relembrar oralmente o arranjos criados nas aulas. Sugestão de padrões rítmicos para que os alunos, um por um, juntem os seus próprios padrões criando improvisação. Trabalhar por naipes e individualmente.

Recursos: Instrumental Orff.
Repertório: <i>Shake the papaya down; Peixinhos do Mar.</i>

Esta aula foi feita num contexto de preparação para a primeira participação deste grupo num concerto da escola, dado que a OO existe há dois anos letivos. Sendo assim, o plano de aula foi feito consoante essa mesma necessidade, uma vez que se estava numa altura adiantada do 3º período. De referir também a diferença para aquilo que foi feito nos dois períodos anteriores, em que se foi passando gradualmente de um maior investimento na improvisação para se trabalharem mais as competências de leitura ainda que, a criatividade tenha sido sempre um dos pontos em que foi focada a aprendizagem dos alunos através da criação de solos, e participação ativa nos arranjos dos temas propostos.

Para além das dificuldades já descritas existem outras inerentes, mais concretamente no horário do professor pois, a aula exatamente antes, faz com que tenha de se deslocar logo de seguida para a aula de classe de conjunto onde alguns alunos já estão à espera para entrar enquanto outros vão chegando à aula. Como o instrumental orff está arrumado numa sala à parte é sempre necessário se proceder à montagem, o que muitas vezes acontece com a ajuda de alguns alunos enquanto os restantes aguardam o início da aula. Acrescenta-se também que, dois alunos necessitam de sair da sala antes do final da aula, embora isso seja feito com educação é sempre necessária a interrupção da aula o que prejudica o fluxo da aprendizagem, e obriga a um gasto de energia extra para repor o ritmo da aula. Neste dia em particular, devido à importância da preparação para o concerto, foram tomadas as devidas diligências para que o tempo fosse aproveitado da melhor maneira, ao deixar os instrumentos colocados nos sítios pré-determinados antes do início da aula.

Sendo que haviam quatro vozes de instrumentos de lâminas, baixo, tenor, alto e soprano a divisão dos alunos foi feita consoante a sua disponibilidade para participar no concerto, assiduidade e competências, sendo que por cada voz ficou pelo menos um aluno capaz de tocar de cor todas as peças. Foram destacados os melhores alunos para fazerem solos, e foram ainda atribuídos instrumentos de altura não definida aos alunos que mostraram mais interesse em desempenhar essa função, ficando também com liberdade para escolher alguns dos instrumentos e criar um acompanhamento a uma das peças que fez parte do repertório.

3.3.1 – Reflexão e Análise crítica

Os alunos entraram juntamente com o professor (que é sempre o primeiro a entrar na sala de aula), e logo após se sentarem nos lugares pré-determinados, foram distribuídos mais instrumentos, baquetas e partituras. Por força da preparação para o concerto, esta ação inicial foi feita para que se desse início à aula de forma a haver o menor número de paragens possíveis ao longo da aula.

Com a turma em silêncio é explicado a entrada na palco, para que os alunos visualizem o espetáculo antes do dia, pois como se sabe são várias as alterações que acontecem nestas situações, e tendo em conta a pouca experiência dos alunos em apresentações públicas, foram feitas referências às diferenças entre tocar numa sala em contexto de ensaio, e depois num concerto. A acústica, a posição do grupo em palco, e a pressão associada a este tipo de situações podem influenciar negativamente o desempenho. Daí a importância do ensaio geral cuja presença dos alunos era obrigatória, e onde a atuação foi rigorosamente ensaiada.

A aula inicia-se com um tema tradicional brasileiro *Peixinhos do Mar*, onde são aplicadas algumas das estratégias, com um trabalho feito inicialmente por naipes para lembrar o tema principal, juntando todos de seguida. Depois disto foi recordado o arranjo oralmente antes do grupo tocar o tema todo do início até ao fim, com várias paragens devido aos erros dos xilofones sopranos que obrigaram a repetir o início da peça e depois no final por causa do xilofone baixo.

De assinalar as dificuldades em recomeçar a peça de todas as vezes que os alunos se enganavam, pois foi sempre necessário ajudar individualmente alguns deles por entre muito barulho. Optou-se sempre por uma postura tranquila porém firme, em relação a essa dinâmica, de forma a evitar aquilo que poderia ser um ambiente rígido e autoritário. Foi com este tipo de conduta que a relação interpessoal com os alunos foi abordada. A intenção era que os alunos se sentissem motivados, autoconfiantes e predispostos a desenvolver as suas capacidades.

Em determinadas situações, nomeadamente com o aluno que estava a tocar xilofone baixo, foi dado o exemplo musical para que os alunos tocassem por imitação. Neste caso específico, como tinha sido o aluno a criar a sua própria parte, foi

necessário um reforço no final da aula, por causa da dificuldade na parte harmónica (ainda que o aluno seja brilhante em todos os aspetos).

Após a distribuição de partituras (utilizada também para uma pequena pausa), foi feita uma abordagem muito similar àquela feita no tema anterior. Na ausência de um dos estudantes, com o propósito de não prejudicar o objectivo principal desta aula, foi trabalhado um solo (que pertencia à aluna que faltou) com uma das alunas mais talentosas, para dessa forma simultaneamente replicar aquilo que seria o arranjo final. Na dinâmica de aula foi sempre apreciado e incentivado o pensamento crítico sobre a música bem como, a audição activa do que os alunos estavam a tocar. De referir que algumas das sugestões dos alunos foram muitas vezes aproveitadas como aconteceu nesta aula. Ainda que no plano de aula estivesse previsto a improvisação livre, esta actividade foi preterida por mais repetições do segundo tema.

3.3.1 – Reflexão e Análise crítica

A aula foi positiva no sentido em que os temas ficaram melhor ensaiados, e os alunos responderam de uma forma assertiva quando chamados a intervir. Destacam-se nos pontos positivos a importância da preparação da sala, o que facilitou o fluxo inicial da aula, a postura tranquila e firme perante um grupo numeroso, e o reforço positivo das ações correctas dos alunos.

Em relação aos aspectos negativos, existe a necessidade de lidar de forma mais eficaz à desconcentração permanente de alguns alunos de maneira a favorecer a fluidez da aula. Para este efeito, pretende-se aumentar a velocidade de resposta nas paragens, e por vezes diminuir o tempo que se fala com os alunos, dando instruções mais rápidas e precisas. Houve também dificuldades sentidas no que diz respeito à pulsação, pois foi quase sempre difícil manter um andamento constante sendo por isso, um aspecto técnico a ser trabalhado e melhorado.

Partindo da prestação no concerto, pode-se também refletir sobre as consequências directas do que foi projectado para esta aula. O resultado foi francamente positivo, no aspecto musical, logístico, na atitude dos alunos e na resposta ao erro, a apresentação foi um momento muito bem conseguido e elogiado por todos.

4 - Conclusões

Em virtude do que foi mencionado neste estágio, importa reflectir e sumarizar sobre os mais importante aspectos aqui expostos. O primeiro dos quais relacionado com as escolas onde foi feito, e as turmas que o integram. Conclui-se que a observação permite o contacto com outras práticas e metodologias que acrescentam algo mais ao que já se sabe, por outro lado a leccionação permite colocar em prática e cimentar os conhecimentos teóricos. Os resultados obtidos das duas experiências complementam-se e são ambos valiosos para o currículo do mestrando pois a autocrítica provém de mais do que uma experiência lectiva tornando-se assim mais assertiva e clara. Uma coisa é aprender e observar estratégias e metodologias de ensino, outra é adquiri-las em sala de aula.

As comparações entre as escolas e tipos de alunos são inevitáveis, sem colocar em causa nenhuma das premissas dos projetos educativos de ambas, notam-se as diferenças em diversos parâmetros nomeadamente na finalidade dos alunos. Na EMCN o ensino é feito com o objectivo dos alunos prosseguirem os seus estudos no ensino superior, e no CMC a maior parte dos alunos não têm pretensão de serem músicos profissionais, ainda que existam por vezes casos de alunos com muito potencial, que acabam por mudar de escola, inclusivamente para a EMCN.

Embora a sobreposição de horários tenha limitado a escolha de turmas para observar, a prática realizada neste estágio teve também como objetivo a interação com o maior número de turmas possível. O resultado dessa ação está no contacto com as diversas dinâmicas e estratégias por parte dos professores cooperantes que, aumentaram o rol de possibilidades a nível de repertório, conhecimento geral de música, conhecimento técnico e analítico, gestão da sala de aula, e o crescimento das habilidades subjacentes à leccionação. Foi ainda muito importante o fato do mestrando estar a dar aulas de ATC nível 1 e Composição em regime livre no CMC uma vez que, houve a possibilidade de aplicar em prática os conhecimentos obtidos através da observação, com resultados positivos.

As conclusões aqui apresentadas remetem fundamentalmente para as escolas onde foi realizado o estágio. Ainda que existam pontos em comum no que concerne à gestão escolar, prática da docência ou características dos alunos por exemplo, e dado que o trabalho feito no estágio representa uma ínfima parte da realidade no que

respeita à CC e ATC, não se podem projectar essas mesmas conclusões para as restantes escolas de Música do país.

Uma das conclusões retiradas, em relação às aulas de ATC, tem a ver com a capacidade do professor em gerir a aula quando a planificação se revela desajustada ou seja, demasiado curta ou demasiado longa. Uma das situações registadas em sala de aula foi a falta de retorno às perguntas, o que fez com que fosse necessário desenvolver outros recursos. Nessas alturas conclui-se que se deve manter o fluxo de aula, e ter a capacidade inventiva de continuar a dirigir a lição no sentido de cimentar aquilo que já foi feito. Sem dúvida, que o domínio do professor nesta área foi fundamental pois, nestes casos por mais preparada que esteja a aula nem sempre se conseguem obter os resultados planificados. Por outro lado verifica-se também o contrário ou seja, quando a planificação é demasiado longa. Neste caso a conclusão a que se chega é a de que o professor tem de ter a capacidade de inferir, conforme a turma, quais os conhecimentos mais importantes que pode transmitir com sucesso, quais aqueles que pode suprimir de modo a não prejudicar a lição, e quais aqueles que podem ser adiados para uma aula futura. Conclui-se então que o professor deve ter a capacidade de planificar com rigor (anualmente, trimestralmente, e aula a aula) no sentido de, gerir a evolução pedagógica da turma de acordo com os objectivos educativos a que se propõe.

Ao longo do ano letivo foi também possível perceber tanto nas turmas observadas como em ATC lecionado, um desconhecimento generalizado acerca da música que sai fora do cânone de peças tocadas pelos alunos. Aquilo que se verifica é que, na maior parte do repertório utilizado nos instrumentos estão incluídas obras dos períodos barroco, clássico e romântico. Tendo em conta este factor é de assinalar a resposta positiva com que os alunos responderam aos exercícios propostos correspondentes ao período medieval e renascentista. Na parte final do ano lectivo o professor cooperante das turmas de ATC 1 e TAM 1 aproveitou o final das aulas para mostrar vários exemplos de música contemporânea, prática com que o mestrando se identifica em absoluto. Houve um pouco mais de resistência a este tipo de sonoridade, no entanto esse género de peças quando apresentadas num contexto extra-musical foram abordadas de forma diferente, o que tornou também a audição das mesmas numa experiência mais sustentada e rica o que, foi recebido pelos alunos de forma favorável. Conclui-se então que a transversalidade da arte é útil e conveniente. De

forma a tornar mais enriquecedora e interessante a abordagem analítica, o repertório pode ser apresentado explicando o seu contexto histórico, mostrando a sua inserção noutra objecto artístico por hipótese cinema ou um bailado, ou ainda a explicando o simbolismo da peça.

As perspetivas da música de conjunto e ATC no CMC são de crescimento e desenvolvimento. Ainda numa fase embrionária, a disciplina de ATC é, no entanto, promissora visto que passou a existir no início do ano letivo mas está projetado um aumento no número de alunos no próximo ano letivo, o que é um sinal positivo. Falta ainda fazer um grande trabalho de angariação de alunos para as disciplinas que fazem parte do ensino oficial nomeadamente, História da Cultura e das Artes, Acústica e Produção Musical ou Organologia e Psicoacústica. Aliás, esse é outro ponto que vale a pena referir pois, apesar do interesse dos alunos do CMC pela História da Cultura e das Artes, os alunos do EMCN mostraram conhecimentos nessa área que os ajuda a uma melhor compreensão das matérias lecionadas. Conclui-se então que a interdisciplinaridade é um fator importante no currículo dos estudantes de música sobretudo a partir do 5º grau de escolaridade, como forma de desenvolver um trabalho de integração de conteúdos na disciplina de ATC de outras áreas de conhecimento musical.

Foi também importante perceber que a grande maioria dos alunos ouve muito pouco ou nada relacionado com a música dita clássica, e música contemporânea. Cabe ao professor também este trabalho de angariação, e de difusão do género de uma forma criativa, estimulante. A importância da disciplina de ATC é de fato, crucial neste sentido, e é fundamental que os alunos se sintam confortáveis com a cultura musical actual e com aquilo que ela representa. O enriquecimento musical e cultural, o desenvolvimento de capacidades de análise de música, a obtenção de competências escritas e auditivas serão porventura as maiores valências para um alunos de ATC. Outra conclusão é a de que o professor pode ter um papel crítico nesta assimilação de conhecimentos gerais, e de aumentar a predisposição para a audição activa de música.

Ainda outro ponto que merece reflexão é o programa de ATC. É um programa extenso que abrange todos os pontos e foi um excelente ponto de partida para a realização das planificações anuais e trimestrais. No entanto, por ser um programa com muitos anos é pertinente fazer as devidas adaptações, e ir de encontro àquilo que se considera serem as matérias fundamentais para os três anos de ATC. Nesta questão,

conclui-se que a interferência do gosto pessoal deve ser posta de parte na escolha das matérias mas eventualmente, e por uma questão de cativar os alunos, na escolha das peças a serem analisadas, o repertório que é mais caro ao professor pode e deve fazer parte das suas escolhas. Neste caso em particular, o acréscimo de bibliografia, repertório e artigos devem fazer parte da actividade lectiva para que haja um profícuo crescimento constante e sustentado do professor. Conclui-se que a reinvenção e criatividade com que se abordam os vários tópicos, o desenvolvimento de competências do professor, e o conhecimento atual do estado da música contemporânea são fatores importantes para o sucesso na docência da disciplina de ATC e CC. Conclui-se igualmente que, do ponto de vista do enriquecimento musical deve-se propor a audição de peças com relevo histórico frequentemente.

A CC (Orquestra Orff) por seu lado, apresentou obstáculos diferentes. Com idades mais baixas e com um grupo maior, o comportamento, embora sem faltas de educação e respeito, é mais difícil de gerir. Conclui-se que o trabalho individual tem de ser muito curto, de forma a que maior parte da aula seja com todos os alunos a tocar, sob pena de se perder muito tempo para voltar a ter a atenção dos alunos necessária para as actividades propostas. Notou-se que as diferenças de potencial e capacidades são muito assinaláveis, o que transformou a escolha de repertório em algo difícil. Neste caso específico conclui-se que as competências de escrita do professor podem ser uma mais valia no sentido de, criar arranjos para as características particulares da turma. Dessa forma podem-se trabalhar todos os pontos desejados bem como, criar partes de diferentes graus de dificuldade que sejam adequados para as competências, e expectativas dos alunos.

Sendo as conclusões necessariamente parciais, um ponto possivelmente comum a todos os estudantes é o factor motivação. Conclui-se que o professor deve tentar garantir o sucesso dos alunos nos exercícios propostos de forma a que eles trabalhem regularmente, e mantenham o interesse nos conteúdos da disciplina. Neste aspecto destaca-se a importância de um *feedback* verdadeiro, preciso e assertivo, do mesmo modo que se salienta a relevância de instruções muito claras nos exercícios propostos. Acrescenta-se a esta conclusão o facto de ser fundamental o professor estar atento à disposição dos alunos. A correcta forma de lidar com as mais diversas situações, seja uma chamada de atenção com uma postura mais rígida ou um momento em que é necessário empatia e compreensão, depende da correcta

percepção do estado de espírito dos alunos.

Do ponto de vista da melhoria pessoal, mas que pode ser projectada em todos os professores, conclui-se que, manter uma relação de qualidade com todos os intervenientes no meio escolar, especialmente os alunos, é um ponto de elevada importância. A qualidade das mesmas terá um impacto positivo no aproveitamento escolar.

Por último, de destacar o acréscimo de motivação para lecionar as disciplinas em que o mestrando estagiou. A vontade de obter um maior domínio técnico dos conteúdos, continuar a melhorar a gestão da aula, seja na planificação seja no que ao comportamento dos alunos diz respeito, aprofundar conhecimentos históricos, e melhorar a qualidade das relações no contexto escolar são objetivos específicos a curto, médio prazo e longo prazo.

Esta investigação confere um acréscimo ao currículo já adquirido porém, também serve para a consciencialização das dificuldades naturais que irão surgir. Certamente a experiência irá promover a procura de novas metodologias de forma a aumentar a eficácia com que se ensina.

Muitas destas conclusões acabam por ser também desafios aos quais o mestrando encara com grande positivismo mas também com enorme vontade de resolver através do trabalho e pesquisa constantes. Ainda que alguns obstáculos sejam ultrapassados outros surgirão, cabe ao professor aceitar esta situação, e continuar a ensinar e motivar os alunos para o estudo prazeroso da música.

Secção II - Melodia - Perspectivas de Análise

Contextualização

Esta investigação foca-se no estudo dos vários tipos de construção horizontal que podemos encontrar ao longo da história da música ocidental. O cerne do trabalho encontra-se no capítulo 2, onde são abordados vários tipos de construção horizontal de uma forma cronológica correspondente aos períodos históricos abordados na disciplina de ATC. Esta investigação conta também com um capítulo que aborda os elementos estruturais da melodia, centrados no período clássico, bem como um breve capítulo sobre a percepção auditiva.

A motivação para esta investigação nasce da vontade de aprofundar o conceito de melodia, por se ter vindo a constatar que este termo pode ser alvo de várias definições ou, se quisermos, de várias leituras diferentes na sua percepção ou escrita. Assim sendo, a designação “construção horizontal” é mais ampla e assertiva para designar os objectos de estudo desta pesquisa. A escolha deste tema, tão amplo e extenso, tem por base duas premissas fundamentais: a pertinência para a docência da disciplina de ATC, uma vez que os aspetos referentes à melodia/construção horizontal são transversais a todos os períodos históricos, sendo assim uma fonte inesgotável de objetos de análise a partir do qual se podem interligar, outros parâmetros essenciais, por hipótese o ritmo e a harmonia; um segundo aspecto prende-se com o aumento significativo de conhecimentos no que diz respeito à música em geral — é inegável que, uma maior capacidade de musicalmente explicar e analisar uma determinada matéria torna-se absolutamente essencial para uma maior fruição da música.

Assim, este estudo vem contribuir para o aprofundar do estudo da horizontalidade no âmbito da disciplina de ATC, bem como para a promoção do debate entre a diferença entre os conceitos de melodia e construção horizontal.

Os objetivos desta pesquisa passam por comprovar a mais valia do estudo da construção horizontal para a disciplina de ATC, ao demonstrar as diferenças e similaridades entre os vários tipos de construção melódica. Pretende-se, também, estabelecer um elo de ligação entre os aspectos analíticos e as questões levantadas pela forma como ouvimos música. Outro objetivo ainda é inferir os pontos de contacto entre os vários tipos de melodia, em especial da música do séc. XX e XXI com a música anterior a este período.

Esta investigação, constituída por três capítulos, incide no estudo das principais características da construção melódica. O primeiro capítulo refere-se aos aspectos relacionados com o conceito de análise musical dado que, uma vez que podem haver várias abordagens analíticas, a intenção é definir e clarificar o tipo de análise adequada às diferentes construções horizontais. Neste capítulo são também mostrados os principais termos associados aos elementos de análise melódica incidindo no período clássico. A segunda parte contém uma contextualização histórica, em que é feita uma tipificação geral das construções horizontais ao longo dos períodos abrangidos pela disciplina de ATC (período medieval, renascentista, barroco, clássico, romântico e contemporâneo), contendo breves análises de exemplos de peças consideradas importantes para a história da música. Por último, é feita referência no terceiro capítulo à percepção auditiva da construção horizontal, com o intuito de interligar a análise com a percepção auditiva e enriquecer as competências para uma exposição mais completa dos conteúdos da disciplina de ATC.

No que diz respeito à primeira parte, Nicholas Cook apresenta no seu livro *A Guide to Music Analysis* uma descrição dos principais métodos analíticos fazendo referência ao que denomina como métodos tradicionais, que se constata como sendo aqueles que são comumente utilizados em ATC. De uma perspectiva diferente e mais filosófica se quisermos, Theodore Adorno, na transcrição da sua entrevista denominada *On the Problem of Music Analysis* por Max Paddison, explora a problemática da análise e os erros que, na sua opinião, estão associados ao acto de analisar. Na continuação desta primeira parte, por ser muito clara e pertinente para esta pesquisa, seguiu-se o conteúdo apresentado do livro *Music in Theory and Practice* dos autores Bernard Saker e Marilyn Saker para se descrever o que são designados por elementos estruturais da melodia. Por não haver consenso total nos termos que designam os elementos estruturantes de uma melodia, para este sub-capítulo foi também consultado o livro *Guia Analítica de Formas Musicais para estudantes* de Llacer Pla por forma a reforçar as definições mostradas, assim como o *New Grove Dictionary of Music*.

A contextualização histórica foi feita seguindo essencialmente as definições de termos musicais encontrados no *New Grove Dictionary of Music* e recorrendo aos autores Donald Grout e Claude Palisca no livro *História da Música Ocidental*. Foi consultado também *Music in Medieval Europe* de Jeremy Yudkin para o período

medieval e, *Music in the Twentieth Century* de Ton de Leeuw para o período correspondente à primeira metade do séc. XX.

As principais limitações deste estudo prendem-se com a filtragem de material pertinente, pois o período histórico é muito extenso. Por esse motivo, esta investigação contempla exemplos de referência que possam servir os propósitos da disciplina de ATC de forma a se poder ter uma ideia mais concreta do conceito de construção horizontal e das possíveis formas de contexto melódico que se podem encontrar ao longo da história da música.

1 – O papel da melodia

1.1 – O que é Melodia?

Qual o significado então da palavra melodia? Para o *New grove Dictionary of Music* etimologicamente provém do grego *Meloidia*, que significa “canto, grupo coral”, proveniente de *Melos* que quer dizer “canção” juntamente com *Oidé* que também significa “canção” mas que originalmente quer dizer “poema para ser cantado”. Acrescenta-se também a origem igualmente grega da palavra música – vem de *musiké téchne* – que significa “arte das musas” fazendo referência à antiguidade grega.

Se consultarmos um dicionário podemos encontrar a seguinte definição: “Sequência de sons agradáveis ao ouvido” ou, “Sucessão rítmica de notas que produz uma frase ou ideia musical distinta” (Merriam-Webster online),

Segundo o *New Grove Dictionary of Music* a melodia é “uma sucessão de notas com altura definida composta de acordo com convenções culturais e restrições definidas”.

1.1.1 – A importância da Análise Musical

Para o *New Grove Dictionary of Music* a análise musical pode ser definida como uma parte do estudo da música que tem como ponto de partida a música em si própria ao invés de factores externos. De uma forma mais formal pode incluir a interpretação de estruturas musicais, e a investigação das funções relevantes dos elementos que constituem essas mesmas estruturas. Esta interligação entre as estruturas e os elementos que as compõem propostas pela análise, tem apresentado uma evolução, e tem levado também a um debate de ideias sobre esta disciplina.

Mais pacífica é a distinção prática entre a análise formal, e a análise estilística da música. Pese embora seja um pouco desnecessária esta comparação, pois pode ser atribuído um qualquer estilo a uma peça, não deixa de ser interessante verificar que independentemente do tamanho da composição musical todos os processos comparativos que caracterizam a análise estilística são inerentes à actividade básica da análise que desconstrói estruturas em elementos.

A análise musical pode ser uma área completamente fascinante. Embora a música erudita seja escrita a partir das mais variadas técnicas, timbres, ou complexas harmonias de uma forma racional e precisa, a música pode desbloquear emoções poderosas nos ouvintes de uma forma involuntária. Deste prisma, pode ser muito interessante perceber através da análise musical, quais são os segredos por detrás de uma força tão antiga e criativa. Como diz Nicholas Cook (1994) “Se umas poucas combinações de notas, durações, timbres e valores de dinâmica podem desbloquear o mais remoto conteúdo da espiritualidade de um homem então, o estudo da música devia ser a chave para perceber a natureza de um homem”(p. 1). A análise musical quando feita de uma forma profunda, de certa forma, pode ajudar a entender como pensou o compositor. Podemos de alguma maneira estar em contacto com os grandes compositores do passado, e passar a ter conhecimento e até algum tipo de intuição que faz com seja possível perceber melhor o que funciona bem na música. Como diz Nicholas Cook “Não admira que a análise seja o pilar do ensino da composição”. (Cook, 1994).

Os métodos analíticos pretendem fazer algum tipo de pergunta sobre a peça em questão ou dito de outra forma, analisar uma peça examinando os diferentes parâmetros e secções em separado, como os componentes da peça se interligam, que relações são mais importantes para a peça, a importância que uma nota, motivo melódico ou rítmico, têm em diferentes contextos.

Nicholas Cook (1994) descreve no seu livro *A Guide to Music Analysis* as diferentes técnicas de análise musical actuais entre as quais aquilo que ele denomina de “método tradicional”. Este método consiste em duas aproximações diferentes: uma que determina a forma global da peça e outra que explora as características harmónicas, rítmicas, e melódicas. Como descrito no seu livro a forma é descrita em “termos tradicionais” ou seja, uma nova peça é assimilada num molde formal já existente como por exemplo, a forma binária ou ternária. Sendo assim, é interessante a

seguinte afirmação “Isto significa que não só as formas mais utilizadas (sonata, rondó, aria da capo) têm uma proveniência histórica específica, como também incorporam pressupostos estilísticos de diversos tipos” (Cook, 1994). Por sua vez, e importante para esta forma de pensar, as formas mais tradicionais são analisadas através do seu conteúdo temático. Algumas partes são designadas por letras (A, B, A', etc) enquanto que outras são consideradas passagens ou transições. Cada uma destas formas era definida conforme uma “específica permutação das unidades temáticas, por vezes com uma associação específica a uma área tonal” (Cook, 1994).

Na sua tese *A Paradigmatic Approach for the Melodic Analysis*, Kamil Adiloglu (2009) refere-se à melodia como sendo “um elemento básico da música”, e que é formado por “notas consecutivas” (p. 31). Como o cérebro humano é capaz de perceber diferentes padrões torna-se na única espécie animal com capacidade para apreciar música. Desta forma, é possível analisar uma sinfonia a partir do mais pequeno padrão.

Considerando os termos tradicionais de análise musical devemos pensar em vários passos analíticos que não podem ser dissociados. Para uma análise completa de uma determinada peça temos de ter em conta a extracção e integração dos aspectos melódicos, rítmicos, harmónicos, métricos e formais. Segundo Adiloglu (2009) a forma da peça pode ser determinada pela localização e ordem das melodias, e “a análise de uma determinada peça é geralmente vista como um processo inseparável, que deve interligar os diferentes elementos e níveis de descrição” (p. 31).

Em relação à análise musical Pierre Boulez propõe a observação minuciosa dos factos musicais, a determinação de um esquema, uma lei, uma organização que dê conta desses factos (Boulez, 1987). A partir daí a análise é interpretada a partir das leis de composição deduzidas dessa aplicação bem como, a interpretação das estruturas. É importante também para quem analisa, empreender a mais exacta observação dos factos musicais apresentados, tendo em conta um plano, uma organização interna que estabeleça a descrição desses mesmos factos de uma forma coerente.

Este tipo de aproximação analítica irá revelar características fundamentais da organização musical que tendem a ocorrer em qualquer período ou estilo de uma obra. A repetição, justaposição, contraste, variação e conexão são técnicas que o analista deverá ter em conta. A familiarização com os planos, modelos analíticos que já foram propostos e aceites pela música dos períodos anteriores pressupõe o atingir da máxima

coerência o que, por si, representa a unidade que engloba também a diversidade. Sendo assim, é dada ênfase à similaridade musical e não tanto ao contraste musical.

As questões relativas à análise musical apresentam também alguns problemas no que diz respeito à perspectiva com que é abordada. Para Adorno (1982) a “análise diz respeito à estrutura, aos problemas estruturais, e finalmente com a audição estrutural” (p. 173). No entanto, para Adorno a estrutura refere-se não à organização formal da peça, mas sim ao que está musicalmente subjacente a essa mesma estrutura. Uma das conclusões que Adorno (1982) retira é precisamente o facto de “apesar de a análise ser uma ajuda decisiva nas questões relativas à performance e interpretação, não deriva realmente da interpretação, mas sim do trabalho analítico em si mesmo” (p. 176). Admite também que existe convergência entre o processo analítico, e o processo de composição. A peça na sua essência é a relação entre o seu todo e os momentos que a compõem. A função da análise é descobrir as relações entre estes momentos e a importância que têm para a peça.

Como exemplo, Adorno (1982) refere-se à música de Beethoven onde os temas e motivos que caracterizam a sua obra são combinados de forma a terem uma função em relação ao todo da peça. Sendo assim a singularidade de cada análise é respectiva a cada peça.

Como então distinguir os elementos que constituem uma peça? Qual o critério adequado para distinguir esses elementos?

Adiloglu (2009) refere-se a outro autor para responder a esta questão. Ruwet no seu livro *A Machine to Discover Paradigms* determina a repetição como principal critério para dividir as estruturas de uma peça. Para Ruwet a repetição indica a significância dos segmentos melódicos numa peça, e segue-se por três regras fundamentais: as passagens mais longas que são repetidas são identificadas; material melódico que pode ser transformação de outro material; ao separar as notas do ritmo podemos obter contornos melódicos com diferentes ritmos, ritmos semelhantes com contornos melódicos diferentes. Sendo assim Ruwet refere que “a estrutura melódica de uma determinada peça é a sua organização hierárquica no sentido em que estruturas maiores são divididas em estruturas mais pequenas mesmo em peças simples” (Adiloglu, 2009, p. 36).

Adiloglu (2009) refere-se ainda a outro autor, Nattiez que no seu livro *Extensions to Ruwet's Model* faz um tipo de análise intuitiva considerando apenas o

que é apresentado na partitura e não considerando os valores estéticos da peça. Este autor afirma que a intenção do compositor ou a percepção auditiva do ouvinte não são importantes para este tipo de análise, apenas é considerado o que é apresentado na partitura (p. 36).

1.1.2 - Elementos estruturais da organização melódica

Considerando o discurso musical como uma linguagem, as secções que perfazem uma obra podem ser desconstruídas em pequenos elementos. A organização melódica pode ser feita através de pequenas unidades que arranjadas, combinadas e ordenadas entre si criam as partes que constituem uma peça.

Essas definições foram sendo feitas ao longo da história da análise musical e, embora não sejam exatamente iguais em todos os períodos, é possível definir elementos estruturais da organização melódica de uma forma geral.

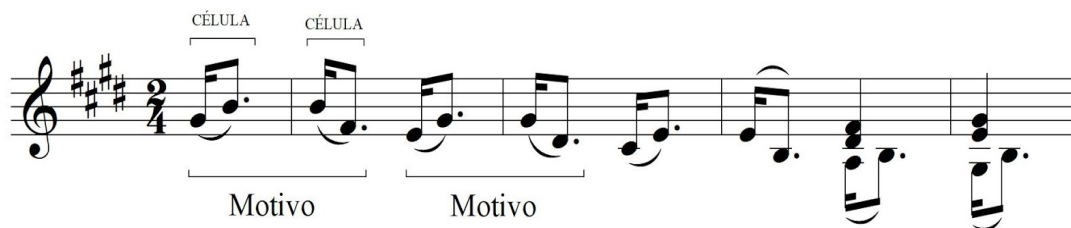
Para esse efeito foi tido o período clássico como referência pois, a música desta época apresenta uma textura predominantemente constituída por melodia acompanhada em que, se podem observar com clareza os elementos estruturais melódicos. A cristalização destes elementos neste determinado momento histórico, permite a síntese dos vários procedimentos com que a melodia é construída e manipulada.

Motivo, inciso ou célula

Um motivo é uma “ideia musical curta, melódica, harmónica, rítmica ou uma combinação destes três. Pode ter qualquer tamanho mas é tido como a mais curta subdivisão de um tema ou frase mas que mantém a sua identidade” (*New Grove Dictionary of Music*).

Outra definição pode ser “uma figura curta recorrente numa composição ou secção de uma peça. É considerada a célula germinadora ou unidade orgânica que unifica uma expansão da música.” (Bernard & Saker, 2009, p. 119).

Figura 1 - Célula e motivo; Beethoven: Sonata em Mi Maior op. 109



(Fonte: *New Grove Dictionary of Music*)

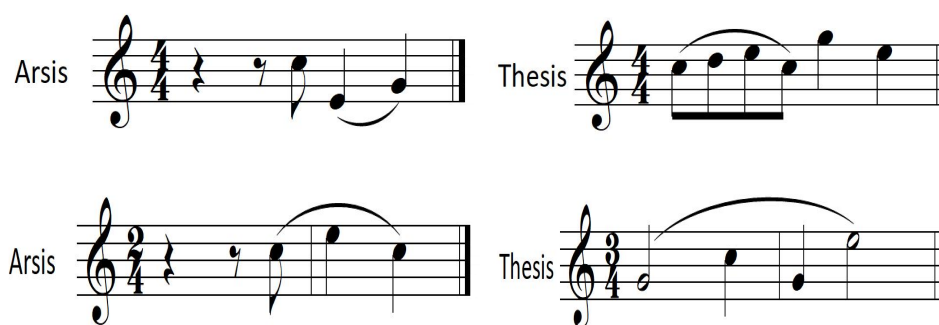
O motivo é normalmente associado a termos melódicos e é precisamente este aspecto que está associado ao termo “figura”. No exemplo acima poderia-se debater sobre se o motivo seria metade de um compasso ou o compasso inteiro. Tendo em conta que o contorno melódico formado pelos dois pares de notas é facilmente identificável atribui-se a designação de células às duas notas que em separado formam o motivo.

No seu livro *Guia Analítico de Formas Musicais para estudantes* Llacer Pla (1982) refere-se a um inciso como sendo o elemento primário de uma composição e que nasce de um esquema rítmico simples que pode ser disposto de duas formas diferentes (p. 14):

- Arsis e Thesis (impulso - repouso)
- Thesis e Arsis (repouso - impulso)

O inciso pode estar em duas posições distintas: dentro de um compasso ou entre dois compassos (Pla, 1982, p. 15).

Figura 2 - Inciso ou célula

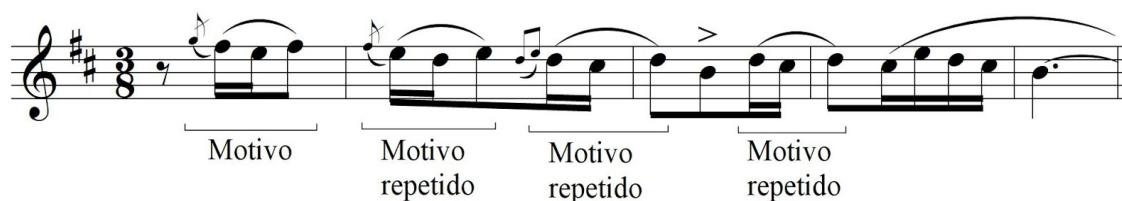


(Fonte: Llacer Pla, 1982, p. 15)

Motivo melódico

O motivo melódico está associado à “repetição de um padrão de alturas. É normalmente acompanhado por um padrão rítmico similar.” (Bernard & Saker, 2009, p.119) como se pode observar na figura 3 e 4.

Figura 3 - Rimsky-Korsakoff: *Scheherazade*, op.35 II, comp. 26-30



(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 119)

Figura 4 - Rameau: “Guerriers, suivez l’amour” de *Dardanus*, acto I, cena III, comp. 1-5



(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 120)

Motivo rítmico

Um motivo rítmico é um “padrão rítmico recorrente numa peça de música” (Bernard & Saker, 2009). Embora como já foi dito um motivo melódico tem normalmente um padrão rítmico associado o mesmo pode não acontecer no caso de um motivo rítmico sendo que estes podem funcionar de forma independente.

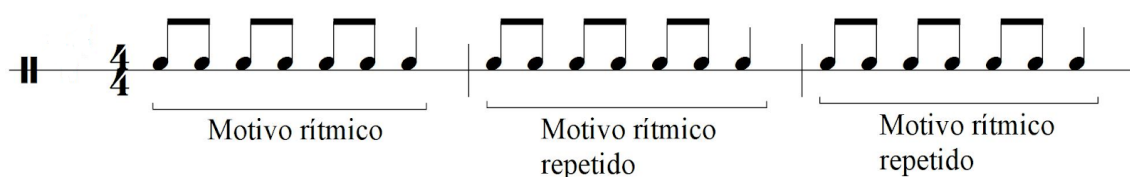
Ou seja, o motivo rítmico pode ser definido em paralelo com o motivo melódico: “uma sequência característica curta, de acentos ou inalterada de durações curtas e longas por vezes incluindo pausas” (*New Grove Dictionary of Music*).

Este tipo de motivos pode estar vinculado a ideias melódicas (figura 6) ou, pode simplesmente existir como uma ideia rítmica por si só com pouco ou nenhum interesse melódico como é caso da figura 5, que é identificável através da sua reprodução com instrumentos de percussão de altura não definida.

Figura 5 - Wagner: “Anel dos Nibelungos”, cena III



Figura 6 - Motivo rítmico. Copland: *Appalachian Spring*, comp. 80-82



(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 121)

Sequência

“Uma sequência é a reformulação imediata de um motivo melódico ou figura no mesmo instrumento ou voz num registo superior ou inferior. Cada unidade da sequência forma um segmento” (Bernard & Saker, 2009). Este método básico de construção melódica é frequentemente encontrado na música do século XVIII e XIX.

No seu livro *Music in Theory and Practice* Bruce Benward e Marilyn Saker (2009) descrevem uma lista com as características que caracterizam uma sequência:

- Uma sequência deve ter pelo menos dois segmentos.
- A maioria das sequências não tem mais de três ou quatro segmentos.
- As sequências normalmente tem apenas uma direcção contínua - os segmentos que se sucedem seguem um movimento ascendente ou descendente.

- Normalmente as sequências mantêm a distância intervalar. Por hipótese um segmento começa no nota dó, e o seguinte começa em mi, por esta ordem de ideias o segundo segmento estará sempre a uma terceira de diferença (p. 122).

Também é referido a sequência real que consiste na transposição exata do primeiro segmento. Cada nota é transposta seguindo a mesma distância intervalar como é mostrado na figura 7.

**Figura 7 - Sequência Real - Beethoven: sinfonia nº 9 em Ré menor, op. 125, IV:
Prestissimo, comp. 1-4**



(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 121)

No *New Grove Dictionary of Music* a sequência é retratada como “uma ideia melódica ou polifónica que consiste num motivo ou figura curta” e que, apesar de poder ser utilizado para a construção de um tema ou melodia, normalmente, tem a função de prolongar o material musical desenvolvendo um motivo anteriormente apresentado. É relativamente comum que uma sequência tenha repetições não exactas de um motivo mas que, ao mesmo tempo mantenha o carácter da sequência. No exemplo da figura 8 o acorde da mão esquerda no compasso 5 deveria ter as notas ré natural e mi sustenido de forma a que as repetições nos compassos 6 e 7 fossem uma sequência real. A melodia da passagem pode ser baseada numa ideia sequencial enquanto que o acompanhamento não ou vice-versa.

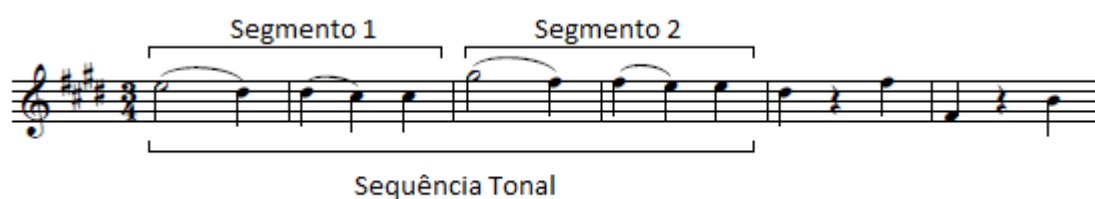
Figura 8 - Chopin: Mazurka em F# menor op. 6 nº1



Sequência Tonal

Este tipo de sequência adapta uma escala diatónica, de forma que apenas notas dessa mesma escala sejam usadas. Em termos práticos, a repetição dos segmentos pode não ser totalmente exacta como se pode conferir na figura 8 em que os tons e meios-tons de diferença não são reproduzidos de forma exactamente igual (Bernard & Saker, 2009, p. 122).

Figura 9 - Exemplo de Sequência Tonal - Sibelius: sinfonia nº 5 em Mib Maior, op. 82, I, comp. 114-119

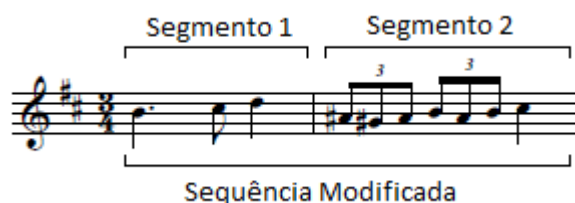


(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 122)

Sequência modificada

Neste tipo de sequência podemos ter segmentos decorados ou embelezados de forma a não descaracterizar o seu carácter original (Bernard & Saker, 2009, p. 122).

Figura 10 - Exemplo de Sequência Modificada - C.P.E. Bach: Sonata para violino piano



(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 123)

Falsa Sequência

A falsa sequência repete uma parte da figura e apresenta o restante em sequência. “É uma mistura de sequência e repetição.” (Bernard & Saker, 2009, p. 123).

Figura 11 - Exemplo de Falsa Sequência - Schubert: sinfonia nº 5 em Sib Maior, D. 485, I, comp. 5-8

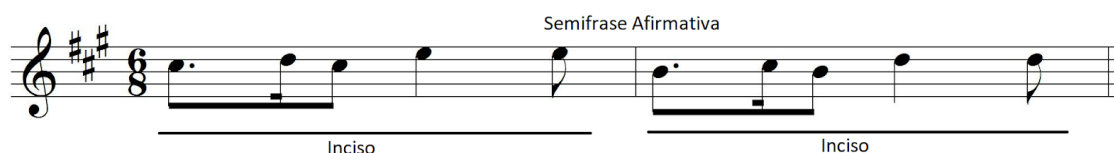


(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 123).

Semifrase

Para Llacer Pla no seu livro *Guia Analítica de Formas Musicales para estudantes* (1982) as semifrase são “a união de dois ou três incisos, células ou motivos” que podem ter carácter afirmativo ou negativo (p. 17). O primeiro inciso é por regra uma espécie de proposta, uma pergunta ou chamada para o inciso que segue em forma de resposta. Diz-se que é uma semifrase afirmativa quando a resposta ao primeiro inciso é semelhante e negativa quando é contrastante. Estes mesmos termos podem ser aplicados a frases ou períodos. Na figura 11 podemos observar uma semifrase de dois compassos, composta por dois incisos similares que produzem uma semifrase afirmativa, que pode ter um sentido claro de pergunta.

Figura 12 - Exemplo de Semifrase Afirmativa - Mozart: Sonata para piano em Lá Maior



(Fonte: *Guia Analítica de Formas Musicales para estudantes*, Llacer Pla, 1982, p. 17)

Frase

Segundo o *New Grove Dictionary of Music* uma frase é “um termo adaptado da sintaxe linguística usada para ideias musicais de duração variada”. Normalmente é maior do que um motivo e mais pequeno do que um período. Tem uma conotação melódica na medida em que o termo é usualmente aplicado à subdivisão de uma linha melódica. No entanto, como uma unidade formal deve ser considerado na sua globalidade polifónica tal como um período ou tema.

Acrescenta-se o facto de um frase ser uma ideia musical que termina muitas vezes com uma cadência harmónica, melódica ou rítmica. “A presença de de uma cadência distingue uma frase de um motivo.” (Bernard & Saker, 2009, p. 123). Estes mesmos autores definem uma duração média para as frases de quatro compassos embora também afirmem que pode ser mais curta ou longa.

Esta utilização de frases com quatro compassos corresponde ao princípio de quadratura do tema clássico, e que é fundamental para cristalização do conceito de melodia. Esta duração fixa de quatro compassos (podem também ser oito ou dezasseis compassos que são múltiplos de 4) é também importante para definir e caracterizar a construção melódica dos temas do período clássico. Fernando Mattos (2006) refere que para além do período clássico a utilização da quadratura também se utilizou para a construção melódica nos períodos barroco tardio e, mais tarde no séc. XX no período neoclássico (pp. 14 - 15).

Figura 13 - Exemplo de frase - Haydn: sinfonia nº 102 em Sib Maior, IV: Finale, compasso 1-4

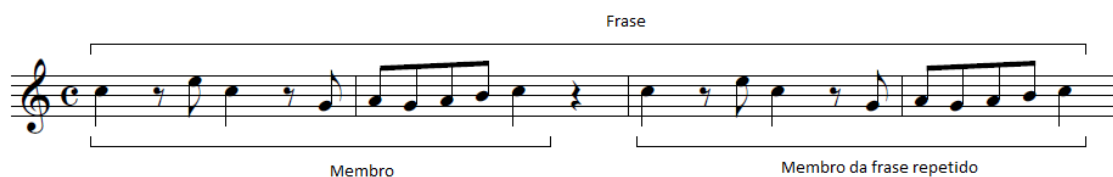
The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. A bracket above the staff spans the first four measures, labeled "Frase". The first measure begins with a "Sib:" marking. The melody consists of quarter and eighth notes. The phrase concludes in the fourth measure with a cadence labeled "Cadência à dominante" and "V".

(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 123).

As frases frequentemente têm interrupções melódicas feitas através de pausas ou notas mais longas. Sendo assim a frase é constituída por dois membros que se distinguem individualmente. Por vezes o segundo membro da frase é uma repetição ou

uma sequência do primeiro sendo que, frequentemente são contrastantes (Bernard & Saker, 2009, p. 124).

Figura 14 - Exemplo de frase - Angerer: *Berchtoldsgaden Musick*, Children's Symphony, I, comp. 22-25



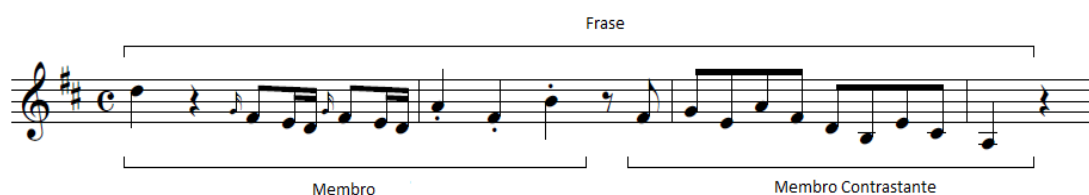
(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 124).

Figura 15 - Exemplo de frase - Haydn: Trio nº 1 em Sol Maior para Piano, violino e violoncelo, Hob. XV:25, III, comp. 1-4



(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 124).

Figura 16 - Exemplo de frase - Mozart: Sonata em Ré Maior, K. 284, I, comp. 1-4



(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 123).

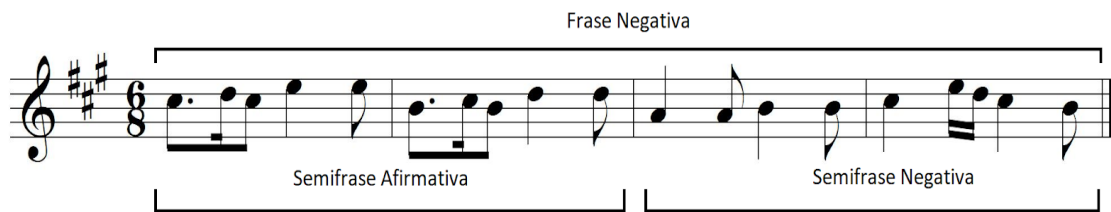
Por vezes a distinção entre dois membros de uma frase e uma frase torna-se difícil. Nestes casos a pulsação assinalada pode ser um fator decisivo. Na figura 17 podemos distinguir dois membros através da cadência rítmica porém, devido a não haver cadência harmónica no compasso 2, ouvimos esta passagem como uma frase com quatro compassos (Bernard & Saker, 2009, p. 124).

Figura 17 - Mozart: Sonata em Dó Maior, K. 309, II, comp. 1-4



Na figura 18 é mostrado um exemplo de uma frase negativa em que as duas semifrases são contrastantes: a primeira afirmativa e a segunda negativa. Neste exemplo Llacer Pla considera que a frase pode conter um sentido de um minúsculo organismo musical fechado (Pla, 1982, p. 17).

Figura 18 - Exemplo de frase negativa - Mozart: Sonata para piano em Lá Maior



(Fonte: *Guia Analítica de Formas Musicales para estudantes*, Llacer Pla, 1982, p. 17)

Tema

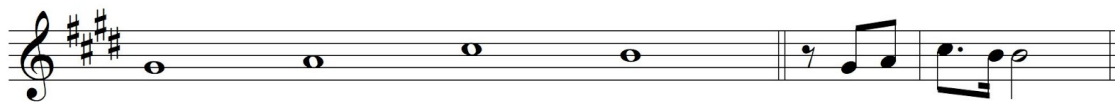
Llacer Pla (1982) refere-se a um tema como sendo um “fragmento melódico ou uma melodia que não forma um todo completo e é suscetível a variações, porém é suficientemente desenvolvido para apresentar características próprias e ser a formação de uma obra” (p. 18).

O mesmo autor menciona o facto de os termos “tema” e “motivo” serem utilizados indistintamente para se referirem ao mesmo trecho musical. No entanto, faz a distinção entre os dois afirmando que, um tema tem maiores dimensões e que pode conter um ou mais motivos (Llacer Pla, 1982, p. 18).

Sendo assim o motivo é a “raiz da construção temática que pode ser um simples esquema, frase ou fragmento de frase musical sobre o qual o compositor estabelece o desenvolvimento da sua obra” (Llacer Pla, 1982, p. 18). Para Llacer Pla (1982) também se podem utilizar os termos “tema gerador” ou “célula geradora” (p. 18).

Na figura 19 podemos observar o tema gerador sob o qual está construído um quarteto de cordas de Vincent d'Indy.

Figura 19 - Tema gerador - d'Indy: Quarteto de cordas nº2 em Mi Maior.



(Fonte: *Guia Analítica de Formas Musicais para estudantes*, Llacer PLa, 1982, p. 17)

O *New Grove Dictionary of Music* refere que foi Zarlino quem usou pela primeira vez este termo no seu tratado *Le Istitutioni Harmoniche* (1558) quando notou que uma melodia era repetida e sujeita a variações no decorrer da peça. A mesma publicação define tema como sendo “O material musical em que uma parte ou todo o trabalho é baseado, usando uma melodia reconhecível e por vezes percebida como uma expressão musical completa em si própria independente da peça a que pertence” (*New Grove Dictionary of Music*). Mesmo quando não é uma parte original, confere à peça uma identidade própria.

Período

Para Bernard e Saker (2009) duas frases adjacentes podem formar um período se (p. 125):

- A segunda frase for concluída com uma cadência forte. Usualmente é usada a cadência perfeita. O sentido conclusivo deve ser atingido no final da segunda frase.
- A primeira frase acabar com uma cadência mais fraca do que a segunda. Por hipótese, uma cadência à dominante no final da primeira frase.
- As duas frases estarem relacionadas musicalmente. Regularmente irão criar um efeito de “pergunta-resposta” também denominado por antecedente - consequente. A primeira frase actua como antecedente (pergunta) e a segunda como consequente (resposta).

Acrescenta-se o conceito de *período paralelo* em que duas frases começam da mesma maneira. Podem ser praticamente idênticas exceptuando as cadências ou, serem similares durante um compasso ou dois.

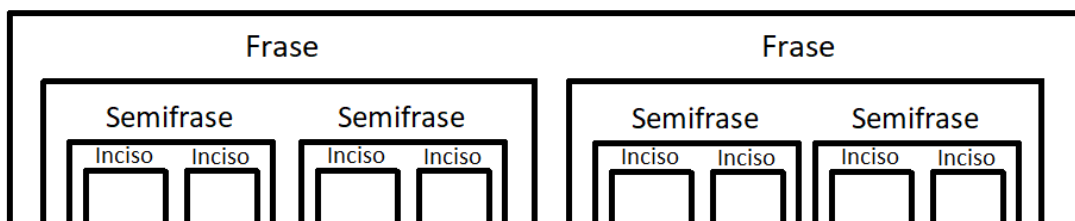
Figura 20 - Período Paralelo - Schubert: Impromptu op. 90, no. 1, D. 899, comp. 2-9

(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 125)

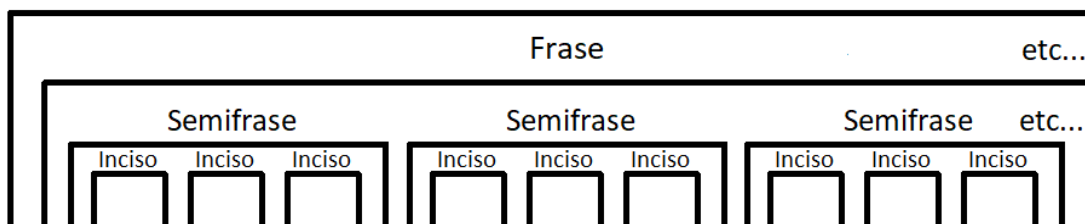
Para Llacer Pla (1982) a união de dois ou três elementos podem se ordenar em estruturas binárias ou ternárias (p. 17) como se pode observar na figura 21.

Figura 21 - Esquema de período binário e ternário.

PERÍODO BINÁRIO



PERÍODO TERNÁRIO

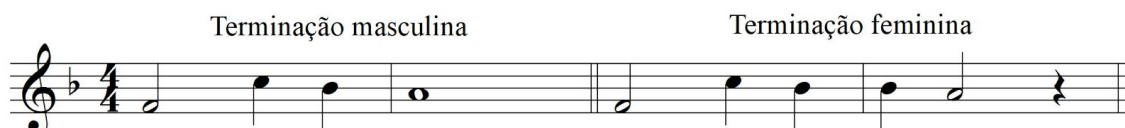


(Fotne: *Guia Analítica de Formas Musicales para estudantes*, Llacer Pla, 1982, p. 17)

Para o mesmo autor uma semifrase será afirmativa se os três incisos forem similares e negativa se uma das respostas for contrastante. Esta terminologia também se aplica às frases e semifrases.

Llacer Pla também fala sobre terminações masculinas e femininas. A terminação masculina ocorre quando o acento final coincide com a *thesis* (repouso) e a feminina quando o acento final coincide com a *arsis* (impulso). Por outras palavras a diferença está no acento final terminar no tempo forte ou no tempo fraco como é mostrado na figura 22.

Figura 22 - Terminação Masculina e Terminação Feminina

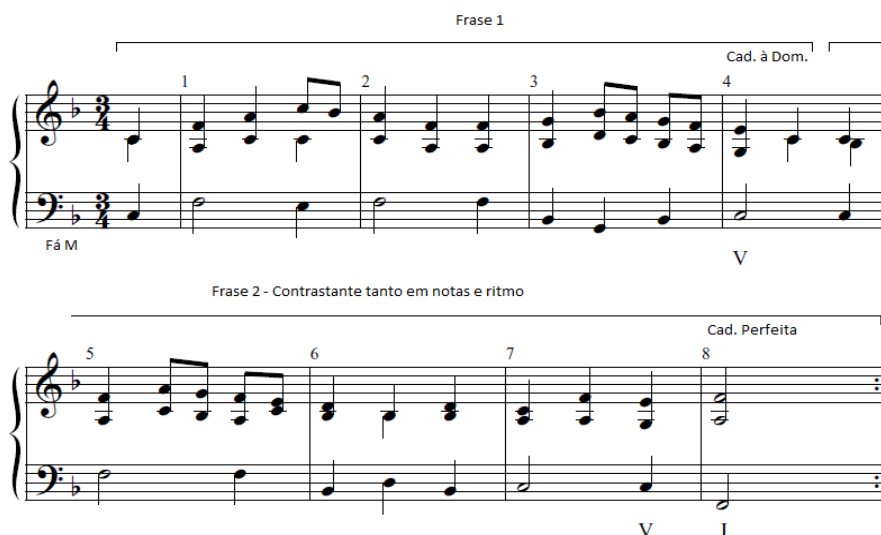


(Fonte: *Guia Analítica de Formas Musicales para estudantes*, Llacer Pla, 1982, p. 18)

Período Contrastante

O período contrastante resulta de duas frases com conteúdo melódico diferente. A segunda frase (consequente) pode conter uma mudança no contorno melódico, ou a inclusão de figuras rítmicas distintas, ou ainda divergir na referência ao material da primeira frase (Bernard & Saker, 2009, p. 126).

Figura 23 - Período Contrastante - Canção Folk: “The Ash Grove,” comp. 1-8



(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 127).

Período de três frases

A maioria dos períodos são constituídos por duas frases, no entanto, períodos de três ou mais frases também ocorrem. O período de três frases pode ser organizado em duas formas: A A B (antecedente, antecedente, conseqüente) ou A B B (antecedente, conseqüente, conseqüente). Seja qual for a relação entre as frases, a terceira frase deve acabar com uma cadência mais forte do que as primeiras duas ou seja, um cadência conclusiva resultante de um encadeamento forte.

Figura 24 - Período de três frases - Haydn: Sonata em Mib Maior, Hob. XVI:49, I, comp. 1-12

The musical score for Haydn's Sonata in D major, Hob. XVI:49, I, measures 1-12, is presented in three systems. The first system, labeled 'Frase 1 (A)', contains measures 1 through 4. It begins with the tempo marking 'Allegro' and the key signature of one flat. Measure 1 is marked with '1', measure 2 with '2', measure 3 with '3', and measure 4 with '4'. The phrase concludes with a 'Cad. à Dom' (perfect cadence). Chord symbols 'Mib M', 'IVb', and 'V7c' are indicated below the bass staff. The second system, labeled 'Frase 2 (A')', contains measures 5 through 8. Measure 5 is marked with '5', measure 6 with '6', measure 7 with '7', and measure 8 with '8'. It ends with a 'Cadência Imperfeita' (imperfect cadence). Chord symbols 'Vb' and 'Ib' are shown below the bass staff. The third system, labeled 'Frase 3 (B)', contains measures 9 through 12. Measure 9 is marked with '9', measure 10 with '10', measure 11 with '11', and measure 12 with '12'. It concludes with a 'Cad. Perfeita' (perfect cadence). Chord symbols 'V7' and 'I' are shown below the bass staff.

(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 127).

Período Duplo

Entende-se por um período duplo um período com interligação entre várias frases. O mesmo princípio que orienta o período de duas frases é também válido para o duplo período ou seja, a cadência da última frase deve ser conclusiva ou, pelo menos mais forte do que as anteriores (Bernard & Saker, 2009, p. 128).

Figura 25 - Período Duplo - Mozart: Sonata em Dó M, K 309, II, comp. 1-16

The musical score for Mozart's Sonata in D major, K. 309, II, measures 1-16, is presented in a grand staff format. The tempo is marked 'Andante un poco adagio'. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four phrases:

- Frase 1 (a)**: Measures 1-4. Dynamics: *p*, *fp*, *p*, *fp*, *f*, *p*. Articulation: *tr*. Cadence: Cad. Imperfeita. Chord symbols: F4 M, V7 I.
- Frase 2 (b)**: Measures 5-8. Dynamics: *fp*, *cresc.*, *f*, *p*, *f*. Cadence: Cad. à Dom. Chord symbol: V.
- Frase 3 (a')**: Measures 9-12. Dynamics: *p*, *fp*, *p*, *fp*, *f*, *p*. Articulation: *tr*. Cadence: Cad. Imperfeita. Chord symbols: V7 I.
- Frase 4 (b')**: Measures 13-16. Dynamics: *fp*, *fp*, *p*, *cresc.*, *f*. Cadence: Cad. Perfeita. Chord symbols: V7 I.

(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 128).

Frases repetidas

Frases repetidas sejam idênticas ou modificadas não são vistas como um período pois, a segunda frase não está dependente da primeira. Sendo assim o conceito antecedente-consequente não se aplica. A figura 26 apresenta uma segunda frase modificada e uma cadência perfeita no final de ambas (Bernard & Saker, 2009, p. 129).

Figura 26 - Frases repetidas - Herbert: “Gypsy love song” da peça *The Fortune Teller*, comp. 20-27

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Frase 1' and contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. It ends with a perfect cadence (V-I) on G4. The second staff is labeled 'Frase 2 (repetida e modificada)' and contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. It also ends with a perfect cadence (V-I) on G4. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The first staff starts with the label 'Sib M'.

(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 129).

Por vezes uma série de frases, em que algumas podem não estar relacionadas ou terem falta de conclusão, não são dispostas convenientemente em períodos. Existem várias designações para estas estruturas sendo uma delas frases dissimilares (Bernard & Saker, 2009, p. 129).

Modificações das frases

Os compositores por vezes modificam as frases, seja por acrescento ou simplesmente para criar variedade.

A extensão de uma frase dá-se quando, a duração é aumentada durante uma parte dessa mesma frase. Pode ser usada a sequência ou repetição como mecanismo de extensão da frase. Essa mesma extensão é variada ou seja, pode ser apenas um

compasso ou o dobro da frase, e pode ocorrer no princípio, meio ou perto da cadência final da frase.

As frases podem ser aumentadas no início através da repetição ou sequência de algumas notas. No exemplo seguinte a frase estaria completa sem a repetição (Bernard & Saker, 2009, p. 129).

Figura 27 - Extensão - Haydn: sinfonia nº 104 em Ré Maior, III, comp. 53-58



(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 130).

A extensão interna é feita com um pequeno grupo melódico repetido no meio da frase para aumentar a sua duração. Na figura 22 a frase seria mais pequena mas não deixaria de estar completa (Bernard & Saker, 2009, p. 130).

Figura 28 - Extensão - Haydn: sinfonia nº 101 em Ré Maior (“Relógio”), I, comp. 24-28



(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 130).

A extensão cadencial é feita elaborando ou repetindo uma figura cadencial ou uma cadência harmónica. É uma maneira efectiva de prolongar uma frase. No exemplo seguinte a frase estaria completa sem a extensão cadencial (Bernard & Saker, 2009, p. 130).

**Figura 29 - Extensão Cadencial - Mendelssohn: *Songs without words* op. 85 nº6,
comp. 64-69**

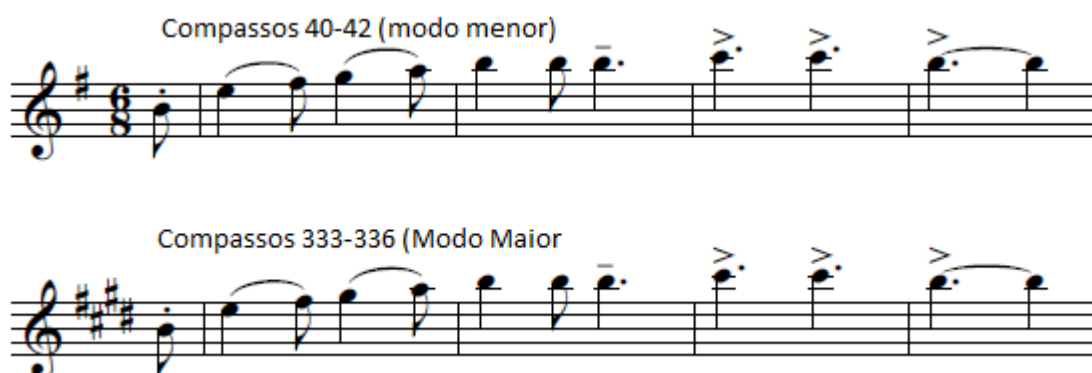


(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 130).

Acrescenta-se o facto de apesar da extensão prolongar a frase, algumas frases são mais longas do que outras por razões estéticas e não por extensão.

Também pode existir a mudança de modo de menor para maior como apresentado na figura 30 (Bernard & Saker, 2009, p. 131).

Figura 30 - Mudança de Modo - Smetana: “The Moldau” de *My Country*



(in Bernard & Saker, 2009, p. 130).

Estruturas melódicas

Foi demonstrado a organização da melodia em unidades como, motivos, frases ou períodos. Através da investigação de várias melodias tonais podemos inferir similaridades entre elas, e debater a natureza das mesmas.

Maior parte das melodias tonais tem uma nota clímax, que é a nota mais aguda de uma frase ou outra unidade melódica. Normalmente essa nota é atingida apenas uma vez, mas pode aparecer com reiteraões dessa mesma nota e com adornos (Bernard & Saker, 2009, p. 131). Na figura 31 podemos observar a nota ré bemol como sendo o clímax desta frase de Mahler.

Figura 31 - Clímax de uma frase melódica - Mahler: “Urlicht” de *Des Knaben Wunderhorn*, comp. 3-7



Maioria das frases tem um movimento melódico ascendente para a nota clímax e um movimento melódico descendente após. Flutuações nos movimentos melódicos ocorrem com muita frequência no entanto, deve-se considerar o movimento na sua generalidade (Bernard & Saker, 2009, p. 131).

Figura 32 - Clímax de uma frase melódica - Beethoven: sinfonia nº 3 em Mib Maior, (“Eroica”), op 55, IV: Finale, comp. 76-83



(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 132).

Muitas frases melódicas contêm notas da tríade da tônica (1º, 3º e 5º graus da escala) que são importantes na construção da frase inteira (Bernard & Saker, 2009, p. 131) como podemos observar na figura 33.

Figura 33 - Inserção de graus melódicos numa frase - Corelli: Concerto Grosso em Sol menor, op. 6, nº8, II: Allegro, comp. 1-7



(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 132).

No âmbito dos graus melódicos regista-se também a utilização dos 3º, 2º e 1º graus para terminar ou completar uma frase que acaba na tónica (Bernard & Saker, 2009, p. 131) como podemos observar na figura 32.

Figura 34 - Inserção de graus melódicos numa frase - “Chist lag in Todesbanden”



(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 132).

Olhando para a figura 32 pode-se constatar que a frase acaba no 2º grau da escala propondo uma cadência à dominante. Noutro exemplo a progressão de graus melódicos 3, 2, 1 é distribuída por duas frases, o que é relativamente comum. A primeira frase acaba antes de chegar à tónica, e depois a segunda frase repete a progressão antes de concluir na tónica (Bernard & Saker, 2009, p. 13) como apresentado na figura 35.

Figura 35 - Bach: “Aus meines Herzens Grunde”, BWV 269, comp. 1-7



(Fonte: Bernard & Saker, 2009, p. 132).

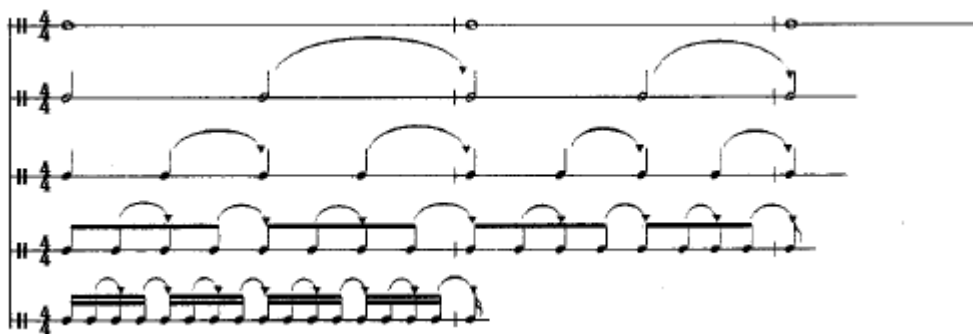
1.1.3 - A importância do Ritmo na Construção Melódica da Música Tonal

O ritmo corresponde ao eixo temporal da música em que podemos falar nos conceitos de ritmo qualitativo e quantitativo. De facto, os aspectos ligados ao ritmo nomeadamente a duração, células ou métrica interferem com a construção e manipulação dos materiais temáticos influenciando a construção horizontal de uma peça.

Bochmann mostra no seu artigo *Para uma Formação Actualizada*, um esquema exemplificativo da qualidade do ritmo apresentado na figura 36 onde se pode

entender, através das setas “as funções geradas e resolvidas” (p. 31)

Figura 36: Ritmo qualitativo, tempos fortes e fracos



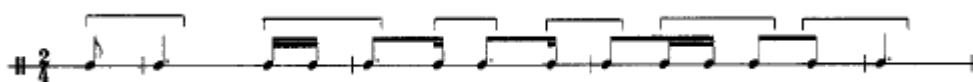
(Fonte: *Para uma Formação Actualizada*, Christopher Bochmann, p.31)

Para a definição de ritmo qualitativo Bochmann afirma:

“a subdivisão fraca gera uma tensão (anacrusa) que se resolve na respectiva subdivisão forte seguinte (resolução). Assim, vê-se que o chamado tempo “forte” é forte apenas no sentido de “ser capaz de resolver”, ou seja, auto-suficiente; o tempo fraco é hierarquicamente inferior pois depende do respectivo tempo forte seguinte” (p. 31).

Importante também a afirmação de Bochmann em que afirma que “o ouvido sente o conjunto anacrusa-resolução como uma entidade estrutural. No ritmo qualitativo (o tipo quase sempre encontrado na música tonal), isto quer dizer que as entidades estruturais atravessam a divisão dos tempos e as barras de compasso” (p. 31). A figura 37 ajuda a explicar importância desta afirmação.

Figura 37: Ritmo qualitativo tonal



(Fonte: *Para uma Formação Actualizada*, Christopher Bochmann, p. 31)

Desta forma pode-se imaginar a diferença que seria o primeiro andamento da sinfonia nº 40 de Mozart ou o primeiro andamento da sinfonia nº 5 de Beethoven terem os temas a começar no primeiro tempo, ou então a peça *Danúbio Azul* de Strauss a ser escrita no compasso 4 por 4. Seriam temas diferentes, por força da qualidade rítmica da sua construção.

2 - Perspectiva Histórica da Construção Horizontal

Tanto quanto se sabe a música sempre fez parte das sociedades desde os primórdios da sociedade, tão comum como uma linguagem e, com certeza, tão antiga. Para além disso como cita Morley (2003) a música sempre fez parte da cultura das civilizações quer fossem muito ou pouco sofisticadas; encontra-se em qualquer recanto do mundo como afirmam a generalidade de autores (Clynes, 1982; Storr, 1992; Brown, 2000)(p. 3). Nesta conjuntura Morley (2003) cita Bruno Nettl quando este afirma “Todas as sociedades têm música vocal... Todas as sociedades têm música que respeita um compasso ou pulsação... Todas as sociedades têm música que tem três ou quatro notas, normalmente combinadas em intervalos de segundas maiores e terceiras menores.” (p. 3).

Para além da sua evolução técnica é preciso considerar também que tipo de função teve ao longo dos tempos, bem como o contexto em que progrediu. Sendo assim e assumindo esta investigação no âmbito da disciplina de ATC, importa focarmo-nos na música ocidental desde a época medieval até à música erudita contemporânea dos séculos XX e XXI. A evolução da melodia acompanha a evolução da música e é extraordinária, pois contempla diferentes contextos e texturas desde os tempos mais antigos até à atualidade. Existem inúmeros aspetos importantes e interessantes que valem a pena analisar e investigar pese embora, dos vários parâmetros que constituem a música nenhum pode ser analisado fora do contexto musical em que foi criado e trabalhado. A melodia não é diferente, ainda que possamos analisar individualmente os vários pontos de uma peça, essa mesma composição só fará sentido se englobar todos os conteúdos que dela fazem parte.

Desta forma interessa encontrar novamente a definição de melodia. Para além das definições dos dicionários já citadas, de uma maneira muito objetiva pode dizer-se que a melodia é uma combinação de sons com altura e duração definidas, coordenada de forma a criar algo organizado de forma estética, e que se destaca como uma entidade singular musical; uma associação de sons que pelo modo como está organizada, o todo encerra um sentido, neste caso musical.

A definição melodia está englobada numa espécie de conflito acerca da sua definição. Alargando esta discussão Morley (2003) refere que Cross define a música

como: “Música incorpora, arrasta e transpõem intencionalmente tempo em som e a ação” (p. 4). Assim sendo, Morley (2003) afirma que esta definição engloba tanto a parte física da música, como o seu aspecto auditivo na parte performativa e perceptiva. Consequentemente abrange todo o potencial para os vários sentidos que a definição de música pode ter – tem diferentes significados para diferentes pessoas em diferentes contextos – e também inclui as experiências que a música transmite sejam “ao vivo” ou de forma solitária. Por fim, Morley (2003) considera que esta definição “evita deliberadamente a especificidade cultural” e “descreve as propriedades universais da música” (p. 4).

Ainda que o período ao qual é limitado este trabalho seja muito abrangente faz algum sentido, tendo em conta os aspetos transversais a toda a música, que se faça um breve comentário à música anterior à idade média. Evidentemente que é impossível descrever com exatidão aquilo que se passou há milhares de anos bem como, descrever nesta investigação o processo evolutivo uma vez que o registo musical só se iniciou muito mais tarde.

Para se ter uma ideia cronológica da evolução da música, Morley no seu livro *The Evolutionary Origins and Archaeology of Music* descreve os comportamentos musicais, e instrumentos das sociedades recoletoras nomeadamente os nativos americanos das planícies, os pigmeus africanos da floresta equatorial, os aborígenes australianos, e os esquimós do sudoeste do Alasca e Canadá. Todos estes povos, que viveram no período paleolítico, utilizaram recursos instrumentais e vocais nas suas atividades musicais. Morley acrescenta também que estes povos apesar de viverem em três continentes separados e em ambientes completamente diferentes tinham algumas semelhanças entre si. Estes grupos encontravam-se com outras comunidades próximas nas alturas de maior dificuldade de subsistir, e era precisamente nesta altura que se registou um aumento da música com propósitos festivos, cerimoniais e para dançar.

Outra conclusão de Morley é a de que, a música nestas quatro comunidades era feita como sendo uma atividade lúdica, acompanhada por danças com forte cariz rítmico. Era música predominantemente vocal, e acompanhada principalmente por instrumentos de percussão. Os instrumentos melódicos eram muito pouco utilizados e invariavelmente eram instrumentos similares a flautas com apenas uma nota. Estes instrumentos seriam fabricados com materiais orgânicos.

É interessante verificar que a função que a música exercia nestas comunidades

antiquíssimas mantêm-se até aos dias de hoje. Existem porém outros períodos, que por força das práticas políticas ou mitológicas trataram alguma música de forma diferente. Olhando para os primórdios da história da música verificamos o desaparecimento das tradições da prática musical romana no início da Idade Média, pois esta música estava associada a práticas sociais que a igreja primitiva considerava imprópria para o espírito dos crentes. Na Grécia antiga a atribuição da invenção e interpretação da música, era atribuída aos deuses e semideuses, e por essa razão tinha poderes mágicos tais como “curar doenças, purificar o corpo e o espírito e operar milagres no reino da Natureza” (Grout & Palisca, 2007, p. 17).

Conclui-se que mesmo sendo feita de forma rudimentar e independentemente da sua função, sempre houve horizontalidade na música.

2.1 - Monodia Medieval

Segundo o *New Grove Dictionary of Music*, monodia é um “termo aplicado a uma música que consista numa única linha melódica.” Segundo a mesma fonte historiadores e etnomusicólogos utilizaram esta designação frequentemente para música antiga, canto e canção monódica. Alguns compositores modernos também utilizaram este termo com a intenção de catalogar, e indicar um conjunto de restrições técnicas e estruturais aplicadas de forma flexível.

A horizontalidade da monodia medieval está directamente ligada ao canto litúrgico e às simbologias que podemos encontrar neste período. Recuando novamente à Antiguidade, podemos encontrar “uma complexa concepção musical ligada à medida, ao número, (concepção cósmico-metafísica de Pitágoras, herdada, por sua vez, do Egipto) e a princípios filosóficos (filosofia do *belo absoluto*, de Platão e *pragmatismo*, de Aristóteles.) (Giga, 1998, p. 347). Santo Agostinho e Boécio transmitiram “a simbólica pitagórica da música” (Ibid. p. 347) que a tradição cristã retomou. Os Padres da Igreja extraíram e adaptaram a teologia mística dos números a ideias. Exemplo disso, na Idade Média o número três é a identificação com a Santíssima Trindade, considerado *perfectio*, ao passo que o número 2 era a *imperfectio*.

Ao nível da escolha das alturas e ritmo utilizados, os teóricos da Idade Média aproveitaram outros elementos da música grega nomeadamente a “estrutura tetracordal dos Modos, a própria terminologia destes, certas características de acentuação e ritmo da palavra e mesmo certos aspectos da composição.” (Giga, 1998,

p. 348).

Grout e Palisca afirmam também que “a música da igreja primitiva tinha em comum com a grega o facto de ser monódica, improvisada e inseparável de um texto”. Sendo assim, e pelo facto dessa música ser monódica, ou seja, melodia sem suporte harmónico ou contrapontístico, quando acompanhada por outros instrumentos era criada uma heterofonia que pelas características musicais não pode ser constituída polifonia. Grout e Palisca afirmam também que “na sua forma mais perfeita (*teleion melos*), a música estava sempre associada à palavra, à dança ou a ambas”. Verifica-se também na Grécia antiga a utilização de música em cultos religiosos, teatro e grandes concursos públicos onde os cantores interpretavam melodias e realizavam movimentos de dança preparados. A música era essencialmente vocal e estava sempre associada à poesia, o poeta era também músico, e o texto estava subordinado à música. Aliás, esta tradição manteve-se nos tempos medievais em que a principal fonte de inspiração eram os textos sagrados. Outro aspecto importante é o facto de nos primeiros séculos do Cristianismo, a Igreja estar ligada às Igrejas orientais o que fez com que provavelmente adotasse os seus cantos e a língua grega.

O canto litúrgico no seu início atraiu e concentrou melodias provenientes das mais variadas regiões e culturas constituindo assim o seu repertório literário e musical. Um aspecto interessante teve a ver com o interesse da Igreja em unificar os povos cristianizados utilizando para isso, entre outras coisas, o culto e os cantos litúrgicos. É extraordinário verificar que, até ao aparecimento da escrita neumática isto foi feito através da transmissão oral durante vários séculos uma vez que os primeiros manuscritos datam dos meados do século IX (Giga, 1998, p. 348).

É pertinente perguntar como foi possível manter toda esta riqueza musical durante tanto tempo, ou quais as vicissitudes históricas pelas quais este repertório passou no entanto, o mais importante será afirmar que é neste tesouro artístico que “a Música Ocidental tem as suas raízes profundas” (Giga, 1998, p. 348). Sob o ponto de vista estético (e melódico) o repertório gregoriano constitui um universo artístico rico e espiritual que “contém em si todos os germens da Música no ocidente.” (ibid. p. 348).

O texto sagrado era a principal fonte de inspiração do compositor medieval sendo assim, texto e melodia apresentam-se como uma só unidade, característica constante de toda a composição gregoriana e importante para a sua caracterização melódica. A lógica do discurso musical é baseada no “tratamento melódico da palavra e

encadeamento das várias fórmulas melódicas e, por outro, uma lógica extramusical que pretende evocar algo através do significado da própria palavra e de toda a carga simbólica que a mesma se reveste, segundo o contexto.” (ibid. p. 349).

Do ponto de vista melódico e resumindo, é a “palavra sagrada que conduz a melodia” (ibid. 349). É a mensagem mística do texto que confere expressividade e “onde reside a verdadeira essência do canto gregoriano.” (ibid. p. 349).

É curioso notar que o único teórico medieval que se dedicou com clareza relativamente às formas musicais do canto litúrgico foi Guido d’Arezzo (c.992 - 1050). As formas musicais próprias do canto gregoriano, a sua estética e teoria é desenvolvida no período moderno na segunda metade do século XIX “com a restauração das melodias gregorianas a fim de lhes ser desenvolvida a sua pureza original.” (ibid. p.349). A estética gregoriana tal como a conhecemos é resultado do estudo feito a partir das melodias restauradas tendo em conta os aspectos melódicos, rítmicos e modais, a sua estrutura e diversas formas.

Na arte musical medieval embora o tradicionalismo fizesse parte da maneira de pensar tanto em relação à religião como à música, a diversidade das melodias prova que o compositor medieval era também criativo e inovador. A música devia ser simples e serva da linha filosófica e religiosa de modo a adequar-se à sua função que era acompanhar a oração destinada às cerimónias do culto religioso. Daí não ter um carácter individualista, ser anónima, sem carisma pessoal para dessa forma corresponder às exigências sagradas de não apelar aos sentidos e paixões humanas. O expoente máximo dessas diretrizes foi com o Papa São Gregório Magno (590 a 604).

Com o surgimento dos tropos e sequências no final do século VIII dá-se o primeiro sinal de criação de novas formas musicais mais livres. É a partir daqui que com o desenvolvimento do drama litúrgico, os primeiros passos da polifonia começa um novo ciclo de criação mais livre. De assinalar também o movimento trovadoresco o primeiro herdeiro das formas musicais do canto litúrgico.

A linguagem do canto litúrgico “possui um estilo e linguagem musical próprios, constituídos por formas de expressão característicos (fórmulas melódicas)” (Giga, 1998, p. 351). Segundo este estilo é possível encontrar fórmulas silábicas, neumáticas, e melismáticas. A denominação de fórmulas tem a ver com conjuntos de neumas, maneiras de dizer musical, de diferentes dimensões, “susceptíveis de variações delicadas a fim de evitar choques melódicos ou falsas acentuações.” (ibid. p.352).

A linguagem típica deste período é modal e assenta em oito modos diferentes dentro dos quais existem também fórmulas especiais para cada um deles no que diz respeito à entoação e cadências médias e finais. Estas fórmulas asseguram o carácter modal, a unidade das partes que acaba por definir o contorno melódico. Da necessidade lógica de um discurso musical que exige que as suas partes estejam ligadas reciprocamente surgiram variados recursos melódicos denominados por antecedente e consequente, rima, progressões melódicas ascendentes e descendentes, imitações, etc.

“No processo de composição gregoriana eram utilizados pelo compositor as chamadas *melodia-tipo* pequenos temas tradicionais a partir dos quais eram criadas novas melodias mais ampliadas.” (Giga, 1998, p. 352). Não se sabe com certeza porém, mas é possível que as melodias-tipo fossem pequenas melodias pagãs que passaram a integrar o repertório da igreja.

Noutro processo de composição “o artista criava uma melodia completamente original para um texto determinado” (ibid. p. 352). Neste caso a melodia era considerada mais pura e autêntica, estava totalmente interligada com o texto, e a sua função seria a de comentar e interpretar as palavras.

Para os cristãos era impossível dissociar a melodia do texto desta forma, o latim clássico, língua utilizada no repertório da Igreja, tem uma importância decisiva na estrutura melódica da música gregoriana. “O acento tónico é o elemento vivo da palavra”. (ibid. p. 353). De facto, não havendo palavras agudas em latim, faz com que a sílaba final seja sempre fraca o que equivale a um repouso (*Thesis*). “No repertório da Idade de Ouro, a sílaba acentuada da palavra coincide geralmente com a nota ou grupo de notas mais agudo.” (ibid. p. 353). É desta forma que o compositor acaba por guiar-se pelas regras da acentuação e ritmo do próprio texto, o que faz com a melodia surja a partir desta forma de pensar. Assim sendo, a estética e expressividade da horizontalidade desta época derivam directamente desta prática composicional.

No que concerne ao aspecto rítmico importa mencionar os conceitos de “*Arsis*” e “*Thesis*”. No seu artigo *Arsis and Thesis: A Review of Two Elements of Rhythm in Non-Traditional Music* F. H. Smith Van Waesberghe (2014) refere-se ao canto gregoriano como tendo “apenas duas frases; quando a melodia sobe e quando a melodia desce.”. O mesmo autor também afirma que “pode ser dito que *Arsis* e *Thesis* fazem também parte da dinâmica com que a forma do canto gregoriano é trabalhado”(p. 46). Estes conceitos estão ligados ao conceito de contorno melódico do

canto gregoriano, bem como à sua construção melódica, aspectos muito importantes para a definição da sonoridade deste tipo de música. “A *arsis* da melodia não mostra apenas uma linha melódica ascendente, como também é um pouco curta e bastante forte, especialmente quando comparado com o libertar de tensão da melodia” . Waesberghe refere-se ao conceito de *thesis* como sendo o oposto de *arsis*, “não mostra apenas uma linha melódica descendente, como também uma dinâmica que reduz a sua força até desaparecer, e dura mais tempo do que a *arsis*” (ibid. 2014, p. 48).

Uma das razões da fluidez do canto gregoriano é que em relação ao ritmo, no texto simples do canto gregoriano “não existe divisão da unidade de medida (igual na métrica musical e poética dos gregos e romanos), apenas se pode multiplicá-lo” (Giga, 1998, p. 354). Dom Gregory Sunol no seu livro *Text Book of Gregorian Chant: According to the Solesme Method* constata precisamente o mesmo que Idalete Giga ao afirmar “A unidade de tempo fundamental é indivisível, ou seja, a sua duração uma vez determinada não permite ser dividida em durações mais curtas, tal como a sílaba do latim que serve de suporte e padrão”. Ainda em relação ao ritmo o mesmo autor afirma que “o ritmo musical livre é próprio ao canto gregoriano” (Sunol, 1930, p. 77). Esta denominação provém do facto de “em vez de uma sucessão de pulsações fixas, a irregular recorrência do *ictus*⁹ cria uma série de grupos binários e ternários misturados de forma encadeada” (Sunol, 1930, p. 77).

Idalete Giga apresenta no seu artigo *O Simbolismo no Canto Gregoriano* uma série de análises feitas a diferentes melodias gregorianas. É apresentado na figura 34 em notação neumática o Ofertório da festa de São Miguel Arcanjo *Stetit Angelus* no modo I. “Junto ao altar, no templo estava um anjo de pé, segurando um turíbulo de ouro: e deitaram-lhe muito incenso, subindo o fumo perfumado à presença de Deus, aleluia!” (Giga, 1998, p. 358).

É possível observar o contorno melódico subindo e descendo até à palavra final aleluia. “Até *ascendit*, a melodia permanece calma dentro dos limites do pentacórdio, Ré - Lá. É precisamente nesta palavra que a melodia se anima, atingindo o tetracórdio superior Sol - Dó para descer depois suavemente até à tónica do Modo, em *dei*.” (Giga, 1998, p. 359).

⁹ Para o New Grove Dictionary of Music *ictus* é um sinal que indica grupos rítmicos de duas ou três notas.

Figura 38 - *Stetit Angelus*

Apoc. 8, 3. 4

S Te- tit * ánge- lus iuxta
a- ram tem- pli, ha- bens thu-ri-bu-
lum áu- re- um in manu su- a : et da- ta
sunt e- i incénsa mul- ta : et ascén-
dit fu- mus a- ró- ma- tum
in conspéctu De- i, alle- lú-ia.

Um aspecto importante do canto gregoriano é o seu contorno melódico, e a forma como é organizado horizontalmente. No seu livro *Music in Medieval Europe* Jeremy Yudkin refere-se ao canto gregoriano dizendo “na música monódica, onde a direcção da linha melódica não é ofuscada por outras vozes, o contorno melódico tem particular importância.” (p. 62) Também importante para a caracterização da horizontalidade da monodia deste período é o registo vocal que é relativamente reduzido.

Jeremy Yudkin descreve o contorno melódico do canto gregoriano afirmando “as melodias do canto gregoriano frequentemente tem a forma de um arco. Pode ser apenas um arco, duplo e até triplo”. Podemos observar na figura 39 um exemplo de uma melodia gregoriana com um contorno melódico com arco triplo.

Uma das técnicas frequentemente utilizadas é “uma subida acentuada, regularmente por salto, no início da melodia, seguida por uma descida melódica mais lenta, ou uma série de ondas” (Yudkin, 1989, p. 62). Apesar do imenso número de cantos gregorianos, em relação ao contorno melódico Yudkin (1989) diz “para todas estas formas, e para as muitas complexas combinações e variantes, o fim é num registo mais grave, dando a sensação de repouso e conclusão” (p. 63).

Figura 39 - *Benedicamus Domino, Kyrie, segunda frase.*

Chris - te,
e - le - - i - son.

Uma das técnicas frequentemente utilizadas é “uma subida acentuada, regularmente por salto, no início da melodia, seguida por uma descida melódica mais lenta, ou uma série de ondas” (Yudkin, 1989, p. 62). Apesar do imenso número de cantos gregorianos, em relação ao contorno melódico Yudkin (1989) diz “para todas estas formas, e para as muitas complexas combinações e variantes, o fim é num registo mais grave, dando a sensação de repouso e conclusão” (p. 63).

Importa ainda referir dois aspectos característicos da melodia gregoriana, um em relação aos intervallos melódicos usados em que Yudkin afirma “o canto gregoriano é composto predominantemente por linhas feitas em grau conjunto”. “Os saltos são relativamente raros, e quando aparecem têm especial importância”. Outro elemento importante é o uso de motivos melódicos. Para Yudkin “algumas melodias gregorianas aparentam ter sido compostas a partir de um pequeno número de motivos, que são organizados, combinados e recombinaados de uma maneira fluída e flexível”. O mesmo autor afirma que “estes motivos podem ser usados como blocos para uma única melodia”(ibid. 1989, p. 63). O mesmo pode ser observado na figura 40 em que o x assinala a mesma fórmula cadencial.

Figura 40 - *Communion.*

Me - men - to ver - bi tu - i ser - vo tu - o, Do - mi - ne,
in quo mi - hi spem de - di - - sti.

Do ponto de vista da horizontalidade podemos considerar um *cantus firmus* um tipo de construção horizontal mas porventura, sem ritmo e sem a influência do texto dificilmente poderá ser considerado como uma melodia. É interessante verificar o resultado horizontal em relação às alturas, ritmo, registo e contorno provenientes de todas as condicionantes históricas mencionadas neste capítulo.

2.2 - Polifonia primitiva - Organum

Para o *New Grove Dictionary of Music Organum* refere-se “um tipo de polifonia medieval”. O significado inicial está relacionado com o órgão mas, mais tarde com música consonante. Apesar de manter o significado geral associado à polifonia medieval, a partir do séc. XII foi usado especificamente para se referir à estilo musical em que a voz mais grave (denominada por *tenor*¹⁰ - normalmente uma melodia já existente) mantém notas longas ou sustentadas, juntamente com outras partes móveis.

Historicamente, como referem Grout e Palisca “o século XI não foi menos crucial para a história da música. Nesses anos tiveram início certas mudanças que, quando levadas às últimas consequências, viriam a conferir à música do Ocidente muitas das suas características fundamentais.” (Grout & Palisca. 1994, p. 96). Em relação a essas características os mesmos autores referem quatro pontos:

1 - “a *composição* que foi substituindo a improvisação enquanto forma de criação de peças musicais” (Grout & Palisca. 1994, p.96);

2 - A “invenção da notação musical tornou possível escrever a música de uma forma definitiva” (ibid. p. 97);

3 - “A música começou a ser mais conscientemente estruturada e sujeita a certos princípios ordenadores - por exemplo, a teoria dos oito modos, ou as regras relativas ao ritmo e à consonância; tais princípios acabaram por ser organizados em sistemas e apresentados em tratados” (ibid. p. 97);

4 - Por último a evolução na música tendo em conta que “a *polifonia* começou a substituir a monodia” (ibid. p.97).

A denominação de *organum* surge num complemento chamado *Scolica Enchiriadis* que fazia parte de um tratado anónimo chamado *Musica enchiriadis*. Grout e Palisca descrevem o *organum*:

¹⁰ *tenor* - do latim *tenere*, «manter», continuando este termo a ser usado para designar a voz inferior de uma composição polifónica até à segunda metade do século XV (Grout & Palisca. 1994, p.97).

“São descritas duas formas distintas de «cantar em conjunto», ambas designadas pelo nome de *organum*. Num dos tipos deste *organum* primitivo, uma melodia de cantochão interpretada por uma voz, a *vox principalis*, é duplicada à quinta ou à quarta inferior por uma segunda voz, a *vox organalis*; qualquer das vozes, ou as duas, podem ser duplicadas à oitava.”

A figura 41 apresenta um exemplo de *organum* paralelo a quatro vozes.

Figura 41 - *Organum* paralelo a quatro vozes.

The image shows a musical score for four voices in parallel motion. The top two staves are labeled 'Vox organalis' and 'Vox principalis' and the bottom two are also labeled 'Vox organalis' and 'Vox principalis'. The lyrics 'Tu pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us.' are written below the staves. A bracket above the top two staves indicates an octave relationship.

(Fonte: Grout & Palisca, História da Música Ocidental, p. 99)

Com a criação de novas vozes começam a surgir restrições. Uma das vozes ao cantar em quartas paralelas provoca o aparecimento do trítono, sendo assim a solução nestes casos era que a voz “permanecesse no mesma nota até poder prosseguir em quartas paralelas” (Grout & Palisca. 1994, p. 99). “Este procedimento levou a uma diferenciação entre a voz organal e o cantochão e ao uso de uma maior variedade de intervalos simultâneos, nem todos consonantes” (Ibid, p. 99).

A construção horizontal, e neste caso também vertical, foi evoluindo e partir do séc. XI “foram sendo dados passos importantes no sentido da independência melódica e da igual importância das duas vozes: os movimentos contrário e oblíquo passaram a ser características comuns do *organum*” (Grout & Palisca. 1994, p.97).

Figura 42 - Movimento oblíquo, contrário e paralelo - *Organum* do século XI

The image shows a musical score for three voices: 'Vox organalis' and 'Vox principalis'. The score is divided into three sections labeled 'oblíquo', 'contrário', and 'paralelo'. Below the staves, a list of intervals is provided: 1, 5, 8, 5, 1, 4, 4, 4, 1, 1, 5, 8, 11, 8, 8, 4, 1, 8, 5, 8.

(Fonte: Grout & Palisca, História da Música Ocidental, p. 100)

A partir do século XII surge um novo tipo de *organum* chamado melismático. Interessa indicar que neste tipo de *organum*, é retirada à “voz mais grave o seu carácter original de melodia definida, transformando-a, no fundo, numa série de notas soltas, como que «bordões» a que se sobrepõe elaborações melódicas” (Grout & Palisca, 1994, p. 101).

Os exemplos de *organum* melismático deste período podem ser encontrados num manuscrito do mosteiro de Santiago de Compostela, e em vários manuscritos da abadia de S. Marcial, em Limoges. Yudkin (1989) refere não só a notável diversidade de repertório como também o facto dos teóricos da época fazerem uma distinção entre estilos “a música claramente mostra uma distinção entre secções de polifonia com nota contra nota (*descante*) e secções em que o melisma aparece na voz superior contra notas ou pequeno grupo de notas na voz mais grave (*organum*)” (p. 348).

Podemos observar na figura 43 combinações de neumas com grupos de duas contra três, três contra quatro notas. As vozes podem-se cruzar, e na parte final é habitual haver um tratamento mais melismático. Este tipo de recurso também é comum nas canções trovadorescas.

Figura 43 - Verso polifónico, *Veri Solis Radius*

The image shows two staves of musical notation in G-clef and 8/8 time. The first staff is labeled 'I.' and contains the lyrics 'Ve - ri so - - lis ra - di - us'. The second staff contains the lyrics 'Et sol ple - ni lu - mi - - nis,'. The notation features various neumatic patterns, including groups of two, three, and four notes, illustrating the polyphonic structure described in the text.







2.3 - Motete Medieval

O motete segundo o *New Grove Dictionary of Music* é “uma das mais importantes formas da polifonia entre cerca de 1220 e 1750.” O motete medieval é uma composição em que as vozes superiores (até três) se moviam de forma mais rápida do que a voz mais grave (*tenor*). Ao nível da construção horizontal a voz do *tenor* passa a ter uma nova função melódica pois transita para o registo mais baixo. Por conseguinte, a percepção desta linha torna-se diferente uma vez que deixa de ter a função melódica original.

Os modos rítmicos foram um importante factor de desenvolvimento na música desta época. Basicamente, consistem na repetição de padrões rítmicos compostos por três durações diferentes como podemos observar na figura 44. O surgimento do motete tem por base a criação das *clausulae*. Como referem Grout e Palisca (1994):

“A obra de Pérotin¹¹ e dos seus contemporâneos pode ser considerada como uma continuação da obra produzida pela geração de Léonin. A estrutura formal básica do *organum* - uma alternância de trechos de canto em uníssono com trechos polifónicos - não foi modificada por Pérotin, mas dentro dos trechos polifónicos manifestou-se uma tendência cada vez mais acentuada para uma maior precisão rítmica. Não só as partes mais antigas, rapsódicas, de *organum* melismático foram muitas vezes substituídas por cláusulas de descante, como muitas das cláusulas mais antigas o foram também por outras, as chamadas *clausulae* de *substituição*, secções de estrutura bem definida e estilizada” (p.109).

Figura 44 - Os modos rítmicos

Modo	Equivalente em notação actual
1	
2	
3	
4	
5	
6	

(Fonte: *Music in Medieval Europe*, Jeremy Yudkin, p.367)

Como refere Yudkin (1989) a criação das *clausulae* para serem inseridas em composições previamente feitas, foi um passo importante para uma nova forma musical - o motete (p. 391). A evolução na música desta época foi tomando forma com as *clausulae* a passarem de secções a peças independentes, com a sofisticação rítmica, e com a manipulação do *tenor*, “seja por repetição, ou qualquer outra técnica, marca o momento em que os compositores começaram a considerar a música sacra como material musical, podendo ser sujeito a um pensamento artístico intelectual, e não

¹¹ Léonin (c. 1159 - c. 1201) e Pérotin (c. 1170 - c. 1236) foram autores, juntamente com os seus anónimos franceses, da globalmente conhecida como música da escola de Notre Dame.

apenas para fins litúrgicos” (Ibid. p. 387) o que marca a evolução melódica desta época.

Após a estabilidade no séc. XIII os teóricos e compositores do séc. XIV influenciados por Philippe de Vitry¹², “começaram claramente a considerar tais *tenores* de motetes como sendo constituídos por dois elementos distintos: o conjunto de intervalos melódicos, a que davam o nome de *color*, e a estrutura do ritmo, denominada *talea*” (Grout & Palisca. 1994, p.134). Os motetes isorrítmicos surgiram dos vários tipos de manipulação destes dois elementos estruturais, por exemplo “se ambas tinham a mesma duração, a *color* podia ser repetida com os valores das notas da *talea* reduzidos a metade (ou numa outra razão diferente)” (Ibid p.134). Yudkin (1989) relata as diferenças entre o motete do séc. XIII e o motete do séc. XIV: é mais substancial e longo, a melodia do *tenor* por vezes é composta de raiz, as vozes superiores usam o latim, os temas são frequentemente satíricos ou políticos, há uma expansão da duração das notas e, as divisões binárias e ternárias são mais frequentemente justapostas (p. 462). No entanto, a maior alteração é em relação à sua estrutura a partir do momento em que as notas e o ritmo são manipulados de forma independente.

De forma a se compreender como funcionam os motetes isorrítmicos é mostrado na figura um exemplo de um *tenor* usando diferentes *taleas* e *colors*. Yudkin (1989) refere a utilização de duas *colors* diferentes para várias *taleas*. A primeira *talea* ocorre três vezes e uma parte da quarta, a segunda *talea* igualmente três vezes e uma parte da quarta. De notar que a segunda *color* inicia-se a meio de uma *talea* naquilo que é considerado uma sobreposição propositada dos dois elementos (p. 463).

Importante para a construção horizontal deste período é o facto de os compositores terem criado várias formas de manipular estes dois elementos estruturais nos motetes isorrítmicos. Por vezes existe uma relação calculada entre o número de ocorrências de uma *talea* combinada com uma *color* (3:2 ou 5:3 por hipótese), às vezes a *talea* organizada para ser lida da mesma forma de trás para a frente. A diminuição rítmica é encontrada regularmente no fim dos motetes isorrítmicos: as proporções do padrão da *talea* mantém-se igual, porém os valores são reduzidos para metade ou um terço da sua duração. A isorritmia também é utilizada

¹² Compositor e poeta, bispo de Meaux (1291 - 1361) autor do tratado *Ars Nova*, denominação que veio a ser usada para designar o estilo musical que imperou em França na primeira metade do séc. XIV.

em breves passagens nas vozes superiores ou no *tenor* (Yudkin, 1989, p. 464).

Figura 45 - Talea e Color - Tenor isorrítmico

The figure displays musical notation for tenor isorrhythmic patterns, divided into two groups, A and B. Each group consists of four staves. Group A includes Talea A1, COLOR I, Talea A2, Talea A3, and Talea A4 (Parcial). Group B includes Talea B1, COLOR II, Talea B2, Talea B3, and Talea B4 (Parcial). The notation uses a treble clef and a 3/8 time signature, with notes and rests arranged in a specific isorhythmic sequence.

(Fonte: *Music in Medieval Europe*, Jeremy Yudkin, pp.463 - 464)

O séc. XIV foi dominado, por assim dizer, por Guillaume de Machaut, compositor cujo o trabalho é tão importante que para Yudkin (1989) a sua música é representativa do todo este período (p. 475). Na sua peça mais famosa, a *Missa de Notre Dame*, Machaut usa a técnica dos motetos isorrítmicos nos andamentos *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, e *Ite Missa Est*. Com exceção do andamento *Ite Missa Est*, a linha melódica do tenor é baseada num cantochão.

A figura 47 apresenta um excerto do *Kyrie* da Missa de *Notre Dame* que representa o estilo dos restantes movimentos. O *cantus firmus* apresentado na voz do tenor é baseado num canto gregoriano apresentado na figura 46 (Yudkin, 1989, p. 485).

Figura 46 - Cantochoão do *Kyrie* da Missa de *Notre Dame*



Neste excerto da figura 47 as quatro vozes cantam o texto litúrgico “*Kyrie Eleison*”. Olhando para voz do *triplum* podemos observar alguns ritmos sincopados (compassos 8, 11, 20, e 23), e *hoquetus* (compassos 10 e 22). Por sua vez a voz do *motetus* é escrita num registo ligeiramente mais grave e é ritmicamente mais simples (Yudkin, 1989, p. 485).

Nesta secção da *Missa de Notre Dame* (fig. 47) a linha melódica do *tenor*, a que contém a “melodia” original por assim dizer, é feita segundo o terceiro modo rítmico (ver fig. 44) usando as notas do canto gregoriano apresentado na figura 46. Tanto a linha do *tenor* como a do *contratenor* são isorrítmicas. Como se pode observar cada *talea* no *tenor* é constituída por três compassos e um de pausa, a melodia é apresentada uma vez o que faz que haja apenas uma *color*. Quanto à linha do *contratenor* apresenta um registo que tanto é mais agudo como mais grave do que a linha do *tenor* (Yudkin, 1989, p. 485).

Desta forma o *cantus firmus*¹³ usado como *color* no tenor ou baixo, e as vozes do *superius* ou *cantus* construídas sobre o tenor, faz com que seja gerada (utilizando modos rítmicos) uma voz com uma nova função melódica. É importante notar que a melodia original no *tenor*, passa a ter também uma função de suporte à polifonia perdendo a sua função melódica original. A percepção desta melodia transforma-se em algo diferente tendo em conta o registo e as diferenças rítmicas em relação às restantes vozes.

¹³*Cantus Firmus* (do latim: canto fixo) Melodia preexistente, como por exemplo um excerto de canto gregoriano, que serve de base para uma composição polifónica.

Figura 47 - Excerto do Kyrie da Missa de Notre Dame de G. Machaut.

The musical score consists of four systems of staves. Each system includes four vocal parts: Triplum (top), Motetus, Contratenor, and Tenor (bottom). The lyrics are 'Ky - ri - e' in the first system and 'E - le - i - son' in the subsequent systems. The score is marked with 'Talea 1' through 'Talea 7' and 'Color 1'. A 'C. F.' marking is present in the first system. The text 'Ter' is at the end of the final system.

(Fonte: *Music in Medieval Europe*, Jeremy Yudkin, p.485)

2.4 - Polifonia Imitativa

Tendo em conta os vários tipos de textura que a construção horizontal pode ter interessa definir alguns termos que se associam à horizontalidade. Segundo o *New Grove Dictionary of Music* o termo polifonia é usado para designar várias e importantes categorias na música: nomeadamente, “música com mais do que uma voz, música com várias vozes, e o estilo em que várias ou a totalidade das vozes se move de forma independente.”

Outro termo que é necessário contextualizar é o contraponto que para o *New Grove Dictionary of Music* foi aplicado primeiramente no séc. XIV, para descrever a combinação de linhas melódicas simultâneas conforme um conjunto de regras.

Apesar das diferenças na forma em que são usados, os termos polifonia e contraponto são praticamente sinónimos. É interessante referir que para Adorno estes dois conceitos representam dois estilos diferentes de escrita: contraponto designa uma composição em que as partes têm diferentes graus de importância em alternância, e a polifonia é uma arranjo melódico de partes de igual importância. (citado por *New Grove Dictionary of Music*).

Interessa também referir a heterofonia por ser um conceito que tal como a polifonia e contraponto abrange vários tipos de construção horizontal em várias épocas. Para o *New Grove Dictionary of Music* o termo heterofonia é usado para descrever variações simultâneas no ritmo daquilo que é identificado como sendo a mesma melodia. Um exemplo pode ser a prática de distribuir a mesma melodia por diferentes vozes ou instrumentos com densidades rítmicas diferentes.

Do ponto de vista da construção horizontal, no período renascentista as várias linhas melódicas foram assumindo funções diferentes na estrutura musical, e evoluindo na sua concepção passando a haver uma utilização da imitação em várias vozes diferentes. Aqui a melodia, ou neste caso, o segmento imitativo vai estar presente em todas as vozes formando assim o contraponto imitativo.

Historicamente, os intervalos harmónicos de terceira e sexta “foram admitidos não apenas na prática, mas também na teoria, estabeleceu-se uma distinção mais clara entre consonância e dissonância”(Grout & Palisca. 1994, p.187). Foram assim criadas novas regras, normas e restrições para o controle da dissonância. Após Johannes Tinctoris em 1477 ter escrito o importante manual *Liber Contrapuncti* onde restringia

as dissonâncias aos tempos fracos e às passagens sincopadas, Gioseffo Zarlino apurou e compilou em 1558 na grande obra *Le Istitutioni Harmoniche* as regras do contraponto.

Houve também uma evolução nos sistemas de afinação que “foi estimulada não apenas por um desejo de conseguir consonâncias mais suaves, como também pela expansão dos recursos tonais para além dos modos diatónicos, até às notas da escala cromática”(Grout, Palisca. 1994, p.187). Os compositores procuravam novos recursos expressivos, e por isso iniciaram a exploração dos ciclos de quintas alargando o número de notas com acidentes (a *musica ficta*¹⁴ utilizava principalmente as notas fá#, dó#, sol#, sib e mib).

Uma ideia interessante que Zhuqing Hu (2013) comenta na sua tese é o facto de para além da construção modal e diatónica, comumente associada à música renascentista, esta apresentar também peças baseadas em construções horizontais cromáticas. Hu também refere que para Edward E. Lowinsky compositores como Orlando di Lasso ou Carlo Gesualdo anteciparam de forma muito engenhosa os progressos musicais do final do séc. XIX e princípio do séc. XX caracterizados pelo rompimento com a tonalidade através do cromatismo e uso de escalas alternativas entre outros aspectos (p. 3).

Para Llacer Pla (1982) a característica essencial da textura polifónica e do tratamento melódico do motete reside na imitação que uma voz faz de outras. A primeira exposição do “desenho temático” é denominada por *Dux* (antecedente) e a primeira exposição *Comes* (consequente) que responde com a mesma ideia temática. Estas denominações também se aplicam aos cânones e fugas, que são formas que derivam do motete (p. 40).

Na sua tese Michael J. Moore (2006) refere que na parte três do livro *Le Istitutioni Harmoniche*, 1558, G. Zarlino explica que os pontos iniciais de uma composição devem começar com intervalos que formam consonâncias perfeitas entre duas vozes (p. 13). Palestrina na sua peça Missa *Papae Marcelli* de 1562 utiliza no andamento inicial *Kyrie* um intervalo de oitava perfeita entre as duas primeiras vozes e, posteriormente, uma quarta perfeita ascendente no primeiro desenho temático. Apesar da peça ter sido escrita para seis vozes *a cappella* o texto inicial bem como os primeiros motivos melódicos são apresentadas em quatro vozes. Na figura 48

¹⁴ *Musica ficta* Notas improvisadas na performance mas que não estavam escritas. (Enciclopaedia Britannica on-line)

cantus e o padrão *tenorizans*¹⁶ na voz do Baixo II. O *dux 2* que aparece no *bassus II* é feito por imitação e, inclui o intervalo de quarta perfeita ascendente no seu contorno melódico, porém usa durações mais longas para na descida melódica poder repousar na nota sol no compasso 5 com a voz do *cantus*. A voz do *bassus II* e do *cantus* combinam texto e melodia de forma a criar uma cadência usando os padrões melódicos do *tenorizans* e *cantizans* ficando a nota final sol separada por um intervalo de oitava entre estas duas vozes. O *comes 2* na voz do *altus* imita a voz do *bassus II* incluindo o intervalo de quarta perfeita ascendente e as durações mais longas o que permite a cadência no compasso 5. De notar ainda a inclusão da terceira do acorde (nota si na voz do *altus*) na cadência do compasso 5, segundo Moore (2006) porventura é um aspecto que difere da prática anterior, em que as cadências ocorriam sem esta nota (p. 15).

2.5 - Motivo melódico no período Barroco

O período barroco contempla a música entre o ano de 1600 e 1750. Grout e Palisca (1994) mencionam que “apesar das contínuas mudanças, certas características musicais permaneceram constantes ao longo de todo o período barroco” (p. 311). Do ponto de vista da horizontalidade o material temático começa a transformar-se na essência da sua construção bem como, à sua função no que à estrutura formal das peças diz respeito.

A distinção entre diversos estilos de composição assentava sobretudo na “diferença estilística reconhecida entre uma prática mais antiga e outra mais recente” (ibid. pp.311). Monteverdi fez a distinção entre *prima pratica* e uma *seconda pratica*. A primeira entendia o estilo de polifonia vocal próprio de Willaert a partir da teoria de Zarlino; a segunda entendia o estilo dos compositores modernos italianos nomeadamente Rore, Marenzio e, o próprio Monteverdi. Como base para esta distinção Monteverdi estabeleceu o facto de na primeira prática a música dominar o texto, enquanto que na segunda prática o texto dominava a música. Em termos práticos “no novo estilo as antigas regras podiam ser modificadas e, em particular, que as dissonâncias podiam ser mais livremente utilizadas para adequar a música à

¹⁶ O termo *tenorizans* refere-se à abordagem contrapontística à cadência originando na voz do Tenor habitualmente os graus melódicos da escala 3 - 2 -1.

expressão dos sentimentos do texto (ibid. p. 311). Nesta época os compositores começaram a escrever música especificamente para um determinado instrumento, voz solista ou violino por hipótese, em vez de música, que por força do registo, podia ser interpretada por um qualquer agrupamento de vozes ou instrumentos. A escrita idiomática promoveu a diferenciação entre os estilos vocal e instrumental o que fez com que se utilizassem recursos vocais na escrita instrumental e vice-versa.

Outra característica assinalada por Grout e Palisca (1994) foi o esforço dos compositores deste período representarem “uma vasta gama de ideias e sentimentos com máxima vivacidade e veemência” (p. 312). De assinalar também as diferenças no ritmo: a utilização de métrica regular, com barra de compasso¹⁷; “o ritmo livre, sem métrica, utilizado nas peças instrumentais solísticas, de caráter recitativo ou improvisatório” (Grout & Palisca, 1994, p. 312). Estas alterações tiveram influência na forma como a construção horizontal passou a ser construída por força dos conceitos de tempo forte e tempo fraco que são abordados no subcapítulo 1.1.3.

Outra característica importante é o aparecimento do baixo contínuo. A música do Renascimento era uma polifonia de vozes independentes todas com uma função melódica; a tessitura típica do Barroco foi um baixo firme com uma função de suporte e uma voz aguda ornamentada com uma clara função melódica, sendo a coesão entre ambos assegurada por uma harmonia discreta sendo que, o aspecto mais inovador aqui seria o ênfase colocado no baixo. O isolamento do baixo e do soprano como as duas linhas essenciais da textura e a aparente indiferença às partes internas enquanto linhas melódicas (Grout & Palisca, 1994, p. 313). Pode dizer-se que o baixo suporta a melodia.

No seu artigo *Los rasgos estilísticos de la música desde el Barroco hasta el S. XX*, Celestino Yáñez Navarro descreve as principais características da construção melódica do período Barroco:

- Melodia em movimento, contrastes, curvas, contracurvas, difícil de delimitar, melodia sinuosa, adornada.
- Melodia de expansão contínua.
- Um material que está submetido continuamente a escalas, arpejos. No Barroco, utilizam-se muitos recursos como a imitação, ornamentação,

¹⁷ Compasso - estrutura definida de tempos fortes e fracos que se tornou corrente a partir de 1650 (Grout & Palisca, 1994, p. 313).

sequência.

- O novo tratamento da dissonância dá seguimento a novos intervalos melódicos.
- A melodia barroca é extensível quase indefinidamente.
- O clímax é deixado indefinido e a tensão é diluída em vez de concentrada. É precisamente nesta difusão que é possível manter a melodia durante tanto tempo, dando lugar a esta sensação de continuidade envolvente e indiferenciada.
- O Barroco procura a variedade através do adorno, por essa razão não é pouco comum encontrarmos melodias bastante adornadas. Ornamentações essas que podem ser constituídas por notas de passagem, floreios, apogiaturas, trilos, mordentes e outros adornos da melodia.

Grout e Palisca (1994) mencionam o surgimento de um novo tipo de contraponto que emergiu ao longo do séc. XVII. “Embora diferente do passado, tratava-se ainda de uma conjugação de diferentes linhas melódicas; agora essas linhas tinham de encaixar todas no quadro de uma série de simultaneidades ou acordes decorrentes do contínuo ou definidas pelas cifras” (pp. 314-315). Basicamente o contraponto passava a ser dominado pela harmonia, “onde as linhas individuais (horizontalidade) se subordinavam a uma sucessão de acordes (verticalidade)” (Grout & Palisca, 1994, p. 315).

Também a dissonância e o cromatismo passaram a ser alvo de um tratamento diferente. “Os compositores passaram a considerar a dissonância, não como um intervalo entre duas vozes, mas como notas individualizadas, que não encaixavam num determinado acorde.” (Grout & Palisca, 1994, p. 315). Sendo assim, no que diz respeito à construção horizontal a dissonância passou a fazer parte da definição da direcção tonal de uma peça.

O cromatismo teve uma evolução análoga tendo em conta que passou a fazer parte de um “vocabulário controlado por uma perspectiva global das direcções e dimensões tonais de uma peça.” (Grout & Palisca, 1994, p. 315). O *Tratado de Harmonia* de Rameau de 1722, completou o sistema teórico que existia na prática há pelo menos meio século baseando-se no sistema de tonalidade maior-menor. Grout e Palisca (1994) referem:

“Todas as harmonias de uma composição se organizam em relação a um

acorde perfeito sobre a nota fundamental ou tónica, apoiando-se primordialmente em acordes perfeitos sobre a sua dominante e subdominante, com outros acordes secundários em relação a estes, e com modulações temporárias a outras tonalidades, permitidas sem se sacrificar a supremacia da tonalidade principal.” (p. 315).

Grout e Palisca (1994) referem igualmente que nesta evolução teórica o baixo contínuo cifrado foi determinante, pois sublinhava a sucessão de acordes, numa notação especial diferente das linhas melódicas. Este baixo cifrado foi o caminho pelo qual a música transitou do contraponto para a homofonia, de uma estrutura linear e melódica para uma estrutura cordal e harmónica (p. 315). Este procedimento, possibilita uma textura que dá um maior destaque à melodia uma vez que, geralmente se encontra no registo mais agudo.

A música instrumental foi adquirindo durante a primeira metade do séc. XVII tanta importância como a música vocal. Apesar das formas estarem longe de estar padronizadas é possível distinguir alguns tipos genéricos de composição como referem Grout e Palisca (1994):

- O tipo fugado: peças em contraponto imitativo contínuo como por exemplo: *ricercare, fantasia, ou fuga*.
- O tipo *canzona*: peças em contraponto imitativo descontínuo (ou seja, dividido em secções), por vezes com elementos de outros estilos.
- Peças que efectuem variações sobre uma dada melodia ou baixo: *partita, passacaglia, ou chaconne*.
- Danças e outras peças em ritmos de dança.
- Peças de estilo improvisatório para um instrumento de tecla ou alaúde, solistas: *toccat, fantasia e prelúdio*. (p. 343).

No seu livro *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach* Manfred F. Bukofzer descreve o período barroco tardio como sendo o balanço entre aquilo que os teóricos e compositores consideravam ser os dois pólos da música barroca. Através dos recursos harmónicos da tonalidade, o estilo concerto para instrumentos ou vozes, e as formas concerto e sonata características do estilo italiano, e das tendências colorísticas e programáticas da música instrumental, a disciplina orquestral, abertura e suite bem como as muito floridas ornamentações da melodia do estilo francês. O estilo alemão, reconhecido como sendo o terceiro destes estilos nacionalistas, era caracterizado pela sua harmonia sólida e textura contrapontística. A música de J. S. Bach culminou a

deliberada fusão entre o estilo italiano e francês. Esta influência na definição da música do período barroco tardio deve-se às inovações orquestrais de Lully, e a técnica de teclado de Couperin que mais tarde teriam influência no estilo de concerto instrumental e nas adaptações instrumentais do bel canto da ópera (p. 260).

Bach tem uma obra extensa que passou por várias fases. Durante o período de Weimar Bach assimilou a homofonia do estilo concerto na sua técnica contrapontística. Um exemplo desta integração do baixo contínuo homofônico numa composição polifônica é a sua peça “Prelúdio e Fuga em Ré maior”. Uma peça virtuosa com solos do pedal deslumbrantes. O tema da fuga (figura 49) é harmonizado pelo baixo em constante movimento, e a fuga é dissolvida no final com passagens rapsódicas dando indicação que faz parte integral da *toccatà* (Bukofzer, 1947, p. 277).

Figura 49 - Tema da Fuga em Ré Maior

Ex. 82. Bach: Fugue theme in D in concerto style.



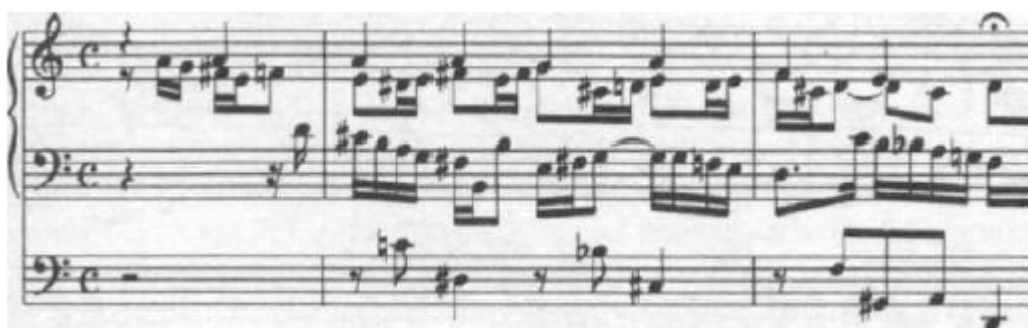
(in *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, Manfred F. Bukofzer, 1947, p. 277)

Bukofzer (1947) menciona igualmente que Bach se dedicou fortemente à música instrumental quando esteve em Cothen dedicando-se em especial à música para cravo, clavicórdio, e música de câmara. Com intenções didáticas escreveu peças como *O Cravo Bem-Temperado* ou as *Invenções* porém o primeiro ciclo do período de Cothen foi a peça *Orgelbuchlein* que Bach havia começado em Weimar que originalmente estava planeado para ter 164 prelúdios corais mas que acabou por conter apenas 45 composições (p. 282). Estes prelúdios corais têm a menor escala possível das melodias sacras normalmente apresentadas na voz do soprano. O acompanhamento era feito com três vozes que continham motivos independentes arranjados de forma contrapontística em que raramente interrompiam o fluxo da melodia com interlúdios. Bach tratou o coral como o única variação da *partita* assegurando através da elaboração contrapontística a dignidade própria da música litúrgica (Bukofzer, 1947, p. 283). Bukofzer (1947) afirma que Bach inventou o contorno melódico ou rítmico da figura contrapontística de forma abstrata ou, mais

concretamente em estrita conformidade com os afectos ou ideias pictóricas do texto coral (p. 283). Uma vez estabelecido, os motivos que governam a estrutura de toda a peça, independentemente de pertencerem a figuras estereotipadas ou serem derivadas de ideias metafóricas ou simbólicas, constroem o fluxo da construção horizontal (Bukofzer, 1947, p. 283).

A intensidade desses prelúdios resultam de três fatores unificadores: a unidade da figura rítmica, a unidade do motivos melódico e, a unidade dos afectos. Pode ser considerado um exemplo desta construção o prelúdio coral *Durch Adams Fall* em que o estado de inocência transformado em pecado é representado pelo intervalo de sétima na voz do baixo partindo de um acorde consonante e terminando num dissonante. A representação desta descida foi não só através do cromatismo como também Bach escreveu as sétimas não diatónicas mas sim diminutas. Bach também acrescenta outro significado utilizando cromatismos representativos da “serpente”, outro símbolo do pecado referido no texto desta peça (Bukofzer, 1947, p. 283).

Figura 50: Bach, prelúdio coral *Durch Adams Fall*.

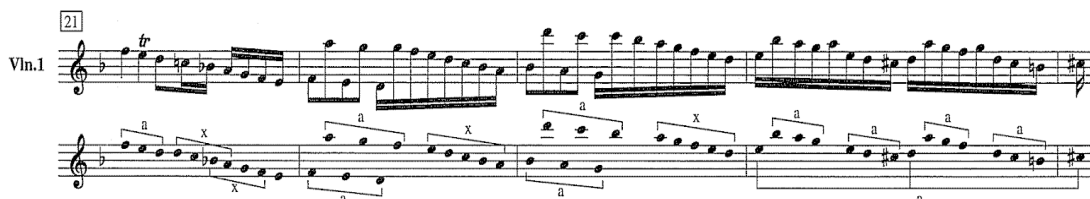


Ainda em relação à música instrumental, devemos reflectir sobre a forma como são trabalhados os motivos temáticos em peças que são feitas na forma de *ritornello*. Chester L. Alwes (2000) menciona no seu artigo que Bach ficou familiarizado com este princípio de composição com a música do compositor italiano Antonio Vivaldi ao transcrever os seus concertos para instrumentos de tecla. Através deste processo, Bach aprendeu os conceitos de estrutura musical de Vivaldi e chegou a admitir que o seu trabalho o ensinou a pensar musicalmente (p. 1). Este conceito de pensamento musical é nada mais nada menos do que a aplicação consciente de processos geradores e formadores em que se considera a meticulosa racionalização da arte creativa (Alwes, 2000).

Melodicamente, e desta forma Bach (e Vivaldi) explorava a apresentação temática do início do *ritornello* através de reiterações completas ou incompletas numa variedade de tonalidades; essas reiterações conferem a unificação da sonoridade da peça nos episódios em os gestos e ideias temáticas são desenvolvidas (Alwes, 2000).

O *Concerto em Ré menor para dois violinos* (BWV 1043) é um exemplo clássico deste tipo de construção formal. Se a análise for feita a partir da presença ou ausência dos dois concertinos existem apenas nove compassos onde esta situação se verifica: nos compassos 22 a 24, 38 a 40, e 77 a 79, onde um dos solistas introduz o tema apresentado na figura 51.

Figura 51: Bach, Concerto em Ré menor para dois violinos” (BWV 1043) comp. 22 a 24



(Fonte: *J.S. Bach and the Concerto: Ritornello as a Guide to Rehearsal*, Alwes, Chester L., 2000)

A análise também demonstra que a estrutura da peça se baseia em cinco partes, estrutura essa que também pode ser encontrada nos concertos de Vivaldi. Esta estrutura é baseada na alternância do material temático do *ritornello* e episódios solistas como se pode observar na figura 52.

Figura 52 - Bach, Estrutura do Concerto em Ré menor para dois violinos (BWV 1043)

Table 1: Concerto in D Minor for Two Violins (BWV 1043): Ritornello Structure				
Ritornello in I	Solo Episode I	Ritornello in V	Solo Episode 2	Ritornello in I
1 – 21	22 – 45	46 – 49	50 – 84	84 – 88
d — d	d — a	a — a	a — d	d — d

(Fonte: *J.S. Bach and the Concerto: Ritornello as a Guide to Rehearsal*, Alwes, Chester L., 2000)

De referir também que o material inicial está organizado em fuga¹⁸, consistindo em cinco repetições do tema tocado inicialmente pelos segundos violinos (figura 53). A fuga não explora a horizontalidade da mesma forma que o prelúdio no entanto, pode-se perceber a importância que a forma *ritornello* tem sobre a organização do material temático. As diferenças de textura entre o *ritornello* e os episódios bem como, a transformação do material melódico contribuem para o entendimento deste tipo de construção horizontal.

Figura 53 - Bach, Tema inicial do Concerto em Ré menor para dois violinos (BWV 1043) compassos 1 a 4 (violinos 2)

The image shows a musical score for Violin 2, measures 1 to 4. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various ornaments. Below the staff, figured bass notation is provided: d:i, x, v7, v7/iv, IV, ii, a, vii, i, iv, i, v, i. A trill (tr) is marked above the final note of the fourth measure.

(Fonte: *J.S. Bach and the Concerto: Ritornello as a Guide to Rehearsal*, Alwes, Chester L., 2000)

Dentro deste momento inicial da peça, cada entrada dos restantes sujeitos divulga a compreensão musical de Bach sendo que, as vozes já existentes apresentam novas melodias que harmonizam com o tema o que, resulta numa textura cada vez mais densa e complexa.

Como exemplo final deste subcapítulo apresenta-se um exemplo (fig. 54) de como Bach trabalhou a construção melódica sem recorrer a uma repetição clara dos motivos melódicos. O resultado desta construção é uma longa frase melódica que se mantém durante muito tempo da peça o que contrasta com o tipo de construção em que existem várias repetições do mesmo motivo.

¹⁸ Fuga: Segundo o *New Grove Dictionary of Music* o termo fuga é utilizado desde o séc. XIV para designar música baseada na imitação canónica. Pode ser utilizado como uma designação para um género de música ou uma técnica de composição. O contraponto imitativo, embora a abordagem da composição imitativa tenha mudado ao longo do tempo, é o ponto em comum na história da fuga. Distingue-se do cânone por não utilizar a imitação exata do material melódico.

Figura 54: Início do 2º andamento do Concerto Italiano para piano de J.S.Bach.



2.6 - Tema Clássico

Se considerarmos a definição de melodia já citada, pode-se pensar que a partir do momento em que escrevemos música obtemos instantaneamente melodia. Concretamente, existem pessoas que pensam que música é melodia. Pode considerar-se também que algumas melodias provêm de muito poucas notas, ainda assim há outras considerações que merecem ser questionadas como por exemplo porque é que existem ouvintes que afirmam que as fugas de Bach ou as óperas de Wagner não têm melodia? A resposta é relativamente simples, porque existem vários tipos de melodia: uma longa frase melódica, pequenos motivos, temas, melodias fragmentadas ou até a partir de determinada altura do século XX a não existência de qualquer tipo de melodia. Cabe ao ouvinte ser capaz de discernir auditivamente e/ou analiticamente qualquer um destes tipos para saber identificá-los, diferenciá-los, para que os possa apreciar no contexto em que são apresentados.

O tipo de melodias a que maior parte das pessoas está habituado a ouvir e a classificá-las como tal, apresenta determinadas características para que isso aconteça. Como diz Leonard Bernstein no seu programa *Young People's Concerts* (1961) nomeadamente a melodia deve estar dentro de um registo que se possa cantar ou assobiar, com uma duração que não exceda a capacidade para a reproduzir, e com um

sentido fraseológico claro, de princípio meio e fim, que a torne uma entidade individual que possa ser repetida com alguma facilidade; Bernstein (1961) também afirma “afinal de contas a melodia é a parte cantante e o ritmo a parte dançante”. Um exemplo pode ser o início da *Sonata em Si Bemol Maior* de Schubert apresentado na figura 55, (também se poderia considerar para o efeito uma série interminável de exemplos provenientes de outros estilos musicais, canções de jazz, rock ou pop por hipótese).

Figura 55 - Franz Schubert: Sonata em Sib M, 1º andamento



Um dos aspetos importantes na música sinfónica, especialmente dos períodos clássico e romântico é o desenvolvimento das melodias apresentadas no início das peças. Bernstein afirma que para esse desenvolvimento ter lugar de uma maneira interessante nenhuma melodia deve estar completa, deve ser antes um tema que deixe em aberto a possibilidade de ser expandido. Para o ouvinte que está então habituado a considerar a melodia como algo concluído, e que pensa que a música é constituída por temas integralmente expostos torna-se mais complexo quando se ouvem pequenos motivos melódicos como por exemplo em Beethoven aqui demonstrado na figura 56 e 57:

Figura 56 - Beethoven: 1º andamento da sinfonia nº 5 (naípe de cordas)



Figura 57 - Beethoven: Início do 3º andamento da sinfonia nº 7

The image shows a musical score for three instruments: Viola, Violoncello I, and Violoncello II e Basso. The score is in 3/4 time and begins with a *ten.* (ritardando) marking. The Viola part starts with a series of eighth notes, while the Violoncello I and II e Basso parts start with a series of quarter notes. The score is written in a single system with three staves.

Estes inícios são feitos com pouquíssimas notas que depois se desenvolvem ao longo dos respectivos andamentos. Existem notoriamente outros inícios de peças sinfónicas mais meliodiosos por assim dizer, com temas mais longos e definidos como se apresenta na figura 58. Qual então o segredo por detrás da construção deste tipo de melodia? A resposta é repetição completa do tema ou com pequenas variações dentro do próprio tema. É esta a técnica que nos permite decorar com mais facilidade consequentemente gostarmos mais daquilo que conseguimos reter sem esforço. Os compositores de música mais ligeira por exemplo, utilizam esta técnica repetindo várias vezes um refrão ao longo das canções.

Na figura 58 a melodia está dividida em dois motivos, A e B tocados nos violinos I e violoncelos. O motivo A está dividido em duas partes sendo que a primeira repete com uma ligeira variação nas notas, o motivo B por sua vez tem o mesmo tipo de construção sendo que com o mesmo ritmo, repete um intervalo de 2ª maior abaixo. Quando volta a repetir os dois motivos aparece a primeira parte do motivo A, motivo B e segunda parte do motivo A para terminar a frase melódica.

Bernstein também comenta no seu programa uma técnica muito utilizada para produzir melodia, a que ele se refere como “1,2,3”, sendo que o 1 e 2 são a preparação, e o 3 o tema propriamente dito. O 2 é uma repetição do 1 com pequenas variantes, e o 3 o seguimento do que está escrito. A chave para obter linhas mais meliodiosas é, segundo o famoso maestro e compositor, a repetição. Podemos observar na figura 59 um exemplo dos números 1 e 2 segundo a técnica descrita por Bernstein, e na figura 58 mais um exemplo no qual é possível registar o 1 nos primeiros três compassos de seguida, o 2 que tem uma ligeira variação nas notas no compasso 4 e desde o terceiro tempo do 5º compasso até ao terceiro tempo do 7º compasso o 3.

Figura 58 - Tema do 1º andamento da sinfonia nº 6 de Tchaikovsky

The image displays two systems of a musical score for the first movement of Tchaikovsky's Symphony No. 6. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola/Vcello, and Double Bass. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 69 beats per minute. The first system includes the instruction 'con sordini' (with mutes) and dynamic markings of *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). The second system includes 'con sordini', *mf* (mezzo-forte), and 'incalzando' (accelerando). The score is marked with measure numbers 26600 and 26600. The first system ends with 'Andante. (♩ = 69.)' and the second system ends with 'ritenuto' (ritardando), 'come prima' (allegretto), and 'ritenuto'. The score is annotated with red and green boxes highlighting specific melodic phrases.

Pode-se então afirmar que as melodias com frases melódicas completas são aquelas que se afiguram como a definição mais clara do que é uma melodia. Desta forma podemos questionar o porquê de haver mais dificuldade em distinguir outro tipo de melodias? Bernstein afirma que tem a ver com o facto de algumas melodias serem compostas por pequenos motivos melódicos como por exemplo na figura 60 compostas por dois motivos que são desenvolvidos ao longo do andamento.

Figura 59 - César Franck: 1º andamento da sinfonia em Ré menor

Altos.
Violoncelles.
Contrebasses.
Lento.
p
cresc.
dim.
p

Algumas melodias porém, são escritas apenas e só com pequenos motivos tornando-se mais difícil para alguns ouvintes perceberem a parte melódica. Um bom exemplo são as óperas do compositor alemão Richard Wagner em oposição, por hipótese, às óperas italianas.

Figura 60 - R. Wagner: Início da Abertura da Ópera Tristão e Isolda

Na figura 60 Wagner utiliza dois motivos melódicos de uma forma que a última nota do primeiro motivo coincide com a primeira nota do segundo motivo. Pelo meio junta um acorde que, desde que a peça foi estreada em 1859 foi motivo de debate por muitos teóricos e analistas que o interpretaram de variadas formas. Para Acácio Piedade (2007) “a sonoridade meio-diminuta, apresentada desta forma destacada, no coração de uma peça tão importante, foi encarada inicialmente como resultado do seu aspecto funcional” (p.1). Este acorde formado pelos intervalos de trítono, 3ª maior, e 4ª, que antecede outro acorde com a função de dominante, foi interpretado como sendo

uma variante da função de subdominante, ou como segundo grau alterado, dominante da dominante. Para vários analistas, a nota de sol sustenido poderia ser considerado uma apogiatura da nota que faria parte da harmonia pretendida que seria a nota lá. Por este motivo o acorde seria então considerado como como um segundo grau com sexta aumentada, também denominado como 6ª francesa. Outra interpretação possível seria a de que Wagner queria a nota de sol sustenido como fazendo parte da harmonia e que a nota lá seria uma nota de passagem.

Com tantas opções de análise torna-se pertinente perguntar qual seria a intenção de Wagner ao escrever este acorde. Evidentemente que apenas podemos supor, mas o que é certo é que independentemente do nome das notas ou do acorde ou que importa destacar é a sonoridade daquele momento em prol da função harmónica do acorde. A emancipação desta entidade harmónica como natureza de um “idioma meio-diminuto”, linguagem muito usada no final do século XIX e princípio do século XX, permite a conexão harmónica que possibilita, neste caso, a construção melódica através de motivos melódicos durante toda a abertura.

Outra forma de melodia, que podemos encontrar em Wagner, é quando existe mais do que uma melodia a ser tocada ao mesmo tempo. O contraponto é usado há vários séculos e podemos retirar exemplos da mesma abertura de Wagner expostos nas figuras 61 a) e b).

Figura 61 a) – Wagner: Contraponto na abertura Tristão e Isolda

The image shows a page of a musical score for Wagner's 'Tristan and Isolde' opening. It features several staves. The top two staves are for the first and second vocal parts, with a red box highlighting a melodic phrase in the first voice. Below these are staves for the piano accompaniment, with a green box highlighting a complex, rhythmic passage. At the bottom, there are more piano parts, with a blue box highlighting a melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'piu f', 'espress.', and 'p cresc.'.

Figura 62 b) – Wagner: Contraponto na abertura Tristão e Isolda

The image shows a page of a musical score for Wagner's 'Tristan and Isolde'. It features multiple staves for different instruments. The top staff is for Flute (Fl.), with a red box highlighting a melodic line. Below it are staves for Violins (Vl.), Viola (Vi.), Trumpets (Tr.), Trombones (Tb.), Piano (Pl.), and Violoncellos (Vc.). The bottom staff is for Contrabass (Cb.). The score is marked 'piu. f' and 'ff'. The music is in a key with two flats and a 2/4 time signature. The first staff has a red box around the first few notes. The second staff has a green box around a melodic line. The third staff has a blue box around a melodic line. The score is marked 'piu. f' and 'ff'.

Nesta parte climática os violinos estão a fazer uma melodia em crescendo quer na dinâmica quer no registo, que continua a ficar mais agudo para depois descer abruptamente enquanto que, nos trompetes se toca o primeiro motivo melódico da peça, nos violoncelos toca-se o segundo motivo melódico.

No exemplo da figura 63, de uma peça sobejamente conhecida, podem-se apresentar todos os pontos já referidos e acrescentar mais elementos à temática da melodia.

No primeiro andamento da sinfonia nº 40 de Mozart podemos observar o primeiro motivo seguido pelo mesmo motivo mas na tonalidade da dominante (ou seja, repetição do primeiro motivo com variações) para depois terminar a melodia com uma frase melódica que gera uma sensação conclusiva, para depois a peça continuar com a repetição da melodia.

Olhando para a parte inicial desta melodia na figura 63 podemos destacar as primeiras duas notas que por si só fazem um motivo/inciso, utilizado ao longo de todo o andamento. Podemos observar também na figura 63 um exemplo de quadratura do tema clássico em que as três frases têm a duração de quatro compassos. Tendo em

conta o que já foi dito por Bernstein, importa evidenciar a importância da quadratura para a cristalização do conceito de melodia.

Figura 63 - Mozart: Primeiro andamento da sinfonia nº 40

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Basso.

Figura 64 - Mozart: Incisos repetidos. Excerto do primeiro andamento da sinfonia nº 40

p
p
p
f
p
p

Na figura 65 podemos observar a escrita contrapontística de Mozart ao colocar o motivo inicial de apenas duas notas espalhado pelos vários naipes. Enquanto que os sopros tocam em colcheias e semínimas as cordas, com exceção dos segundos violinos, tocam o mesmo motivo de duas notas mas com figuras de duração mais longa.

Em termos de audição podemos também prestar atenção aos registos médio e grave para ouvirmos referências melódicas que nem sempre estão no registo mais agudo.

Figura 65 - Textura contrapontística em Mozart. Excerto do primeiro andamento da sinfonia nº 40

Na figura 66 podemos observar que enquanto os violinos fazem uma melodia em contraponto com os violoncelos, contrabaixos e violas que tocam o tema com que o andamento começa. No desenvolvimento deste andamento podemos também registar a evolução do motivo inicial composto por duas notas, mas desta vez como se estivesse no meio, ou seja nem no registo mais grave nem no registo mais agudo, sob notas longas tocadas pelos fagotes. O motivo é desenvolvido pelos clarinetes e flautas transversais.

Figura 66 - Mozart: Excerto do primeiro andamento da sinfonia nº 40.

Se até agora é possível definir as melodias mais agradáveis ao ouvido como aquelas que os nossos ouvidos estão à espera de ouvir, então poderiam ser caracterizadas por estarem num registo que é possível cantar, apresentam repetição com ou sem variações, tem uma ideia de construção com princípio, meio e fim então, por oposição, se nos depararmos com algo que não estamos habituados a ouvir poderíamos afirmar que as melodias que estão em registos nos quais não é possível cantar, não apresentam repetição, são constituídas por pequenos motivos melódicos que não criam a sensação de conclusão e são apresentadas em escrita contrapontística são mais difíceis de ouvir e de perceber. No entanto não significa que as peças que apresentam este tipo de escrita estejam desprovidas de melodia, antes pelo contrário, existem peças que têm longas frases melódicas sem repetições que se tornaram importantes marcos na história da música.

Como último exemplo deste capítulo, e representativo da importância da variação na construção melódica, a figura 67 apresenta o início do 4º andamento da sinfonia nº 4 de Brahms, que a partir de uma escala de seis notas mais duas notas para finalizar o tema principal, constrói todo um andamento. Os primeiros oito compassos são a medida para as seguintes trinta variações deste tema.

Figura 67 - Tema principal do 4º andamento da sinfonia nº 4

2.7 - A Construção Horizontal no Início do Século XX

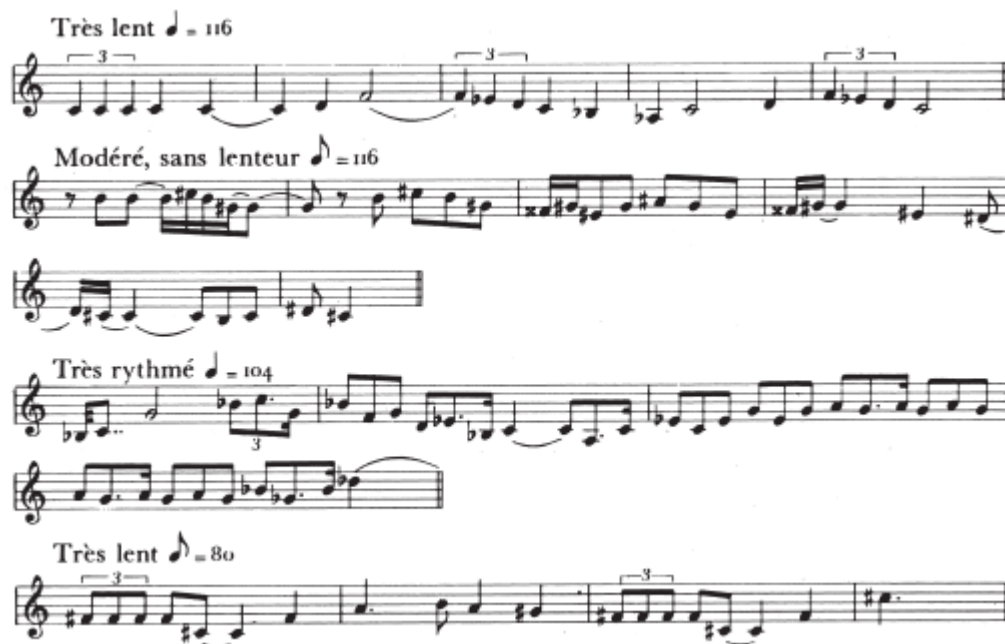
A viragem do séc. XIX para o séc. XX trouxe novas abordagens à música erudita que tiveram proveniência da expansão da tonalidade. O equilíbrio do período clássico começou a desaparecer e, o desejo dos compositores explorarem novas possibilidades criativas resultou noutros tipos de construção horizontal resultantes de novos tipos de textura que não a melodia acompanhada.

As frequentes modulações, a ausência de resolução harmónica ou uma outra resolução inesperada, a ambiguidade harmónica, a manipulação enarmónica, as relações funcionais com a mediantes em vez da dominante ou o crescente uso de cromatismos foram algumas das características do período romântico que originaram um tipo de música que evitava a tónica completamente até ao fim embora fosse influenciada por ela.

Começa a haver uma independência dos elementos que compõem a música e como tal o tratamento dado à melodia também se altera. A partir de um ponto de vista clássico Ton de Leeuw (1964) afirma que o primeiro movimento da peça *La Mer* de Debussy ao nível da simetria formal não apresenta características semelhantes à forma clássica. As secções não têm relação a nível da tonalidade, tempo ou material temático no entanto, formam um todo. Isto acontece devido às melodias serem diferentes cristalizações dos mesmo intervalos básicos (p. 16). Debussy conseguiu separar a construção melódica da sua função temática mais clássica na medida em que, os principais temas de uma peça estão directamente relacionados uns com os outros seja como variações seja como contraste (Leeuw, 1964 p. 60).

Ao nível da horizontalidade a construção melódica começa a ser construída com estruturas mais divergentes. Como podemos observar na figura 63 as quatro grandes estruturas melódicas do primeiro andamento da peça *La Mer* de Debussy têm tempos diferentes. Leeuw (1964) afirma que o tema inicial não apresenta uma recapitulação simétrica no final do andamento como acontece na forma clássica nem existe uma menção de desenvolvimento (p. 61).

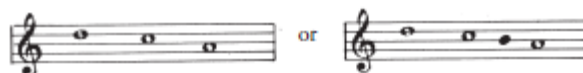
Figura 68 - Debussy: 4 formas melódicas do primeiro andamento de *La Mer*



(Fonte: *Music of the Twentieth Century*, Ton de Leeuw, 1964, p. 61)

Examinando com mais profundidade este material melódico podemos observar que apresenta estruturas intervalares similares, o que é uma forma de conferir unidade. A predominância dos intervalos de 2ª maior e 3ª menor são muitas vezes utilizadas em conjunto para formar uma 4ª perfeita mesmo que exista mais uma nota de forma a produzir um tetracorde como podemos ver na figura 69.

Figura 69: Intervalos predominantes



(Fonte: *Music of the Twentieth Century*, Ton de Leeuw, 1964, p. 61)

Os vários motivos desta peça apresentados na figura 68 têm maioritariamente a mesma estrutura intervalar o que significa que adquirem um significado construtivo. Desta forma garante-se, apesar da divergência das linhas melódicas, uma consistência musical.

Em comparação com a melodia do período clássico que utiliza por exemplo elementos como a repetição de motivos rítmicos exactos e o contorno melódico de forma a criar uma unidade coesa e facilmente reconhecível, Debussy usa uma estrutura intervalar primária em que o ritmo e o contorno são construídos de forma muito mais

livre. Leeuw (1964) tem uma importante afirmação ao dizer que este é o primeiro passo para a criação de música atemática (p. 62).

Outro exemplo do afastamento dos tipos de construção horizontais clássicos dá-se com Igor Stravinsky pois a sua escrita a nível melódico, como refere Leeuw (1964), caracteriza-se por uma justaposição de motivos curtos de forma a criar uma estrutura maior que funciona como um todo. Frequentemente, Stravinsky usa um único motivo que aparece em variadas formas rítmicas. Em contraste com este tipo de construção existe outro tipo de melodia que caracteriza pela abundância de ornamentação (p. 63) como se pode observar na figura 70.

Figura 70: Concerto para Violino em Ré Maior, Stravinsky.

The image displays a musical score for the Violin Concerto in D Major by Igor Stravinsky. It features a violin part (vi) and a piano accompaniment (pf) in 4/4 time. The score is divided into five systems. The first system includes dynamic markings such as *f*, *mf cantabile*, and *dim.*. The violin part is characterized by rapid, rhythmic patterns and trills, while the piano accompaniment provides a steady, rhythmic foundation. The score is written in D major and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Esta passagem também revela que apesar da peça estar claramente em fá # menor cada parte funciona de forma independente e, que apresenta uma riqueza

rítmica caracterizada pela diferenciação de células mais regulares.

Outro fenómeno que ganhou uma nova abordagem foi a do canto falado, que do ponto de vista da horizontalidade pode ser pensado como uma melodia declamatória. Tendo por base o texto falado como ponto de partida, a melodia tenta traduzir aquilo que são as inflexões, acentos e durações em alturas mais ou menos definidas. Leeuw (1964) refere que esta técnica foi facilitada pela menor dependência das notas em relação às leis da harmonia e métrica dos períodos clássicos. Este tipo de construção horizontal é descrito como sendo uma melodia com articulação livre, tendo em conta que estas melodias apresentam ritmos e dinâmicas contrastantes, saltos melódicos grandes e uma clara tentativa de escapar do sentido da barra de compasso como se pode observar na figura 71 (p. 65).

Figura 71 - Schoenberg: *Pierrot Lunaire*

The image displays a musical score for Schoenberg's *Pierrot Lunaire*. It features a vocal line (Voc) and piano accompaniment (p) in 3/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 96-100$. The lyrics are in German and are written below the vocal line. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line starting with a *p* dynamic and the piano accompaniment. The second system includes dynamics such as *f*, *tr*, and *pp subito*. The third system includes dynamics like *f* and *pp*. The lyrics are: "Du näch - tig to - des kran-ker Mond dort auf des Him-mels schwarzem Pfühl, dein Blick, so fie - bernd ü ber-gross bannt mich wie frem-de Me - lo - die."

(in *Music of the Twentieth Century*, Ton de Leeuw, 1964, p. 65)

Podemos observar igualmente na figura 71 a tentativa da criação de um discurso idiossincrático, uma melodia autónoma falada que acaba por ser nem um discurso nem uma canção. Enquanto que as notas marcadas com x são interpretadas com precisão rítmica, as alturas são aproximadas o que faz com que a interpretação seja feita de acordo com o contorno melódico, as relações entre intervalos e, com um

timbre mais próximo da fala. Ao nível da construção horizontal este tipo de construção representa uma nova sonoridade que funciona de acordo com os restantes princípios estéticos deste tipo de peças.

Para Leeuw (1964), para além das melodias “flutuantes” de Debussy, da ornamentação de Stravinsky e, da melodia declamatória de Segunda Escola de Viena existe também aquilo que é denominado por melodia *rubato* frequentemente encontrada em Bartók. Este tipo de melodia distingue-se das melodias de Debussy essencialmente por estar fortemente relacionada com as inflexões métricas (p. 67). A figura 72 apresenta um exemplo claro deste tipo de abordagem horizontal.

Figura 72: Bartók: Música para Cordas, Percussão e Celesta



Na figura 72 podemos ver a ênfase em durações muito divergentes e contrastantes, motivos rítmicos e acentuações. A acentuação no primeiro ataque de cada motivo faz com haja uma espécie de inflexão melódica característica que para Leeuw (1964) representa a antítese da melódica feita com uma rigorosa organização métrica característica por exemplo do período barroco (p. 67).

Acrescenta-se também que a construção monódica de Bartók apresenta um idioma extremamente cromático em que por exemplo a relação entre intervalos de 2ª evita a repetição direta da mesma nota expandindo-se para um campo cromático completo.

Ao nível da construção horizontal, o início do séc. XX, pode ser visto como o princípio da desintegração da melodia em que, as linhas melódicas coerentes e prolongadas foram progressivamente abandonadas. Por outro lado, também a relação entre melodia e acompanhamento se modificou dando lugar a outro tipo de texturas e

estruturas. Ainda assim são mantidas algumas relações melódicas com o passado nomeadamente as estruturas simétricas, o contorno melódico contendo um clímax coincidente com dinâmicas e ritmos que assim o sugerem, bem como o relaxamento subsequente acompanhado da dinâmica e ritmo que reforçam esta intenção melódica. De notar também, utilização de intervalos melódicos não compensados, melodias extremamente disjuntas com uma tessitura muito ampla, o que representa também um rompimento com a concepção melódica dos períodos históricos anteriores.

2.8 - Melodia de timbres

Este termo surge pela primeira vez no livro *Harmonielehre* de Schoenberg em 1911 referindo-se, segundo o *New Grove Dictionary of Music*, como a possibilidade de sucessão de cores tímbricas inter relacionadas de forma análoga entre notas de uma melodia. Desta forma Schoenberg sugeriu que a transformação tímbrica de uma única nota poderia ser percebida de uma forma equivalente a uma sucessão melódica invocando assim o timbre como um parâmetro estrutural da construção melódica o que representa mais uma abordagem diferente ao conceito de construção melódica.

Uma das peças que utiliza este tipo de abordagem é *Farben* op. 16 nº3 de Schoenberg. No seu artigo *Schoenberg's Farben: An analysis of Op. 16, No. 3*, Charles Burkhart (1974) refere que a organização de alturas é feita utilizando dois tipos de camadas principais: uma como uma série de acordes de cinco notas (continuamente sujeitas a alterações na instrumentação) e, um grupo de motivos curtos que ocorrem ocasionalmente ao mesmo tempo do que os acordes embora não interrompam o seu fluxo também não têm uma função ornamental (p. 143).

Burkhart (1974) também refere que as notas que constituem os acordes podem ser vistas em termos do registo das cinco vozes. Como se pode observar na figura 73 cada voz tem um âmbito de um trítone e no total atingem pouco mais de duas oitavas de forma a permitir o número máximo de instrumentos a participar no número máximo de vozes.

A peça está construída de forma a que existam combinações de instrumentos de forma sistemática. No seu artigo *Uma Análise da Organização e Fragmentação de Farben* de Arnold Schoenberg, Igor Leão Maia (2013) refere que o número enorme de possibilidades de combinação de timbres não é bem percebida por nós e, uma grande gama de delas vai soar indiferenciada para a maioria das pessoas.

Figura 73: Schoenberg: Vozes de *Farben*



(Fonte: *Schoenberg's Farben: An analysis of Op. 16, No. 3*, Charles Burkhart, p. 143.)

Isto deve-se a um tipo de efeito de saturação da textura. “O ouvido humano pode distinguir timbres individuais de pequenos conjuntos, como faz para um pequeno número de linhas melódicas tocadas juntas”. Porém, cada instrumento adicionado faz com que o conjunto de frequências da textura resultante aumente, passando assim a existir uma maior dificuldade na sua diferenciação (p. 212) o que é importante do ponto de vista da percepção e construção deste tipo de horizontalidade.

Olhando para os compassos iniciais (fig. 74) podemos observar o mesmo acorde com duas instrumentações contrastantes mas ao mesmo tempo conectadas. Schoenberg, através da mudança lenta desta harmonia no intervalo de quartas perfeitas altera os timbres utilizando no primeiro acorde duas flautas, clarinete, fagote, viola e contrabaixo, no segundo acorde temos corne-inglês, fagote, trompa, trompete, viola e contrabaixo. De assinalar ainda a variação de timbre mais rápida da nota dó 3 correspondendo a uma variação interna do acorde entre a viola e contrabaixo.

Do ponto de vista da horizontalidade destaca-se o facto de Schoenberg tratar o timbre como elemento gerador do pensamento melódico. A construção horizontal passa a ser ouvida do ponto de vista das construções tímbricas e das suas variações.

Figura 74: Schoenberg: *Farben*, Op. 16, Comp. 1 - 4

III.
Farben.

*) Mäßige Viertel.

3 kleine Flöten.

2 große Flöten. *ppp*

3 Oboen.

Englisch Horn. *ppp*

I II in B. *ppp*

3 Klarinetten. *ppp*

III in D.

Baßklarinetten in B.

I II. *ppp*

3 Fagotte. *ppp*

III.

Kontrafagott.

I II. II. mit Dämpfer *ppp*

4 Hörner in F. *ppp*

III IV.

I II. II. mit Dämpfer *ppp*

3 Trompeten in B. *ppp*

III.

I II. *ppp*

4 Posaunen. *ppp*

III IV.

Baßtuba.

Harfe.

Celesta.

I. Mäßige Viertel.

Violen. *ppp*

II.

Viola. Solo ohne Dämpfer *ppp*

Violoncell. *ppp*

Kontrabaß. Solo ohne Dämpfer *pp*

2.9 - Atematismo

Como consequência inevitável do abandono das estruturas hierárquicas tonais a construção horizontal também sofreu alterações. No seu livro *Music of the Twentieth Century* Ton de Leeuw (1977) afirma que o elemento melódico passou a ter um papel estrutural que até então estava destinado à harmonia. A música dodecafónica da primeira metade do séc. XX aplicou este princípio de forma sistemática ao usar a sucessão de notas como forma de determinar a construção e sequência vertical (p. 59). Outro aspecto da construção horizontal que pode ser observado na música desta época é a desintegração dos elementos estruturais da melodia: Melodias que se transformam em motivos, motivos que são reduzidos a intervalos (ou até notas isoladas), sendo que é a partir destas pequenas unidades temáticas que as estruturas maiores são concebidas (Leeuw, 1977, p. 59).

Webern incorpora todos os elementos musicais na mesma estrutura de uma forma bastante desenvolvida e autónoma como se pode verificar na figura 75. Pode-se reparar no que diz respeito à construção horizontal, qualidades que definem uma música em que não é possível seguir uma linha melódica: a extrema economia e sobriedade de material, desintegração motívica reforçada pelas mudanças de registo e timbre e, os rápidos contrastes a nível de dinâmica.

No que diz respeito à economia de material Leeuw (1977) divide a série dodecafónica em três motivos de quatro notas que determinam o trabalho tanto a nível horizontal como vertical. Mais ainda, o terceiro motivo está directamente relacionado com o primeiro por força da utilização de intervalos iguais (os dois têm duas segundas menores e uma terceira menor), o segundo motivo por sua vez tem os mesmos intervalos (duas terceiras menores e uma segunda menor). Este tipo de relação intervalar confere unidade sonora a nível intervalar, estruturas motívicas e verticalidade (pp. 72 - 73).

Um aspecto interessante no que diz respeito à construção horizontal é o facto de não ser pretendido um desenvolvimento clássico da melodia. Apesar da diferenciação de registos e desintegração dos motivos a simetria da série dodecafónica e a maneira como a peça é construída, forma uma ideia musical coesa em que os quatro segmentos são justapostos.

Figura 75: Webern, Variações para Orquestra, Op. 30.

The diagram below the score maps various musical parameters for two series forms, P and H, across four sections (A, B, C, D). The parameters are:

- series forms:** P and H series.
- rhythm:** H series with rhythmic values (e.g., 7, 3, 3/2).
- duration:** H series with rhythmic values (e.g., 7, 3, 3/2).
- position:** P and H series with intervallic positions (e.g., l, h, l).
- instrumentation:** P and H series with instrument abbreviations (e.g., vla, vic, trb, tb).
- dynamic:** P and H series with dynamic markings (e.g., p, f, pp, ff).
- density:** P and H series with density values (e.g., 1, 2, 1/2).
- tempo:** Musical notation for tempo changes (e.g., 160, 118, rit., molto rit.).

(Fonte: *Music in the Twentieth Century*, Ton de Leeuw, 1977, p.161)

O diagrama apresentado na figura 75 mostra o esquema que reúne oito aspectos musicais. Olhando para a série principal representada pela letra H podemos analisar os oito parâmetros individualmente.

Olhando para a série dodecafônica apresentada na figura 76 podemos observar um exemplo clássico de redução extrema (Leeuw, p. 161). A série é simétrica e são apenas possíveis duas formas diferentes (sem contar com as transposições). Existem três grupos de quatro notas em que se pode observar que existem apenas dois intervalos utilizados (segunda menor e terceira menor).

Figura 76: Série dodecafônica da peça *Variações para Orquestra op. 30* de Webern

The musical notation shows a dodecahedral series in a single staff. The series is divided into three groups of four notes, labeled 'a', 'b', and 'c'. Above the staff, the series forms are indicated as $P_1 = IR_1$ and $R_{12} = I_{12}$. The notes are: a, b, c, d, e, f, g, a, b, c, d, e, f.

Destaque também para o registo em que se verifica a mudança de grave para agudo muito regularmente o que é uma característica sonora que não permite o

seguimento auditivo e analítico com que se aborda uma peça do período clássico por hipótese. Pode-se também observar a autonomia com que foram manipulados os parâmetros do ritmo, duração, tempo, instrumentação, dinâmica e, densidade. Sendo assim, é dada igual importância aos diferentes parâmetros, estes passam a ter um papel estrutural diferente do que tinham no passado influenciando assim a construção horizontal que acaba por ser um produto deste tipo de abordagem composicional. Isto, como refere Sofia Machado (2008) é traduzido numa linguagem atonal extremamente densa, com abandono da armação de clave, utilização de acordes não-triádicos e a compressão de peças em poucos compassos (p. 3).

Não deixa de ser interessante verificar que existe uma aparente contradição entre a música dodecafónica que é estruturalmente quase sempre horizontal mas que, se pode tornar atemática por razões de estilo e não só de técnica. De facto, uma série dodecafónica é construída inicialmente de forma horizontal no entanto, o resultado sonoro não pressupõe a percepção da série como material melódico por si só. Ou seja, a série dodecafónica não procura representar um tema, é antes uma espécie de ferramenta que é utilizada para alcançar novos gestos e estruturas musicais horizontais e verticais.

Parte das obras da primeira fase do atonalismo pode ser definido como diz René Leibowitz (1981), “sua proposta essencial é a de fazer ouvir, num tempo mínimo, os acontecimentos musicais geralmente muito contrastantes. É o atematismo no seu estado mais puro. (talvez só realizável completamente em dimensões reduzidas)” (p. 88).

2.10 - Minimalismo

O termo minimalismo normalmente refere-se à música produzida na década de 1960 que se caracterizava por manipular figuras melódicas simples (por vezes arpejos) repetidamente. Ao nível da construção horizontal este tipo de música é interessante devido ao facto de se combinarem repetições com processos e, as várias linhas melódicas combinadas originarem uma textura estável mas que apesar da repetição no seu todo está em constante mudança.

No seu livro *Modern Music and After* Paul Griffiths (2010) refere-se a Steve Reich e Philip Glass como dois dos maiores nomes do minimalismo norte-americano. Estes dois compositores começaram a combinar repetição com o processo e tiveram a

clareza de abordar os fundamentos musicais de uma forma renovada. É interessante verificar a influência que o pensamento sobre o timbre e a textura têm sobre a construção horizontal. Steve Reich afirma que “queria ser capaz de ouvir o processo acontecer durante a peça”. (pp. 235 - 236).

O exemplo da peça *Violin Phase* de Steve Reich apresentado na figura 77 mostra um tipo de construção horizontal típico da música minimal. Acerca desta peça Reich afirma que para ele esta assentava nos vários padrões melódicos resultantes da combinação de dois ou mais instrumentos idênticos a tocar o mesmo padrão repetidamente com um ou mais tempos de desfasamento entre eles (Griffiths, p. 237).

Figura 77: Steve Reich, *Violin Phase*



No exemplo da figura 77 o desfasamento entre o violino 1, 2 e 3 juntamente com o violino 4 a reforçar a nota dó dos três outros violinos faz com que esta combinação induza a audição de outros padrões (Griffiths, p. 237).

No fundo, este processo dá uma nova percepção de horizontalidade pois também usa a melodia em repetição constante. A combinação e variação do material melódico que se repete e se transforma, produz o resultado sonoro típico do minimalismo.

2.11 - Espectralismo

Uma das mudanças mais básicas que os compositores espectrais introduziram foi a criação de estruturas harmônicas e tímbricas baseadas em frequências sonoras. Desta forma é dada importância à verticalidade e às propriedades acústicas do som. Joshua Fineberg (2000) descreve no seu artigo que as estruturas lineares entre notas e intervalos, em que as distâncias da escala temperada são consideradas iguais em todos

os registos, diferem da abordagem espectral que por sua vez considera a percepção auditiva não é nem linear nem constante: muda de uma maneira que é completamente dependente do registo (p. 81).

Ao observar as estruturas da perspectiva das frequências pode-se obter um entendimento dos sons, nomeadamente do espectro harmónico cuja estrutura intervalar é complexa mas que a nível de frequências é simples. É também extremamente útil para a criação de sonoridades profundamente interligadas e de complexidade tímbrica uma vez que, o ouvido humano depende das relações entre frequências para a separação de diferentes alturas.

A nível de construção horizontal a música espectral evitou as linhas melódicas como chega a dizer um dos compositores mais importantes deste tipo de música, Tristan Murail que afirma “no fim dos anos 80, inícios de 90, comecei a introduzir linhas na minha música, de facto. Com linha quero dizer melodias.” (Murail & Trujillo, 2010).

Noutra entrevista a Ronald Bruce Smith (2000) Murail afirma que a fonte principal para a construção da sua peça *L'esprit des dunes* foi o canto diafónico mongol, trompas tibetanas e os cantos dos monges tibetanos que têm em comum um espectro de sons muito rico e estranho. Apesar da música espectral não contemplar a melodia de uma forma linear Murail refere-se ao canto mongol como uma espécie de canto espectral em que os harmónicos produzidos são usados para gerar melodia. Por outras palavras a melodia é produzida dentro do espectro sonoro através de uma espécie de filtro. Murail afirma que construiu melodias a partir do conteúdo espectral em que as vozes dos monges eram usadas como uma fonte para os contornos melódicos. Isto foi feito a partir da filtragem de harmónicos em que, os vários harmónicos que eram acentuados durante o tempo formavam a base das melodias.

Podemos observar na figura 78 o motivo do canto mongol e as suas similaridades a nível de contorno melódico com o oboé e electrónica na peça *L'esprit des dunes* de Tristan Murail.

Figura 78: Motivo do canto diafónico Mongol

Canto Diafónico Mongol - Khöömi

8^{va}

F 6 5 6 8 7 8 9 10 9

comp. 6 - Electrónica

comp. 1 - Oboé

14 10 14 16 15 16 17 18 17

10 14 15 16 17 18 17

(Fonte: Phillipe Lalitte, p. 78)

2.12 - Novas Texturas do Século XX

O conceito de textura pode ser definido como sendo “a maneira em que a música é estruturada verticalmente, conforme se organiza a combinação de diferentes linhas, vozes ou camadas e estas se relacionam entre si e com o todo na partitura” (Marecos, 2004, p. 1). A combinação dos vários elementos que constituem uma peça e a essência das linhas melódicas formam um todo que possibilita diferentes definições ao nível da textura. Para fazer essa distinção podemos observar a forma como são manipulados os diferentes parâmetros musicais nomeadamente o ritmo, material melódico, timbre, harmonia etc., bem como, o resultado das diversas combinações das diferentes vozes analisando a sua densidade, registo, dinâmica, etc.

Ainda que este tipo de classificações possa ser algo subjectiva, do ponto de vista da horizontalidade é importante estabelecer um ponto de contraste em relação às construções horizontais de períodos anteriores nomeadamente antes do séc. XX. Desta forma interessa abordar a técnica de textura e a textura por pontos e grupos.

Em relação à técnica de textura Marecos (2004) denomina este tipo de música como sendo de “características heterofónicas, onde o resultado individual de cada linha é imperceptível, devido sobretudo à sobreposição excessiva das diversas linhas” (p.11). Desta forma aquilo que é percebido não são as linhas melódicas que perfazem a construção horizontal mas sim a textura como um todo. O ritmo, a melodia e harmonia

são manipulados de forma a não serem percebidos da forma convencional de forma que o resultado é uma música homogênea caracterizada por um contínuo sonoro.

Um dos exemplos mais claros deste tipo de textura é a peça *Lux Aeterna* de Gyorgy Ligeti. O ritmo é trabalhado de forma que a designação do compasso funcional não tem qualquer importância uma vez que as sucessivas entradas são feitas de forma a não haver a sensação de uma pulsação nem de regularidade. Assim sendo, existe a sensação de uma evolução muito lenta da textura em que “as vozes extremas movimentam-se por pequenos intervalos de graus conjuntos enquanto as vozes interiores modificam-se insensivelmente” (Marecos, 2004, p. 11).

Pese embora esta peça ter sido escrita utilizando técnicas de polifonia imitativa, nomeadamente uma estrutura canónica em que as vozes entram com a mesma nota (como se pode observar na figura 79), a utilização de mais notas faz uma espécie de desfocagem da nota fá. Jan Jarvlepp comenta no seu artigo *Pitch and Texture Analysis of Ligeti's Lux Aeterna* que a linha melódica do bloco 1 consiste numa expansão intervalar gradual da nota inicial fá (p. 3) que forma um cluster cromático.

É interessante verificar que a peça foi construída do ponto de vista de várias linhas horizontais mas que o resultado sonoro nada tem a ver com a forma com a forma clássica como a polifonia era apresentada pois, a excessiva sobreposição de linhas não permite a percepção da parte, mas sim do todo.

Figura 79: Início da peça *Lux Aeterna*

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE“ * György Ligeti, 1966
"FROM AFAR" *

Sopr. 1-4:
stets sehr weich einsetzen / all entrée very gentle
pp *scoprire*

Alt 1-4:
stets sehr weich einsetzen / all entrée very gentle
pp *scoprire*

Outro tipo de textura mencionado por Marecos (2004) é a textura por pontos e grupos em este tipo de música “é pensada de modo a que cada nota, o ponto, tenha a mesma importância que todas as outras. Ponto alto do pensamento serial, que se alarga também a séries de pontos e de grupos constituídos por diversos grupos de pontos” (p. 10).

Do ponto de vista da horizontalidade não existe uma continuidade linear, a diferenciação entre a linha melódica clássica e esta espécie de pontilhismo (apesar de ser pensada com um critério intervalar) é levada ao extremo. Um dos exemplos mais emblemáticos deste tipo de textura é a peça *Kontra-Punkte* de Karlheinz Stockhausen apresentado na figura 80 em que se pode observar os pontos (notas) espalhados pelos vários instrumentos.

Figura 80 - Stockhausen: *Kontra-Punkte*

Nr. 1
„KONTRA - PUNKTE“
KARLHEINZ STOCKHAUSEN

The musical score for 'KONTRA - PUNKTE' by Karlheinz Stockhausen is presented for a full orchestra and piano. The score is divided into two systems, each starting at measure 126. The instruments listed are Flöte, Klarinette, Bass-Klarinette, Fagott, Trompete, Posaune, Klavier, Harfe, Violine, and Violoncello. The notation is highly pointillistic, with notes appearing as isolated points in time across different instruments. Dynamics range from *ppp* to *f*. The Harfe part includes specific fingerings (NT, T, M) and a list of notes: C⁴, D⁴, E⁴, F⁴, G⁴, A⁴, H⁴. The score includes various musical markings such as *Dämpfer* (mute), *pp*, *mp*, *f*, and *ppp*, along with articulation marks like accents and slurs.

2.13 - Outras considerações sobre a Horizontalidade do séc. XX

Apesar da criação de várias abordagens à horizontalidade no séc. XX é

importante referir que continuaram a ser utilizadas texturas já existentes nos períodos históricos anteriores, nomeadamente o contraponto, monodia, utilização de *cantus firmus*, ou melodia acompanhada por hipótese. Um exemplo disso mesmo é a utilização de monodia em peças para instrumento solo. Na figura 81 podemos observar o início da peça de Edgard Varèse *Density 21.5* para flauta solo escrita em 1936 e revista em 1946.

Figura 81 - Varèse: *Density 21.5* para flauta solo



Segundo Irna Priore no seu artigo *Density 21.5, As Corrected* esta peça tem a forma ABA em que as seções A são constituídas sobretudo por motivos cromáticos de três notas como se pode observar no compasso 1. Priore também afirma que o fraseado melódico é terminado com um intervalo de trítono que serve de cadência (p.1). Do ponto de vista da horizontalidade, percebe-se o uso de uma estrutura, da combinação de motivos melódicos frequentemente cromáticos e, a utilização de várias durações que intercalam ritmos regulares com quiálteras. A abordagem intervalar e rítmica é significamente diferente da monodia utilizada no período medieval ou barroco por hipótese.

Também importante para a criação de novas abordagens à horizontalidade no séc. XX são as questões rítmicas que, muitas vezes podem fazer desaparecer o conceito de melodia. Podemos considerar o conceito de ritmo quantitativo quando Bochmann chama a atenção para o facto de o que é importante “é a duração de cada nota, início, meio e fim) e a sua relação com as outras durações à sua volta” sendo que “não há hierarquias intrínsecas” (p. 35). “Todas as notas são funcionalmente iguais a não ser que o contexto lhes confira importância” (p.35). Sendo assim, o compasso já não confere funções diferentes, deixa de haver tempos fortes e fracos e todos têm uma função equivalente.

É interessante verificar que como diz Bochmann “esta evolução rítmica coincide

também com o desaparecimento da Tónica, que conferia funções diferentes aos diferentes graus da escala” (p. 35). Podemos observar isto mesmo na figura 82:

Figura 82 - Webern: Variações Op. 27, 1º andamento,



Observando com mais pormenor a figura 82 pode-se perceber que o mesmo desenho rítmico ouve-se quatro vezes de 5 em 5 semicolcheias no compasso 3 por 16 fazendo com que a frase musical não coincida com o compasso.

Para além da notação livre ou dos ritmos de valor acrescentado que significam a aumentação através de adição de um valor pequeno um processo rítmico que tem importância para a estrutura da construção horizontal é a composição “a partir de um processo regular, cujas alterações subtis acabam por permitir o desencontro e o progressivo afastamento das acentuações, o que é o verdadeiro conteúdo do discurso” (Bochmann, p. 37). Um ótimo exemplo deste tipo de construção é apresentado na figura 83.

Figura 83 - Ligeti: Étude 1, Désordre



Por fim, resta falar sobre a importância das pausas sendo que para Bochmann podem haver três tipos de pausa. A pausa estrutural “tem uma duração cujo tamanho é tão importante como qualquer som” (p. 38) como se pode observar na figura 84.

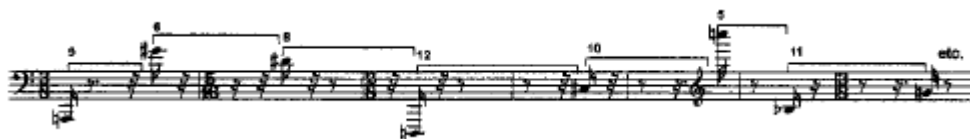
Figura 84 - Bochmann: Essay XV, pausa estrutural



(Fonte: Para uma formação actualizada, Christopher Bochmann, p. 38)

A pausa de preenchimento é uma pausa cuja “duração é realizada parcialmente em termos de som, sendo que o resto é preenchido com pausa” ou seja, a “a pausa preenche o resto da duração estrutural” (Bochmann, p. 38) como é demonstrado na figura 85.

Figura 85 - Boulez: *Structures 1*, pausa de preenchimento.



(Fonte: Para uma formação actualizada, Christopher Bochmann, p. 38)

Finalmente, Bochmann define a pausa de localização “cuja duração não tem importância em si, mas que permite que o executante localize o próximo acontecimento musical” (p. 38) como pode ser visto na figura 86.

Figura 86 - Nono: *Il canto sospeso*, pausa de localização.



(in Para uma formação actualizada, Christopher Bochmann, p. 38)

É muito interessante verificar a mistura destes dois conceitos rítmicos olhando por exemplo para a melodia da figura 87.

Figura 87 - Messiaen: *Quatuor pour la fin du temps*, ritmo harmónico



(Fonte: Para uma formação actualizada, Christopher Bochmann, p. 38)

Bochmann analisa esta melodia como produto da técnica de valores acrescentados como se demonstra na figura 88:

deve ser que essas mesmas notas pertençam a uma única unidade. Outros porém, referem que a mente deve entender a forma ou contorno formado pelas notas. Para Batchelor a definição correcta é aquela que faz a distinção entre melodia e harmonia ou seja, a melodia é uma sucessão de notas e a harmonia corresponde a simultaneidade de notas ou, construção vertical de notas (pp. 2 - 3).

Por oposição à harmonia, para Batchelor a melodia não é a simultaneidade de sons, um grupo de acordes ouvidos de forma linear, nem é o equilíbrio entre consonância e dissonância (p. 5). Enquanto que a melodia é percebida como uma sucessão de notas, a mente não retém uma ordem obrigatória pré-determinada, sendo assim a melodia pode ser pensada verticalmente. Desta forma a percepção melódica dos acordes combinada com a melodia adjacente a esses acordes forma uma audição não simultânea linear equivalente a uma progressão de acordes. As melodias são equilíbrios horizontais entre consonância e dissonância. Concluindo, Batchelor afirma que todas as conotações de harmonia contestam a definição de melodia tendo por base que a melodia é apenas temporária (p. 5).

Um dos aspectos importantes para a percepção musical é o facto de a música ser apreendida como uma entidade única. O tempo não existe em retrospectiva, daí a efemeridade associada à audição musical. Todas as peças são a junção de partes numa unidade em que a ordem é lembrada mas que não é restritiva. Por conseguinte, apesar das alturas de uma peça serem percebidas uma após outra, uma vez ouvidas, cada uma delas pode ser isolada e a ordem pode ser rearranjada, podendo ser acedida mentalmente como um todo cujas partes estão inter relacionadas, daí a possibilidade do acorde melódico (Batchelor, p. 5).

Para Batchelor a melodia pode ser tanto horizontal como vertical pese embora o facto inegável de que a melodia é uma sucessão de notas. As notas são apresentadas como uma sucessão em tempo real, porém de modo inverso os intervalos harmónicos e simultaneidade de acordes podem ser reproduzidos na mente como entidades melódicas. Mesmo numa melodia ouvida mais do que uma vez, a percepção que ocorre é a mesma da audição em tempo real, são re-percebidas como entidades verticais (p. 5).

É interessante verificar as associações que são feitas na nossa mente ao ouvirmos música: por exemplo uma melodia diatónica que se mova por grau conjunto implica a audição harmónica para o ouvinte. As notas que não estão incluídas na tríade

implícita são percebidas como não fazendo parte da harmonia e, quando duas notas apresentam ambiguidade harmónica a adição de uma terceira nota frequentemente é associada a uma tríade (Batchelor, p. 6).

Batchelor também afirma que a ideia de que uma melodia estaria associada a uma escala ou modo sobreviveu no séc. XX através da utilização de escalas artificiais como por exemplo a octatónica ou escala de tons inteiros. A segunda escola de Viena afastou-se destas associações e Arnold Schoenberg emancipou a melodia das ligações a escalas. As melodias em vez de implicarem tríades foram compostas de forma a evitar estas mesmas implicações. O dodecafonismo substitui a escala por uma matriz dodecafónica. Sendo assim, para definir melodia deve-se ter o cuidado de não associar a uma escala ou modo a não ser que haja a intenção de excluir alguns tipos de melodia (pp. 6 - 7).

A frase comum associada à teoria *Gestalt* diz que o todo é maior do que a soma das partes. Este efeito traduz-se na habilidade dos nossos sentidos perceberem muitos elementos como um só. O nosso sentido de audição funciona da mesma maneira. Podemos perceber dentro da música secções e subsecções embora a nossa mente entenda tudo como um todo. Em relação à construção horizontal podemos recuar à monodia para perceber como as suas várias partes formam uma só.

Aciloglu (2009) refere-se aos princípios *Gestalt* relativos à análise musical como sendo relacionados acima de tudo com a estética musical. Dividir auditivamente a peça em secções é uma parte importante da percepção musical o que inclui também o equilíbrio entre os contrastes das repetições encontradas numa peça (p. 35).

Eugene Narmour no seu livro *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures* comenta os princípios da proximidade, similaridade e direcção comum. Batchelor utiliza estes princípios para analisar um exemplo retirado do *Requiem* de Fauré apresentado na figura 90. Uma subcategoria do princípio da região comum ajuda a explicar a associação triádica sendo que, a tríade é considerada a região comum e duas ou mais notas que se assemelhem a uma tríade têm tendência a formar um grupo. Pode-se inferir a partir desta subcategoria que as notas ré-mi, por hipótese, não formarão um grupo e que a díade ré-fá por outro lado, tenderá a formar um grupo pois remete para uma tríade. De notar também que, ao contrário de outras subcategorias a associação triádica não funciona hierarquicamente. As notas ou formam uma tríade ou não formam uma tríade.

Figura 90 - Fauré: “Agnus Dei” do *Requiem*, Op. 48, análise harmónica.

Fauré, "Agnus Dei" from *Requiem*, Op. 48

Andante, $\text{♩} = 69$

F: I I⁶ IV vii⁶ (iii) I⁶ V⁶ I⁴₆ vii⁶ iii⁶ vi IV⁹ V⁷ I

(Fonte: *Cognitive Process in listening to Melody*, David William Batchelor)

Podemos observar que a melodia na figura 90 é construída tanto por saltos melódicos como por grau conjunto. A melodia começa com um arpejo da tónica em movimento ascendente que perfaz uma correspondência exacta com uma tríade. A nota ré no compasso dois por estar num tempo forte vinda de uma nota de antecipação provavelmente faz parte de uma tríade que acaba por ser sib. As três notas (ré, fá, sib) estão agrupadas e dão a percepção de sib maior enquanto que a nota mi que é uma nota de passagem acaba por ser esquecida. Esta é a essência da associação triádica em que as notas são constantemente comparadas a uma possível tríade. As notas que não fazem parte desta associação são consideradas insignificantes para a função harmónica (Batchelor, p. 13).

A discussão sobre o princípio da proximidade afirma que os objectos que estão próximos têm tendência a se agruparem. Larry Polansky e Richard Bassein (1992) corroboram esta afirmação no seu artigo *Possible and Impossible Melody: Some Formal Aspects of Contour* dizendo que o ouvinte presta particular atenção à direcção da melodia momento a momento ou aos padrões melódicos ascendentes ou descendentes e não à rede de relações entre as várias notas. Os ouvintes são mais sensíveis às relações adjacentes e têm tendência a esquecer os contornos melódicos não adjacentes (pp. 259-284). É interessante verificar a relação deste tipo de percepção em relação a alguma da música do séc. XX na medida em que, na música serial dodecafónica, por hipótese, se torna muito mais difícil de conseguir fazer este tipo de associação uma vez que este tipo de relações adjacentes é muito diferente na sua construção em relação à música do período clássico por exemplo.

Podem retirar-se algumas informações úteis sobre a psicologia de *Gestalt* no

que diz respeito à percepção da horizontalidade nomeadamente o que Adriana Moreira (2008) cita na sua tese *Olivier Messiaen: Inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano* ao referir que Christian von Ehrenfels observou que uma melodia não perdia a sua identidade quando transposta, visto que o contorno transposto podia ser reconhecido e aprendido. Sendo assim identificou três processos mentais envolvidos nesse processo: o fato da mente humana completar automaticamente contornos incompletos; a ligação e a atribuição de movimento a duas ocorrências separadas; e a interpretação julgada como melhor pela mente humana (p. 239).

Sendo assim, a psicologia de *Gestalt* é “associada à percepção da estrutura fundamental uma vez que a mente humana selecciona, a partir de um dado anterior, apenas as características mais salientes” (Moreira, p. 238). É muito interessante pensar neste ponto, em relação à construção horizontal, para se perceber a importância da criação de elementos agregadores que facilmente permitam reconhecer uma determinada melodia.

4 - Conclusões

A primeira contribuição desta investigação é que promove a reflexão e o debate entre os conceitos de melodia e construção horizontal. Tal como descrito nas secções 1.1.2 e 2.6, a melodia é um conceito que assenta na estruturação linear de elementos que permitem ao ouvinte identificar e reproduzir o trecho melódico ou parte dele. A construção horizontal é um termo mais abrangente e assertivo que se pode relacionar directamente com o conceito de textura, tal como descrito ao longo capítulo 2.

Fica comprovada a existência de múltiplas abordagens à horizontalidade como se pode perceber ao longo do capítulo 2, sendo que existe uma correspondência entre a variação, repetição, unidade e exploração dos elementos que compõem os diversos tipos de construção horizontal.

Conclui-se igualmente que a percepção auditiva é um elemento enriquecedor para a abordagem analítica da construção horizontal e, que desempenha igualmente um papel na forma como são criadas as linhas horizontais de uma peça.

A partir da investigação sobre um aspecto técnico, esta pesquisa permitiu a consciência do valor da construção horizontal no sentido em que, será sempre possível abordar uma aula de Análise e Técnicas de Composição a partir deste parâmetro.

Sendo que, a construção horizontal e o conceito de melodia são transversais a todos os conteúdos da disciplina é possível não só, interligar os aspectos melódicos dos períodos históricos abordados, como também integrar na análise de uma peça as relações rítmicas e harmónicas a partir do material temático.

As demais considerações que se possam fazer acerca da análise de uma peça podem partir da construção horizontal, e é por isso que se demonstra o valor do contributo desta tese.

Reflexão final

Foi intenção do autor explorar ao máximo os parâmetros possíveis neste estágio e nesta investigação. Sendo assim, são de assinalar os seguintes pontos fundamentais: a importância e efetividade dos conhecimentos obtidos para a docência, o estudo do tema da investigação como base para aprofundar os conhecimentos tanto a nível analítico como ao nível da composição no futuro, o aumentar da consciência autocrítica, tanto em relação à parte pedagógica bem como à construção de um documento desta natureza, e por fim o aumento de competências que permitem uma autonomia profissional melhorada após este estágio.

Notou-se, também, uma maior fruição da música após ser analisada e estudada, algo que deve ser transmitido aos alunos como um ponto positivo da frequência numa escola de música mais concretamente na disciplina de Análise e Técnicas de Composição. Esta constatação provém do facto de se ter aproveitado os conhecimentos obtidos para ouvir e analisar a música com uma perspectiva mais fundamentada. De facto, a secção 2 deste trabalho pode ser transformada numa espécie de guia, tendo em conta os exemplos utilizados que servirão para uma melhor exposição em sala de aula, dos conteúdos relacionados com a construção horizontal.

Questionar as ações que definem um professor, bem como pesquisar os conteúdos abrangidos no programa, é uma maneira de evoluir. A preponderância desta atitude sobre todo o meio escolar que nos rodeia tem de estar incluída para se alcançarem objectivos mais ambiciosos. Qual o caminho que a disciplina de ATC deve seguir? Quais os seus objectivos fundamentais? Que estratégias se podem adoptar para melhorar a qualidade da aula? Que fórmulas se devem utilizar? Estes são apenas alguns exemplos de perguntas que foram sendo feitas ao longo deste estágio que merecem reflexão constante.

Ser professor inclui capacidade de gerir emoções e relações interpessoais e de regular os níveis de motivação dos alunos. Uma boa adaptação ao meio escolar onde se está inserido, em consonância com metas pessoais de cada um, é um factor preponderante para o sucesso na docência. É a junção harmoniosa entre a consciência de trabalhar continuamente os aspectos humanos e dominar tecnicamente os conteúdos programáticos que perfazem um bom profissional.

Bibliografia

- Adiloglu, K. (2009) *A Paradigmatic Approach for the Melodic Analysis*. Dissertação de doutoramento: Berlim Institute of Technology.
- Adorno, T., & Paddison, M. (1982). On the Problem of Musical Analysis. *Music Analysis*, 1(2), 169-187. doi:10.2307/854127
- Alwes, C. L. (Novembro, 2000) *J.S. Bach and the Concerto: Ritornello as a Guide to Rehearsal*. 21-27 Retirado de:
https://acda.org//files/choral_journals/November_2000_Alwes_C.pdf
- Batchelor, D. W. *Cognitive Process in listening to Melody* The University of South Carolina School of Music.
- Bernard & Saker, (2009) *Music in Theory and Practice*. Nova Iorque. McGraw-Hill. 8ª edição volume 1.
- Bernstein, L. *Young People Concerts - What is a Melody?* Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=TCSv0YcqWow> consultado em 26/06/2017
- Bochmann, C. (2006) *Para uma formação actualizada*. APEM. (pp. 28-40).
- Boulez, P. (1987) *Penser la musique aujourd'hui*. Gallimard
- Burkhart, C. (1973). Schoenberg's Farben: An Analysis of Op. 16, No. 3. *Perspectives of New Music*, 12(1/2), 141-172. doi:10.2307/832275
- Bukofzer, M. F. (1947) *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. Nova Iorque. W. W. Norton & Company, Inc.
- Cook, N. (2009). *A guide to musical analysis*. Oxford University Press.
- Cook, P. (2008) *Bartók: Music for Strings, Percussion & Celesta*
- Fineberg, J. (2000) *Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music*. Vol. 19, Part 2, pp. 81 - 113. Contemporary Music Review

- Giga, I. (2009) *O Simbolismo no Canto Gregoriano*. Humanitas - Vol. I (pp. 347 - 368).
Universidade de Évora.
- Grout D. J. & Palisca C. V. (2007) *História da Música Ocidental*. Gradiva.
- Griffiths, P. (2011) *Modern Music and After*. Oxford University Press.
- Hu, Z. (2015). *Towards modal coherence: Mode and chromaticism in Carlo Gesualdo's two settings of O vos omnes*. *Early Music*. 43. 63-78. 10.1093/em/cau142.
- Jarvlepp, J. (January 01, 1982). *Pitch and texture analysis of Ligeti's Lux Aeterna*. *Ex Tempore*, 16-32.
- Lalitte, P. (2002) *“Le Spectre d’une voix”, Tristan Murail, Compositeurs d’aujourd’hui, L’Harmattan*, texts réunis par Peter Szendy - IRCAM, Paris, pp. 59-102.
- Leibowitz, R. (1981). *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva.
- Lowinsky, Edward E. (1961) *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. Berkeley, University of California Press.
- Machado, S. (2008) *O “Estilo Aforístico” na obra de Anton Webern: “Três Pequenas Peças para violoncelo e piano op. 11*. Universidade de São Paulo.
- Maia, L. (Abril, 2013) *Uma análise da organização e fragmentação da orquestração de Farben de Arnold Schoenberg*. Retirado de:
https://www.researchgate.net/publication/321335427_Uma_analise_da_organizacao_e_fragmentacao_de_Farben_de_Arnold_Schoenberg
- Marecos, C. (2004, rev. 2012) *Diferentes Texturas do séc. XX e XXI*. Material Didático. Escola Superior de Música de Lisboa.
- Mattos, F. (2006) *Análise Musical I*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Retirado de:
http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Matos-Apostila_Analise_1.pdf
- Melody *Merriam-Webster online*. (n.d.). Merriam-Webster. Retirado de:

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/melody>

Moore, Michael J. (Maio de 2006) *Missa Papae Marcelli: A Comparative Analysis of the Kyrie and Gloria Movements of Giovanni Pierluigi da Palestrina and an Adaptation by Giovanni Francesco Anerio*, Tese de Mestrado, Universidade de North Texas.

Moreira, A. (2008) *Olivier Messiaen Inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano*. Campinas. Universidade Estadual de Campinas.

Morley, I. (2013) *The Pre-History of Music. Human Evolution, Archeology, and the Origins of Musicality*. Nova Iorque, Oxford University Press.

Murail e Trujillo (Julho - Dezembro de 2010) *Entrevista con Tristan Murail: Diálogo y Reflexión en Torno a la Música Espectral*. Volumen 5 - Número 2 / / ISSN 1794-6670

Bogotá, D.C., Colombia / pp. 105 - 113. Retirado de:
<http://www.javeriana.edu.co/revistas/Facultad/artes/cuadernos/index.html>

Leeuw, T. (2005) *Music in the Twentieth Century A study of Its Elements*. Amsterdam University Press.

Narmour, E. (1990) *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures*. Chicago. University of Chicago Press.

Piedade, A. (2007) *Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal*. Retirado de:
<http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Piedade-Acorde-Tristao.pdf>

Pla, L. (1982) *Guia analítica de formas musicales para estudantes*. Real Musical.

Polansky, L. & Bassein, R. (1992) *Possible and Impossible Melody: Some Formal Aspects of Contour*. *Journal of Music Theory*, 36(2), 259-284.

- Priore, I. (2000) *Density 21.5 As Corrected*. Flute Talk Magazine, Volume 20, No. 3.
- Narmour, E. (1992) *The Analysis and cognition of melodic complexity*. Chicago, The university of Chicago Press.
- Navarro, C. *Los rasgos estilísticos de la música desde el Barroco hasta el S. XX* Retirado de <https://www.academia.edu/9354989/Rasgos-estilisticos-de-la-musica-desde-el-barroco-hasta-el-s-xx>
- Narmour, E. (1992). *The analysis and cognition of melodic complexity: The implication-realization model*. Chicago: University of Chicago Press
- Sadie, S., Grove, G., & Tyrrell, J. (2001). *The New Grove dictionary of music and musicians*. Grove.
- Smith, F. H. (2014) *Arsis and Thesis: A Review of Two Elements of Rhythm in Non-Traditional Music*. Journal of Arts Research and Education 14 (1) (pp. 46-53)
- Sunol, D. G. (1930) *Text Book of Gregorian Chant: According to the Solesme Method*. Kessinger Publishing
- Yudkin, J. (1989). *Music in Medieval Europe*. Prentice Hall.

Bibliografía complementar

- Cope, D. (1977) *Techniques of the Contemporary Composer*. Nova Iorque, Schirmer.
- Schoenberg, A. (1931) *Fundamentals of Musical Composition*. Faber & Faber
- Toch, E. (1931) *La melodía*. Labor