

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ANDRÉ DE CILLO RODRIGUES

DISCIPLINA DE ANÁLISE MUSICAL II
(UNIDADE 1)

PORTO ALEGRE
2021

O material a seguir foi criado de maneira a acompanhar a disciplina de análise II da UFRGS (2020). A criação do material foi condicionada pela situação de pandemia de covid-19 e sua intenção foi oferecer materiais diversificados e que acompanhavam atividades variadas como questionários, discussões em fóruns, resenhas, leituras e outras tarefas para entrega. Todas estas atividades foram disponibilizadas no ambiente virtual Moodle. Aqui é possível ter acesso ao texto principal que coordenava os conteúdos e atividades abarcados, assim como ter acesso a diversos materiais utilizados na disciplina por meio de links.

ÍNDICE DE FIGURAS:

<i>Fig. 1: trecho da melodia da canção Erhebung de A. Schoenberg (cs. 5-9)</i>	6
<i>Fig. 2: Contorno da melodia (cs. 5-9)</i>	6
<i>Fig. 3: Hino ao Imperador (China)</i>	13
<i>Fig. 4: Pentatônica (em torno de Fá)</i>	13
<i>Fig. 5: Pentatônica japonesa (com semitom)</i>	14
<i>Fig. 6: Escala hexatônica</i>	14
<i>Fig. 7: Transposição da escala pentatônica</i>	15
<i>Fig. 8: começo da peça Syrinx</i>	17
<i>Fig. 9: motivo inicial de Syrinx</i>	18
<i>Fig. 10: Início da peça. Escalas hexatônicas ocultas na primeira frase</i>	18
<i>Fig. 11: mostrando a soma de duas escalas hexatônicas separadas por semitom formando uma escala cromática</i>	19
<i>Fig. 12: motivo de 2ª e 3ª no início da peça Syrinx</i>	19
<i>Fig. 13: Escala pentatônica (Dó)</i>	26
<i>Fig. 14: Modos da escala pentatônica</i>	26
<i>Fig. 15: relações de intervalo nos modos da escala pentatônica</i>	27

Sumário

Sumário.....	4
Unidade 1: Melodias e sistemas de organização melódica	5
1. Melodia.....	5
1.1. Introdução	5
1.2. O que é uma melodia?	5
1.3. Melodia e imprevisibilidade	6
2. Tipos de melodia	8
2.1. A melodia como linha ou a melodia imprevisível	8
3. De que são feitas as melodias?.....	11
3.1. Introdução	11
3.2. Materiais escalares	12
3.3. Materiais adicionais.....	15
4. Syrx.....	16
4.1. Introdução	16
5. Sistemas de organização melódica	23
5.1. Introdução: Materiais e Sistemas de referência	23
5.2. O Conceito de Modo.....	25
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	29

Unidade 1: Melodias e sistemas de organização melódica

1. Melodia

1.1. Introdução

Uma análise musical nunca esgota o objeto para o qual aponta. Na realidade, são possíveis infinitas análises de uma obra de arte. Eventualmente, duas análises distintas podem até mesmo divergir, mas o importante é que os pontos de vista expostos sejam justificados no decorrer da argumentação. O ponto fundamental para se ter em mente, então, é a necessidade de construir uma análise consistente em relação ao objeto.

Iremos agora abordar mais pormenorizadamente o conceito de melodia (textura monódica) e, depois, nos voltaremos ao conceito de polifonia (capítulo 2 em diante). A partir do conceito de polifonia – compreendido de maneira ampla, como simultaneidade sonora – abordaremos outros parâmetros do som como o timbre e as durações (capítulos 3 e 4).

O texto a seguir é acompanhado de sugestões de leituras e materiais complementares, assim como de atividades individuais que trabalham as questões apresentadas. No geral estas atividades são acompanhadas de uma resposta modelo ou de uma análise. O ideal é que o aluno procure fazer as atividades antes de continuar a leitura, para que possa se exercitar sem ser influenciado pelos encaminhamentos fornecidos pelo texto ou pelas respostas-modelo.

1.2. O que é uma melodia?

Foi esta pergunta que abriu uma das aulas de Leonard Bernstein nos seus concertos para a juventude no Carnegie Hall durante as décadas de 50 e 60. Segundo ele, a ideia de melodia é praticamente análoga à ideia de música: uma sucessão de sons que se transformam no tempo, uns depois dos outros. Da mesma forma, quando falamos em melodia estamos apontando para uma

eventual sucessão de sons no tempo que é percebida como um todo. Na melodia, o principal fator em evidência é o perfil que a linha perfaz no tempo, seu desenho.

1.3. Melodia e imprevisibilidade

Observe a melodia abaixo e preste atenção no equilíbrio da linha, expresso através das ondas formadas pelo desenho melódico. Perceba também como a melodia ocupa um certo lugar do registro sonoro, possuindo um ponto culminante grave (o Mí# do segundo compasso) e outro agudo (o Mí natural, que é atingido duas vezes no terceiro compasso):

[Audio 1-1]



Fig. 1: trecho da melodia da canção Erhebung de A. Schoenberg (cs. 5-9)

O que chama a atenção neste fragmento melódico? Certamente a imprevisibilidade do formato das ondas é um dos fatores. Note como elas possuem uma grande extensão no início e, posteriormente, vão ficando paulatinamente menores e mais entrecortadas:

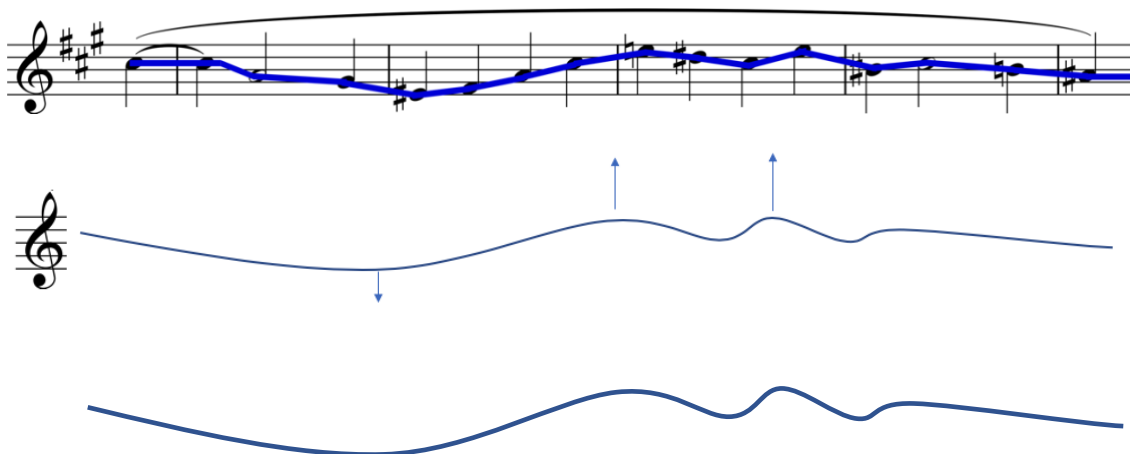


Fig. 2: Contorno da melodia (cs. 5-9)

A métrica do início, que privilegia a articulação de notas em tempos fracos do compasso é outro fator de suma importância: tanto a nota Dó#, que inicia o trecho, como as duas notas subsequentes, Lá e Sol#, surgem em tempos fracos do compasso. E o que dizer das indeterminações harmônicas sugeridas pela melodia que, somadas à assimetria de sua estrutura, parece desafiar nossa expectativa a todo instante? A melodia flerta de maneira ambígua com diversas regiões tonais através do uso de sensíveis (Fá#m no segundo compasso, MiM no começo do terceiro, Dó#m no quarto e SíM no quinto e último).

Ao apresentar uma sucessão de sons, desenhando o campo de tessitura, uma melodia trabalha de uma maneira específica com o som e seus parâmetros. No caso da música ocidental, os dois parâmetros historicamente mais importantes foram as alturas e as durações, mas eventualmente podemos encontrar exemplos em que tanto as dinâmicas como o timbre são fundamentais.

Atividade Individual

Ouçã a melodia a seguir, intitulada “Ой глибокий колодязюде” (poço profundo), uma canção folclórica ucraniana, na interpretação de Nina Matvienko. Procure ouvir a melodia de maneira ativa e se perguntando coisas sobre a música. Como a melodia se comporta? Ela é previsível ou imprevisível? Quais parâmetros sonoros são importantes e como eles são utilizados? A melodia possui variedade de uso de durações? Como ela se estrutura? Existem repetições de padrões ou de frases? Elas são relevantes ou secundárias? Registre suas impressões e poste-as no Fórum. Comente a resposta de pelo menos um colega.

Link da melodia:

[Poço Profundo.](#)

2. Tipos de melodia

De um certo modo, existem tantos tipos de melodia quanto existem melodias no mundo e é por isso que a maioria dos autores escolhe discutir modelos estilísticos específicos. Seria possível propor, à maneira de um exercício de reflexão, alguns tipos de melodia que tiveram relevância histórica, apontando algumas de suas características, semelhanças e diferenças. Tenha em mente que não se pretende aqui estabelecer uma tipologia fixa de melodias e que alguns exemplos transitam entre estas propostas, compartilhando suas características.

2.1. A melodia como linha ou a melodia imprevisível

O aspecto mais evidente em algumas melodias reside na maneira com que elas tratam os parâmetros sonoros, desenhando o campo de tessitura de um modo imprevisível e, assim, jogando com as nossas expectativas de escuta. Este foi o caso das melodias da canção *Erhebung* e “Ой глубокий колодезюде” (Poço Profundo), que examinamos anteriormente. Esta é, afinal, a melodia por excelência, a melodia que prima pela força das relações que são estabelecidas no tempo.

A história da música está repleta de exemplos deste tipo de melodia, especialmente quando estamos lidando com músicas de cunho modal, como ocorre com as músicas medieval e renascentista. A música romântica e a música popular também possuem muitos exemplos marcantes de melodias que são trabalhadas de modo extremamente singular e rico.

Nos áudios a seguir, analiso alguns exemplos de melodias que se caracterizam pela imprevisibilidade das linhas, pela harmonia que as acompanha ou trabalham com materiais motivicos muito amarrados:

Melodias com linhas imprevisíveis:

Link da música Hora de la Obedeni:

<https://www.youtube.com/watch?v=VnvgWr1PVWA>

Comentário Hora de la Obedeni:

[Audio 1-2]

Link Laura:

<https://www.youtube.com/watch?v=Rot7DtZ2xrl>

Comentário Laura:

[Audio 1-3]

Link Romeu e Julieta (Tchaikovsky):

<https://www.youtube.com/watch?v=iDJ1rdJvcB4>

Comentário Romeu e Julieta:

[Audio 1-4]

melodias cujo maior interesse reside nas harmonias que as acompanham:

link Cessate di Piagarmi:

<https://www.youtube.com/watch?v=vEn8iWMOdzc>

Comentário Cessate di Piagarmi:

[Audio 1-5]

Melodia temática (motívica):

Sonata em Fá menor de Beethoven (Mov. 1):

<https://www.youtube.com/watch?v=bJcNfbXkOwo>

Comentário Beethoven:

[Audio 1-6]

Tabela 1: Sugestões de escuta de melodias e aspectos interessantes para perceber nelas:

Melodia (nome da música)	Compositor/intérprete	aspectos interessantes	Link	Época/Estilo
Giovine vagha	Francesco Landini	Imprevisibilida de nas durações	https://www.youtube.com/watch?v=U2O-02ZGVpw	Idade Média

Bele doette	Anonimo	Perfil da linha melódica	https://www.youtube.com/watch?v=-dccRxlaUAo	Idade Média
La harpe de melodie	Jacob Senleches	Métrica e durações	https://www.youtube.com/watch?v=9RBtL-VpWs	Idade Média
O Rosa Bella	John Bedyngham	assimetria das frases, durações	https://www.youtube.com/watch?v=7XuKo93s7-o	Idade Média
Can she excuse my wrongs	John Dowland	Métrica e durações	https://www.youtube.com/watch?v=Gke3FrGcNa8	Idade Média
Questa fanciull Amor	Francesco Landini	Perfil da linha	https://www.youtube.com/watch?v=72382CEwDoM	Idade Média
Medee fu en amer veritable	Codex Chantilly/anonima	Métrica e durações	https://www.youtube.com/watch?v=JCMlU9yrSg	Idade Média
Sinfonia 4 - Mov. I	J. Brahms	economia de meios	https://www.youtube.com/watch?v=1xZcBqzdhQ8	Romantismo
Sinfonia 6 (Patetica) (4'25")	Tchaikovsky	Harmonia	https://www.youtube.com/watch?v=mi6jis8x8g	Romantismo
Melodia do Concerto 3 para piano mov. I	Rachmaninoff	comportamento da linha (em torno de uma nota, depois se afastando e então retornando)	https://www.youtube.com/watch?v=e6yVdoup1xg	Romantismo
Concerto 1 para piano de Chopin (5'30")	Chopin/Zimmermann	perfil da linha	https://www.youtube.com/watch?v=S1lv2Jjc-Qc&t=440s	Romantismo
Westron Wynde	Folclórica/Deller	Beleza modal	https://www.youtube.com/watch?v=ZNhVPdKtsfE	Folclórica
Esta montana d'enfrente	Soledad Bravo	perfil da linha/durações	https://www.youtube.com/watch?v=ij05DPuDv_g	Folclórica

nino y estrella	Soledad Bravo	Harmona e durações	https://www.youtube.com/watch?v=bhIBgPQxgvl	Popular
I'm getting sentimental over you	Tommy Dorsey	Perfil da linha	https://www.youtube.com/watch?v=cKQc-cbAvdQ	Jazz
Stardust	Hoagy Carmichael/Doris Day	Perfil da linha	https://www.youtube.com/watch?v=BLuYZHnA2Kg	Jazz

Atividade individual: Melodias excepcionais

Escolha um exemplo de uma melodia que julgue ser excepcional no tratamento dos parâmetros sonoros ou em algum aspecto geral (o perfil interessante da linha, por exemplo). Registre seu exemplo e justifique o porquê de sua escolha.

3. De que são feitas as melodias?

3.1. Introdução

De modo geral, uma melodia se constrói a partir de um certo conjunto de sons que são ordenados a partir de uma nota ou som fundamental, ou seja, de uma escala. Por conta do princípio de equivalência das oitavas, que afirma que notas a uma ou mais oitavas de distância são em essência, a mesma nota, as escalas costumam ser consideradas como subdivisões da oitava e mantêm as mesmas relações intervalares por todo o registro sonoro. Tendo em vista seu caráter finito, uma melodia fará uso de determinados sons ou notas, privilegiando alguns deles em detrimento de outros. Ela irá revelar uma harmonia relativa ao uso que faz destas notas.

Neste sentido, a melodia “diz” a escala, isto é, ela mostra as diferenças melódicas e harmônicas entre os variados conjuntos de notas. Mais do que isto, ela diz a escala de uma maneira particular e, assim, duas melodias que estão no mesmo modo, por exemplo, podem soar de maneiras muito distintas a depender da maneira como o compositor o utiliza. Um canto gregoriano no modo mixolídio

(*Puer Natus*, por exemplo) e uma melodia de Luiz Gonzaga no mesmo modo (o *Baião*, por exemplo) certamente vão soar muito diferentemente por conta da maneira como se utilizam as notas da escala. Enquanto o canto gregoriano se move principalmente por graus conjuntos, a melodia de Luiz Gonzaga se baseia bastante no arpejo. Além disso, em um canto gregoriano nem sempre a nota que consideramos atualmente como “nota característica” de um modo vai estar em evidência, como é comum em melodias modernas.

Ao analisarmos uma melodia existem vários aspectos que podem ser percebidos. Por exemplo: como uma melodia trabalha com a ideia de unidade e variedade? Ela trabalha mais com graus conjuntos ou disjuntos (saltos)? Se houver texto, qual o tratamento dado a ele? Ele é tratado de forma silábica (uma nota por sílaba do texto) ou melismática (várias notas por sílaba)? Qual a tessitura da melodia (a distância entre a nota mais grave e mais aguda)?

Em relação aos materiais de alturas que compõe uma melodia é importante ressaltar que existem inúmeras escalas e que cada cultura as organiza segundo princípios próprios. Outra questão importante é o sistema de afinação, que também é próprio de cada época e cada cultura. No caso da música ocidental, tomando como referência a visão moderna da teoria musical, a escala cromática serve como referência para a formação das demais escalas, que são vistas como um subconjunto dela. Isto quer dizer que, de maneira geral, as outras escalas contêm algumas notas da escala cromática (mas não todas) e estão contidas nela.

É preciso ganhar familiaridade com algumas das possibilidades de formação escalar (a escala pentatônica e a hexatônica) e, por esta razão, iremos fazer uma breve revisão a seguir com vistas à análise musical da peça *Syrinx* (mais adiante). Caso o aluno sinta que não é necessária esta revisão, pode seguir diretamente para o item ***Syrinx***.

3.2. Materiais escalares – pequena revisão

Não apenas uma escala pode possuir um número variável de notas, mas ela também pode ser classificada de acordo com esse número: uma escala de

cinco notas é uma escala pentatônica, uma escala de seis notas é uma escala hexatônica e assim por diante, heptatônica, octatônica, etc...

Escala pentatônica

É possível concluir, a partir disto, que existem muitas possibilidades de formação de escalas com um mesmo número de notas e este é, de fato, o caso. A escala pentatônica é um bom exemplo deste fenômeno. Muitas vezes, ao nos referirmos a escala pentatônica estamos nos referindo a uma escala muito antiga, que pode ser observada, por exemplo, neste hino chinês do ano 1000 A.C.:

I. Chinese

a. Entrance Hymn for the Emperor c. 1000 B.C.




Fig. 3: Hino ao Imperador (China)

As notas utilizadas são: Ré, Lá, Dó, Sol e Fá (na ordem em que aparecem). Podemos rearranjar as notas de modo a agrupá-las no interior de uma oitava e priorizando a colocação dos menores intervalos na parte inferior da escala para obter: Fá, Sol, Lá, Dó e Ré (de baixo para cima). Repare que o semitom está ausente das possibilidades intervalares previstas pela escala (por isso, ela é chamada de pentatônica anemitônica, ou sem semitom):



Fig. 4: Pentatônica (em torno de Fá)

Como dissemos, existem outras escalas pentatônicas. Na música japonesa, existe uma escala pentatônica que possui semitons (acossemitônica):



Fig. 5: Pentatônica japonesa (com semitom)

Escala hexatônica

A escala hexatônica mais comum divide a oitava em seis partes iguais de tom e, por conta disto, também é conhecida como escala de tons inteiros:



Fig. 6: Escala hexatônica

Dentre suas propriedades estão o fato de que não é possível a formação de acordes perfeitos e o fato de que esta escala possui transposição limitada. O que se quer dizer com isto é que se pegarmos uma escala de tons inteiros, como a anterior, e a transpusermos um semitom acima e em seguida repetirmos o processo mais uma vez, a escala obtida ao final do processo possuirá exatamente as mesmas notas da escala de partida. Existem assim, a rigor, apenas duas escalas de tons inteiros e as demais são apenas repetições dos mesmos conjuntos de notas. Observe:

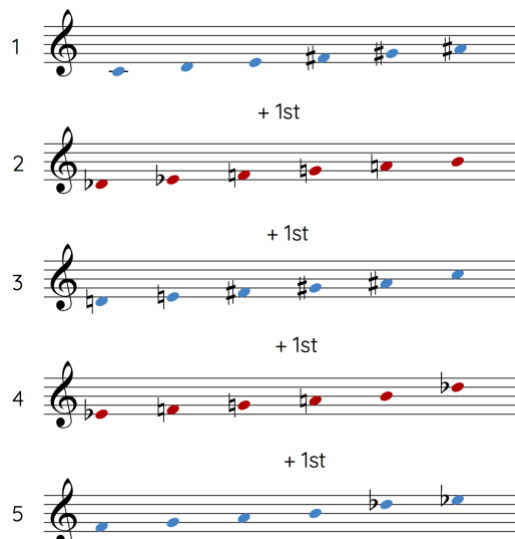


Fig. 7: Transposição da escala pentatônica

Na figura acima a primeira escala (marcada como 1, notas em azul) contém apenas tons inteiros. Suas notas são: Dó, Ré, Mi, Fá#, Sol# e Lá#. A melodia marcada com 2 (que é a melodia 1 transposta um semitom acima, em vermelho) também possui apenas tons inteiros, mas nenhuma de suas notas está presente na escala anterior. Suas notas são Réb, Mib, Fá, Sol e Lá. Entretanto, ao repetirmos o processo de transposição novamente para obtermos a escala 3, percebemos que suas notas são idênticas às notas da escala 1. Da mesma forma, a escala 4 contém todas as notas da escala 2 e assim por diante.

3.3. Materiais adicionais

Abaixo está uma transcrição de algumas escalas, extraídas do livro *Techniques of the Contemporary Composer* (David Cope, p. 27).

Hexatônica Cromática Octatônica Octatônica Pentatônica Pentatônica

Eslava Húngara - Bartok
Folclore Brasileiro Búlgara - Bartok Asiática - Bartok Espanhola

Fugiria ao escopo do curso fornecer uma visão detalhada das muitas possibilidades de formação escalar e suas características particulares. Ainda assim, é necessário saber construir e transpor as escalas pentatônicas, hexatônicas (também chamadas de hexafônicas) e diatônicas para compreender a análise a seguir. Em caso de dúvidas, recomenda-se a leitura dos verbetes da wikipedia disponíveis em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Escala_pentatônica; https://pt.wikipedia.org/wiki/Escala_diatônica; https://pt.wikipedia.org/wiki/Escala_hexafônica.

Estou à disposição para esclarecimentos por meio do fórum geral ou do chat.

Atividade Individual:

Antes de prosseguir com a análise da peça Syrx, faça este questionário para testar seu reconhecimento de escalas e modos! Caso surjam dúvidas, estou à disposição para esclarecimentos!

4. Syrx

Áudio com partitura (<https://www.youtube.com/watch?v=b-9xGnbBHMI>)

4.1. Introdução

No século XX, a partir de um processo que se iniciou ainda no século XIX, se tornou comum a mistura de materiais escalares diversos e a utilização de modos eclesiásticos, muitas vezes a partir da influência da música folclórica e também de outras culturas. A incorporação cada vez mais frequente da música folclórica se relaciona intimamente com um movimento de busca por uma identidade nacional própria. Lembremos que muitos países só se unificaram em tempos recentes como a Alemanha (unificação oficialmente proclamada apenas em 1871) e a Itália (consolidada em 1861).

A seguir, vamos analisar a utilização de alguns destes materiais na peça Syrx, de Claude Debussy, para flauta solo. Debussy escreveu a peça em 1913 e seu nome era inicialmente “Flûte de Pan” (flauta de Pan). A princípio a música havia sido composta para uma peça de teatro chamada Psyché. Posteriormente, ele renomeou a peça para Syrx, a ninfa pela qual Pan se apaixona no mito grego.

Atividade Individual: Uma primeira escuta da peça

Primeiramente, ouça a peça atentamente sem a partitura e procure perceber, através da escuta, sua estrutura. Ela pode ser dividida em partes? Quantas?

Como seria possível classificá-las (A, B, C, A', etc...)? Seria possível dividi-la de mais de uma maneira? Escreva suas observações.

Agora, vamos olhar os materiais utilizados por Debussy no início da peça. Observe a primeira frase, disposta abaixo. Existe uma nota principal para a qual a frase parece convergir? Qual o material escalar utilizado pelo compositor?



Fig. 8: começo da peça Syrinx

A melodia possui uma direção majoritariamente descendente, que é perpassada por pequenas ondas representadas por notas de caráter ornamental. Nem todas as notas da frase possuem o mesmo peso auditivo e algumas chamam mais a nossa atenção, seja porque estão em pontos privilegiados do compasso, seja por possuírem uma duração relativa maior.

Tendo isto em vista, embora a melodia se utilize de quase todas as notas da escala cromática em um curto espaço de tempo (ficam de fora apenas o Ré e o Mib), podemos perceber, em primeiro lugar, que a nota Sib parece agir como um centro em torno do qual as demais notas gravitam. Isto ocorre por algumas razões: ela é a nota que mais vezes aparece na frase, ocorre em pontos importantes da linha melódica – afinal, ela inicia e conclui a frase – e aparece nos primeiros tempos do compasso.

O motivo inicial, transcrito abaixo, também ajuda a enfatizar a primeira nota da sequência, que é ornamentada pelas suas sensíveis inferior e superior (o semitom acima e abaixo) em fusas, que ocorrem em tempo métrico fraco:



Fig. 9: motivo inicial de Syrinx

Outras notas relativamente enfatizadas pela frase são: o Láb, por conta da repetição do motivo inicial uma segunda maior abaixo e por ocorrer na cabeça do segundo tempo, o Solb, na cabeça do terceiro tempo do compasso e, em menor grau, o Mi, no contratempo do terceiro tempo (a nota Fá atua como nota de ligação entre o Solb e o Mi). Como consequência disto, ouvem-se duas escalas hexatônicas (de tons inteiros), uma em primeiro plano (em azul) e outra em segundo (em vermelho), como mostra a figura abaixo:

Fig. 10: Início da peça. Escalas hexatônicas ocultas na primeira frase

Lembre-se que a escala hexatônica é um subconjunto da escala cromática (já que ela tem apenas seis notas, todas elas presentes na escala cromática) e que a soma de duas escalas hexatônicas separadas por um semitom são complementares, ou seja, elas não possuem notas em comum. Assim, a soma das notas de uma escala hexatônica com sua transposição um

semitom acima ou abaixo irá equivaler à escala cromática, como mostra a figura abaixo:

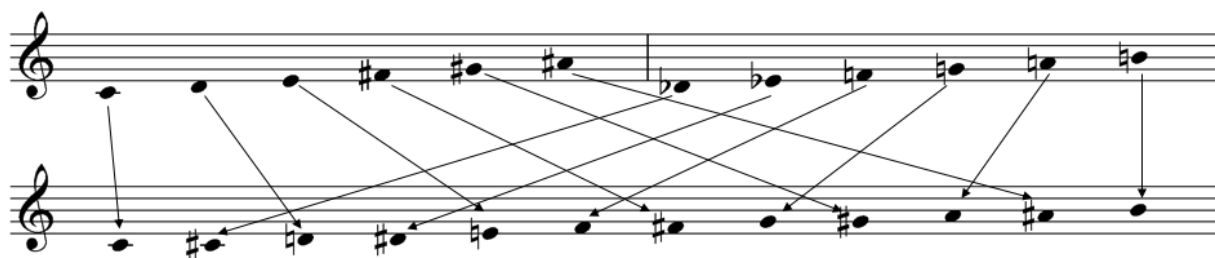


Fig. 11: mostrando a soma de duas escalas hexatônicas separadas por semitom formando uma escala cromática

Imagine então a primeira frase da *Syrinx* como uma espécie de cubismo musical, em que as duas faces da escala cromática (as escalas hexatônicas) são apresentadas simultaneamente em dois planos distintos de escuta.

Apenas na primeira frase, Debussy já expôs dois materiais de alturas, a escala cromática e a hexatônica, entrelaçados de maneira ambígua. Mais adiante, a peça apresentará outros materiais de alturas como escalas pentatônicas, diatônicas e, até mesmo, um motivo intervalar abstrato ($2^{\text{a}}\text{menor} + \text{terça maior ou menor}$). Este último aparece de forma velada já na frase inicial:



Fig. 12: motivo de 2^{a} e 3^{a} no início da peça *Syrinx*

Revisão do conceito de motivo

O *grove online* define motivo como: “uma ideia musical de curta duração, melódica, harmônica ou rítmica ou qualquer combinação das três. Um motivo

pode ter qualquer tamanho e é mais comumente considerado como a subdivisão mais curta de um tema ou frase que ainda mantém sua identidade como uma ideia”

(<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019221>)

Ele é uma unidade que contém determinadas características rítmicas, harmônicas ou intervalares e *que reaparece de maneira consistente no decorrer de uma composição*, tanto na sua forma original como na forma de variações (transposições, alteração dos intervalos, aumento ou diminuição do ritmo, etc...).

Na próxima atividade, propõe-se que o aluno continue esta análise da peça de Debussy procurando os materiais que compõe a peça em trechos selecionados.

Dica: os principais materiais da peça são:

- Escalas pentatônicas
- Escalas diatônicas
- Escalas hexatônicas
- Escalas cromáticas
- Motivos intervalares de segunda + terça (e suas variações)

Leia a atividade a seguir e tente realizá-la por conta própria. A seguir clique no [link](#) revelar para acessar o vídeo em que analiso o início da peça [vídeo 1-1]. Em outro vídeo (ver adiante), eu busco realizar a análise dos materiais do restante da peça e, então, determinar sua forma.

Atividade individual: análise da peça Syrinx

Com base neste início de análise proposto acima, reescute a peça e procure repensar sua forma, assim como encontrar estes vários materiais de alturas dos quais falamos (escalas pentatônicas, diatônicas, hexatônicas, cromáticas e motivos intervalares de segunda + terça). A seguir, marque os materiais nos

trechos selecionados abaixo, aonde indicado (eles estão separados por cores). Observe o modelo (figura abaixo) em caso de dúvidas. Em alguns casos, os materiais podem estar elididos, ou seja, se entrelaçar, como ocorre no modelo que apresenta a escala cromática e hexatônica ao mesmo tempo (conforme analisamos acima) e também com o motivo de terça e segunda. Quando terminar, clique em revelar para acessar a resposta.

Depois, veja o vídeo com a análise da peça, que discrimina os materiais e a estrutura do restante da peça [aqui](#) [vídeo 1-2].

Compare os resultados de seus apontamentos iniciais no começo desta seção com suas impressões após o término da análise.

Modelo:

Escala cromática/hexatônica

mf

$3m+2m$

$3m+2m$

$3M+2m$

p

Exercício:

Un peu mouvementé (mais très peu)

9 *p*

11

13 *mf* *p*

Atenção: Na página a seguir você terá acesso à resposta do exercício proposta acima. Recomenda-se que procure realizar a discriminação dos materiais musicais do trecho acima antes de prosseguir com a leitura.

Resposta:

The image shows three staves of musical notation for the piece "Un peu mouvementé (mais très peu)".

- Staff 1 (Measures 9-10):** Labeled "Un peu mouvementé (mais très peu)". The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. A blue box highlights a pentatonic scale in the second measure, labeled "Pentatônica" and "2ªM+3ªm".
- Staff 2 (Measures 11-12):** A red box highlights a pentatonic scale in the second measure, labeled "Pentatônica" and "2ªM+3ªm". A triplet of eighth notes is marked with a "3" in the final measure.
- Staff 3 (Measures 13-14):** Two yellow boxes highlight chromatic passages, each labeled "Cromática". The first measure is marked *mf* and the second *p*. A triplet of eighth notes is marked with a "3" in the final measure.

Material complementar:

texto "Direcionalidade em duas melodias do século XX: Syrinx, de Claude Debussy e a primeira das Três peças para clarinete solo, de Igor Stravinsky", por Matheus bitondi:

https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992012000200005

5. Sistemas de organização melódica

5.1. Introdução: Materiais e Sistemas de referência

Atividade Individual:

Para se aprofundar a respeito da visão da música enquanto linguagem, leia o começo do livro **A linguagem Musical**, de André Boucourechliev (p. 7 até o a p. 18).

Na seção Materiais Escalares, discutimos alguns materiais utilizados na composição musical. Estes materiais são condicionados por sistemas de referência, que organizam suas possibilidades de utilização. Cada época e cada cultura organiza seus materiais musicais de acordo com sistemas de referência próprios. Um sistema de referência serve para estruturar a linguagem musical dentro de determinadas possibilidades e permite seu compartilhamento entre diferentes indivíduos.

Em tese, só é possível expressar aquilo que a linguagem permite e as linguagens se articulam em sistemas distintos com potenciais próprios de organização e expressão. O estabelecimento de um elo comunicacional entre as pessoas, comunidades, sociedades ou culturas envolvidas no processo exige que haja o compartilhamento de regras de conformidade do código ou linguagem em questão. Ou seja, os envolvidos no processo comunicacional precisam conhecer o sistema que é utilizado:

“O velho chavão, ‘o todo é mais do que a soma das partes’, exprime uma verdade; o todo, a organização ou organismo, possui uma estrutura que se pode descrever como um conjunto de regras ou leis, e tal estrutura, as leis, podem permanecer imutáveis quando os membros ou elementos individuais mudam. Pela posse dessa estrutura, a organização toda pode estar mais bem adaptada ou adequada a alguma atividade orientada para um objetivo. Comunicação significa compartilhar elementos de comportamento, ou modos de vida, pela existência de conjuntos de regras” (CHERRY, A Comunicação Humana, 1971, p. 27).

Claro que não podemos perder de vista que, em arte, também se trabalha bastante com aspectos inefáveis – indizíveis – do processo comunicacional, como a comunicação de sentimentos ou sensações, por exemplo.

Quando falamos em sistemas de linguagem, existe uma distinção importante entre códigos e linguagens naturais – cujos equivalentes no caso da Música Erudita e Popular seriam métodos de criação e Sistemas de Referência, respectivamente. Ainda que tanto os códigos como as linguagens naturais (ou sistemas de referência) configurem sistemas comunicacionais, as linguagens naturais se distinguem dos códigos pelo fato de nascerem e se desenvolverem espontaneamente – algo que acontece com a maioria das línguas verbais como o Português ou o Italiano.

No caso das linguagens naturais, o uso vai gerando, conforme o tempo passa, regras de conformidade adotadas pelos usuários de uma linguagem que vão favorecendo a troca entre eles. Desta forma, as linguagens naturais se caracterizam pelo desenvolvimento orgânico e natural, de caráter coletivo e não individual. No campo da Música Ocidental, podemos considerar como linguagens naturais os sistemas de referência tonal e modal, que se desenvolveram de maneira orgânica, refletindo as transformações histórico-sociais, e, como um exemplo de código, o Sistema Dodecafônico, criado a partir de regras estabelecidas aprioristicamente a partir das conclusões de um único indivíduo.

A seguir, vamos estudar o conceito de modo, que se refere justamente à maneira como diferentes sistemas musicais interpretam e organizam os materiais musicais dos quais se utilizam.

5.2. O Conceito de Modo

Atividade Individual: **Leitura do verbete Modo**

Leia a tradução do trecho do verbete **modo** do dicionário Oxford [Texto 1-1], preparada para este curso. O autor trabalha com duas definições do conceito de modo. Quais são elas e quais suas diferenças? Faça uma resenha curta sintetizando estas duas visões do conceito de modo. Posteriormente, leia o material a seguir.

Especialmente quando pensado em relação à cultura ocidental, o conceito de modo envolve a maneira como utilizamos uma determinada coleção de notas, i.e., uma escala, de forma a privilegiar uma nota como centro harmônico, como sua nota principal ou final. Por isso, uma escala com cinco sons poderia ter, supostamente, até cinco modos, cada um deles privilegiando uma de suas notas. Neste sentido, se as notas de nossa escala são:



Fig. 13: Escala pentatônica (Dó)

Então seriam possíveis cinco modos, um tomando a nota Dó como centro, outro sobre Ré e então Mi, Sol e, finalmente, Lá:

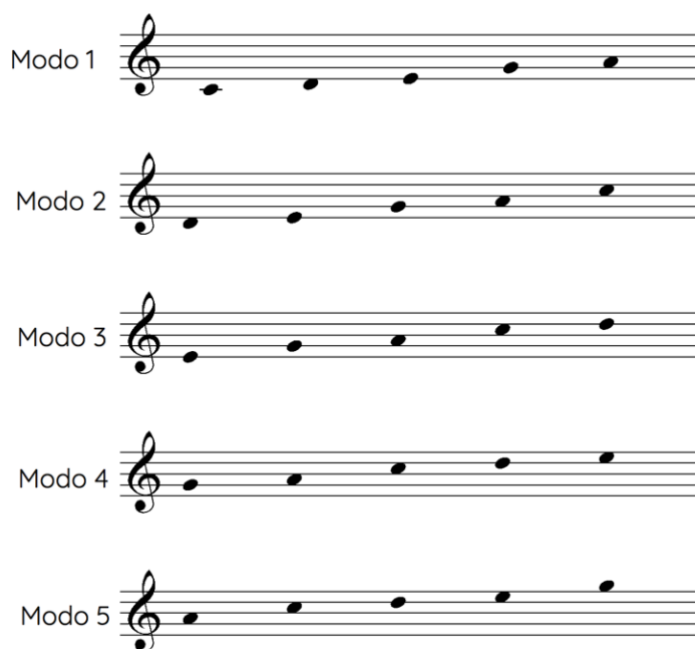


Fig. 14: Modos da escala pentatônica

Embora a estrutura intervalar da escala permaneça a mesma em todos os casos, as relações de intervalo entre os graus dos modos se modificam:

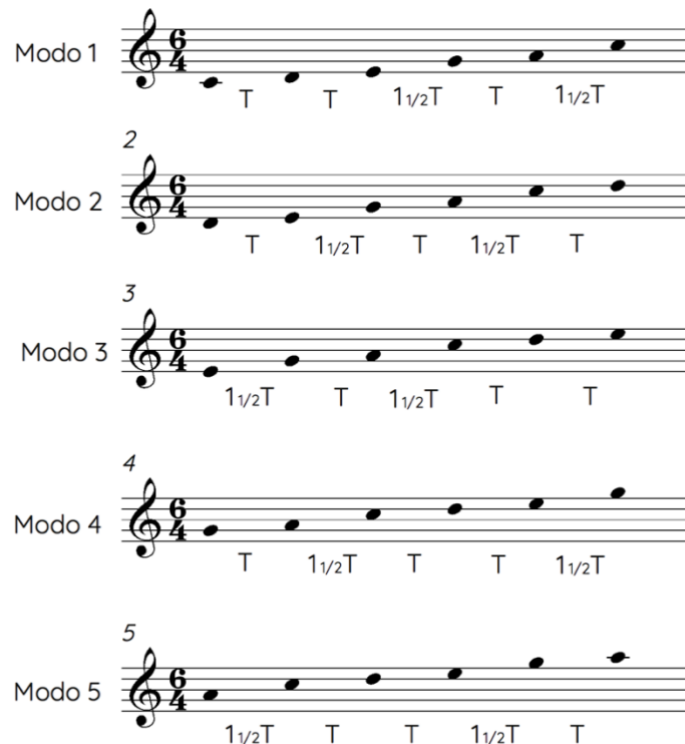


Fig. 15: relações de intervalo nos modos da escala pentatônica

Esta é uma visão racional que examina quase que matematicamente a possibilidade de aplicação das notas de uma determinada escala, mas não podemos nos esquecer de que estas possibilidades são reguladas socialmente. Não à toa, dos sete modos possíveis da escala diatônica, apenas quatro foram considerados pelo sistema modal medieval (oito se considerarmos a distinção entre autênticos e plagais).

Como vimos no texto (verbetes Modo) esta não é a única concepção existente do conceito de modo e muitas culturas, em especial as culturas orientais, o identificam com o uso de fórmulas melódicas. E mesmo na cultura Ocidental, anteriormente à sistematização modal no século VII, a criação dos cantos gregorianos empregava a técnica da centonização, que consiste na criação de melodias a partir da (re)combinação de fórmulas melódicas pré-existentes (HOPPIN, 1978, p. 69). Neste sentido, mesmo quando nos referimos a aspectos melódicos do canto pré-gregoriano, os modos podem ser encarados menos como um reservatório de notas das quais extraímos aquelas que

desejamos para formarmos nossas melodias e mais como um conjunto de fórmulas relativamente fixas que são combinadas e recombinaadas.

Para saber mais: **Sistemas Modais**

Para aprofundar seus conhecimentos a respeito da maneira como diferentes culturas organizaram seus sistemas de referência, leia o restante da apostila [Sistemas Modais](#), de autoria do professor Fernando Mattos.

Atividade Individual: criação de melodias

Até o momento, refletimos a respeito de uma série de questões: as funções da melodia em diferentes contextos, como uma melodia lida com os parâmetros sonoros, qual a relação que estabelecem com o material musical e, finalmente, sua organização em sistemas de referência. Agora, como encerramento desta unidade, iremos fazer uma atividade de criação melódica. Invente ou utilize uma escala de, no mínimo cinco notas e escreva uma melodia excepcional em algum aspecto. Poste sua melodia aqui e justifique, por escrito, porque ela é interessante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APEL, W. **Harvard dictionary of music**. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1969.

COPE, D. **Techniques of the Contemporary Composer**. Schirmer Books, 1997.

BOUCOURECHLIEV, A. **A linguagem musical**. Tradução A.M. da Rocha. Lisboa: EDIÇÕES 70 - BRASIL, 2003.

CHERRY, C. **A comunicação humana: uma recapitulação, uma vista de conjunto e uma crítica**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Editôra Cultrix: Editôra da Universidade de São Paulo, 1971.

HOPPIN, R. H. **Medieval music**. New York: W. W. Norton, 1978.

MATTOS, Fernando. **Apostila de Análise Musical II**. Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Apostila teórica disponível em https://www.ufrgs.br/harmonia/acervo/MORFOLOGIA%20E%20ANÁLISE/Analise_2-Apostila.pdf

_____. **Sistemas Modais**. Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Apostila teórica disponível em https://www.ufrgs.br/harmonia/acervo/MORFOLOGIA%20E%20ANÁLISE/Sistemas_Modais.pdf

POWERS, H.; WIERING, F.; PORTER, J.; COWDERY, J.; WIDDESS, R.; DAVIS, R.; PERLMAN, M.; JONES, S.; e MARETT, A. (2001). **Mode**. *Grove Music Online*. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043718>, acesso em 30/05/2020.

Pgs. 2-4. Trad.: André de Cillo Rodrigues