

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

ANDRÉ DE CILLO RODRIGUES

DISCIPLINA DE ANÁLISE MUSICAL II
(UNIDADE 2)

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:

Fig. 1: Canto <i>Benedicamus Domino</i> _____	6
Fig. 2: Semelhança entre sequências de notas em <i>Benedicamus</i> _____	6
Fig. 3: Variação de frase em <i>Benedicamus</i> _____	7
Fig. 4: conteúdo intervalar das três primeiras notas do canto _____	7
Fig. 5: Semelhança de perfil entre várias sequências _____	8
Fig. 6: modificação do conteúdo intervalar da célula inicial da música _____	8
Fig. 7: condensação intervalar da célula inicial da música _____	8
Fig. 8: análise de <i>Benedicamus Domino</i> _____	9
Fig. 9: Sistema de modos rítmicos _____	10
Fig. 10: Início da <i>Clausula Domino</i> _____	11
Fig. 11: Trecho da <i>clausula Domino</i> _____	11
Fig. 12: <i>Pucelete (Triplum)</i> _____	14
Fig. 13: <i>Pucelete (redução)</i> _____	15
Fig. 14: <i>Talea do moteto Qui es Promesses</i> _____	18
Fig. 15: <i>Color do moteto Qui es Promesses.</i> _____	18
Fig. 16: <i>Estrutura da voz tenor. Extraído de Medieval Music, R. Hoppin, p. 413.</i> _____	19
Fig. 17: início de <i>Lux Aeterna</i> _____	23
Fig. 18: início da transição do bloco 1 para o bloco 2 _____	23
Fig. 19: bloco 2 (<i>textura homofônica</i>) _____	24
Fig. 20: início do terceiro bloco (<i>retorno da textura polifônica</i>) _____	25
Fig. 21: início do <i>Cantus (soprano)</i> em <i>Oculus non Vidit</i> _____	28
Fig. 22: <i>Altus (contralto)</i> no início de <i>Oculus non Vidit</i> _____	29
Fig. 23: <i>Soprano, continuação do primeiro ponto de imitação</i> _____	29
Fig. 24: <i>contralto, imitação à oitava</i> _____	29
Fig. 25: <i>distância entre a imitação das vozes</i> _____	30
Fig. 26: <i>Oculus non Vidit, primeiro ponto de imitação</i> _____	30
Fig. 27: <i>Le pin Bertaud par Signac, obra pontilhística</i> _____	33
Fig. 28: Início de <i>Contrapunctus Primus</i> _____	34
Fig. 29: Segundo sistema de <i>Contrapunctus Primus</i> _____	34
Fig. 30: Entrada da terceira voz em <i>Contrapunctus Primus</i> _____	35
Fig. 31: Entrada da quarta voz em <i>Contrapunctus Primus</i> _____	35

Sumário

Sumário	4
Unidade 2: Evolução histórica da Polifonia Ocidental	5
1. Evolução da Polifonia (Ars Antiqua)	5
1.1. Introdução	5
1.2. Benedicamus Domino.....	5
1.3. Clausula.....	9
1.4. Pucelete/Je Languis/Domino.....	12
1.5. Texto	13
1.6. Estruturação da terceira voz (Pucelete)	14
1.7. Relação entre as vozes	14
2. Polifonia Ocidental (Ars Nova)	15
2.1. Introdução	15
2.2. O sistema de notação mensural (prolação)	16
2.3. Moteto isorrítmico	17
2.4. Comentários a respeito do moteto <i>Qui es promesses/ Ha! Fortune/ Et non est qui</i> <i>adjuvat</i>	19
2.5. Lux aeterna	21
3. Polifonia	26
3.1. Moteto Renascentista	26
3.2. Oculus non Vidit (1577)	28
3.3. Análise em Vídeo	31
3.4. Resumo da análise em vídeo	31
3.5. Contrapunctus Primus:	32
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	37

Unidade 2: Evolução histórica da Polifonia Ocidental

1. Evolução da Polifonia (Ars Antiqua)

1.1. Introdução

Atividade Individual: Escuta de peças

Ouçã as três peças a seguir e reflita a respeito da seguinte questão: elas parecem estar relacionadas ou soam como criações absolutamente distintas? Justifique sua visão no fórum. Para embasar sua resposta, reflita a respeito de coisas como:

1. quantos elementos distintos acontecem simultaneamente?
2. A partir disto, como seria possível definir sua textura (monodia, polifonia, homofonia, etc.)?
3. Estas camadas são homogêneas ou possuem um caráter distinto acentuado?

Benedicamus [\[aqui\]](#)

Clausula [\[aqui\]](#), ouvir trecho do início do vídeo até 44”]

Pucelete [\[aqui\]](#)

Embora possa não parecer em uma primeira escuta, estes três exemplos estão intimamente relacionados (ver adiante no decorrer desta seção).

1.2. Benedicamus Domino

O primeiro exemplo é o canto Benedicamus Domino (Abençoei ao Senhor), uma saudação de encerramento na liturgia romana (textura monódica). Repare como a tessitura da melodia compreende uma oitava exata de Lá a Lá e sua nota principal (final) é a nota Ré. Esta nota está claramente reforçada pelo

uso privilegiado que se faz dela: a nota inicia e conclui a melodia, além de aparecer no final das frases (indicadas por uma virgula colocada no pentagrama). Ela é também a nota que aparece mais vezes. Estas características fazem com que possamos definir o modo do canto como hipodórico (Modo II):

a. Plainsong



Fig. 1: Canto Benedicamus Domino

O ritmo ainda não era indicado pela notação da época e até hoje não existe um consenso a respeito de sua interpretação. Willi Apel, autoridade no assunto, defende a não existência de um sistema fixo de organização das durações para o canto gregoriano, contrariamente ao que aconteceu com seus aspectos melódicos (Apel, Gregorian Chant, 1958, p. 126). Grande parte das interpretações do repertório gregoriano realiza o ritmo de maneira bastante livre, sem um pulso definido e levando em conta o ritmo e os acentos métricos das palavras.

Já em relação ao uso das alturas no canto é possível abstrair um número maior de informações, tanto em relação ao sistema utilizado (sistema modal) quanto em relação à observação de padrões melódicos recorrentes. Apesar de não ser possível subdividir a música em subseções ou repetições literais, algumas sequências de notas são muito semelhantes entre si. Veja:

a. Plainsong

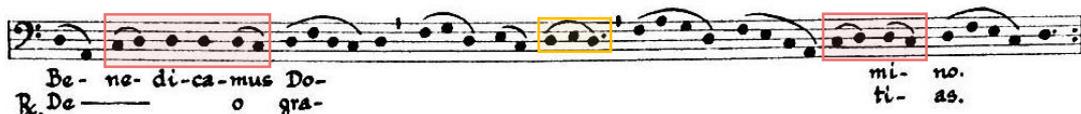


Fig. 2: Semelhança entre sequências de notas em Benedicamus

Na figura acima, a sequência ‘Dó-Ré-Dó’ aparece duas vezes, a primeira no começo do canto e a última próxima ao final (ambas em vermelho). O que varia entre a primeira vez e sua repetição é apenas o número de repetições da nota intermediária (Ré). A sequência Ré-Mi-Ré (em amarelo) que surge mais ou menos na metade do canto também tem o mesmo desenho, mas varia os graus da escala (de VII-I-VII passa a ser I-II-I).

Outro exemplo de variação melódica pode ser visto na figura abaixo, em que a sequência Ré, Fá, Ré, Dó, Ré (marcada abaixo em azul claro) é ligeiramente alterada no final (em azul escuro) e se torna Ré, Fá, Mi, Dó, Ré:

a. Plainsong



Fig. 3: Variação de frase em Benedicamus

Agora, vamos examinar algumas relações menos aparentes. Observe os intervalos possíveis no interior do conjunto formado pelas três primeiras notas de Benedicamus (Ré, Lá e Dó):

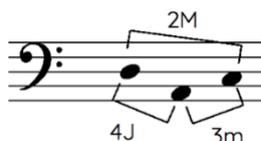


Fig. 4: conteúdo intervalar das três primeiras notas do canto

Esta sequência de quarta, terça e segunda está presente em vários momentos do texto musical (algumas notas estão presentes em mais de uma sequência):

a. Plainsong



Fig. 5: Semelhança de perfil entre várias sequências

Em alguns momentos, a sequência do início aparece bastante modificada. No excerto abaixo, duas sequências chegam a alterar o conteúdo intervalar da sequência original, mas mantêm seu perfil. Na primeira (indicada em vermelho escuro na figura anterior) a segunda que antes era maior é diminuída em um semitom e se torna menor enquanto a terça, que era menor, é aumentada em um semitom e se torna Maior:

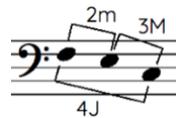


Fig. 6: modificação do conteúdo intervalar da célula inicial da música

A segunda (em vermelho claro na figura anterior) é ainda mais drástica ao inverter a direção e comprimir todos os intervalos. Abaixo está a comparação entre o início e esta variação. Note como o maior intervalo no original (a 4ªJ) perde dois semitons e se torna uma terça menor; o intervalo intermediário (que era a 3ªm) perde um semitom e se torna uma 2ªM; e, finalmente, o menor intervalo (2ªM no original) também perde um semitom e se torna uma 2ªm:

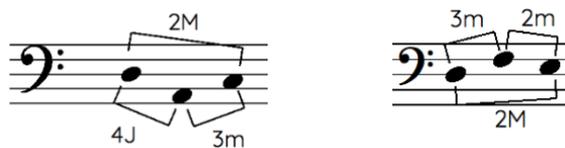


Fig. 7: condensação intervalar da célula inicial da música

Atividade Individual: Similaridades entre padrões de notas

É possível perceber a existência de outras sequências de notas que contenham semelhanças entre si no decorrer do canto? Analise a partitura do início de *Benedicamus Domino* (fig. 1) e procure por padrões melódicos semelhantes.

Compare os seus resultados na atividade anterior com a figura a seguir, que mostra muitas destas relações (as cores mostram a proximidade entre as sequências):

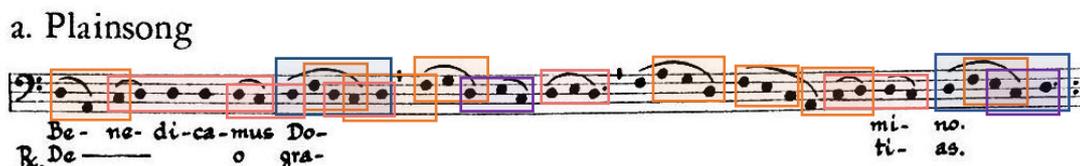


Fig. 8: análise de Benedicamus Domino

A seguir eu faço a mesma análise em um vídeo:

[vídeo 2-1]

1.3. Clausula

Atividade Individual: leitura de texto

Leia o trecho do texto [Apostila de Análise Musical](#), de autoria de Fernando Mattos, que trata a respeito das primeiras experiências polifônicas (p. 5-12).

A segunda música que escutamos no início desta seção é uma cláusula (*clausula domino*). Inicialmente, a cláusula era uma seção do organum em estilo descante, técnica em que o tenor passa a ser mensurado (da mesma maneira como ocorria com as demais vozes e ao contrário dos outros momentos do *organum*) e passa a executar notas com valores mais curtos. Aos poucos, as cláusulas foram se tornando formas independentes do *organum*, como no presente caso.

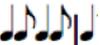
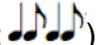
A textura, polifônica, apresenta duas vozes de caráter independente, sendo que a voz mais grave é o canto *Benedicamus Domino* que acabamos de examinar. Se sobrepõe a ele uma nova linha. Perceba como as durações se organizam de maneira muito mais estrita do que no exemplo anterior. À medida em que a polifonia se desenvolve durante a Idade Média, aumenta a

necessidade de controle das resultantes verticais através de uma sistematização das possibilidades rítmicas. Grande parte destas primeiras experiências com um ritmo organizado a partir de padrões pré-estabelecidos (os chamados modos rítmicos) ocorreram no século XI na chamada Escola de Notre Dame. O sistema utilizado por eles reúne seis modos:

Table 8: *The Six Rhythmic Modes*

Mode	Meter	Musical equivalent
1	Trochaic: long short	
2	Iambic: short long	
3	Dactylic: long short short	
4	Anapaestic: short short long	
5	Spondaic: long long	
6	Tribrachic: short short short	

Fig. 9: Sistema de modos rítmicos

No início o sistema dos modos rítmicos previa apenas dois valores, a longa e a breve, que valia metade da longa. Cada unidade dos modos rítmicos é chamada pé rítmico e constitui a unidade básica para a construção de unidades musicais maiores, como frases musicais, por exemplo. Nesta época as frases eram chamadas de *ordines* (plural de *ordo*) e podiam ser perfeitas ou imperfeitas. As “ordens” perfeitas eram aquelas que terminavam na primeira unidade de um pé rítmico (por exemplo:  e as imperfeitas aquelas que terminavam na última unidade do pé (por exemplo: ) (Carl Parrish, *The Notation of Medieval Music*, 1978, p. 77).

O valor mais longo, presente nos modos 3, 4 e 5 provavelmente se originou do fato de que, na clausula, o tenor costumava fazer uma nota para cada pé rítmico dos modos 1, 2 e 6, isto é, um valor equivalente a .

Munidos destas informações, vamos agora retornar para a nossa análise. Observe o início da clausula Domino:

1. Clausula: Domino



Fig. 10: Início da Clausula Domino

Quantas frases ocorrem na figura acima? Elas são perfeitas ou imperfeitas? É possível perceber quais são os modos rítmicos utilizados pelas duas vozes?

Ambas as frases são perfeitas (terminam na primeira unidade de um pé). Na verdade, quase todas as frases do período são perfeitas e a distinção entre frases perfeitas ou imperfeitas é praticamente apenas teórica (Richard Hoppin, *Medieval Music*, p. 223). A voz inferior (*Benedicamus*) se movimenta no quinto modo (♩ ♩) e a superior (com hastes para cima) está principalmente no segundo modo (♩ ♩) e, ocasionalmente no sexto modo (♩ ♩ ♩). Note como a breve é subdividida em valores menores (c.5).

Em certo momento, a voz superior faz uma frase relativamente extensa no quinto modo:



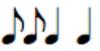
Fig. 11: Trecho da clausula Domino

Finalmente, observe a assimetria das frases que contrasta diretamente com a quadratura tonal e sua subdivisão em múltiplos de 4 compassos. Vamos voltar a alguns destes assuntos adiante.

1.4. Pucelete/Je Languis/Domino

Aviso importante: nesta partitura os valores rítmicos estão dobrados em relação ao exemplo anterior. O segundo modo, por exemplo, está representado pelos valores  ao invés de .

Na música secular, a cláusula serviu de base para uma nova forma de composição, o moteto. As vozes recebiam letras de outra natureza em relação à voz do tenor (o canto gregoriano, com texto religioso) e muitas vezes em línguas diferentes. Os resultados eram muitas vezes dissonantes já que o controle da dissonância ainda não era tão estrito como haveria de se tornar séculos mais tarde durante a Renascença.

Aos poucos, os compositores foram ampliando os limites dos modos rítmicos e utilizando valores rítmicos menores do que a breve. O moteto Pucelete/Je Languis/Domino, terceiro exemplo analisado nesta unidade, ilustra um estágio intermediário neste desenvolvimento. As duas vozes inferiores são idênticas àquelas analisadas na clausula Domino (exemplo anterior). Soma-se a elas uma terceira voz, mais aguda (triplum) que se movimenta geralmente em valores rítmicos mais curtos do que as demais. Esta voz se move com frequência no padrão  (uma variante do sexto modo).

Atividade Individual

Ouçã a peça novamente e repare como a adição da terceira voz modifica nossa percepção do todo em relação aos exemplos precedente. Cada um destes três exemplos soa de uma maneira extremamente particular. Perceba ainda como cada camada da polifonia do moteto Pucelete tem um caráter próprio e cada uma delas se movimenta de maneira extremamente independente em relação às demais.

Agora, examinando a partitura, procure responder às seguintes questões:

Qual o tamanho das frases?

Todas as vozes possuem frases do mesmo tamanho?

Quais os intervalos mais comuns no começo dos compassos?

As vozes possuem relações motivicas entre si?

Agora que você refletiu um pouco a respeito da peça, vamos considerar alguns aspectos:

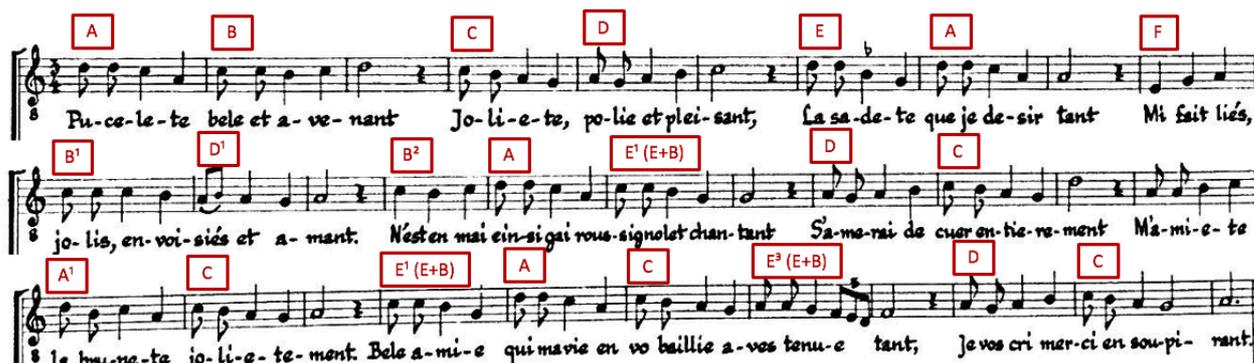
1.5. Texto

Cada voz possui um texto diferente, o cantus firmus está em Latim (Benedicamus Domino) e as duas vozes superiores em francês antigo. O conteúdo semântico também difere bastante, veja:

Voz	Texto	Tradução livre
Tenor	Benedicamus Domino	Abençoei ao Senhor
Duplum	Je languis de maus d'amours; Mieux aime assez qu'il m'ocie; Que nul autre maus; Trop est jolie la mort; Allegiés moi douce amie ceste maladie; Qu'amours ne m'ocie	Sofro as penas de amor, prefiro que estas me matem, a qualquer outro mal. A morte é tão bela, Doce amiga, libera-me deste mal, para que não morra de amor
Triplum	Pucelete bele e avenant Joliete polie et plaisant la sadete que je desir tant Mi fait lies jolis envoisies et amant N'est en mai ainsi gai roussignolet chantant S'amerai de cuer entierement M'amiete la brunete jolietement Bele amie qui ma vie en vo baillie aves tenue tant Je voz cri merci en soupirant	Linda e graciosa donzela, bonita, doce e gentil, Encantadora que eu tanto desejo Você me faz feliz e apaixonado. Não há rouxinol cantor em maio que cante tão alegremente, Te amarei com todo o meu coração, minha amada morena, tão docemente Bela amiga, você tem minha vida em suas mãos, Peço-lhe, suspirando, piedade.

1.6. Estruturação da terceira voz (Pucelete)

Como dissemos anteriormente, o ritmo segue quase sempre no sexto modo (qqq), ainda que apresente variações como, por exemplo, eeq q. Todos os elementos fraseológicos parecem ser uma variação uns dos outros e, embora eles não apareçam na mesma ordem, a maioria das ideias motílicas reaparece em diversos momentos da melodia:



The musical score for 'Pucelete' (Triplum) is presented in three staves. Each staff contains a melodic line with lyrics underneath. The score is annotated with letters in red boxes above the notes, indicating phrase structures. The letters are: A, B, C, D, E, A, F on the first staff; B', D', B', A, E' (E+B), D, C on the second staff; A', C, E' (E+B), A, C, E' (E+B), D, C on the third staff. The lyrics are: 'Pu-ce-le-te bele et a-ve-nant Jo-li-e-te, po-lie et plei-sant, La sa-de-te que je de-sir tant Mi fait liés, jo-lis, en-voi-siés et a-mant. N'est en mai ein-sigai rous-signolet chan-tant Sa-me-rai de cuer en-tie-re-ment Ma-mi-e-te la bru-ne-te jo-li-e-te-ment. Bele a-mi-e qui marie en vo baillie a-ves tenu-e tant, Je vos cri mer-ci en sou-pi-rant.'

Fig. 12: Pucelete (Triplum)

O tamanho das frases não segue uma quadratura e é absolutamente assimétrico: 3+3+3+4+4+3+4+5+3 (os números se referem aos compassos da partitura). Curiosamente as frases desta linha não coincidem com as frases das outras duas vozes, que também não seguem uma quadratura e sim o padrão: 4+5+3+7+5+4+4.

1.7. Relação entre as vozes

Apesar de terem sido compostas em épocas diferentes, as vozes do moteto possuem muitas relações. Se quiser, acesse o Texto 2-1, que contém a análise de algumas destas relações. Considere ainda esta redução harmônica da peça e perceba como os principais intervalos são as oitavas, quintas e quartas. Além disso, perceba como ocorrem dissonâncias em alguns momentos da peça:



Fig. 13: Pucelete (redução)

Atividade individual: Resenha bibliográfica

Recentemente discutimos a simultaneidade como uma das marcas essenciais da música ocidental enquanto linguagem. Um autor importante que discute esta questão é René Leibowitz, no prefácio de seu livro *Schoenberg e sua Escola* [Texto 2-2]. Leia o texto e faça uma resenha dos pontos principais.

2. Polifonia Ocidental (Ars Nova)

2.1. Introdução

Atividade Individual:

Leia o texto [Apostila de Análise Musical II](#), p.13-25, de autoria de Fernando Mattos, que fala sobre os desenvolvimentos musicais durante o período da Ars Nova.

Posteriormente, leia o texto **as inovações de Phillipe de Vitry** [Texto 2-3], que explica mais pormenorizadamente o sistema de prolação utilizado pelos compositores da Ars Nova no séc. XIV.

A saída do sistema dos modos (rítmicos) representou uma ampliação considerável das possibilidades rítmicas na composição musical. Ainda mais relevante do que isto é o fato de que se operou uma mudança qualitativa entre estes dois sistemas. Enquanto no sistema de modos rítmicos as frases são

construídas pela adição dos pés métricos, o sistema mensural estabelece uma proporção entre os valores rítmicos.

2.2. O sistema de notação mensural (prolação)

Hoje em dia, um valor qualquer, como uma semibreve, por exemplo, sempre se subdivide em duas partes iguais, neste caso, em duas mínimas ($\circ = \downarrow + \downarrow$). Entretanto, no sistema de prolação os valores poderiam se subdividir em duas ou em três partes e isto era indicado pelo uso de sinais colocados na partitura. Assim, o compositor/intérprete tinha que definir se um valor qualquer, como a nossa semibreve do exemplo anterior, equivaleria a duas partes iguais de mínima ($\circ = \downarrow + \downarrow$) ou a três partes iguais de mínima ($\circ = \downarrow + \downarrow + \downarrow$). Da mesma forma, ele precisa definir agora se a mínima valerá duas ou três partes de semínima ($\downarrow = \downarrow + \downarrow$; ou então $\downarrow = \downarrow + \downarrow$). Tenha em vista que estas relações poderiam ser diferentes em vozes distintas e também poderiam mudar no decorrer da música. Além disso, os valores e sinais de duração utilizados na época eram outros, como é possível perceber pela leitura do texto **as inovações de Phillipe de Vitry**.

Vejamos um exemplo mais concreto de como isto funciona. Considere uma frase que começa com os valores rítmicos a seguir, uma breve e uma semibreve (segundo a notação da época agora):



De acordo com o sistema de notação mensural, se o tempo for perfeito, a breve (■) se dividirá em três semibreves (◆). Entretanto, caso o tempo seja imperfeito, se dividirá em apenas duas. O mesmo vale agora para a semibreve. Se a prolação for perfeita (maior) ela se dividirá em três mínimas (\downarrow), mas caso seja imperfeita (menor) em apenas duas. Mas como isto impactaria a transcrição da rítmica da nossa frase utilizando breves e semibreves (acima)? Na tabela abaixo se encontra um exemplo de transcrição destes valores segundo o tipo de

tempo e prolação com o objetivo de mostrar que o ritmo de uma mesma frase poderia mudar de um caso para outro:



A liberdade deste sistema permitiu experiências incríveis com procedimentos imitativos em que as vozes executam a mesma melodia em proporções diferentes, os chamados cânones mensurais (*Prolatio Canon*):

Cicconia, [le ray du soley](#)

Repare como, neste Kyrie da missa Prolação de Ockeghem as duas vozes superiores se imitam a partir de diferentes proporções. O mesmo procedimento ocorre entre as duas vozes inferiores:

Johannes Ockeghem - Missa [Prolationum - Kyrie](#)

2.3. Moteto isorrítmico

Machaut compôs 23 motetos tanto de caráter profano como religioso durante sua vida. Uma das principais técnicas composicionais utilizadas por ele foi a da isorritmia, que consiste na utilização de uma sequência fixa de durações, chamada Talea, como base para a construção da peça, em geral na voz de tenor. Muitas vezes a Talea se sobrepõe a uma sequência de notas chamada Color e as duas podem ser compostas por um número de unidades diferente.

O tenor do moteto “Qui es promesses/ Ha! Fortune/ Et non est qui adjuvat” (Moteto 8, AMM, N^a 61), de Machaut, por exemplo, apresenta uma Talea composta por 12 figuras rítmicas (mais pausas):

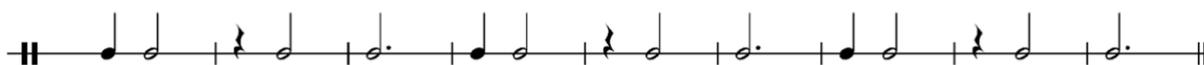


Fig. 14: Talea do moteto Qui es Promesses

E uma Color composta por 16 alturas:



Fig. 15: Color do moteto Qui es Promesses.

Assim, existe uma defasagem entre a Talea e a Color sendo que quatro iterações da Talea correspondem a três iterações da Color (4T=3C). A peça termina quando este ciclo se completa. A figura abaixo mostra a estruturação do tenor:

a. AS WRITTEN IN MANUSCRIPTS*



b. AS DETERMINED BY UPPER VOICES



Fig. 16: Estrutura da voz tenor. Extraído de Medieval Music, R. Hoppin, p. 413.

Atividade Individual:

Ouçã o moteto [*Qui es promesses/ Ha! Fortune/ Et non est qui adjuvat*](#), de preferência com a partitura, e observe a relação entre a Talea e a Color (elas estão indicadas na partitura através dos símbolos T e C e sua respectiva numeração).

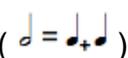
Como você qualifica a polifonia? Quantas vozes são? Elas possuem um caráter heterogêneo ou homogêneo? Seu texto é o mesmo?

Finalmente, como este moteto difere ou se assemelha ao moteto *Pucelete/Je Languis/Domino* que analisamos anteriormente?

Se quiser, poste suas observações neste fórum!

2.4. Comentários a respeito do moteto *Qui es promesses/ Ha! Fortune/ Et non est qui adjuvat*

Como era comum na época, o Tenor (voz mais grave) se move através de figuras de maior duração (no âmbito do modo e do tempo), enquanto vozes mais agudas usam uma das possíveis combinações de tempo e prolação. Nesta peça o modo é perfeito enquanto o tempo e a prolação são imperfeitos. Repare como o tenor sempre se subdivide em três partes enquanto o duplum (voz intermediária) e o triplum (voz aguda) subdividem o tempo em duas partes

(), assim como a prolação ().

O cantus firmus utilizado no tenor está no modo Dórico (final Ré), mas Machaut utiliza apenas um trecho do canto e conclui seu moteto na nota Fá. Repare como a linha melódica do tenor é colorida pelo compositor através do uso de alterações (o Fá#, em um tenor baseado na nota Fá natural). Embora seja possível encontrar semelhanças motivicas entre as vozes do moteto, a textura ainda é relativamente heterogênea, principalmente se comparada à

música renascentista. A busca por relações entre as vozes seria próxima daquela que fizemos na seção precedente, de modo que nos absteremos de fazê-lo aqui para dar mais espaço a outras perspectivas analíticas.

Cada voz possui um texto diferente, como havia acontecido com o moteto Pucelete/Je Languis/Domino, só que agora eles possuem significados semânticos inter-relacionados. O tenor canta “não há ninguém para ajudar”, enquanto o duplum e o triplum cantam a respeito da malfadada sorte de seu respectivo eu poético.

Material Adicional: Diferenças Entre Os Sistemas Rítmicos Aditivo E Divisível

Enquanto na música ocidental o sistema predominante se baseia na subdivisão de valores de duração, a concepção rítmica de parte da música de diversas culturas, como a africana e oriental, apresenta outro modo de sistematizar as durações. Ao invés de uma figura que é subdividida em figuras que representam valores menores, opera-se de outro modo: os valores rítmicos são obtidos pela concatenação de unidades mínimas de tempo agrupadas de maneira assimétrica. Se a unidade mínima é a colcheia, por exemplo, seria possível imaginar um ritmo que correspondesse ao valor de uma semibreve obtido pela soma de valores menores, como na figura abaixo:

The image shows two staves of music in 4/4 time. The top staff contains a single whole note (semibreve) with the number '1' above it. The bottom staff contains a sequence of notes with stems and flags, representing an additive rhythm. Below the notes are numerical values: 1, +2, +2, +1, +2, 3, +3, +2, +1, +4, +3, +1. Above the notes, the values 1/2, 1/2, 1/4, 1/4, 1/4, 1/4 are indicated, showing how these smaller units sum up to the whole note.

Embora os resultados atingidos pelas duas formas de pensar possam ser semelhantes em alguns casos, o sistema aditivo facilita a obtenção de valores assimétricos.

Na apostila *Panorama Da Música No Oriente*, de autoria de Fernando Mattos, a diferença entre os sistemas aditivo e divisível é abordada mais pormenorizadamente (a partir de uma discussão a respeito do sistema utilizado na música indiana). Para esclarecer a diferença entre estes sistemas, recomenda-se a leitura do trecho entre as páginas 25-28.

2.5. Lux aeterna

Atividade Individual: Análise auditiva de Lux Aeterna

Ouçã a peça [aqui](#). Responda:

Quais suas primeiras impressões? Como seria possível definir a textura da obra? Anote aquilo que julgar relevante. Estas informações são importantes, guarde-as e compare com sua compreensão da peça após o término da análise.

Agora, leia o trecho do livro *Ouvir o Som* (p.135-142), de Paulo Zuben, que analisa a peça *Lux Aeterna* (György Ligeti).

Lux Aeterna trabalha com procedimentos imitativos e técnicas composicionais que remontam aos motetos isorrítmicos de Machaut, embora na maior parte das vezes isto não se reflita na escuta da peça. Em obras como *Lontano*, *Atmosphères* e *Lux Aeterna*, Ligeti trabalhou com cânones de linhas melódicas que se movimentam lentamente e por intervalos geralmente pequenos que são sobrepostas formando uma massa sonora. Trata-se de uma técnica chamada Micropolifonia inventada pelo compositor para definir estes processos. Segundo ele:

“Tecnicamente falando, sempre abordei a textura musical através da escrita de partes. Atmosphères e Lontano têm uma estrutura canônica densa, mas você não pode realmente ouvir a polifonia, o cânone. Você ouve uma espécie de textura impenetrável, algo como uma teia de aranha muito densa. Mantive linhas melódicas no processo de

composição, elas são governadas por regras tão estritas quanto as de Palestrina ou da escola flamenga, mas as regras dessa polifonia são elaboradas por mim. A estrutura polifônica não transparece, você não pode ouvi-la; permanece escondida em um mundo subaquático microscópico, para nós inaudível. Eu chamo isto de micropolifonia (uma palavra tão bonita!)". (Ligeti, apud Bernard 1994, 238).

Lux Aeterna utiliza a técnica canônica para organizar as alturas em conjunção com a técnica da Talea elástica para organizar as durações. Uma Talea elástica é uma Talea que sofre pequenas alterações nas suas durações e se adapta às necessidades do compositor em regular a textura e/ou a harmonia da peça (*Gradação visual na música micropolifônica de György Ligeti*, Cláudio Horácio Vitale, p. 399-400). A ideia de criar uma talea elástica teria se originado do estudo de obras de compositores da Ars Nova.

A textura da peça é principalmente polifônica, com as vozes se somando e entrando em momentos distintos. A exceção são dois momentos curtos em que as vozes entram simultaneamente e a textura se torna homofônica. Embora a peça utilize técnicas de imitação canônica, no resultado auditivo não transparece as imitações entre as vozes, e sim, a massa textural formada pelos sons. O tratamento do texto é eminentemente silábico (cada sílaba executa uma nota distinta), embora o texto *réquiem aeternam dona eis* (c. 61) apresente uma melodia relativamente curta para representar várias sílabas.

Vamos analisar o primeiro bloco, tomando como base a gravação indicada anteriormente para a escuta (<https://www.youtube.com/watch?v=Zy8SQ-LWC20>).

Este bloco parte da nota Fá que é repetida em durações distintas entre sopranos e contraltos. Aos poucos, e à medida em que o cânon progride, outras notas vão surgindo e a textura vai se tornando mais densa. Observe o comportamento das sopranos e contraltos (os naipes estão divididos em quatro partes) no começo da peça. Enquanto algumas vozes estão ainda na nota Fá, outras já estão fazendo a nota Mi (circuladas em azul na figura abaixo):

"FROM AFAR" *

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

Alt 1-4:
stets sehr weich einsetzen / all entries *very gentle*
pp sempre

Fig. 17: início de Lux Aeterna

No minuto 2'09" surge uma oitava de Lá que salta para fora da massa que vinha se formando, como podemos ver na figura abaixo (a primeira e terceira linhas de cima para baixo, na metade à direita, em rosa escuro), extraída do vídeo indicado acima (as figuras 18, 19 e 20 se referem ao vídeo com execução da Capella Amsterdam referenciado acima e foram editados por Bali Dániel):

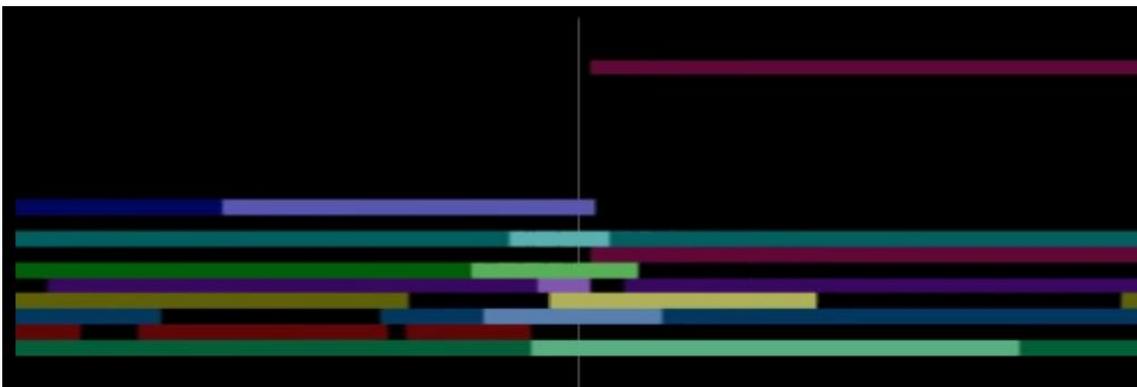


Fig. 18: início da transição do bloco 1 para o bloco 2

Este Lá inicia uma transição para a próxima seção e, após seu aparecimento, a textura vai perdendo densidade e se torna mais rarefeita até que permaneça apenas a oitava de Lá mencionada anteriormente. Este processo termina em 3'16" na gravação.

Esta seção exemplifica uma das maneiras como os blocos com textura polifônica se iniciam nesta música: eles vão se adensando através da adição das notas que compõe o cânon. Outros blocos, no entanto, se iniciam com todas as vozes simultaneamente e, como cada uma delas possui durações diferentes, elas vão entrando em defasagem umas com as outras após certo tempo.

Da mesma forma, os blocos polifônicos podem terminar de uma só vez, com as vozes alcançando as últimas notas de suas taleas ao mesmo tempo ou então as vozes podem ir terminando em momentos diferentes e, assim, a textura vai se tornando cada vez menos densa, como ocorreu com este primeiro bloco.

O próximo bloco possui textura homofônica (início em 3'16" na gravação). Repare na imagem como todas as vozes articulam as sílabas do texto simultaneamente:

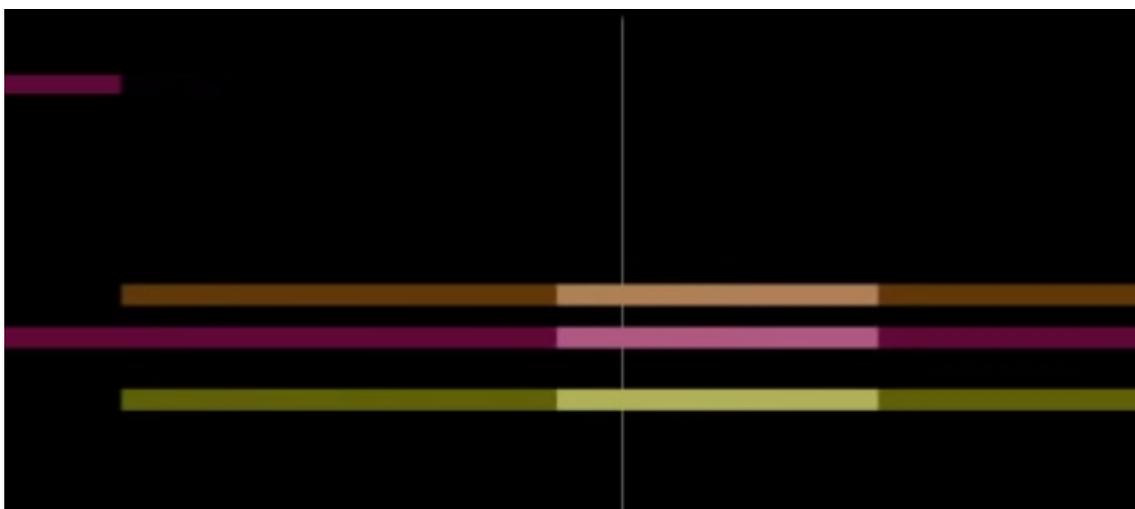


Fig. 19: bloco 2 (textura homofônica)

Esta seção é extremamente curta e o bloco termina abruptamente em 3'34". Um pouco antes, em 3'29", um bloco polifônico se inicia e se sobrepõe ao bloco homofônico:

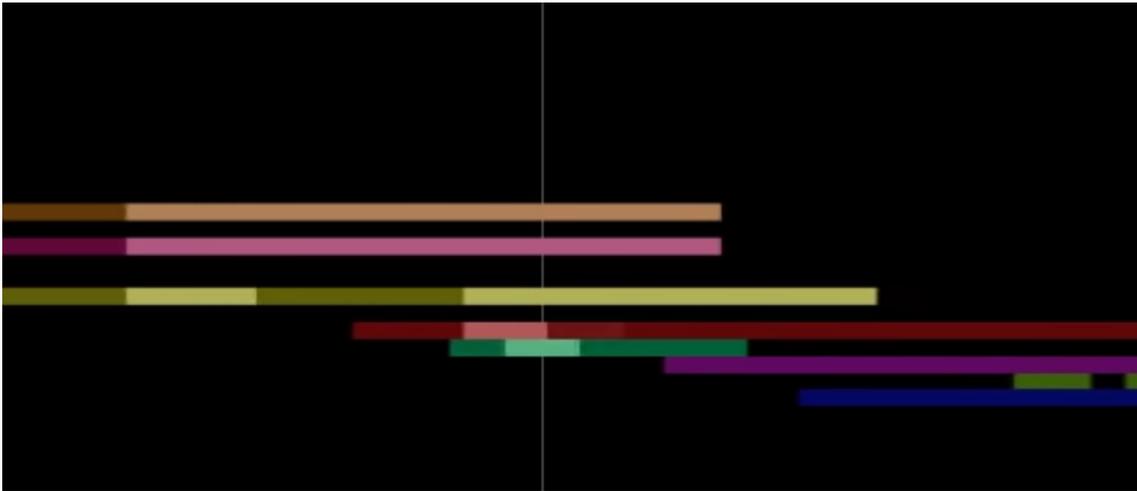


Fig. 20: início do terceiro bloco (retorno da textura polifônica)

Como veremos na próxima seção, isto não é muito diferente do que ocorria nos motetos renascentistas quando os compositores conectavam partes diferentes de suas peças utilizando o mesmo recurso de iniciar uma parte da música enquanto outra ainda não havia sido concluída.

Atividade Individual:

Percepção auditiva da forma de *Lux Aeterna*.

Embora não seja possível ouvir com clareza os cânones da peça, é plenamente possível perceber as partes que a compõe, que se manifestam através do resultado textural.

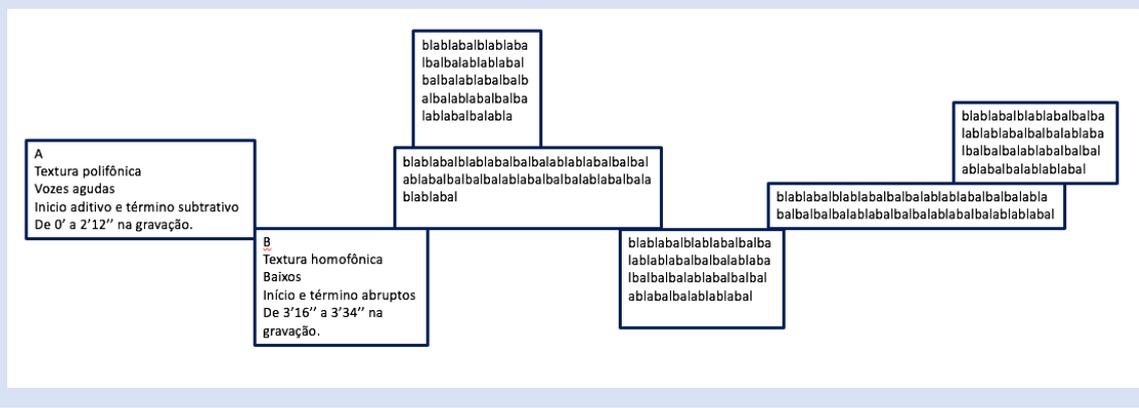
Ouçã a peça com uma folha de papel em mãos. Com base na escuta da peça e na referência gráfica disposta no vídeo, faça anotações a respeito de sua forma:

Quando começam e terminam os blocos (em que minuto do vídeo)?

Os blocos são polifônicos ou homofônicos?

Como cada bloco se inicia e como ele termina? Abruptamente? Ou as vozes vão se adicionando e/ou subtraindo aos poucos para formar uma massa sonora?

Faça um desenho com o projeto da peça, anotando os blocos e as informações que julgar relevantes, como no modelo abaixo (não precisa ser igual, trata-se apenas de uma referência):



3. Polifonia

3.1. Moteto Renascentista

Nesta época, o moteto já havia se transformado como gênero formal e se convertido em uma forma bastante diferente daquela que vimos na Idade Média. Algumas vezes, ele é baseado em procedimentos imitativos, se dividindo em pontos de imitação separados por cadências. Em cada ponto as vozes se imitam a partir de um material temático diferente e esta imitação costuma ocorrer a distâncias intervalares diferentes.

Outra questão importante nos motetos imitativos é a maneira como os pontos se conectam de modo a contribuir para a fluência da peça. Com a devida exceção do último ponto, as vozes não cadenciam simultaneamente, isto é, enquanto um ponto ainda está concluindo o próximo ponto já se inicia.

Em peças que se utilizam de procedimentos imitativos, a técnica de imitação entre as vozes não é sempre a mesma. Os temas podem ser imitados em sua forma original e à várias distâncias (imitação direta), como mencionamos há pouco, mas também podem ser retrogradados (quando o tema aparece tocado de trás para frente), invertidos (quando os intervalos ascendentes se

tornam descendentes e vice-versa) ou retrogradados e invertidos (quando o tema aparece tocado de trás para frente e invertido).

Se a versão original do nosso tema for:



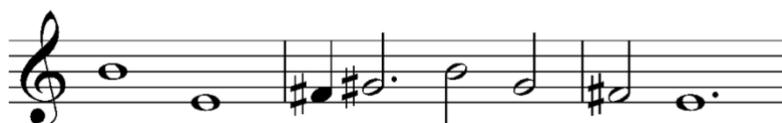
Sua retrogradação será:



A inversão da forma original vai manter os mesmos intervalos, mas vai alternar sua direção:



E a inversão também poderá ser retrogradada:



Repare como a inversão manteve exatamente os mesmos intervalos do original e, com isso, surgiram duas alterações cromáticas: o F#4 e o Sol#. Esse tipo de inversão se chama inversão literal. Seria possível inverter uma melodia mantendo a escala de base, o que fará com que a qualidade de alguns intervalos seja alterada (inversão não literal):



Atividade Opcional:

Ouçã esta serie de 14 cânones feito por Bach a partir das notas da linha do baixo do tema das suas Variações Goldberg, em que ele faz uso de diversos procedimentos imitativos a partir de um tema relativamente simples na sua origem:

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

A seguir, vamos analisar o início do moteto *Oculus Non Vidit*, de Orlando de Lasso, que faz uso de alguns destes procedimentos imitativos.

3.2. *Oculus non Vidit* (1577)

Trata-se de um moteto a duas vozes de Lasso bastante conhecido. Seu texto, de caráter litúrgico, diz: “Os olhos não viram/ nem ouvidos ouviram/ aquilo que Deus preparou/ para aqueles que o amam”. O moteto se divide em quatro pontos de imitação separados por cadências. Vamos analisar agora o primeiro ponto de imitação da peça. O Cantus (soprano) inicia a imitação (a voz que inicia a imitação se chama tradicionalmente *dux*) com a frase:



Fig. 21: início do Cantus (soprano) em *Oculus non Vidit*

Chama a atenção nesta melodia a valorização do intervalo de quinta justa, marcado em pontos de apoio importantes da frase. Repare em como a linha melódica preenche o intervalo de quinta, primeiro descendentemente e depois ascendentemente, em um movimento pendular análogo ao que vimos em momentos da peça *Syrinx*, de Debussy (compasso 22 da peça, discutido no vídeo “análise *Syrinx* (cont.)”, por volta do minuto 8). O salto de quinta

descendente das últimas duas notas da frase é uma síntese condensada deste percurso anterior.

O Altus (contralto) repete a mesma frase começando quinta justa abaixo da primeira (a voz que segue a imitação se chama *comes*), o que ocorre à distância de um compasso e meio (originalmente a música de Lasso não utiliza barras de compasso, mas, por razões de clareza, utilizaremos esta terminologia aqui em conformidade com a transcrição da peça disponibilizada em pdf):



Fig. 22: Altus (contralto) no início de Oculus non Vidit

Ainda neste ponto de imitação, a voz de soprano inicia uma nova frase:



Fig. 23: Soprano, continuação do primeiro ponto de imitação

Prontamente imitada pelo contralto à distância de uma oitava:



Fig. 24: contralto, imitação à oitava

A distância temporal entre a entrada das vozes permanece a mesma durante esta imitação à oitava, entretanto, se antes elas entravam na cabeça dos tempos, agora elas entram no contratempo¹:

¹ Nos referimos aqui à transcrição, que utiliza fórmula de compasso. A questão da métrica na renascença é muito mais complexa do que se poderia inferir por estas frases. Ao aluno que queira se aprofundar na questão recomenda-se o seguinte vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=otgXoa8QEWg> (com legendas em português). Também



Fig. 25: distância entre a imitação das vozes

A seguir, o compositor quebra o processo de imitação para realizar uma cadência em Lá Eólio. Na figura abaixo pode-se observar o ponto de imitação na sua inteireza, incluindo as duas imitações analisadas acima, a quebra da imitação e a cadência, primeiro na voz de soprano e depois no contralto:

Fig. 26: Oculus non Vidit, primeiro ponto de imitação

Atividade Individual:

Ouçã a peça *Oculus Non Vidit*, de Orlando di Lasso. A peça possui textura polifônica, como havia ocorrido com peças da seção anterior, entretanto, sua

pode proceder a leitura do artigo disponível em http://16thcounterpoint.weebly.com/uploads/4/6/4/5/4645505/chapter_i_oculus.pdf (em inglês), que trata especificamente da métrica em *Oculus non Vidit*.

natureza se modificou. Como poderíamos qualificar a maneira como as vozes se relacionam em comparação com o moteto *Pucelete/Je Languis/Domino*?

Agora, com a partitura em mãos procure observar:

- Aonde estão os pontos de imitação
- A que distancia intervalar as vozes se imitam
- Qual o procedimento imitativo utilizado (imitação direta, por inversão, retrogradação, etc...)
- Quais os momentos em que a imitação é quebrada
- Onde estão as cadências e sobre que notas
- Onde estão as dissonâncias (2s, 4s, 7s) e como são tratadas

Agora, indique na partitura suas observações.

Após o término do exercício, anexe sua partitura com as anotações. Tire uma foto das suas anotações ou então use um programa no computador ou celular para gerar um pdf ou tirar uma foto e envie seu trabalho aqui.

3.3. Análise em Vídeo

Se quiser, veja a análise a seguir em formato audiovisual [vídeo 2-2]. Abaixo você pode ler um resumo das informações apresentadas no vídeo.

3.4. Resumo da análise em vídeo

O primeiro ponto conclui em uma cadência em Lá eólio, o segundo em Mí frígio, o terceiro retorna para Lá eólio e o último termina em Ré dórico. Como seria de se esperar, *Oculus non Vidit* praticamente não apresenta dissonâncias

no plano harmônico. As poucas vezes em que ocorrem elas são, em geral, notas de passagem e, eventualmente, bordaduras ou suspensões, sendo que estes últimos casos ocorrem em momentos cadenciais, na conclusão dos pontos de imitação.

O uso virtuosístico dos procedimentos imitativos também chama a atenção: a voz do contralto principia imitando o soprano uma quinta abaixo e, a seguir, uma oitava abaixo. Após a quebra da imitação em função da cadência em Lá eólio tem início o segundo ponto de imitação, só que agora a imitação acontece a uma sétima (menor) de distância, se convertendo em seguida a uma imitação à quinta. O terceiro ponto de imitação apresenta uma modificação no papel das vozes e na natureza da imitação: agora é a voz de soprano que imita o contralto ao uníssono e por movimento contrário. Finalmente tem início um último ponto de imitação que, a princípio, parece constituir uma imitação não literal, a mais solta do conjunto inteiro. Na realidade o que se opera é muito mais genial: após experimentar com imitações à oitava quinta, sétima e por inversão o compositor apresenta a imitação de uma imitação. Metalinguagem² pura.

3.5. Contrapunctus Primus:

Ouçã a peça Contrapunctus Primus do compositor italiano Luigi Dallapiccola (no minuto 3'41" do vídeo). Procure se perguntar:

- Qual a textura?
- Ela é densa ou rarefeita?
- Quantos elementos acontecem e qual sua função no todo?
- É possível perceber alguma relação entre estes elementos?

Se precisar, pause o vídeo para poder analisar a partitura com mais calma.

² é uma linguagem usada para descrever algo sobre outra(s) linguagens (a linguagem-objeto).

Link da peça:

<https://www.youtube.com/watch?v=Kb6PxV6f4C4>

Antes de proceder com a leitura do trecho abaixo, tente pensar sozinho a respeito destas questões, se possível anotando suas conclusões para poder compará-las com as informações abaixo!

Esta peça também se utiliza de procedimentos imitativos, mas o fato de as vozes compartilharem o mesmo campo de tessitura e de a peça ter sido escrita para um único instrumento, o piano, faz com que seja mais difícil perceber a linearidade e o caráter individual das vozes. À medida em que mais vozes entram e a textura se densifica (c. 9 em diante), a polifonia deixa de ser percebida com tanta clareza e o resultado sonoro passa a se tornar mais pontilhístico.³

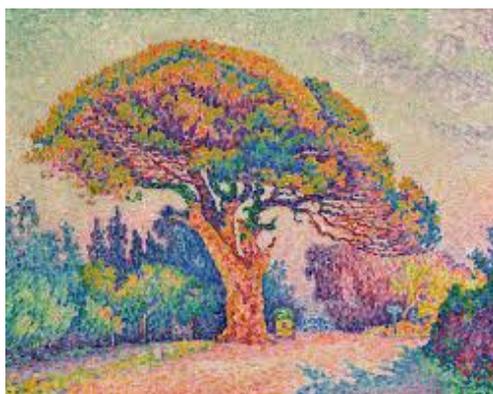


Fig. 27: Le pin Bertaud par Signac, obra pontilhística

A peça começa como se fosse um cânon direto (ao uníssono) por diminuição. A primeira voz (*dux*, em azul, na figura) faz uma frase de quatro compassos, onde o antecedente ocupa exatamente os dois primeiros e o conseqüente os dois posteriores. A segunda voz (*comes*, em vermelho), como

³ Termo emprestado da técnica de pintura de mesmo nome que se originou do movimento impressionista e tinha como principais expoentes P. Signac e G. Seurat. Música pontilhista é aquela que apresenta uma série de sons dispersos pelo campo de tessitura, com o objetivo de enfraquecer a percepção de relações tonais entre as notas. A percepção das relações tonais esteve historicamente vinculada ao uso do registro médio e o espaçamento dos sons pela tessitura acaba dificultando a percepção das linhas melódicas e das funções harmônicas. O pontilhismo confere à obra um caráter fragmentado ou pontilhístico.

já inferimos, repete a primeira, iniciando-se com defasagem de duas mínimas e uma semínima.

O ritmo da segunda voz é variado da seguinte maneira: ele é retrogradado (executado de trás para frente), além de apresentar o valor de suas durações subtraído de um quarto do valor original. Quer dizer, se na primeira vez o ritmo era breve-breve-longa (mínima-mínima-semibreve), agora ele é longa-breve-breve (mínima pontuada-semínima pontuada-semínima pontuada). O mesmo padrão se mantém pelo restante da frase:

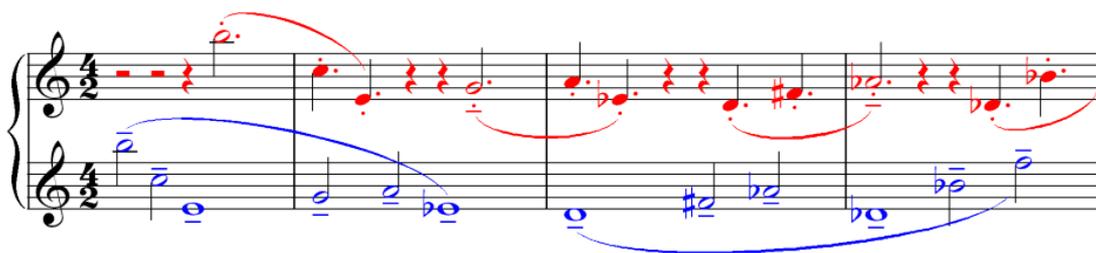


Fig. 28: Início de Contrapunctus Primus

A frase se repete, muito embora não literalmente, nos quatro compassos seguintes:

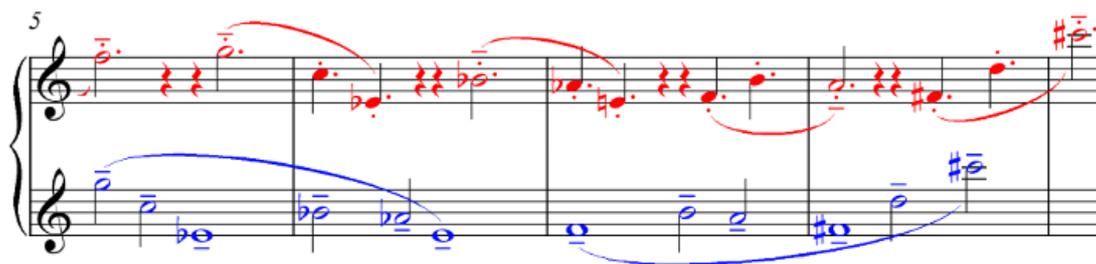


Fig. 29: Segundo sistema de Contrapunctus Primus

No compasso nove uma terceira voz surge (em verde), enriquecendo as resultantes harmônicas da peça. Agora, além da repetição por diminuição rítmica executada pela segunda voz (em vermelho) temos uma outra melodia começando em lá sustenido. Esta voz inverte perfeitamente os intervalos e mantém o mesmo ritmo da primeira voz (azul) até o começo do compasso 11.

Fig. 30: Entrada da terceira voz em Contrapunctus Primus

A partir do compasso 13 a mesma ideia se segue, só que agora a terceira voz (verde), que antes invertia os intervalos da primeira, ganha uma repetição ao uníssono (em laranja), também por diminuição e com as durações retrogradadas.

Fig. 31: Entrada da quarta voz em Contrapunctus Primus

Procedimentos de imitação foram amplamente utilizados no século XX. Muitas das técnicas polifônicas como inversões, retrogradações e retrogradações invertidas formaram bases fundamentais do dodecafonismo,

apenas para darmos um exemplo disto. A obra que acabamos de analisar, inclusive, é dodecafônica, embora a técnica empregada pelo compositor não tenha sido abordada em nenhum momento de nossa análise. Se desejar, assista a análise da peça em formato audiovisual [vídeo 2-3].

Escuta Complementar: cânon pontilhista

Outro compositor cuja obra trabalha frequentemente com procedimentos contrapontísticos é o compositor Anton Webern, ainda que, muitas vezes estes, estes procedimentos não sejam claramente percebidos através da escuta. A simetria e a sutileza da música renascentista sempre fascinaram o compositor, que escreveu uma tese de doutorado a respeito da obra de Heinrich Isaac, compositor desta época, obtendo o título em 1906.

O segundo movimento de suas Variações op. 27 é um cânon por inversão literal em que uma voz segue a outra por uma distância de colcheia. No vídeo a seguir, a representação gráfica deixa claro o espelho entre as vozes e explicita este processo imitativo:

<https://www.youtube.com/watch?v=tb9IK4QpXuk>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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](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

PARRISH, C. **The Notation of Medieval Music**. New York, Norton: 1978.

VITALE, C. H. Gradação visual na música micropolifônica de György Ligeti. **ouvirOUver**, v. 12, n. 2, p. 390-405, 16 dez. 2016.

WILLEY, R. **Electronic Realizations of Conlon Nancarrow's Study No. 37 for Player Piano**. Acesso em 08/03/2021. Disponível em: <http://www.willshare.com/willeyrk/creative/papers/study37/>

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