

Capítulo 1

A LINHA MELÓDICA SIMPLES

CONTORNO MELÓDICO

Já que o contraponto concerne com o caráter de linhas individuais bem como com os princípios envolvidos na combinação de duas ou mais delas, nossa primeira consideração será com as qualidades que fazem uma boa linha melódica. Entre as mais importantes destas está um senso de direção e um ponto de clímax, ambos contribuindo para um contorno melódico interessante e bem definido. (Outras relacionam tal matéria com um equilíbrio agradável entre movimento conjunto e disjunto e entre movimento ascendente e descendente.) Devido as muitas diferentes possibilidades para o contorno melódico, é impraticável tentar uma catalogação completa delas; mas certos tipos abrangentes serão mencionados a seguir.

O mais comum é aquele em que a linha ascende ao ponto mais agudo e então descende. No Exemplo 1a o ponto culminante está a cerca de um terço da caminho percorrido, em 1b ligeiramente além do ponto médio, e em 1c perto do final. A colocação dele em algum lugar da segunda metade é a disposição mais usual, já que permite um senso de desenvolvimento até o ponto culminante e mantém o interesse mais efetivamente.

Exemplo 1a BACH: Passacaglia em Dó Menor



Exemplo 1b GOTTLIEB MUFFAT: Fuga em Sol Menor, para Órgão



Exemplo 1c BACH: C.B.T.¹, 1 Livro II, Fuga 8



O padrão oposto, aquele que move-se descendentemente e então retorna para a área da altura original é mostrado no Exemplo 2.

¹Esta abreviatura é usada nos exemplos deste livro para referir-se ao *Cravo Bem Temperado* de Bach.

Exemplo 2 BACH: Concerto para Dois Violinos



Este contorno (Exemplo 2) só é visto raramente, provavelmente porque um senso de clímax de altura é difícil de obter com ele. Entretanto, a ausência quase completa deste elemento nesta passagem contribui para a sua qualidade serenamente bela.

Se uma linha primeiro desce, e depois sobe para um ponto um pouco mais *alto* do que o do início, um claro senso de clímax de altura pode resultar (Exemplo 3).

Exemplo 3 HANDEL: *Judas Maccabeus* ("To Our Great God")

O tipo de curva que começa com o seu ponto mais baixo e termina com o seu mais alto é visto no Exemplo 4a, e o reverso dela no 4b. Ambos são relativamente infreqüentes.

Exemplo 4a BACH: Dueto em Fá (do *Clavier-Übung*, Parte III)Exemplo 4b BACH: *A Arte da Fuga*, No. 8

O Exemplo 4b ilustra o fato de que um certo senso de clímax de altura pode ser obtido por um movimento basicamente *descendente* para um ponto *grave*, o reverso do procedimento mais freqüente; ao menos há um forte sentido de direção para o Ré grave e um senso de chegada ao destino desejado quando ele é alcançado.

Um sentido de clímax numa linha melódica certamente não é dependente da altura somente. Outros fatores como duração, nível de dinâmica, e disposição das notas dentro da melodia entram em consideração. Por exemplo, uma nota que, em termos de altura, não mereceria uma atenção particular pode ser tornada mais importante por meio de um valor mais longo (acento agógico) ou de um acento dinâmico, enquanto que uma altura relativamente aguda que seja tocada rapidamente pode não ter o efeito climático que ela teria se fosse sustentada. No caso em que um clímax de altura é desejado, é geralmente melhor evitar que a linha mova-se para o mesmo ponto alto ou o mesmo ponto baixo (qualquer que esteja envolvido) mais de uma vez. Algumas melodias envolvem um tipo de

padrão pivotante, no qual a linha centra-se em torno de uma nota ou área particular (a nota Ré no Exemplo 5a, e Dó no 5b).

Exemplo 5a BUXTEHUDE: Fuga em Sol



Exemplo 5b BACH: C.B.T., Livro I, Fuga 2



Note, ainda assim, que em tais casos a natureza *intencional* do retorno à nota pivô é óbvia para o ouvido. A menos que um tal padrão claramente planejado seja aparente, um melodia que permanece voltando para as mesmas notas irá soar inutilmente repetitiva. Também para ser notado é o fato de que melodias de variedade pivotante geralmente contém, em adição às notas recorrentes, elementos que dão um senso de progressão e direção. Por exemplo, nos Exemplos 5a e 5b certas notas (indicadas por setas) formam linhas que movem-se por grau conjunto (progressões por *grau conjunto* [*step-progressions*]). Esta característica irá receber mais comentários na próxima seção.

IMPORTÂNCIA RELATIVA DAS NOTAS

Em muitas melodias tonais certas notas são ouvidas como sendo mais importantes do que outras². Isto pode ocorrer quando aquelas notas são: (1) a mais aguda ou mais grave em uma frase ou um segmento mais longo; (2) a primeira e/ou a última; (3) mais longa em valor; (4) repetida, seja imediatamente ou mais tarde; (5) numa posição métrica forte; (6) acentuadas dinamicamente; (7) harmônicas em oposição a não harmônicas; (8) numa progressão por grau conjunto. (Qualquer uma destas ou todas estas condições podem aplicar-se.)

As primeiras sete destas situações ou são discutidas em outras partes do livro ou são por si evidentes. Mas a última requer alguma explanação aqui. Uma progressão por grau conjunto é uma série de notas (geralmente) não adjacentes numa melodia que formam uma sucessão por grau conjunto; a forte relação melódica de uma segunda faz com que estas notas sejam ouvidas como uma linha mesmo que outras notas intervenham. Algumas melodias, como aquelas mostradas nos Exemplos 5b e 26, contém uma progressão por grau conjunto simples. Outras envolvem muitas que começam e terminam em diferentes pontos³. O Exemplo 6 mostra uma instância deste último tipo.

²Alguns sistemas teóricos referem-se a estas notas como alturas “básicas.” O rótulo foi evitado aqui porque decisões definitivas de quais notas são “básicas” são difíceis de alcançar, posto que muitos fatores envolvidos e elementos de julgamento subjetivo necessariamente entram em questão. Também, há *graus* de “basicidade,” e assim parece questionável falar de qualquer conjunto dado de notas como a forma básica de uma melodia.

³O *The Craft of Musical Composition* de Hindemith inclui exemplos nos quais até seis progressões por grau conjunto estão operando ao mesmo tempo.

Exemplo 6 BACH: Sonata IV para Flauta e Cravo



Mais ilustrações da mesma situação podem ser vistas nos Exemplos 5a e 25. Obviamente, a presença de uma progressão por grau conjunto ajuda a dar um claro sentido de direção à linha melódica. Quando, como acontece raramente, há uma única progressão por grau conjunto que continua através da frase inteira como no Exemplo 7, ela delinea o esqueleto estrutural completo da frase.

Exemplo 7 HANDEL: *Messiah*

Mas como poucas melodias são assim construídas e como muitas contêm várias progressões por grau conjunto concorrentes, seria um erro concluir que o esqueleto estrutural pode normalmente ser deduzido simplesmente das progressões por grau conjunto. E certamente nós devemos lembrar que muitas melodias boas não fazem absolutamente uso da progressão por grau conjunto.

IMPLICAÇÕES HARMÔNICAS

Muitas melodias do período Barroco sugerem um fundo harmônico de algum grau. Em certos casos (como no Exemplo 8), acordes completos esboçados dentro da linha tornam a harmonia implicada bem explícita. Mas note que mesmo em tais configurações harmônicas aparentes, elementos claramente lineares estão geralmente presentes; duas progressões por grau conjunto foram indicadas no Exemplo 8, e duas mais nas “vozes internas” poderiam ter sido mostradas.

Exemplo 8 BACH: *C.B.T.*, Livro II, Fuga 15

Em outras melodias (Exemplos 9 e 12a), as implicações harmônicas são menos definidas. Às vezes elas são mesmo capazes de serem interpretadas de duas ou mais maneiras diferentes até que sejam claramente definidas pela presença de uma terceira voz. As três sucessões harmônicas listadas abaixo da música no Exemplo 9 ilustram este ponto.

Exemplo 9 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 1



O termo “ritmo harmônico” é comumente usado para descrever o padrão de mudança harmônica na música. Embora uma base harmônica seja provavelmente mais definida quando duas ou mais linhas estejam envolvidas, o ritmo harmônico é aparente mesmo numa linha melódica única que sugere um fundo cordal específico.

No estilo que estamos considerando, a tonalidade é invariavelmente estabelecida no ou próxima do início de uma melodia. Sujeitos de fugas e motivos de invenções quase sempre começam na nota da tônica ou da dominante, ocasionalmente na nota da sensível ou da supertônica como uma anacruse. A harmonia da tônica ocorrendo no *final* de um sujeito ou frase geralmente cai no tempo forte (o primeiro e terceiro num compasso de quatro tempos, o primeiro num compasso de dois ou três tempos).

A LINHA COMPOSTA

O tipo de linha mostrada no Exemplo 10 (consistindo, em efeito, de duas ou mais linhas ouvidas alternadamente) ocorre freqüentemente em obras para instrumentos de cordas desacompanhadas, onde um senso de completude harmônica seria difícil de obter de outro modo. Tais linhas obviamente envolvem um contorno composto.

Exemplo 10 BACH: Chaconne



Se as três linhas implícitas nesta passagem fossem escritas como tais, elas pareceriam aproximadamente como isto:

Exemplo 11



EXTENSÃO

Como uma regra geral, as melodias dos séculos XVII e XVIII tendem a permanecer dentro da extensão de uma 12a, e muitas são consideravelmente mais estreitas em âmbito. Sujeitos de fugas, em particular, muito freqüentemente confinam-se à extensão de uma oitava; daquelas no *Cravo Bem Temperado*, somente umas poucas envolvem extensões tão amplas quanto uma 10a, e nenhuma a excede. O Exemplo 12 mostra melodias com extensões estreitas e amplas, respectivamente – uma 5a em a e uma 11a em b.

Exemplo 12a BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 14



Exemplo 12b C.P.E. BACH: *Kurze und leichte Klavierstücke*, No. 15b, Minuetto II

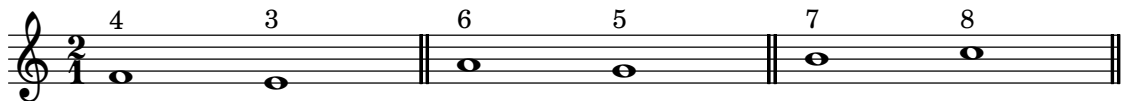


OUTRAS CONSIDERAÇÕES

Até aqui não fizemos mais do que tocar brevemente em algumas das muitas possibilidades do contorno melódico e em alguns fatores da construção melódica. Devemos agora rever certos pontos específicos envolvidos na escrita melódica bem sucedida:

1. Os quarto, sexto, e sétimo graus da escala (às vezes chamados “graus ativos”), tem tendências direcionais particulares em relação à harmonia da tônica bem como também em certos outros contextos harmônicos. O Exemplo 13 mostra as tendências dos graus ativos em Dó maior.

Exemplo 13



O quarto grau, estando apenas um semitom acima do terceiro, na maioria das vezes move-se naquela direção mais do que um tom inteiro na direção oposta. Semelhantemente, o sétimo grau tende a mover-se para o grau da escala mais próximo, a tônica um semitom acima. Embora a relação de semitom não se aplique no caso do sexto grau da escala (isto é, em maior), a tendência daquela nota é normalmente descer para o quinto grau da escala, já que a nota *acima* dela é em si uma nota ativa.

Entretanto, se abordadas como no Exemplo 14a, estas mesmas notas podem convenientemente mover-se na direção oposta daquela mostrada acima. Às vezes elas saltam para outras notas ativas, caso em que a tendência da primeira nota é renunciada ou sua resolução é assumida por outra voz. Em qualquer caso, a maneira da resolução deriva da tendência da *última* nota numa série de notas ativas (Exemplo 14b).

Exemplo 14



O segundo grau da escala é às vezes considerado ativo também, mas ele tem menos senso de empuxe gravitacional do que os quarto, sexto, ou sétimo graus. Sua tendência mais básica é descer para a nota da tônica, embora ele geralmente mova-se para cima para o terceiro grau da escala ao invés.

Em menor, a escala menor harmônica (Exemplo 15) é normalmente a base para as harmonias verticais implicadas neste estilo, de modo que o acorde de dominante seja maior, a subdominante, menor.

Exemplo 15



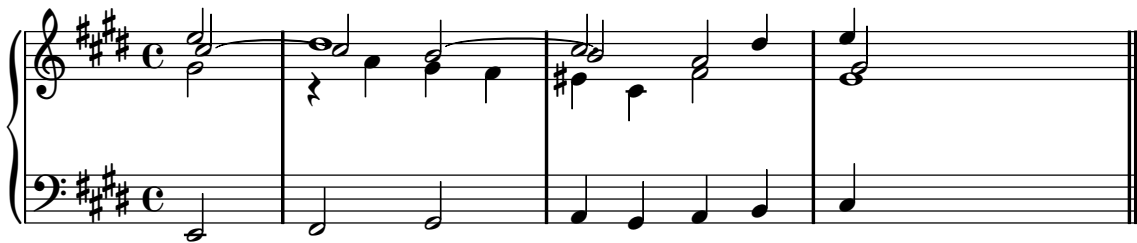
Nesta escala, as tendências dos graus ativos são as mesmas daquelas em maior, mesmo que diferentes relações intervalares estejam envolvidas nos dois casos; isto é, o quarto grau está um *tom inteiro* acima do terceiro e o sexto grau um *semitom* acima do quinto.

A escala menor *melódica* (Exemplo 16) é mais geralmente usada para melodias, para evitar a 2ª aumentada que ocorreria entre os graus 6 e 7 se ambos não fossem ou levantados ou deixados na sua forma “menor natural”.

Exemplo 16



Como uma regra muito geral, linhas ascendentes empregam a forma ascendente desta escala, linhas descendentes a forma descendente. Mas o fundo harmônico também tem uma parte importante na escolha de uma ou outra. Há ocasiões em que a forma ascendente deve ser usada numa passagem descendente de modo a implicar o acorde (maior) de dominante (Exemplo 17a); e a forma descendente é às vezes vista numa passagem ascendente quando a subdominante (menor) está implicada (Exemplo 17b).

Exemplo 17a BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 2Exemplo 17b BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 4

É aparente, entretanto, que no caso de uma escala menor melódica a tendência normal dos sexto e sétimo graus levantados é para cima, e os sexto e sétimo graus abaixados, para baixo.

Em qualquer caso, o intervalo complicado e não vocal de uma 2ª aumentada que ocorre entre o sexto grau não alterado e o sétimo grau levantado (Lá bemol para Si natural em Dó menor) é geralmente evitado em linhas melódicas. As exceções são principalmente em passagens que delineiam um acorde de sétima diminuta (Exemplo 18).

Exemplo 18 BACH: *Invenções a Duas Partes No. 13*

Ocasionalmente a 2ª aumentada é intencionalmente destacada como um caráter característico recorrente numa passagem, como no Exemplo 19.

Em tais casos, a corroboração do intervalo incomum através da repetição (e imitação canônica no Exemplo 19) dá especial validade e preserva-o de soar meramente fortuito.

Diferente da 2ª aumentada, o intervalo de 7ª diminuta entre o sexto grau não alterado da escala e o sétimo grau levantado da oitava *abaixo* é inteiramente utilizável e é encontrado freqüentemente na música dos períodos Barroco e Clássico (veja o Exemplo 8a neste capítulo bem como os Exemplos 3 e 4 no Capítulo 17).

Exemplo 19 BACH: Dueto em Fá (do *Clavier-Übung*, Parte III)

2. Mesmo numa linha melódica simples certas notas podem ser ouvidas como não harmônicas para as harmonias implicadas e devem ser resolvidas. Como este ponto é muito mais provável de surgir como um problema em conexão com os exercícios a duas vozes que serão feitos mais adiante, uma discussão ulterior será reservada para o Capítulo 4.

3. Quando dois ou mais saltos são feitos na mesma direção, o ouvido interpreta todas as notas como pertencentes à mesma harmonia, assumindo que nenhuma delas seja claramente não harmônicas. Portanto, saltos consecutivos devem envolver somente notas que formam uma harmonia aceitável no estilo que está sendo usado. No idioma que estamos estudando, sucessões como as seguintes são geralmente excluídas por esta razão:

Exemplo 20

Se, entretanto, a última nota em cada caso fosse ouvida como não harmônica e é então resolvida, muitas de tais sucessões tornar-se-iam utilizáveis. Revertendo-se a direção do segundo intervalo em cada uma das sucessões do Exemplo 20 iria torna-las todas aceitáveis, já que o senso de uma harmonia implícita envolvendo todas as três notas seria então cancelado.

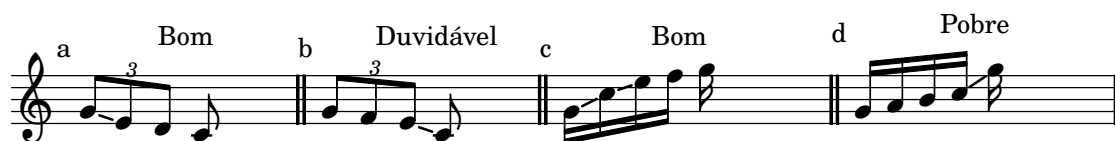
4. Mesmo quando elas encaixam-se na mesma harmonia implícita, dois saltos amplos (digamos de uma sexta ou mais) na mesma direção devem ser evitados, já que eles tenderiam a levar a linha muito longe em uma direção muito abruptamente, e poderiam provocar uma falta de equilíbrio melódico (Exemplos 21a, b, c). Após um salto grande é geralmente melhor mudar a melodia para a direção oposta (Exemplos 21d, e).

Exemplo 21



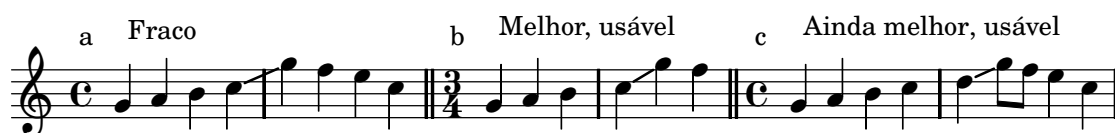
5. Como uma regra muito geral, um salto seguido por movimento em grau conjunto é preferível do que movimento por grau conjunto seguido por um salto (Exemplo 22).

Exemplo 22



Quanto mais rápido o movimento das notas envolvidas, e quanto maior o salto, mais censurável será a sucessão grau conjunto-salto. Ela [a sucessão censurável] tende a aparecer mais geralmente (no contraponto de estudantes) com o salto entre a última fração de um tempo e a primeira nota do próximo, como nos Exemplos 22b e d. Em valores de notas que se movem mais lentamente o resultado é ligeiramente melhor, embora ainda fraco, especialmente se o salto está sobre a barra de compasso, como no Exemplo 23a. A introdução súbita de um salto após o movimento por grau conjunto parece chamar a atenção para si mais naquele ponto, possivelmente porque normalmente há uma mudança harmônica lá. Quando o salto é de um tempo forte para um tempo fraco, como nos Exemplos 23b e c, o resultado é provavelmente mais aceitável.

Exemplo 23



6. Deve haver alguma corroboração de elementos musicais, melódicos ou rítmicos ou ambos. A corroboração melódica pode ser obtida por repetição real de um elemento – qualquer coisa desde uma figura até uma frase ou seção inteira. A repetição pode ocorrer sucessivamente, como no Exemplo 24, ou após material interveniente.

Exemplo 24 SCARLATTI: Sonata em Sí-bemol Maior (Kirkpatrick 441)



A seqüência, na qual um elemento melódico recorre em outro grau da escala, é muito mais freqüente do que a repetição literal neste estilo, e é um dispositivo extremamente comum e importante na música contrapontística do período tonal. Ela é ilustrada no Exemplo 25.

Exemplo 25 BACH: Sinfonia No. 3



A *seqüência* é sempre concebida com algum objetivo harmônico em mente – seja uma progressão dentro de uma área harmônica específica ou uma conexão de duas de tais áreas. Além disso, muitas seqüências tem uma função linear. Por exemplo, no Exemplo 25 note a progressão por grau conjunto na voz superior. (Somente a voz superior está indicada ali.) Um ponto interessante em conexão com a seqüência é o de que ela geralmente justifica o uso de alguma característica incomum que, se formulada somente uma vez, poderia soar improvável e acidental. A corroboração imediata não somente assegura ao ouvido que a característica inesperada era intencional, mas cria um padrão que dá objetivo e lógica para a música. Por exemplo, no Exemplo 26 o salto ascendente de 7a (de Ré para Dó) com um valor longo inesperado na nota superior é inteiramente convincente por causa de sua confirmação na seqüência e por causa de resolução paralela das notas ativas (Dó para Si e Mi para Ré). A sucessão grau conjunto-salto no primeiro segmento b é também excepcional. Observe que a linha ascende de Sol para Si e para Ré, as notas da tríade da tônica.

Exemplo 26 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 15



No exemplo 27, a repetição de alturas na voz inferior poderia ter soado meramente excêntrica e complicada se tivesse ocorrido somente uma vez; como parte do padrão ouvido aqui, é lógica e satisfatória.

Ex. 27 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 14



Entretanto, há um limite para o que a seqüência pode justificar. Uma característica que

seja realmente censurável mais do que meramente incomum não irá tornar-se mais aceitável com a repetição. Também, é importante lembrar que muitas repetições consecutivas de um padrão produzem um efeito monótono e redundante. Como regra, três podem ser consideradas um limite seguro.

Seqüências só de ritmos são também possíveis, mas a corroboração rítmica é mais geralmente obtida meramente por meio de um padrão característico, tal como o de semicolcheia pontuada seguida de uma fusa no seguinte:

Exemplo 28 BACH: *C.B.T.*, Livro II, Prelude 16



Não devem haver muitos padrões rítmicos *diferentes* nem valores muito divergentes na melodia se unidade e coerência devem ser mantidas.

7. Paradas bruscas no movimento rítmico devem ser evitadas. Onde houver uma escolha entre movimento num tempo forte e movimento num tempo fraco, a última disposições é geralmente preferível, assim haverá um senso de propulsão para o tempo forte, de modo que a duração da nota e a força do tempo serão mutuamente suportados. Por exemplo, ♩ ♩ ♩ ♩ é normalmente mais satisfatório do que ♩ ♩ ♩ ♩. Mas este princípio não deve ser tomado muito literalmente, pois exceções são freqüentemente realizadas por considerações especiais do padrão musical. Nem se aplica quando há outra voz que pode manter o fluxo rítmico em pontos onde a primeira voz é interrompida.

TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Exercícios na detecção de erros.
- 2 Escreva cinco melodias (ou tantas quantas forem especificadas pelo instrutor) de quatro a oito compassos de comprimento. Estas devem demonstrar os vários tipos de contorno melódico. Tenha algumas melodias em maior, algumas em menor, e use diferentes sinais de compasso e andamento.
- 3 Traga três exemplos de progressão por grau conjunto de música dos períodos Barroco e Clássico. Se o instrutor assim especificar, as notas envolvidas nas progressões por grau conjunto deverão ser indicadas com setas, como no texto.