



A Frase Melódica

baseado em Ellis B. Kohs. *Musical Form. Studies in analysis and synthesis.*

Boston: Houghton Mifflin, 1976. Tradução de Prof. Flávio de Queiroz | UFBA¹

A Melodia pode ser considerada de um ponto de vista tanto histórico e antropológico quanto puramente musical. Um estudo abrangente da matéria incluiria tópicos tão distantes entre si como a arte melódica das primeiras civilizações, e das chamadas "primitivas" sociedades contemporâneas; canto Bizantino e Gregoriano; canção popular medieval; as tradições clássicas da Índia, China e outras civilizações orientais; a monodia do século XVII; canções populares de diversos países; a melodia vocal e instrumental dos períodos clássico e romântico; ária e arioso de óperas; estilo declamatório nas óperas de Monteverdi a Debussy; o *Sprechgesang* de Schoenberg; e muito mais. **Entretanto, abordaremos aqui apenas alguns aspectos do que se refere aos séculos XVIII e XIX.** Espera-se que este estudo introdutório possa sugerir alguns procedimentos e prover instrumentos para a análise de melodias de qualquer período ou estilo.

Melodia vocal e instrumental

É costumeiro distinguir a melodia vocal da instrumental. Mas muitas melodias instrumentais mostram, de alguma maneira, sua derivação da melodia vocal, que antecede até os instrumentos mais antigos. Os instrumentos foram criados para produzir sons que a voz humana não poderia fazer. Assim, há instrumentos que excedem o âmbito das vozes masculina e feminina; executam amplos saltos que seriam difíceis ou impossíveis para a voz humana; produzem uma variedade de timbres ou muitos sons ao mesmo tempo; e tocam longas linhas sem a necessidade de interrupção para a respiração. A melodia vocal caracteriza-se por um âmbito mais limitado, pequenos ou infrequentes saltos, relativamente pouco contraste tímbrico e de intensidade, e pontos freqüentes para a respiração.

Na pré-história, a melodia vocal desenvolveu-se provavelmente como uma fala inflexionada emocionalmente. A melodia associou-se a palavras desde os tempos mais remotos, e vocalização sem palavras é sempre um fenômeno raro. Assim, não é de surpreender que algumas características da melodia sejam derivadas da fala, e que algumas das formas melódicas estejam relacionadas a formas de prosa e poesia.

Música para mais de um participante era executada por vozes e/ou instrumentos, intercambiavelmente, antes da Renascença. Nesse período, instrumentos e técnicas performáticas tornaram-se altamente desenvolvidos e gêneros instrumentais distintos apareceram pela primeira vez. Tudo isso foi acompanhado de uma variedade de estilos de notação musical para teclado e instrumentos com trastes; estes eram bem diferentes das notações para música vocal, que também era usada para instrumentos de sopro e instrumentos de cordas sem trastes.

Interinfluências de estilos vocal e instrumental iniciadas no século XVII atingiram seu auge na música de Bach, cujas melodias instrumentais, não raro, parecem vocais e cujo estilo vocal muitas vezes sugerem uma escrita instrumental. O estilo melódico de Mozart, universalmente aplicável, pode ser observado numa tão diversa gama de obras tais como árias de ópera, concertos para violino, e sonatas para piano. O estilo florido de Bellini ecoa nas altamente elaboradas melodias pianísticas de Chopin, e a virtuosidade violinística de Paganini encontra espelho nas pirotécnicas pianísticas de Liszt.

Poesia, prosa e música

Há um "livre-fluir" rítmico na prosa que não se encontra na poesia. Poesia utiliza métrica, um padrão que assinala pulsos forte e fracos sobre o qual o texto é imposto. Música pode ter o fluxo livre da prosa, ou pode ser concebida baseada na métrica, o que ocorre na maioria das vezes. O canto gregoriano, ao invés disso, utiliza o livre ritmo da prosa (ver exemplo 2a).

As diferenças entre o ritmo da prosa e o ritmo poético podem ser claramente observados comparando-se os dois textos no exemplo 1. O exemplo 1a, um texto em prosa, é do *Macbeth* de Shakespeare; o exemplo 1b é a abertura do seu Soneto 65. Ambas as sentenças são extendidas; ambas possuem cláusulas longas e curtas, contrastantes, bem pontuadas por vírgulas. O exemplo em prosa contém muitas mudanças de passo e acento, e repetição de muitas palavras (*her* e *it*, particularmente). As quatro linhas do soneto são em pentamétrico iâmbico; em cada linha, exceto a primeira, há ritmos opostos ao ritmo básico. O esquema de rimas, a repetição de *nor* e a rima interna da linha quatro são fatores unificadores.

¹ Fonte: Prof. Flávio de Queiroz. Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical. <http://www.clem.ufba.br/queiroz/kohs/iniciofrase.html>

Ex. 1 : ritmo da prosa x ritmo poético

a) Shakespeare, *Macbeth*

Since his Majesty went into the field I have seen her rise from her bed, throw her
 nightgown upon her, unlock her closet, take forth paper, fold it, write upon it, read
 it, afterwards seal it, and again return to bed; yet all the while in a most fast sleep.

b) Shakespeare, *Soneto 65*

Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,
 But sad mortality o'ersways their power,
 How with this rage shall beauty hold a plea,
 Whose action is no stronger than a flower?

Obs.: as linhas 2, 3 e 4 do soneto mostram uma dupla análise, na qual a série superior mostra a métrica, e a inferior, o ritmo.

Os dois arranjos do "Kyrie eleison" a seguir mostram contraste similar no tratamento rítmico. O cantochão do exemplo 2a é rítmicamente livre e completamente "não métrico". Na segunda melodia, da *Missa em si menor*, de Bach, exemplo 2b, o ritmo é imposto sobre uma métrica que alterna pulsos fortes e fracos. Deve ser observado que em 2a as três últimas notas são as mesmas, em espelho, que as três primeiras; e que no exemplo 3b as três notas longas do início são balanceadas por outras três, no fim. Ambas as melodias apresentam um contorno em arco, e ambos início e fim estão na tônica. Pontos para respiração estão indicados pelo editor.

Ex. 2 : ritmos métrico e não métrico em música

(a) "Kyrie" Gregoriano (excerto)

(b) Tema do "Kyrie" da *Missa em si menor*, de J. S. Bach

A derivação da métrica musical da métrica poética é revelada na persistência de conceitos tais como: métrica dupla e tripla; pulsos fracos e fortes; o compasso, que corresponde ao pé poético; contratempo e acento; e a distinção entre meio final e final pleno, ou *cadências*. A métrica poética existe por muitos séculos antes de ser adaptada às necessidades musicais na Idade Média. O desenvolvimento gradual da notação musical levou a novos refinamentos e complexidades que não eram necessários na notação poética. Assim, a música emprega sinais especiais para indicar o metro, o tempo, acentos, proporções rítmicas, compasso etc.

A sentença e a frase musical

A linguagem não é um fluxo randômico de palavras indiferenciadas; palavras devem ser agrupadas a fim de formarem sentenças. A sentença é composta de palavras que tem diferentes funções; algumas palavras são substantivos, outras são verbos, ou adjetivos. Alguns desses elementos são estruturalmente indispensáveis, outros são opcionais, decorativos, dependentes. Toda sentença deve ter um sujeito e um predicado; um adjetivo pode modificar um substantivo ou um pronome, e não pode estar sozinho.

A música também é uma combinação de elementos que tem funções diferenciadas. Tem o seu próprio e especial tipo de gramática e sintaxe. Sons sucessivos podem ser agrupados para formar uma *frase musical* contendo um senso de completude e unidade similares àquelas encontradas numa sentença verbal. Alguns sons, como o sujeito verbal e o predicado são essenciais à estrutura musical; outros são decorativos. Suspensões, apojeturas, tons vizinhos e decorações similares não podem existir sem resoluções, assim como um adjetivo não faz sentido sem nome ou pronome. Frases musicais podem ser simples ou complexas; uma pequena idéia musical pode ser expandida de muitas maneiras, como inserções parentéticas, ou extensões, no começo ou no fim. Os exemplos seguintes ilustram esses paralelos.

Ex. 3 : sentenças e frases musicais comparadas.

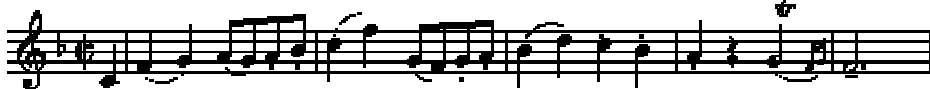
(a) Uma pequena e completa afirmação em palavras: *Roma é a capital da Itália*. Em música:



(b) O mesmo, com elementos decorativos acrescentados em palavras: *A Roma Antiga é a capital da romântica Itália*. Em música:



(c) Expansão do mesmo, com extensão interna em palavras: *A Roma Antiga, meca de todos os turistas, é a capital da romântica Itália*. Em música:



(d) Duas simples afirmações juntam-se numa maior; em palavras: *Roma é a capital da Itália. É uma cidade fascinante*. Em música:



Roma, a capital da Itália, é uma cidade fascinante.



(e) Extensão terminal em palavras: *Roma, meca dos turistas, a capital da romântica Itália, e berço da civilização ocidental*. Em música:



(f) Repetição, para ênfase, em palavras: *Roma, Roma, Roma! - a palavra sozinha conjura imagens de templos antigos, visões da arte renascentista, e o espectro do tráfego atual da Via Veneto*. Em música:



a a Var. de a

Melodias motílicas e não motílicas

Limitaremos aqui a lembrar o leitor que existem frases melódicas como que construídas por blocos - os motivos. Existem, também, frases onde esse recurso composicional não foi utilizado. A construção motívica será foco de nossa atenção num futuro próximo. No momento recomendamos as seguintes leituras :

- Schoenberg, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 2ª ed. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993. [Ver especialmente o cap. 3]

- Green, Douglass M. *Form in tonal music*. 2ª ed. Nova York/Chicago: Holt, Rinehart & Winston, 1979. [Ver especialmente o cap. 3]

A estrutura rítmica das frases

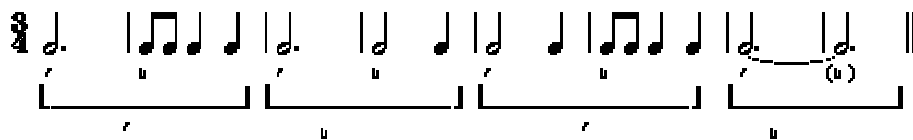
Devemos reconhecer que o ritmo existe em diversos níveis hierárquicos. Então, em 3/4 o primeiro tempo é forte, o segundo e o terceiro, fracos. Em um andamento lento, se os tempos 2 e 3 são subdivididos, todos os tempos são acentuados em relação às frações, assim: UM-e-DOIS-e-TRÊS-e. Num andamento rápido, 3/4 pode soar como 12/4, se os compassos estiverem em grupos de quatro, e apenas o quarto tempo irá parecer realmente acentuado. O exemplo 4 ilustra a maneira como os compassos se agrupam para formar pulsações em larga escala.

Ex. 4 : o agrupamento rítmico de compassos na frase.

(a) Agrupamento iâmbico (fraco-forte) em dois níveis.



(b) Agrupamento trocáico (forte-fraco) em dois níveis.

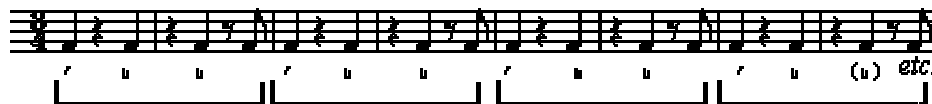


(c) Agrupamento dactílico (forte-fraco-fraco) em um nível, anapéstico (fraco-fraco-forte) em outro.



Segue-se então que frases melódicas devem ser estudadas à luz de suas inúmeras propriedades rítmicas. A barra de compasso é, muitas vezes, irrelevante no que diz respeito à estrutura rítmica e até mesmo pode ser um fator desviante, como no caso do segundo tema do terceiro movimento do *Concerto em lá menor para piano e orquestra*, de Schumman. É escrito em 3/4 mas soa como se fosse em 3/2.

Ex. 5 : ritmo do segundo tema. *Concerto em lá menor para piano e orquestra*, de Schumman.



Determinantes do comprimento da frase

Freqüentemente é difícil de se identificar os finais das frases, ou escrevê-las satisfatoriamente em exercícios extensos ou pequenas composições. Será útil, portanto, considerar brevemente alguns dos ingredientes ou fatores que ajudam a prover o senso cadencial que marca o fim de uma frase melódica. Isso inclui: (a) uma nota longa, especialmente se está após muitas notas curtas; (b) um "tranqüilo" grau da escala, preferível a um grau "ativo"; (c) movimento marcadamente conjunto para a cadência, seguido talvez de um salto para marcar uma parada natural ou cesura; (d) o fechamento de uma repetição simétrica; (e) a necessidade de respiração (em música com texto); (f) resolução harmônica implícita ou explícita.

Um compositor pode desejar que os ligamentos ou junções musicais sejam algo disfarçado ou inconspícuo. Ao fim, vários artifícios podem ser usados para a continuidade do movimento na própria cadência, ao invés de pará-la, ou frases adjacentes podem ser conectadas pelo artifício da *elisão* ou sobreposição (veja mais adiante).

Na música polifônica as frases são, freqüentemente, mais difíceis de serem identificadas do que as frases em contextos homofônicos porque, naquela, as diversas melodias não tendem a uma cadência simultaneamente. Na outra, no entanto, onde há apenas uma simples linha melódica, a harmonia de apoio move-se para uma cadência simultaneamente com a melodia. Observe um exemplo onde as frases melódicas não coincidem, necessariamente, com uma mesma cadência harmônica:

Ex. 6: cânon a 3 vozes.

Ocasionalmente as frases apresentarão extensões em seu início ou no fim, e isto pode causar dificuldades em se decidir se são ou não partes integrantes da frase. Na Sonata de Mozart, K. 284, por exemplo, o compasso 22 pode ser considerado como: (a) precedendo a frase que aparece no começo do compasso 23; (b) uma anacruse e, conseqüentemente, uma parte da frase; ou (c) uma extensão da frase anterior, que cadenciou no compasso 21.

Ex. 7: MS, K. 284, comp. 22-25.

Extensões desenhadas para continuar o *momentum* e preencher o espaço entre frases muitas vezes são adicionadas no final da frase. Podem ser encontradas na própria linha melódica (Ex. 8a) ou no acompanhamento (Ex. 8b).

Ex. 8: Extensões
(a) MS, K. 279, comp. 1-4

(b) BS, 14/2, comp. 185-88

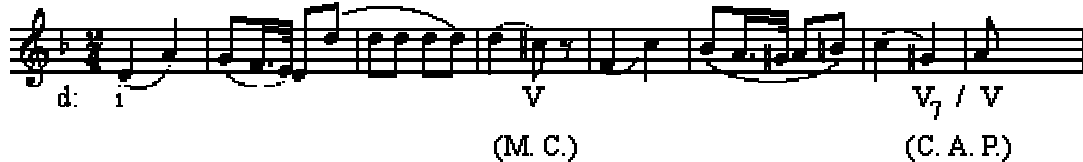
O comprimento de uma frase é facilmente determinado quando começa no primeiro tempo de um compasso e termina no último tempo de um outro, como no exemplo 9. Se a frase termina no primeiro, segundo ou terceiro tempo de seu quarto compasso, a frase ainda é considerada como tendo quatro compassos, e não três + uma fração.

Ex. 9: frases terminando no último tempo do compasso.

(a) MS, K. 283, comp. 1-4



(b) BS, 28, comp. 1-8



O problema da contagem aumenta quando há uma elisão de frases, ou quando a frase começa na segunda metade de um compasso e termina na primeira metade de um outro. No primeiro caso, o compasso elidido deve ser contado duas vezes, tanto como o quarto compasso da primeira frase como o primeiro compasso da segunda., com o resultado de que $4 + 5 = 8$, e não 9!... No segundo caso, os compassos devem ser considerados como unidades nas quais os tempos são agrupados como 3-4|1-2, ao invés de |1-2-3-4|. Essas estruturas podem ser diagramadas da maneira seguinte:

Ex. 10: diagramas de frases.

(a) Quando há elisão.



(b) Quando uma frase de 4 compassos começa na segunda metade de um compasso e termina na primeira metade de um outro.



Conclui-se a partir do diagrama que o primeiro compasso completo é o 1°. Um outro problema prático em contagem de compassos é quando ocorre, em repetições, as chamadas *casa 1* e *casa 2* [com barra de repetição, geralmente], e a frase em questão termina ficando com "dois finais". Na verdade, os finais são alternados, e não tocados sucessivamente; conseqüentemente, os dois finais tem o mesmo número de compasso. Ocorrendo uma barra dupla no meio de um compasso, esta não deve ser confundida com uma barra regular de de compasso; elas acontecem, em geral, para sublinhar mais claramente algumas características de certas seções, como mudança de compasso, de tempo, de tonalidade etc. *Cadenzas* que ignoram o compasso indicado podem também criar problemas de contagem de compassos nas frases.

Exercícios sugeridos

1. Identifique as frases melódicas na linha do soprano do *Prelúdio n° 6*, do Vol. I do Cravo Bem Temperado. Em quais notas as frases terminam? Justifique suas decisões.
2. Analise, analogamente, o *Prelúdio n° 19*, e as *Fugas n°s 2 e 3*, do mesmo livro.
3. Analise a estrutura rítmica dos 8 primeiros compassos de BS, 2/2, ii. Mostre o ritmo no compasso e a relação entre os compassos fracos e fortes na frase. Analise também o movimento do Rondó, compassos 1-16, que vem logo após o movimento precedente.
4. A primeira frase da BS, 2/3, ii, termina no compasso 2, 3, 4, 8, 10 ou 11? Dê razões para aceitar uma dessas opções e rejeitar as outras.
5. No movimento seguinte, BS, 2/3, iii, a primeira frase termina no compasso 3, 4 ou 8? Explique.
6. Identifique e discuta as primeiras frases melódicas de BS, 7, i-iv. Identifique os fatores determinantes no comprimento das frases.
7. Ainda na mesma sonata, primeiro movimento (i), o compasso 25 é um local de cadência? Explique.
8. Em MS, K. 310,i, onde se espera que a primeira frase termine? Por que não no 5° compasso? O que acontece no 9° compasso? No movimento iii, quantas frases melódicas há entre os compassos 1-28? Quais elementos enfraquecem as cadências nesses compassos?
9. Analise um movimento inteiro de uma sonata para piano, de Mozart; identifique todas as frases melódicas. Discuta o uso de extensões, comprimento de frases, cadências, elisões, estruturas internas simétricas e assimétricas, repetição, seqüências, uso de motivos, ambigüidades deliberadas etc.
10. Componha diversas pequenas passagens baseadas em materiais selecionados que sejam derivados de uma ou mais sonatas de Mozart e Beethoven. Seu material deve ilustrar alguns dos procedimentos ilustrados neste capítulo.

Ellis B. Kohs (1916-2000), music composer, theory textbook author, and Professor Emeritus at the University of Southern California. Born in Chicago on May 12, 1916, Kohs grew up in San Francisco, where he undertook his early musical studies at the San Francisco Conservatory. In 1928 his family moved to New York where he entered the Institute of Musical Art. He continued his studies at the University of Chicago, studying composition with Carl Bracken. After he completed his master's degree there in 1938, he returned to New York and enrolled at the Juilliard School, where he studied composition with Bernard Wagenaar. He also studied composition with Walter Piston and musicology with Willi Apel and Hugo Leichtentritt at Harvard University. During World War II, Kohs conducted the Army and Air Force bands at Fort Benning, Ga.; St. Joseph, Mo.; and Nashville. After the war he joined the faculty of Wesleyan University, where he taught composition from 1946 to 1948, and the Kansas City Conservatory, where he taught during the summers of 1946 and 1947. He moved to California in 1948 and undertook teaching positions at the College of the Pacific and at Stanford University. He began teaching at the University of Southern California in 1950 where he remained on the faculty for 38 years, serving as chairman of the music theory department for several years. Kohs' stage works include "Amerika" (1969), an opera based on Kafka's novel, "Lohiau and Hiiaka," a choreographed setting of a Hawaiian legend, and incidental music for Shakespeare's "Macbeth" (1947). His orchestral works include a Concerto for Orchestra (1942), a Cello Concerto (1947), a Violin Concerto (1980) and two Symphonies (1950 and 1957). His vocal works included settings of Navajo songs and "The Lord Ascendant," based on "The Epic of Gilgamesh." He also composed solo and chamber music. A recording of Kohs' music, including the Chamber Concerto, Passacaglia for Organ and Strings, Toccata for Harpsichord or Piano, a Short Concert for String Quartet, and a Sonatina for Violin and Piano was released on Composers Recordings, Inc. In addition to composing, Kohs wrote several music theory textbooks, including "Music Theory, a Syllabus for Teacher and Student" (1961), "Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis" (1976), and "Musical Composition: Projects in Ways and Means" (1980). He died at a nursing home in Los Angeles on May 17, 2000. (en.wikipedia.org/wiki/**Kohs**)