

Os compositores italianos, renomados pelo conhecimento e pelo respeito à voz, não tinham como escapar da tradição wagneriana. A facilidade que encontravam na enunciação rápida (superior à dos franceses e espanhóis), ou na pronúncia de muitas sílabas sucessivas, sempre influenciou a escrita (de notas rápidas) dos compositores italianos, tais como as do Exemplo 81, tiradas do *Barbeiro de Sevilha* de Rossini. Comparativamente, os exemplos da música alemã, tais como *A Flauta Mágica* de Mozart (Ex. 82), *Fidélito* de Beethoven (Ex. 83) e *Ungefuld* de Schubert (Ex. 84), parecem lentos. Apesar de *Fra Diavolo* (Ex. 85) de Auber ser também veloz, *Otello* de Verdi (Ex. 86) ultrapassa o exemplo francês em velocidade, e o exemplo italiano, de Rossini, em dificuldade, pelo uso da escala cromática (X), e pela introdução de uma mudança surpreendente de compasso (XX).

As progressões melódicas, tais como as de Mussorgsky (Ex. 87), tomadas, indubitavelmente, da música folclórica oriental, influenciaram, por sua vez, a escrita melódica ocidental. O exemplo de Puccini (Ex. 88) é também folclórico (pseudochinês), e embora ele tenha sido sempre um progressista no campo harmônico, a extrema modernidade deste exemplo é excepcional.

Por outro lado, a música de Tchaikovsky (Ex. 89), um contemporâneo de Mussorgsky, não demonstra nenhuma relação com o folclore, mas antes com o sentimento harmônico comum àquela época: lembra mais a música do norueguês Grieg do que a de seus compatriotas russos.

Os exemplos de *Carnem* (Ex. 90) de Bizet e das canções (Ex. 91) de Schoenberg, estão baseados na tonalidade expandida. O ouvido do músico moderno adquiriu, gradualmente, a capacidade de compreensão das mais longínquas harmonias como elementos coerentes de uma tonalidade. Para os compositores da época wagneriana ou pós-wagneriana, o uso de intervalos e sucessões, como as contidas no Exemplo 91, mesmo nas melodias, era tão natural quanto o foram o movimento conjunto e os acordes arpejados para seus predecessores.

Esta discussão precedente esclareceu, talvez, a questão dos limites daquilo que seja "melódico", mas não determinou o que não é melódico.

Desequilíbrio, incoerência, adequação imprópria à harmonia ou ao acompanhamento, incongruência entre o fraseio e o ritmo, estes sim são critérios de "ameloidicidade". Um músico dos anos noventa, do século passado, teria criticado o Exemplo 80b (extraído de *Salomé* de Strauss) com o pretexto de que o excesso de traços rítmicos incoerentes produz desequilíbrio e tornam o fraseio — que deveria contribuir para o entendimento — incompreensível. Além disso, seria difícil imaginar que harmonia poderia ser integrada à melodia do Exemplo 80a.

Nas obras dos compositores pós-wagnerianos, contudo, a voz nem sempre está com a melodia principal (o que é uma desculpa — mas só uma desculpa — para o desequilíbrio). Pelo fato de tantos elementos contradizem a melodia, o homem dos anos noventa não estaria, então, muito equivo-

cado ao chamar estes casos de não-melodiosos. Entretanto, com o passar do tempo, os critérios de valor alteraram-se consideravelmente.

Melodia Instrumental

A liberdade das melodias instrumentais está também restrita às limitações técnicas dos vários instrumentos. Estas limitações diferem em natureza e grau daquelas impostas à música vocal, particularmente no que diz respeito à tessitura. Entretanto, uma melodia instrumental deveria ser aquela que, idealmente, pudesse ser cantada, mesmo que por uma voz de incrível capacidade.

Para o ouvido contemporâneo, a diferença entre as melodias vocais e instrumentais da música clássica aparenta ser grande, mas com ligeiras mudanças, a diferença pode ser eliminada. Por exemplo, o sujeito principal do rondó do Op. 2/2 de Beethoven é claramente pianístico. No Exemplo 92, o brilhante arpejo do primeiro compasso é simplificado, o que automaticamente elimina o amplo salto do compasso 2: o resultado é o de uma melodia perfeitamente entoável. Tal adaptação aos requisitos vocais foi empregado com frequência nas óperas clássicas; às vezes, quando a voz repetia uma melodia instrumental do prelúdio, esta melodia era simplificada (como no Ex. 93), ou ornamentada (como no Ex. 94).

Mesmo nas sonatas para piano de Beethoven, porém, há muitas melodias que poderiam ser entoadas por qualquer cantor: ver, por exemplo, os temas principais do Op. 2/2-II; Op. 7-IV; Op. 10/1-II; Op. 10/3-III; Op. 13-II etc.

Na música instrumental há muitas passagens impossíveis de serem cantadas, o que não significa dizer que elas não sejam melódicas: é o caso dos trechos em forma de "estudo", tal como aqueles dos Op. 7-IV, compasso 64; Op. 10/2-I, compasso 95 e seguintes; Op. 22-IV, compassos 72-79 (seção contrapontística).

Outras passagens devem ser classificadas como *tenas*², os quais diferem (se corretamente definidos) das *melodias* de maneira marcante, tanto na estrutura quanto na tendência.

Melodia Versus Tema

Tema é aqui usado para caracterizar tipos específicos de estruturas, das quais muitos exemplos podem ser encontrados nas sonatas, sinfonias etc.

2. Este termo é um dos mais mal empregados do vocabulário musical, pois é indiscriminadamente aplicado a muitas estruturas diferentes.