

MELODIA E TEMA

A concentração da idéia principal em uma simples linha melódica requer um tipo especial de equilíbrio e organização, que só parcialmente pode ser explicado em termos de técnica. Todo amante da música sabe, instintivamente, o que é uma melodia. Também instintivamente, alguém com talento estará apto a escrever uma melodia sem possuir a informação técnica. Tais melodias, porém, raramente possuem a perfeição da verdadeira arte: por isso daremos algumas direções baseadas na literatura musical, assim como nas considerações históricas, técnicas e estéticas.

As melodias instrumentais admitem uma liberdade bem maior do que as vocais, mas a liberdade prospera melhor quando está sob controle e, por isso, as restrições impostas à melodia vocal oferecem um ponto de partida mais sólido.

Melodia Vocal

É difícil que uma melodia possa apresentar elementos não-melódicos, pois o que é melodioso está intimamente relacionado àquilo que pode ser cantado. A natureza e o caráter do instrumento musical mais antigo – a voz – determina aquilo que pode ser entoado. O *cantabile* da música instrumental se desenvolveu como uma adaptação livre do modelo vocal.

A melodiosidade, em um sentido mais corrente, implica a utilização de notas relativamente longas, a suave concatenação dos registros, o movimento

ondulatório que progride mais por graus que por saltos; implica, igualmente, evitar intervalos aumentados e diminutos, aderir à tonalidade e às suas regiões mais vizinhas, empregar os intervalos naturais de uma tonalidade, proceder à modulação gradualmente e, enfim, tomar cuidado na utilização da dissonância.

Outras restrições adicionais derivam dos limites da tessitura vocal e das dificuldades de entoação (a não ser que possua "ouvido absoluto", o cantor não tem nenhum ponto de referência concreto para a entoação).

O registro mais agudo da voz é "vulnerável" e seu uso sempre se constitui em um esforço para o cantor; mas, se usado com prudência, realmente produz um clímax, para o qual ele deve estar reservado (e esta é uma questão estrutural). O registro mais grave é mais forte do que o médio, mas não se deve sobrecarregá-lo de muita expressão dramática. O registro médio não é capaz de grandes vôos expressivos e não oferece grandes gradações dinâmicas, mas, dentro de seus limites, é o registro mais conveniente para a utilização vocal. Os registros não diferem apenas em volume, mas também em colorido (timbre). Mudanças repentinas de tessitura ameaçam a unidade da qualidade sonora, dificuldade que, no entanto, artistas bem treinados sabem superar. A voz necessita de um mínimo de tempo para produzir uma sonoridade plena e, em consequência, notas rápidas (especialmente staccatos) e notas com fortes acentuações (*sforzati* etc.) são difíceis, embora não estejam acima das habilidades de um virtuose.

É quase indispensável a sustentação da entoação através da harmonia, especialmente no início: o cromatismo, os intervalos aumentados (ou sucessões deles) e as notas extra-harmônicas – especialmente, se estranhas à tonalidade – oferecem dificuldades.

É claro que nem todos os intervalos aumentados ou diminutos do Exemplo 69, quando acompanhados de uma harmonia compreensível, são excessivamente difíceis; mas alguns deles (como em 69e, f, m, n, o, p, g r e t) não são fáceis. Saltos sucessivos, como os do Exemplo 70, que possuem uma extensão de sétima ou de nona, devem ser evitados.

O cromatismo apresenta dificuldades, em parte porque os semitons naturais diferem, em tamanho, dos semitons temperados (fato, este, que gera a desafinação dos coros)¹; mas, se usado com parcimônia, não é necessário, de modo algum, evitá-lo: as dissonâncias dos Exemplos 71a-d, sendo notas de contorno ou de embelezamento, podem ser facilmente compreendidas. Casos como os dos Exemplos 71e-g requerem um alto padrão de habilidade técnica, enquanto os do Exemplo 72 são difíceis de justificar.

≡ Antes das grandes mudanças que se iniciaram no primeiro quarto do século XIX, os estetas podiam conceber a melodia em termos da beleza, ex-

1. Os cantores deveriam ser treinados com os intervalos da escala temperada (que é um desvio cultural dos intervalos acústicos naturais), para assegurar-se uma correta entoação musical.

pressividade, simplicidade, naturalidade, melodiosidade, entoabilidade, unidade, proporção e equilíbrio: mas, tendo em conta o desenvolvimento harmônico e sua influência sobre cada conceito da estética musical, é óbvio que as antigas definições de “tema” e “melodia”, “melodioso” e “não-melodioso” deixaram de ser adequadas.

Ilustrações da literatura

Cada uma das citações da literatura vocal (Exs. 73-91) contradiz, em algum aspecto, as antigas limitações impostas à melodia.

Entre os exemplos do *Winterreise*, Op. 89, de Schubert, a modulação no quinto compasso do Exemplo 73a é singularmente repentina e remota. No Exemplo 73b, um salto de décima aparece, e, no Exemplo 73c, a “manhã tempestuosa” é descrita tão realisticamente e em um tempo tão rápido que se torna difícil entoá-la.

No Exemplo 74a (Brahms), o âmbito vocal compreende uma décima primeira no espaço de dois compassos; no Exemplo 74b, o ritmo sincopado quase obscurece o fraseio; no Exemplo 74c, “*Der Schmied*”, a ilustração do martelo, que repercute, torna impossível um *legato* natural e força a voz a uma acentuação em *staccato*. Porém, no Exemplo 74d, Brahms contradiz sua própria regra: “a melodia de uma canção deveria ser construída de modo a que qualquer um pudesse assobiá-la” (isto é, sem acompanhamento, sem o suporte de qualquer harmonia explicativa). Tente assobiar esta melodia!

Encontram-se dificuldades de entoação nos Exemplos 75 (Grieg), Exemplo 76 (Wolf) e Exemplo 77 (Mahler): neste último, não só os intervalos e os tempos rápidos, mas, em especial, a expressão apaixonada, tornam a melodia mais instrumental do que propriamente vocal.

Este modo de tratar a voz é em grande parte atribuído a Richard Wagner, que, por razões dramáticas, freqüentemente ultrapassava as possibilidades vocais. Observe na linda melodia do Exemplo 78a o quanto ele utiliza o registro mais agudo neste ímpeto explosivo de emoção; como ele salta repentinamente para o registro grave; quão difíceis e dissonantes são os intervalos incluídos dentro das frases curtas; a grande quantidade de sílabas a serem pronunciadas neste tempo rápido (X); e observe em especial o final desta seção (XX) com seu salto de nona. Os Exemplos 78b, c e d são historicamente interessantes, pois foi a partir deles que Eduard Hanslick (seu maior oponente crítico), maliciosamente, apontou o ridículo da escrita vocal “melodiosa” de Wagner.

Não é nenhuma surpresa que tanto Debussy (Ex. 79) quanto Richard Strauss (Ex. 80), seguidores da memória dos princípios dramático-musicais de Wagner, tenham tirado partido deste progresso da escritura vocal (progresso este que não atingiu uma melhora no aspecto do “entoável”).

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), *Fidélio* de Beethoven (Ex. 83) e *Ungeduld* de Schubert (Ex. 84), parecem lentos. Apesar de *Fra Diavolo* (Ex. 85) de Auber ser também veloz, 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 *Carmem* (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 “melodioso”, 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 “amelodicidade”. 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 melodiosas: 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 *temas*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.

Talvez os mais bem delineados, entre as sonatas para piano de Beethoven, sejam os temas principais dos Op. 53-I, Op. 57-I, Op. 27/2-III e Op. 111-I.

A melhor maneira de esclarecer esses dois conceitos diversos será comparar a melodia e o tema.

Cada sucessão de sons produz inquietação, conflito e problemas. Um único tom não traz problemas, porque o ouvido o define como tônica, ou seja, um ponto de repouso. Cada um dos sons subseqüentes torna esta determinação questionável. Desse modo, cada forma musical pode ser considerada uma tentativa de resolver este conflito, seja através de sua paralisação, de sua limitação ou de sua resolução. A melodia restabelece o repouso através do equilíbrio; um tema resolve o problema, colocando em prática suas conseqüências. Em uma melodia não há necessidade de que a agitação ascenda à superfície, enquanto o problema de um tema pode penetrar os mais profundos abismos.

Já que as características rítmicas são menos decisivas em uma melodia, esta poderia ser definida como um elemento bidimensional compreendendo, especialmente, os intervalos e a harmonia latente. Por outro lado, a importância do desenvolvimento rítmico coloca o problema da tridimensionalidade do tema (ver, por exemplo, Beethoven, Op. 10/1-I, Op. 27/2-III, Op. 14/2-I, Exs. 95a, b).

Portanto, uma melodia pode ser comparada a um *aperçu*, um "aforismo", em seu rápido avanço à solução do problema; mas um tema assemelha-se, mais propriamente, a uma hipótese científica que não convence, sem que haja um número de testes, sem que haja a apresentação de uma prova.

A melodia tende a estabelecer o equilíbrio pelo caminho mais direto. Ela evita a intensificação do conflito; ela auxilia a compreensibilidade através da limitação e facilita a transparência mediante a subdivisão; ela se amplia, antes pela continuação do que pela elaboração ou desenvolvimento. Ela utiliza formas-motivo ligeiramente transformadas, que adquirem variedade devido à apresentação dos elementos em situações diferentes. Ela permanece no âmbito de relações harmônicas vizinhas.

Todas estas restrições e limitações têm como resultado aquela *independência e autodeterminação* através das quais **uma melodia não requer adição, continuação ou elaboração.**

Ao contrário, **dificilmente ocorrerá a afirmação de um repouso no tema: ele tenderá a aguçá-lo** (dando-lhe um certo grau de intensidade) ou irá aprofundá-lo (Beethoven, Op. 53-I, Op. 57-I, Op. 31/1-I, Op. 31/2-I).

Similarmente à melodia, em um tema também pode haver subdivisão (Op. 90-I, Op. 2/2-I). Em uma melodia, a separação é raramente definida, de modo a oferecer uma abertura ou uma ponte para a continuação. Nos temas os segmentos menos coerentes são freqüentemente justapostos em um sentido coordenado, sem a utilização de conectivos (Op. 90-I, Op. 14/2-I). Rara-

mente um tema é ampliado, prolongando-se uma continuação com vistas a um equilíbrio meramente formal: ao contrário, ele salta diretamente a desenvolvimentos profundos do motivo básico (Op. 10/1-I, comp. 9, 17; Op. 7-I; Op. 31/2-I, Ex. 95c).

A formulação de um tema implica "aventuras" e "transes" subsequentes, que buscam uma solução, uma elaboração, um desenvolvimento, um conda Parte III). **A harmonia de um tema é, em geral, ativa, "vagueante", instável.** Mesmo assim, os temas complexos ainda se **movem em torno de uma tônica, ou de uma região contrastante definida** (Brahms, 1ª Sinfonia, Quarteto para Piano e Cordas, Op. 60-I; Beethoven, Op. 53-I).

Um tema não é, de fato, totalmente independente ou autodeterminado; ao contrário, está estritamente ligado às conseqüências que devem ser delineadas, e sem as quais ele poderia aparentar insignificância.

Uma *melodia*, seja ela clássica ou contemporânea, tende à regularidade, à simetria e à simples repetição. Portanto, ela geralmente revela um fraseio nítido. Naturalmente, a duração do fôlego de um cantor não é medida para o tamanho de uma frase em uma melodia instrumental, mas o número de compassos, em tempo moderado, se aproxima àquele de uma melodia vocal.

A teoria deve ser mais rigorosa do que a realidade: ela é forçada a generalizar, e isto significa, por um lado, redução, e, por outro, generalização. Esta descrição necessariamente exagera a diferença entre melodia e tema: existem formas híbridas. Às vezes, uma melodia também elabora seus problemas rítmicos, admite harmonias longínquas, é estruturalmente complexa, delinea conseqüências, ou vem seguida de um desenvolvimento. Por outro lado, muitas vezes um tema contém segmentos melódicos, está baseado na simples construção de um período, ou é tratado como se fosse independente.

Todas as afirmações prévias são relativas e limitadas. **A História não somente produziu um desenvolvimento dos meios técnicos e expandiu o conceito de tema e melodia nas mentes criativas,** como, também, alterou nossa compreensão a respeito da música escrita em épocas precedentes. Em conseqüência deste desenvolvimento, ninguém atualmente hesitaria em considerar os dois temas dos quartetos de cordas de Beethoven (Exs. 96a e b) como melodias, embora eles sejam, estruturalmente, temas instrumentais. Esta impressão se deve, provavelmente, ao fraseio, que é idêntico ao de uma melodia. Mas o Exemplo 96c não poderia jamais deixar de dar a impressão de ser uma melodia, apesar de possuir apenas um simples sintoma: a "entoabilidade". Todos os outros sintomas estão ausentes, nenhuma frase ou seção é repetida, não há nenhum motivo ou forma-motivo nítidos, e os segmentos (comp. 17-22, 25-27, 29-30) desenvolvem uma figura (que apareceu previamente no comp. 13 da viola) de uma maneira mais pertinente a um tema que a uma melodia.

A harmonia do tema é "instável"??

?

p. 139-140

[17-140 (12)]

Os Exemplos 97, 98, 99 e 100 mostram o perfil tonal de um certo número de melodias: foi mencionado, anteriormente, que estas se processam em ondas, fato este que pode ser observado claramente. A amplitude das ondas varia. Dificilmente uma melodia caminha em uma só direção, desse momento, o estudante foi advertido para que evitasse a repetição do ponto culminante, o clímax. Uma boa quantidade de exemplos demonstra este fato, seria melhor que o estudante não tivesse que passar por esta provação.

Na música de nossos antepassados, melodias instrumentais um tanto quanto modificadas (especialmente nas óperas e oratórios) eram frequentemente usadas também pelos cantores. Naqueles dias, a diferença entre melodias vocais e instrumentais não era assim tão grande. Atualmente, ela é maior: em parte, porque a habilidade dos cantores não se desenvolveu tanto quanto a técnica dos instrumentistas. Pior, a capacidade mental dos cantores não trata com uma espécie mais atual de linha melódica é completamente inadequada às exigências. Talvez em nenhuma outra época a distância entre criação e *performance* tenha sido mais desencorajadora, assim como a diferença entre os que chamam a si mesmos "artistas" e aqueles que demonstram ser criadores.

A melodia é, certamente, uma formulação mais simples do que o tema. A condensação não admite uma elaboração muito minuciosa, e a consequência mais profundas. A nossa formulação a respeito da melodia e do tema procura ultrapassar a expressão de idéias e lugares-comuns. Esteticamente, assim como por razões sólidas de economia, não há contraste mais nobre do que falar ligeiramente de uma grande desgraça.

*Aus meinen grossen Schmerzen
Mach ich die Kleinen Lieder...*

(Heine, *Buch der Lieder*)

Assim os heróis minimizam suas feridas e seus feitos - esta é a modéstia dos grandes homens.

Ex. 69

The musical notation for Example 69 consists of two staves, treble and bass clef. The melody is written in the treble clef. The accompaniment is written in the bass clef. The piece is in 3/4 time and G major. The notation is divided into seven measures, each with a dynamic marking above it:

- a) 2° *aum.* (crescendo)
- b) *dim.* (diminuendo)
- c) 3° *dim.* (diminuendo)
- d) *dim.* (diminuendo)
- e) 3° *aum.* (crescendo)
- f) *dim.* (diminuendo)
- g) 4° *dim.* (diminuendo)