

Direcionalidade em duas melodias do século XX: *Syrinx*, de Claude Debussy e a primeira das *Três peças para clarinete solo*, de Igor Stravinsky

Matheus Bitondi (FASM/FIC-Cantareira, São Paulo, SP)
matheux@yahoo.se

Resumo: O presente trabalho analisa a estruturação melódica das peças *Syrinx*, de Claude Debussy, e a primeira das *Três peças para clarinete solo*, de Igor Stravinsky, em busca dos procedimentos geradores de direcionalidade no discurso. Para tal, foram considerados aspectos como dinâmica, estrutura rítmica, composição intervalar e movimento no registro. Ao final do trabalho, chegou-se à conclusão que ambos os compositores lançam mão de procedimentos tradicionais para conferir direcionalidade às linhas melódicas, ao mesmo tempo em que contribuem com recursos novos e particulares.

Palavras-chave: análise melódica; direcionalidade em música; música do século XX; Debussy; Stravinsky.

Directionality in two melodies of the twentieth century: *Syrinx*, by Claude Debussy and the first of *Three pieces for solo clarinet*, by Igor Stravinsky

Abstract: The present work analyses the melodic structure of the pieces *Syrinx*, by Claude Debussy, and the first of the *Three pieces for solo clarinet*, by Igor Stravinsky, in search of procedures employed to generate the sensation of directionality along the discourse. In order to do so, aspects such as dynamics, rhythmic structure, the organization of the intervals and the movement through the register were taken into consideration. The analysis shows that both composers make use of traditional procedures to make their lines directional, and yet they contribute with new and particular resources.

Keywords: melodic analysis; directionality in music; twentieth-century music; Debussy; Stravinsky.

1. Introdução

Falar em curva ou movimento melódico é admitir uma transformação na linha melódica no decorrer do tempo musical. Por sua vez, se falamos em transformação, referimo-nos a mudanças no corpo da melodia que podem estar relacionadas a fatores como sua organização rítmica, sua estrutura intervalar, seu deslocamento no registro e sua curva dinâmica, e que determinam os diversos graus de tensão verificáveis ao longo de uma frase musical. De forma a garantir a lógica, a fluidez e a continuidade que costumam caracterizar o discurso melódico, o trânsito entre estes diferentes graus de tensão é, na maior parte das vezes, direcional, ou seja, a transformação nos fatores acima listados ocorre de maneira mais ou menos gradual, conduzindo a linha de um estado a outro. A respeito desta *direcionalidade* no âmbito geral de uma peça, Flo Menezes explica:

uma obra pode ser *direcional* ou *adirecional*. Será *direcional* quando atrair o ouvinte a um tipo de escuta no qual este possa perceber a transformação de um estado acústico a outro, seja num determinado aspecto sonoro, seja na combinação de alguns deles (...); será *adirecional* quando nenhuma transformação, por qualquer que seja, chamar a atenção do ouvinte, fazendo com que o resultado da escuta desta obra seja estático, imóvel, fixo. (MENEZES, 2002, p.30)

A citação acima deixa clara a importância da direcionalidade em relação à percepção, pois é justamente este fator que permite ao ouvinte tecer previsões a respeito do comportamento de determinada frase – ou conjunto de frases –, criando uma expectativa acerca de seu desfecho que pode ou não ser cumprida,

e que é essencial para o caráter dramático de qualquer discurso musical. Aliás, o mesmo autor se questiona se as ideias de discurso e direcionalidade não seriam mesmo indissociáveis: "afinal, o que é o discurso se não um pensamento que vai de uma ideia a outra, passando por uma ou várias ideias intermediárias que tecem a direção da ideia inicial à final?" (MENEZES, 2002, p.34)¹

Na música tonal, o caráter direcional das linhas é ainda corroborado pelo que Menezes denomina *direcionalidade harmônica*², a saber, uma força que impulsiona o discurso rumo a um polo de atração representado pela tônica. Além disso, os graus de tensão de uma linha melódica são geralmente determinados pelo distanciamento de suas notas em relação a esta tônica, mesmo que transformações em outros fatores não acompanhem ou até contradigam esta gradação. Já na música pós-tonal, baseada em relações e sistemas harmônicos diversos, que não necessariamente encerram em si polos de atração ou direcionalidades inerentes, todo o movimento direcional da linha fica a cargo destas transformações que ocorrem nos vários elementos compositivos da melodia, de maneira mais brusca ou mais gradual, de acordo com a intenção e o caráter de cada frase.

Tendo isso em vista, examinaremos ao longo deste trabalho duas peças baseadas em harmonias não tonais, e que apresentam ênfase na estruturação melódica, uma vez que cada uma delas foi composta para apenas um instrumento monódico sem qualquer tipo de acompanhamento. São elas:

C. Debussy – *Syrinx*, para flauta solo (1913)

I. Stravinsky – *A primeira das Três peças para clarinete solo* (1920)

A partir destas análises, pretendemos lançar luz sobre os procedimentos empregados pelos compositores para conferir direcionalidade às linhas melódicas³, tanto no nível das frases, tomando-as como estruturas individualizadas e completas, quanto em um nível mais amplo, observando estas estruturas como componentes de movimentos direcionais maiores.

2. *Syrinx*

O discurso desta peça é elaborado com base na oscilação entre duas notas polares: Sib e Réb, num processo descrito por Robert Bailey como *complexo de dupla tônica* (*double-tonic complex*), que justifica a armadura de clave empregada (BAILEY por EWELL, 2004, p.29). Porém, não é possível dizer que a peça esteja realmente em alguma destas duas *tonalidades*, tomando-se o sentido estrito do termo, pois a organização dos intervalos se comporta de maneira avessa e a polarização destas duas notas não se faz através de suas sensíveis ou da utilização das respectivas escalas diatônicas. Diferentemente, Debussy parece estruturar as relações intervalares da peça a partir de três escalas que apresentam aspectos conflitantes com o diatonismo tonal⁴:

a) escala hexatônica: por ser formada a partir da subdivisão da oitava em seis tons inteiros, esta escala não apresenta sensível, relação intervalar essencial ao estabelecimento de uma tônica. Sua total simetria anula a hierarquização das notas, fator necessário para a diferenciação de uma tônica dentro do conjunto⁵;

b) escala cromática: da mesma forma, não é possível distinguir uma sensível entre os doze semitons nos quais a oitava se divide nesta escala, o que é amplamente reforçado pela historiografia musical, que consensualmente atribui ao uso ostensivo desta escala o papel de desagregador do sistema tonal, em finais do século XIX;

c) escala pentatônica: embora não seja simétrica como as anteriores, esta escala pode ser descrita como uma escala diatônica sem as sensíveis tonal e modal, o que enfraquece a polarização de suas "tônicas" e impede a formação do trítone, intervalo que se apresenta em contextos tonais como uma das principais forças direcionais.

Assim sendo, veremos que Debussy não deixa de estipular "tônicas" que norteiem o discurso, mas recusa as estratégias tonais para estabelecê-las, dando preferência a organizações intervalares alheias ao tonalismo. A partir destas considerações harmônicas, nossa análise concentrar-se-á nos procedimentos alternativos utilizados pelo compositor para conduzir o discurso melódico direcionalmente entre estas duas alturas.

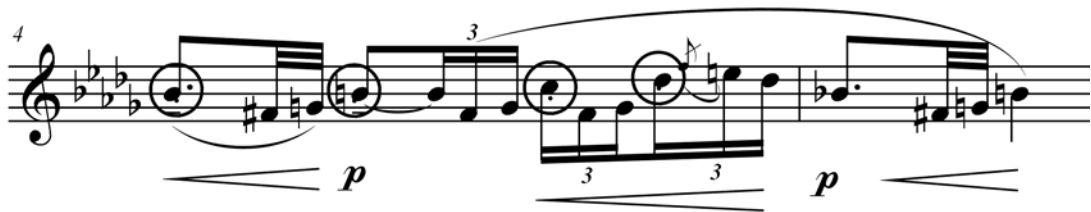
A peça tem início com um movimento descendente que abandona o Sib e se dirige ao Réb, perpassando as notas da escala hexatônica, ornamentadas por ligeiras intervenções cromáticas. A linearidade do movimento só é quebrada por dois intervalos ascendentes de caráter claramente ornamental. Ritmicamente, pode-se observar uma leve aceleração, à medida em que a frase se aproxima do Réb. Atingida esta nota, há um súbito retorno ao Sib, provocando uma quebra do movimento descendente e conduzindo a frase à sua cadência⁶. Esta nota é logo em seguida enfatizada por um breve movimento cromático que conduz mais uma vez a ela. A mesma nota encerra esta frase que servirá como principal elemento temático no decorrer de toda a peça. O exemplo abaixo mostra a referida frase, com as notas da escala hexatônica circuladas: (Ex.1).

O estabelecimento do Sib como nota central da frase é feito por meio de sua utilização no início e no final da estrutura, caracterizando o fenômeno que Ernst Toch denomina "elasticidade melódica"⁷. O caráter de "repouso" desta última nota é garantido por sua maior duração (enfatizada pela *fermata*) e por um *diminuendo*. Opondo-se a esta nota, o Réb se apresenta como ponto de maior tensão da frase, por constituir o ápice de um movimento direcional que acelera, distanciando-se do Sib. Além disso, o Réb quebra a sequência de notas da escala hexatônica ornamentadas por cromatismos, sendo introduzido por um intervalo de segunda aumentada.

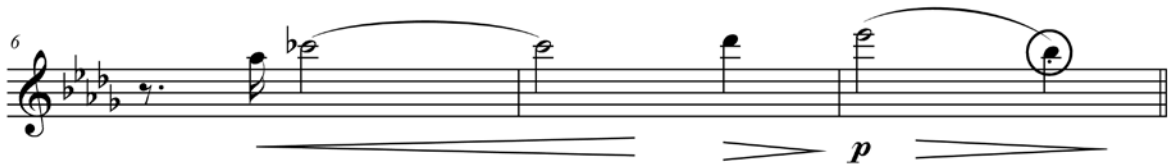
Très modéré



Ex.1: *Syrinx*, de Debussy, c.1-2: notas da escala hexatônica circuladas



Ex.2: *Syrinx*, de Debussy, c.4-5: movimento cromático ascendente.



Ex.3: *Syrinx*, de Debussy, c.6-8: Sib interrompendo a pentatônica e agindo como nota final.

A segunda frase da peça se inicia com a repetição literal da primeira. Entretanto, após o Réb, o Sib é atacado na oitava inferior, não mais caracterizando uma quebra no sentido da linha – e consequentemente evitando a cadência –, mas sim dando continuidade ao movimento direcional descendente. Após esta nota, porém, tem início um segmento contrastante, cujo movimento ascende indiretamente. Harmonicamente, as notas da escala hexatônica dão lugar às da cromática. Desta forma, a frase segue até atingir o Réb mais uma vez. Após isso, um movimento na direção contrária leva de volta ao Sib, que novamente ascende um semitom, evitando a sensação de repouso gerada por esta nota e gerando a expectativa de uma repetição da subida cromática, mas que é imediatamente interrompida por uma duração mais longa e uma indicação de respiração. Vale destacar, ainda, o *crescendo* que acompanha o movimento ascendente, enfatizando o aumento de tensão até o Réb. Abaixo, pode-se ver o trecho referido, com o movimento cromático ascendente em destaque: (Ex.2)

Introduz-se, então, um pequeno movimento ascendente que parece estar construído sobre as notas da escala pentatônica⁸. Após a breve interrupção de uma pausa, o movimento continua em durações mais longas, ascendendo até o Mib, a nota mais aguda até agora apresentada. Logo em seguida, é o Sib que retorna mais uma vez como nota finalizadora, interrompendo o movimento ascendente e quebrando a sequência de segundas maiores e terças menores que caracterizam a sonoridade pentatônica, como mostra o exemplo abaixo: (Ex.3)

Mais uma vez, *crescendi* de dinâmica acompanham o movimento em direção ao agudo, e um *diminuendo* marca o retorno ao Sib e o final da frase. Além disso, uma barra dupla, uma indicação de respiração e uma discreta mudança de andamento indicam que a seção introdutória da peça chegou ao fim.

A próxima seção se dedica ao desenvolvimento do material melódico apresentado, passando pelos três contextos harmônicos em questão na peça: hexatônico, cromático e pentatônico. Uma nova repetição do compasso inicial da peça introduz esta segunda seção, porém, soando na oitava inferior. Após isso, tem-se uma quarta repetição da mesma frase, desta vez, contudo, interrompida por um movimento de sonoridade pentatônica que progride como uma onda, ascendendo e novamente descendendo ao Sib⁹. O mesmo movimento se repete de forma acelerada, de maneira a atacar novamente o Sib, enfatizando-o por insistência como nota polar no início deste desenvolvimento. Observe-se o destaque no exemplo seguinte: (Ex.4)

Estabelecida esta polaridade, um novo e curto movimento pentatônico ascende até ser quebrado por um Lá natural, nota que até agora só havia soado como efêmero ornamento. O movimento que se segue

descende diretamente, oscilando entre o Lá e seu trítano Mib, intercalados por segmentos cromáticos de caráter ornamental, como se pode observar no exemplo abaixo: (Ex. 5)

A frase que se sucede tem a clara função de estabelecer o Mib como altura central deste trecho que se inicia. Os pequenos ornamentos cromáticos, que se intercalavam ao movimento descendente em trítanos, agora soam estendidos no tempo e conduzem insistentemente ao Mib, cumprindo a função de polarizá-lo. O exemplo seguinte deixa clara a recorrência ao Mib: (Ex.6)

Neste momento, é importante destacar o modo particular como Debussy utiliza o trítano, conferindo a ele uma função oposta à que o intervalo apresenta no contexto tonal. Numa peça composta sobre a tonalidade de Sib maior ou menor, o trítano Lá-Mib consiste no principal intervalo de polarização da



Ex.4: *Syrinx*, de Debussy, c.9-12: início do desenvolvimento; ênfase no Sib.



Ex.5: *Syrinx*, de Debussy, c.13-14: oscilação entre Lá e Mib.



Ex.6: *Syrinx*, de Debussy, c.14-15: polarização do Mib.

tônica, uma vez que é composto de sua sensível tonal Lá e sua sensível modal Mib, gerando a expectativa de resolução na própria tônica e em uma de suas terças, respectivamente. Ao contrário, na peça que ora analisamos, este mesmo trítone é empregado de modo a despolarizar o Sib, transferindo a centralidade para o próprio Mib constituinte do intervalo. Deve-se observar, porém, que a polarização do Mib não é conseguida com o auxílio do Lá, e o compositor se vê obrigado a dedicar os dois compassos seguintes ao estabelecimento desta nova nota central por meio de sua reiteração insistente.

O trecho que se segue parece não se preocupar com o estabelecimento de uma única altura central. Harmonicamente, ele parece se basear na mescla das escalas cromática e pentatônica, o que resulta numa sonoridade na qual predominam segundas menores e terças. Sua direcionalidade é menos evidente, mas parece ser estabelecida por duas forças opostas e em constante alternância. A primeira delas se faz observar no registro grave e consiste no mesmo movimento cromático descendente que outrora polarizava o Mib, mas que agora rumo ao Dó. Apesar de descendente, a repetição deste movimento confere a ele um caráter estático, semelhante a um pedal ornamentado. Ao

mesmo tempo, uma segunda força parece conduzir ao agudo, distanciando-se do bordão cromático mantido no grave. Tem-se, então, um movimento direcional que conduz de algumas notas comprimidas no âmbito de uma quarta no grave (Dó-Fá) a uma expansão no registro, culminando em uma nona (Réb-Mib), como se pode ver no exemplo abaixo: (Ex.7)

Após o Mib, um movimento descendente ao Láb introduz uma passagem muito característica do diatonismo, mas logo ascende uma escala pentatônica completa de volta ao Mib. A partir daí, movimentos ondulantes trazem de volta o Sib, novamente polarizando-o pela sua reiteração ao final de cada onda. No exemplo a seguir são destacadas as repetições do Sib. (Ex.8)

Nesta sequência de movimentos ondulantes, é interessante notar como o compositor parece efetuar uma transformação rica em direcionalidade entre as escalas que servem de material harmônico para a peça. Assim, após apresentar uma escala pentatônica de Mib menor completa, Debussy a preenche com as notas "faltantes" (Fá e Dób), transformando-a em um segmento diatônico. Em seguida, algumas segundas maiores se "fecham" em segundas menores, até que o cromatismo predomine no trecho mais tenso da sequência. Desta forma, a



Ex.7: *Syrinx*, de Debussy, c.16-19: movimento de expansão no registro.



Ex.8: *Syrinx*, de Debussy, c.20-23: repolarização de Sib.

utilização de segmentos diatônicos na peça justifica-se como sendo este diatonismo uma transição entre o pentatonismo e o cromatismo. O próximo exemplo ilustra esta transformação escalar: (Ex.9)

Também deve ser apontado o papel direcional da organização rítmica nesta passagem, efetuando uma clara aceleração. Assim, como se vê ainda no exemplo acima, a primeira onda da sequência ascende em semicolcheias tercinadas e descende em semicolcheias simples. As próximas duas ondas apresentam apenas semicolcheias tercinadas e a quarta, apenas fusas. Como ilustra o exemplo abaixo, esta aceleração culmina em *tremoli* que terminam por ascender indiretamente ao Sib na oitava em que a peça se iniciara, encerrando esta seção de desenvolvimento. É também interessante notar que as notas que ascendem desde o primeiro *tremolo* até o referido Sib quase formam a escala de Sib menor, ausentando-se apenas o Dó. Entretanto, mais uma vez indo na contramão dos procedimentos tonais de polarização, Debussy evita a sensível, preferindo a escala menor natural. (Ex.10)

Um retorno da frase inicial da peça marca o início da última seção, com evidente função de recapitulação. Agora, porém, o movimento cromático que enfatizava o Sib no desfecho da frase inicial é substituído por um ornamento

menos polarizante, o que consiste em um indício da intenção do compositor de retirar o Sib de sua posição central. Logo após, faz-se soar uma nova repetição deste segmento inicial, mas, em vez de um retorno ao Sib, o que se verifica é a continuidade do movimento descendente até o Réb, nota que se estabelecerá como central no final da peça. Esta continuidade se faz pela exata transposição uma oitava abaixo das notas do compasso anterior, alterando-se as durações de forma a caracterizar uma desaceleração até o Réb, o que confere a esta nota uma sensação de repouso final contrária à que ela apresentava na seção inicial da peça. O exemplo abaixo ilustra este movimento em direção ao Réb e sua reiteração: (Ex.11)

Como mostra o próximo exemplo, esta desaceleração é repetida logo em seguida, reforçando seu efeito e introduzindo uma pequena coda. Como na música tonal, este último trecho tem a função de restabelecer uma altura central e enfatizar seu caráter de repouso. Desta forma, o que se ouve é um insistente pedal em Réb interrompido por segmentos escalares que a ele reconduzem. O primeiro destes segmentos recapitula a escala cromática e relembra sua utilização polarizadora durante toda a peça; o segundo utiliza notas da escala hexatônica; o terceiro e último apresenta, enfim, esta escala em sua totalidade, descendo diretamente ao Réb. Mais uma vez, como esta escala não apresenta

Ex.9: *Syrinx*, de Debussy, c.20-23: diatonismo como transição entre pentatonismo e cromatismo.

Ex.10: *Syrinx*, de Debussy, c.23-25: *tremoli* ascendendo ao Sib.



Ex.11: *Syrinx*, de Debussy, c.26-30: retorno da frase inicial e desaceleração rumo ao Réb.



Ex.12: *Syrinx*, de Debussy, c.31-35: Réb polarizado e recapitulação das escalas.

uma interrupção na sequência de segundas maiores que permita a polarização de qualquer uma de suas notas, Debussy faz uso de uma pequena apojetura para destacar o Réb, estabelecendo-o como nota final do movimento descendente. A direcionalidade deste movimento é ainda reforçada pela dinâmica (*perendosi*) e pela desaceleração do andamento (*très retenu*). (Ex.12)

Observamos, então, que, como na música tonal, na peça de Debussy a harmonia desempenha um papel importante no estabelecimento de direcionalidades, determinando pontos de repouso a partir dos quais é possível medir o nível de tensão das outras alturas. Porém, como vimos, as estratégias de polarização destes pontos diferem daquelas empregadas pelo tonalismo. Vimos, ainda, que transformações graduais em outros parâmetros contribuem para a clareza da sensação de direcionalidade nas linhas melódicas da peça, tais como: *accelerandi* e *rallentandi* gerados pela inserção ou retirada de valores rítmicos menores; deslocamentos ou expansões dentro do registro; e nuances dinâmicas que acompanham a curva melódica. Além disso, vimos como em determinados trechos é o emprego dos próprios intervalos, promovendo uma transição entre duas escalas, que é responsável pela sensação direcional.

3. *Três peças para clarinete solo: I*

À diferença de *Syrinx*, nesta peça de Stravinsky não é possível apontar com clareza a existência de uma ou mais escalas a partir das quais a linha melódica é construída, não obstante a recorrência de sonoridades diatônicas ao longo de todo o discurso. Assim como na peça de Debussy, porém, os procedimentos direcionais e polarizadores característicos do diatonismo tonal são deliberadamente evitados.

No que se refere às durações, podemos afirmar que, apesar de serem responsáveis pela polarização de certas alturas, elas apresentam um papel diminuído na geração de direcionalidade dentro das frases. Uma breve olhada na partitura basta para averiguarmos que a peça é constituída predominantemente de colcheias e semínimas. Além disso, o compositor especifica em epígrafe que as indicações de metrônomo devem ser estritamente obedecidas ao longo das três peças, o que deve impedir qualquer flexibilização destas poucas figuras rítmicas empregadas. A limitação no uso destes valores e a rigidez do andamento excluem da peça procedimentos direcionais eficientes e frequentemente utilizados no repertório, tais como *accelerandi* e *rallentandi*.

Por fim, a indicação *sempre p* posicionada ao início da partitura indica a quase imutabilidade da dinâmica no decorrer de toda a peça, deixando de fora quaisquer procedimentos direcionais que dependam de suas gradações, com exceções feitas a alguns ligeiros *diminuendi* que marcam finais de frases e aos dois compassos conclusivos da peça.

Excluindo-se, então, todos estes fatores no tratamento da direcionalidade melódica da peça, o que resulta é um discurso com alto grau de estaticidade, que não transita entre gradações de tensão muito díspares e mantém o mesmo caráter do início ao fim. Obviamente, tudo isso não caracteriza problemas de composição e dificilmente engendram monotonia, mas sim condizem exatamente com a intenção do compositor, atestada pela indicação *sempre molto tranquillo*, grafada ao início da peça. Tampouco quer isso tudo dizer que nenhuma forma de procedimento direcional se manifeste na obra. Ao contrário, eles podem ser apontados tanto no nível das frases, tomadas individualmente, como no nível dos conjuntos de frases que formam o todo da peça, e estes procedimentos parecem estar relacionados à elaboração dos contornos da linha melódica.

Desta forma, logo nos primeiros compassos observamos uma frase cujo contorno apresenta características claramente direcionais. A direcionalidade é óbvia se observarmos a sequência de intervalos que se intercalam entre as cinco primeiras notas: segunda maior ascendente, terça menor descendente, quarta justa ascendente e quinta justa descendente. Assim, a frase progride alternando movimentos ascendentes e descendentes e expandindo gradualmente seu âmbito no registro, desde uma segunda maior até uma quinta justa, como mostra o exemplo abaixo: (Ex.13)

A sensação gerada por este procedimento é a da disputa entre duas forças direcionais, uma tendendo ao agudo e outra ao grave. Como vimos anteriormente, um procedimento semelhante já se encontrava em uma curta passagem de *Syrinx*. Nesta peça de Stravinsky, porém, é justamente esta disputa que norteará todo o discurso.

Após este segmento inicial, segue-se um salto ascendente de nona maior, que quebra a sequência direcional de intervalos e introduz uma desinência que visa a polarizar o Sol#¹⁰. O exemplo a seguir ilustra todo este trecho inicial da peça: (Ex.14)



Ex.13: *Três peças para clarinete solo, I*, de Stravinsky, c.1-2: expansão no registro.



Ex.14: *Três peças para clarinete solo, I*, de Stravinsky, c.1-3: polarização do Sol# como nota final.



Ex.15: *Três peças para clarinete solo, I*, de Stravinsky, c.4-5: "resumo" das frases iniciais.

Deve-se observar, porém, que a nota utilizada para enfatizar o Sol# é o Fá#, não caracterizando, portanto, uma sensível aos moldes tradicionais. A este propósito, é interessante notar como Stravinsky parece eleger a segunda maior como uma espécie de intervalo finalizador ao logo de toda esta peça, incutindo nela uma certa função cadencial, tal qual a segunda menor apresenta no contexto tonal. Nesta primeira frase, verificamos novamente a quebra do movimento direcional (salto de nona maior) cumprindo seu papel cadencial, tal como vimos em *Syrinx*.

A segunda frase, ilustrada abaixo, repete a estrutura harmônica da primeira, mas reduz alguns valores rítmicos e a ênfase no Sol# final, dando a impressão de constituir um "resumo" das frases iniciais. (Ex. 15)

O trecho que se segue muda o foco das polarizações para o Ré#, sendo que todas as frases do trecho são finalizadas nesta nota (em destaque nos exemplos), sempre precedida do Dó#, evidenciando mais uma vez a função cadencial do intervalo de segunda maior. Ao longo destas frases, podemos notar como o antagonismo entre as duas forças

direcionais se torna cada vez mais evidente, na medida em que pequenos desequilíbrios passam a privilegiar uma ou outra força. Desta forma, na primeira frase deste trecho a tendência ao agudo parece predominar, uma vez que apenas uma das notas se encarrega da expansão ao grave, enquanto todas as outras se posicionam acima da altura inicial, como se observa no exemplo a seguir: (Ex.16)

A segunda frase do trecho, por sua vez, privilegia o movimento ao grave, sendo este apenas interrompido pelo Ré#, que finaliza a frase. Vale destacar ainda que, nesta frase, o Dó# precede a nota final indiretamente, como se vê no exemplo a seguir: (Ex.17)

A terceira frase, apresentada a seguir, ascende diretamente ao agudo, ignorando a força que tenderia à direção contrária. (Ex.18)

Como se observa abaixo, a quarta frase volta a descender, sendo este movimento relativizado apenas por ligeiros movimentos ascendentes com caráter de ornamentação. (Ex.19)



Ex.16 *Três peças para clarinete solo, I*, de Stravinsky, c.5-6: expansão ao agudo; Ré# polarizado.



Ex.17: *Três peças para clarinete solo, I*, de Stravinsky, c.5-7: expansão ao grave.



Ex.18: *Três peças para clarinete solo, I*, de Stravinsky, c.8-9: movimento ascendente.



Ex.19: *Três peças para clarinete solo, I*, de Stravinsky, c.10-11: movimento descendente ornamentado.

Segue-se, então, uma quinta frase, que traz de volta o Sol# como nota final, porém não precedido de sua segunda maior inferior. A ausência do Fá# talvez se deva ao intuito do compositor de não polarizar tão enfaticamente o Sol#, uma vez que as próximas frases deslocarão a polaridade para outras notas. Como se observa no exemplo abaixo, o contorno desta quinta frase resulta em um movimento ascendente, embora ela seja constituída de três segmentos descendentes. (Ex.20)

Neste contexto, é curioso notar como se pode perceber claramente o direcionamento geral ascendente ou descendente de cada frase, mesmo que estas sejam formadas por vários movimentos menores em diversas e opostas direções. Para este reconhecimento, têm papel fundamental a primeira e a última nota de cada frase. Percebemos uma frase como ascendente se sua última altura encontra-se num registro mais agudo do que a primeira, independentemente se outros intervalos que constituem a frase direcionam-se ao grave. Assim, podemos delinear um *perfil geral* das frases a partir deste deslocamento observado entre sua primeira e sua última nota. Analisando estes perfis gerais no trecho em questão, observamos que a alternância entre movimentos ascendentes e descendentes passa a se manifestar no nível dos conjuntos de frases, e não mais no nível dos intervalos, como acontecia no trecho inicial da peça.

Após este trecho, tem início uma nova sequência de frases engajadas em um novo processo direcional. Verifica-se, então, uma gradual transformação no contorno das frases, que, aos poucos, deixam de oscilar alternadamente entre

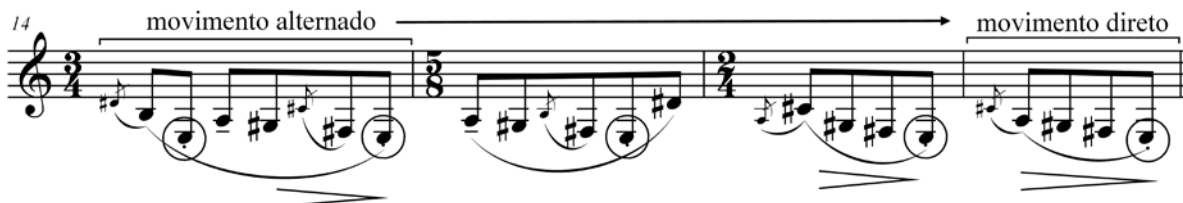
o grave e o agudo e passam a se deslocar diretamente ao grave. Assim, ao longo deste conjunto de frases, intervalos ascendentes vão se tornando cada vez mais raros e o movimento descendente direto passa a predominar, estando o processo consumado no compasso 17, com uma frase constituída exclusivamente de intervalos descendentes. O exemplo a seguir ilustra este processo: (Ex.21)

Como evidencia o exemplo acima, a nota polarizada em meio a estas frases é o Mi, não só por se encontrar no final dos movimentos descendentes, mas também por constituir a nota mais grave deste trecho – e de toda a peça. Mais uma vez, é interessante observar como esta nota é frequentemente alcançada por um intervalo de segunda maior, principalmente quando ela caracteriza a nota final de uma frase ou segmento.

Após esta transformação do contorno, tem início o processo inverso, ilustrado no próximo exemplo. Neste trecho, intervalos ascendentes são reintroduzidos como pequenas interferências nos movimentos descendentes. Aos poucos, a alternância entre intervalos ascendentes e descendentes volta a predominar, manifestando-se de forma completa na frase que se inicia nas últimas notas do compasso 24, e mantendo-se pelos próximos três compassos. Ao longo deste trecho, o compositor reapresenta, embora de maneira ligeiramente variada, a frase inicial da peça, o que corrobora a sensação de restabelecimento do equilíbrio entre as duas forças direcionais opostas, tal qual se verificava nos primeiros compassos da obra. (Ex.22)



Ex.20: *Três peças para clarinete solo, I*, de Stravinsky, c.11-13: retorno ao Sol#.



Ex.21: *Três peças para clarinete solo, I*, de Stravinsky, c.14-17: polarização do Mi e transformação do movimento alternado em direto.



Ex.22: *Três peças para clarinete solo, I*, de Stravinsky, c.18-22: volta do movimento alternado e da frase inicial



Ex.23: *Três peças para clarinete solo, I*, de Stravinsky, c.23-28: sequência de frases após o retorno do início.



Ex.24: *Três peças para clarinete solo, I*, de Stravinsky, c.29-30: frase final.

Com relação às polarizações neste trecho, o Mi aos poucos perde força. Após finalizar a primeira frase, mais uma vez antecedido pelo Fá#, ele passa a ocupar posições cada vez menos relevantes. Assim, no compasso 21, o Mi é evitado após a aparição do Fá#, sendo substituído pelo Fá natural. Deste ponto em diante, o Mi soará mais algumas vezes, mas em nenhuma delas ao final de uma frase ou polarizado de qualquer outra forma. A retomada da frase inicial da peça não traz consigo o retorno imediato do Sol# como nota polarizada. Nas frases que se seguem, não é possível identificar com clareza uma altura central. Somente no compasso 28, que contém a última frase desta sequência, é possível encontrar um intervalo de segunda maior com função finalizadora. Contudo, ao contrário do que ocorria no início, neste ponto é o Sol# que conduz ao Fá#, polarizando-o. Abaixo se ilustra todo este trecho: (Ex.23)

O compositor escolhe para pontuar o final da peça uma frase contrastante com todo o restante do discurso. Além de diferenças de dinâmica e andamento, marcadas pela indicação *poco più f* e *poco più mosso*, a frase é a única em toda a peça caracterizada por um perfil geral que não ascende nem descende, uma vez que ela se inicia e

termina na mesma altura, a saber, em um Mib – ou, se se preferir, o mesmo Ré# anteriormente polar, curiosamente enarmonizado. Desta forma, esta última frase, ilustrada no exemplo abaixo, interrompe a constante alternância entre frases ascendentes e descendentes, resolvendo o conflito em um "empate" entre as duas forças direcionais. (Ex.24)

Vimos, então, como Stravinsky é capaz de gerar a sensação de direcionalidade quase que exclusivamente através da manipulação do contorno de suas frases, uma vez que, ao longo de toda esta peça, outros parâmetros tradicionalmente utilizados para o mesmo fim encontram-se acometidos por uma relativa estaticidade. Observamos, ainda, como o compositor despreza as relações harmônicas tonais no tratamento das polarizações, substituindo a segunda menor pela segunda maior e estabelecendo sua função polarizadora através de seu emprego reiterado. Finalmente, deve-se destacar nesta peça isenta de grandes contrastes a importância das forças direcionais que determinam o sentido dos movimentos melódicos no registro. Empregadas antagonicamente, estas forças são responsáveis por todo o conflito e pela sutil dramaticidade do discurso.

4. Conclusão

A análise das duas peças deixa evidentes os procedimentos empregados pelos compositores para gerar a sensação de direcionalidade ao longo da linha melódica. Alguns dos procedimentos verificados já se manifestavam no repertório tonal, corroborando a percepção da direcionalidade da própria harmonia. No repertório aqui enfocado, porém, eles são os principais responsáveis pelo direcionamento das linhas. Entre estes procedimentos, podemos citar:

- variações graduais no andamento ou na organização rítmica, tais como *accelerandi*, para conduzir a estados mais agitados; e *rallentandi*, para levar as frases ao repouso;
- variações graduais na dinâmica, tais como *crescendi*, para conduzir a níveis mais elevados de tensão; e *diminuendi*, para distender estes níveis;
- deslocamento gradual no registro, transportando as frases entre o grave o agudo;
- expansão gradual no registro, fazendo com que uma frase ocupe um âmbito cada vez maior ao longo de seu desenvolvimento.

Ainda como na música tonal, alguns destes procedimentos são utilizados nas peças abordadas para garantir a percepção de conclusão das frases. Assim, ao final de muitas frases encontramos um retorno ao seu registro inicial, acompanhado de um diminuendo e de uma queda na atividade rítmica, seja marcada por uma desaceleração do andamento (*rallentando*), ou por um gradual aumento das durações conforme a nota final se aproxima. Estes procedimentos tendem a interromper o fluxo melódico, diferenciando a cadência do restante da frase.

Outro fator que contribui para a percepção dos finais de frase são as notas polarizadas. Contudo, diferentemente do que acontece no contexto tonal, onde a percepção da tônica depende de uma rede de relações intervalares, nas peças aqui analisadas a polarização das notas centrais é feita mais à semelhança da música modal, a saber:

- por insistência: uma nota adquire o caráter de repouso pela sua utilização reiterada;
- pela posição na frase: a nota soa em pontos estratégicos da frase, como o início, o final ou o ponto culminante;
- por dinâmica e duração: a nota polar vem associada a intensidades mais brandas e a valores rítmicos mais longos, fatores que enfatizam seu caráter repousante.

Na peça de Stravinsky, verificamos ainda a eleição de um intervalo para exercer a função de figura cadencial, nomeadamente, a segunda maior. Também pelo seu emprego reiterado ao final das frases, o compositor condiciona o ouvido a aceitar este pequeno movimento melódico como conclusivo.

Na peça de Debussy, geralmente é a quebra do padrão das escalas utilizadas que contribui para direcionar as frases à sua conclusão. Desta forma, o compositor marca o final de algumas frases construídas sobre as notas da escala hexatônica pela inserção de uma terça menor, intervalo alheio a esta escala e que quebra o fluxo de segundas maiores que a caracteriza. Da mesma maneira, uma frase construída com material pentatônico é finalizada por uma nota alheia a esta escala. Neste ponto, pode-se especular um paralelo com a música tonal, na qual as sensíveis (relações de segunda menor) interrompem a sequência de segundas maiores que predominam nas escalas diatônicas.

Por fim, deve-se destacar os procedimentos responsáveis pela sensação de direcionalidade não no âmbito das frases tomadas individualmente, mas ao longo de sequências de frases. Sob este aspecto, encontramos em Stravinsky sequências que se iniciam com frases de perfil ascendente e, pouco a pouco, os perfis vão se alterando pela inserção de movimentos descendentes, até que a última frase apresenta um contorno descendente direto. Já em Debussy, observamos o movimento direcional de um grupo de frases pela transformação gradual de seu material harmônico: a sequência se inicia com frases pentatônicas que, pela sucessiva inserção de novas notas, tornam-se diatônicas e finalmente cromáticas.

Referências

- BARON, Carol C. *Varèse's explications of Debussy's Syrinx in Density 21.5: a secret model revealed*. In *The Music Review*, XLIII-2, pp. 121-134. Cambridge: Black Bear Press Ltd., 1982.
- BITONDI, Matheus G. *A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNESP, 2006. Disponível em <http://www.ia.unesp.br/teses_de_pos/dissertacoes_musica/2006/matheus_bitondi_1.pdf>.
- DEBUSSY, Claude. *Syrinx*. Paris: Société des Édition Jobert, 1927.
- EWELL, Laurel A. *A Symbolist Melodrama: The Confluence of Poem and Music in Debussy's La Flûte de Pan*. Tese (Doctor of Musical Arts). College of Creative Arts, West Virginia University, 2004.
- MENEZES, Flo. *Apotheose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Música Maximalista: Ensaio sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Edusp, 1999.
- STRAVINSKY, Igor. *Three Pieces for Clarinet Solo*. Londres: Chester Music, 1920.
- TOCH, Ernst. *La Melodía*. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1994.

Notas

- 1 Em outra ocasião, Menezes sintetiza de forma ainda mais radical: "Escutar é ouvir direções." (MENEZES, 2006, p.135)
- 2 "...o desenrolar tonal exprimia nitidamente uma direcionalidade a um polo central, a tônica, o que nos faz, sem demora, caracterizá-la como direcionalidade harmônica." (MENEZES, 2006, p.135)
- 3 Para mais informações sobre a estruturação melódica e procedimentos direcionais em obras não tonais, conferir *A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas* (BITONDI, 2006), listado na bibliografia.
- 4 A presença da escala hexatônica como material harmônico da peça de Debussy é corroborada por análises anteriores, das quais deve-se citar as de Laurel A. Ewell e Carol C. Baron, listadas na bibliografia. Já as escalas cromática e pentatônica são geralmente referidas pelos autores com menor ênfase, como materiais subsidiários ou resultantes de recombinações e sobreposições de trechos da hexatônica.
- 5 De certa forma, Arnold Schoenberg corrobora esta incapacidade da escala hexatônica de afirmar uma tônica inequívoca ao classificar o acorde formado pelas notas desta escala como *acorde errante* em seu tratado de Harmonia, propondo seis resoluções para ele dentro do contexto tonal, uma vez que a total simetria dos intervalos que formam a escala permite interpretar cada uma das notas como sendo uma sensível – o que equivale a dizer que nenhuma delas realmente a é. (SCHOENBERG, 1999, p.545-546)
- 6 A cadência, aqui compreendida além dos limites tonais e acórdicos, geralmente se caracteriza por uma mudança ou interrupção do padrão estabelecido ao longo da frase. Tanto no repertório tradicional como no mais recente, é comum o apelo a recursos como hemíolas e *rallentandi* no intuito de criar estas quebras. A este respeito, Schoenberg acrescenta: "A fim de exercer uma função cadencial, a melodia deve assumir certas características que geralmente contrastam com o material anterior, produzindo um *perfil cadencial* especial." (SCHOENBERG, 1996, p.56)
- 7 "A uma linha de certa extensão que progride por movimento conjunto e em um mesmo sentido, costuma se seguir um salto melódico em sentido oposto". (TOCH, 1994, p.79; tradução deste autor).
- 8 Poder-se-ia dizer que este segmento estaria estruturado na pentatônica de Fáb ou Réb menor, contudo nenhuma destas notas parece ter relevância estrutural nesta ocasião. O que parece importar neste momento é apenas a sonoridade gerada pelo conteúdo intervalar deste tipo de escala, que alterna segundas maiores e terças menores. O mesmo pode ser dito a respeito do segmento que se segue a este, que utiliza as notas da pentatônica de Dób ou Láb menor.
- 9 A segunda menor presente entre as duas notas mais agudas do movimento (Solb-Fá) é alheia à escala pentatônica. Entretanto, ela pode ser explicada como produto da justaposição de duas destas escalas: a de Solb ou Mib menor, que caracteriza o movimento ascendente; e a de Réb ou Sib menor, na qual se baseia o movimento descendente. De qualquer forma, a sonoridade tipicamente pentatônica não é ofuscada por este intervalo estranho.
- 10 A peça foi composta para clarinete em Lá. Neste artigo, sempre nos referiremos às notas escritas, e nunca aos sons reais.

Matheus Bitondi é formado em Composição Musical pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Mestre em Análise Musical pela mesma instituição. Atualmente, é responsável pelas disciplinas Harmonia, Contraponto, Análise e Composição na Faculdade Santa Marcelina e na Escola Superior de Música da Faculdade Cantareira.