HARTMANN, Ernesto F.; PEREIRA JR., Geraldo A. 2017. Considerações sobre a Metodologia de Ensino de Composição de Melodias no *Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe. MUSICA THEORICA. Salvador: TeMA, 201710, p. 231-259.

MUSICA THEORICA 201707
SCIENTIFIC ARTICLE
Data do recebimento: 28/07/2017
Data da aprovação final: 15/10/2017

Considerações sobre a Metodologia de Ensino de Composição de Melodias no *Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe

On teaching how to compose melodies - the methodology of Guerra-Peixe's *Melos e Harmonia Acústica 1988*

Ernesto Frederico Hartmann
Universidade Federal do Espírito Santo
ernesto.hartmann@ufes.br

Geraldo Alexandre Pereira Júnior
Universidade Federal do Espírito Santo
juniorgvp@gmail.com

Resumo: No presente trabalho investigamos os pressupostos metodológicos do ensino de construção melódica do *Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe. Buscando traçar as referências conceituais nas obras elencadas na bibliografia do *Melos*, com destaque para *The Craft of Musical Composition* de Paul Hindemith, estabelece-se um diálogo com outros autores presentes ou não nesta bibliografia, visando contextualizar o método de ensino de Guerra-Peixe com o objetivo de melhor compreender suas qualidades e suas limitações.

Palavras-chave: César Guerra-Peixe; Paul Hindemith; ensino de composição; composição de melodias.

Abstract: In this paper, we investigate the methodological premises that support Cesar Guerra-Peixe's *Melos e Harmonia Acústica 1988*. Seeking to elucidate the conceptual references found in Melos' bibliography, outlining Paul Hindemith's *The Craft of Musical Composition*, it proposes a dialogue between the work and other authors, be them present or not in the bibliography, in order to contextualize Guerra-Peixe's teaching methodology, aiming to understand its qualities and limitations.

Keywords: César Guerra-Peixe; Paul Hindemith; musical composition training; melodic line composition.

1 - O problema do ensino da construção melódica

Durante as duas últimas décadas o ensino de composição dentro da academia demonstrou-se um assunto fértil para discussões. A relação mestre-aprendiz, característica dos séculos anteriores ao XX, mesmo que ainda reproduzida no ensino formal, gradualmente foi sendo substituída por uma maior sistematização e formalização do campo de ensino da composição. Naturalmente, a fundação do Conservatório de Paris em 1795 com seu modelo que se tornou um paradigma de escola de música em nível superior (ao menos no Brasil) relaciona-se diretamente com este processo.

Em sua perspectiva (a do Conservatório de Paris), o ensino de composição deveria se dar através do percurso de um currículo, onde constariam disciplinas como Harmonia, Contraponto, Análise musical, Teoria e Percepção como fundamentos para a disciplina principal a ser alcançada: a Composição. Esse modelo disciplinar, nitidamente influenciado pelo cartesianismo e pelo positivismo, modos de pensamento profundamente arraigados na cultura francesa e com profundas implicações nas políticas públicas daquele país, ainda hoje é muito pouco questionado e frequentemente reproduzido em nossos currículos de cursos superiores de música. Um breve exame das grades curriculares dos principais cursos de composição no Brasil (quiçá no mundo, visto o alcance da influência francesa) pode facilmente comprovar esta afirmação, pois raríssimos são os que (mesmo em música popular) falham ao cumprir as diretrizes básicas traçadas ainda no século XIX.

Neste contexto disciplinar, alguns conteúdos específicos e o desenvolvimento de determinadas habilidades que, *a priori*, supostamente seriam essenciais para a formação do compositor encontram-se diluídos em outras disciplinas, não obtendo o *status* necessário, e eventualmente, a atenção que poderia se imaginar despendidas a eles, tampouco transformando-as em conteúdo central de uma disciplina que as contemplasse e as nominasse. Dentre estes conteúdos e habilidades destaca-se a construção de melodias, questão central no ofício do compositor e, cuja bibliografia específica, de forma análoga à divisão curricular paradigmática, encontra-se diluída em tratados de Harmonia e Contraponto.

Paul Hindemith, no primeiro volume de *The Craft of Musical Composition* (1939) já denunciava este problema, ao comentar que é na disciplina de Contraponto onde desenvolve-se um suposto conhecimento da técnica de compor melodias e que, com as restrições naturais desta disciplina, é virtualmente impossível atingir os níveis mais elevados e desejados nesta arte:

> As breves sucessões melódicas [do exemplo de um *Cantus Firmus* de Johann Fux] são estáticas, devendo à sua estrutura e sua fria impessoalidade sua qualidade

> enquanto excelente tipos de formações melódicas primitivas (considerando que elas estejam bem construídas e não só sejam reproduções de formulas acadêmicas sem personalidade), e são úteis mesmo em situações que não sejam especificamente pedagógicas como base para uma obra contrapontística que estilisticamente seja coerente com suas características. Porém o que geralmente entendemos como melodia relaciona-se a estes tipos primitivos da mesma maneira que um vertebrado se relaciona a uma estrela do mar[1] (Hindemith 1937, p. 176).

Eventualmente, além da obra de Hindemith, outras obras teóricas ambiciosas de composição tratam deste tema como, por exemplo, *The School of Music Composition* (1852, p. 26) de Adolph Marx; *Serial Composition* (1966, p. 23) de Reginald Brindle e *Fundamentos da Composição Musical* (1965) de Arnold Schoenberg. Todas essas obras dedicam um capítulo à construção de melodias. Particularmente, nas obras de Schoenberg e Hindemith a melodia é tratada de forma pontual (sendo em Hindemith bastante extensa e profunda a discussão, inclusive com a apresentação dos conceitos elaborados pelo autor de *Degree-Progression*[2] e *Step Progression*[3]), não sem, contudo, em Schoenberg, estar sujeita a uma metodologia que a submete às estruturas harmônicas, questão necessária para a articulação de um dos principais conceitos do autor, o conceito de motivo.

Obras posteriores como *Techniques of Twentieth Century Music* de Leon Dallin (1974, p. 4); *Materials and Techniques of Twentieth Century Music* de Stefan Kostka (1990, p. 74); *Techniques of the Contemporary Composer* de David Cope (1997, p. 26); *La composition musicale* Vol. II de Yves Feger (1999, p.87); e *La Melodie – Formation Musicale*, também de Yves Feger (2008), igualmente dedicam capítulos ou seções para discutir os elementos constituintes da melodia (sendo que em Dallin, este é o primeiro assunto abordado).

Por outro lado, outras obras ou simplesmente não mencionam o assunto ou o incluem na discussão sobre os modos escalares, sem dedicar atenção específica para as questões inerentes do contorno melódico. *Twentieth Century Harmony* de Vincent Persichetti (1961) representa esse caso onde a melodia é superficialmente discutida no tópico materiais escalares. Já *New Music Resources* de Henry Cowell (1930) e *Creative Music Composition – The young composers voice* de Margareth Lucy Wilkins (2006) representam bem a situação onde a melodia não é discutida no todo. As obras elencadas representam uma parcela importante

---

[1] Tradução do autor, assim como todas as outras neste artigo.
O exemplo de Fux acima mencionado é este:

[2] Hindemith 1937, p.183.
[3] Idem, p.193.

da bibliografia utilizada no Brasil com destaque para as obras de Schoenberg que, a partir da década de 1990, tiveram grande impacto em virtude de suas novas edições traduzidas.

A questão, que já havia sido problematizada por Hindemith, encontra também em Schoenberg e Leon Dallin, ressonância, visto que, estes autores buscam desenvolver tópicos que discutam as técnicas de construção e elaboração de melodias em seus compêndios. Reiterando Hindemith, com mais algumas de suas colocações – que na segunda citação abaixo acrescenta à necessidade de aquisição da técnica, esta fortemente destacada na primeira citação, o impulso criativo, temos respectivamente, de Schoenberg e Dallin, as seguintes posturas quanto ao problema,

> Há uma noção derivada da ignorância sobre o processo de trabalho do artista de que o verdadeiro artista pode estar tão "errado" quanto quiser, de que se ele faz algo "errado" faz sentido e é melhor do que se ele tivesse feito "certo". Essa noção pressupõe a presença de um de anjo da guarda especial que permite liberdades no trabalho artístico que não são possíveis em outros domínios da atividade humana (não sem sua própria importância!) (Hindemith 1937, p.200);

> Quando se domina os novos preceitos ao ponto de ser capaz de usá-los com a mesma facilidade que os antigos, percebe-se que foi tomado um passo significativo na direção de uma escrita clara e integralmente satisfatória, porém ninguém deverá ser tão estúpido de presumir que o que tem sido impossível durante toda a história agora é possível: criar uma obra de arte sem impulso criativo, simplesmente por investigação e cálculo (Hindemith 1937, p.201);

> Melodia é o elemento no qual as características mais pessoais do compositor são clara e obviamente reveladas. Sua criatividade e fantasia podem ser capazes de gerar as progressões harmônicas mais individuais, os ritmos mais ousados, os mais maravilhosos efeitos de dinâmica, a mais brilhante instrumentação, porém, nada disso é tão importante comparado à sua capacidade de inventar melodias convincentes. Nesse ponto, especialista e leigo concordam, é quase impossível detectar e analisar diferenças estilísticas nas formações melódicas [...] deve ter havido **uma certa hesitação em demonstrar objetivamente as características mais pessoais e secretas de um compositor** (Hindemith 1937, p.177, grifo nosso);

> É um fato impressionante que o ensino de composição nunca desenvolveu uma teoria sobre a melodia. Qualquer estudante aprende harmonia e a partir da teoria tradicional acredita-se que a manipulação do material tonal é consequência da harmonia (Hindemith 1937, p.175);

> A natureza da melodia de alguma forma conflita com o rigor da instrução teórica? Tal instrução é a apenas o caminho para o conhecimento e a técnica de composição. Se tivesse crescido a tal ponto de independência que pudesse ser considerada música livre, para qual é suposto ser uma preparação, como uma disciplina que não cabe mais nesse domínio, então chegará o tempo de substituí-la por algo melhor. Talvez muitos pensem que as formas da melodia sejam muito

> diversas e variadas para ser sintetizadas em regras. Porém, dever-se-ia observar que as melodias dos mestres não são escritas aleatoriamente (Hindemith 1937, p.175-176);
>
> A concentração da ideia principal em uma simples linha melódica requer um tipo especial de equilíbrio e organização, que **só parcialmente pode ser explicado em termos de técnica** (Schoenberg 1993, p.124, grifo nosso);

e

> De todos os aspectos que envolvem a composição musical, a habilidade de escrever melodias expressivas é o mais ardiloso, a mais dependente de **dons naturais** e a mais difícil de ser ensinada (Dallin 1974, p. 4, grifo nosso).

Apesar de todos os autores enfatizarem a necessidade de uma teoria da melodia, da promoção da melodia ao *status* de disciplina e mesmo reforçando a ideia de que a técnica pode e deve ser adquirida, ainda fica nítida uma tendência de não abrir mão do imponderável, geralmente representado eufemisticamente pelo dom criativo, o impulso criativo ou mesmo o talento musical.

No que concerne à bibliografia nacional, ressaltamos que diversos docentes do ensino superior, que, por sua vez, também são compositores de expressão como Ricardo Tacuchian, Rodolfo Caesar, Rodrigo Cichelli Veloso e Liduíno Pitombeira (apenas para citar alguns) têm, recentemente, publicado artigos e apresentado trabalhos em congressos e encontros sobre o ofício da composição, contudo, ainda há um restrito número e tratados e compêndios teóricos que abordem os problemas práticos da composição (entre eles o da construção melódica) em português.

A propósito da ausência de uma tradição de publicações teóricas nacionais, podemos observar que, curiosamente, a longevidade de compositores representativos de um período de grande relevância histórica para a música brasileira, o nacionalismo, ou como alguns denominam o marioandradismo, em virtude da colossal influência deste escritor paulista sobre dois dos principais baluartes deste período, Mozart Camargo Guarnieri e César Guerra-Peixe, não se demonstrou como condição para que estes dois, ou mesmo Claudio Santoro (ou ainda Edino Krieger), se debruçassem na laboriosa tarefa de produzir e publicar trabalhos sobre a técnica e o ensino da composição, seja através de algum tratado ou mesmo de escritos teóricos sobre quaisquer disciplinas afins, tal como Harmonia, Contraponto, Análise musical, Instrumentação e orquestração, ou quaisquer outras[4].

Apesar deste panorama, Guarnieri e Guerra-Peixe, talvez pelas suas longas trajetórias como professores de composição cuja atuação se deu muito mais fora da academia do que dentro dela, foram grandes formadores e naturais

[4] Há exceções como, por exemplo, Osvaldo Lacerda, além obviamente, do próprio Guerra-Peixe que produziu, ainda que tardiamente, o *Melos e Harmonia Acústica 1988*, objeto deste trabalho.

referências para uma geração de compositores e músicos que ainda hoje ocupam espaços de relevância nas principais instituições de ensino do Brasil.

2 - O *Melos e Harmonia Acústica* 1988 de César Guerra-Peixe

Não obstante o panorama descrito, há algumas produções que são dignas de nota, sendo uma delas, de autoria Guerra-Peixe, a pequena apostila *Melos e Harmonia Acústica* 1988. Nesta obra percebe-se uma marcada influência do período de estudos com Koellreutter sobre "música em doze sons[5]". Presente em diversas bibliografias das disciplinas de Composição das universidades brasileiras, esta obra divide-se em duas grandes partes[6], tal qual seu modelo inspirador, o primeiro volume do *The Craft of Musical Composition* de Paul Hindemith (Hartmann 2011, 2013 e 2014). São essas partes a *Construção da Melodia* e *Construção da Harmonia*, esta segunda, de acordo com o autor, "a partir de princípios acústicos" (Guerra-Peixe 1988, p.2).

É relevante notar que Guerra-Peixe inverte a ordem dos conteúdos, introduzindo a melodia antes da harmonia em sua obra. Talvez um breve trecho do Prelúdio do *Melos* possa elucidar sua preocupação com este assunto, preocupação esta que coaduna com a do próprio Hindemith, com Schoenberg e Dallin, mesmo décadas depois: "Não me consta tenha alguém publicado trabalho desta natureza e nos termos aqui tratados. Trata-se de tentar superar o ensino empírico da melodia e da harmonia moderna" (Guerra-Peixe 1988, prelúdio). Com esta afirmação, Guerra-Peixe, ao colocar novamente a melodia antes da harmonia, deixa antever que, ao contrário de Arnold Schoneberg e Adolph Marx (que constroem os motivos e desenvolvem o fluxo melódico a partir de uma estrutura harmônica pré-estabelecida), não submeterá a construção melódica aos esquemas harmônicos.

---

[5] Termo utilizado pelo próprio autor na capa de seu caderno.

[6] Mais precisamente, o *Melos e Harmonia Acústica 1988* está estruturado em cinco partes: *Melos*, *Estruturação Melorrítimca*, *Estruturação à Duas Vozes*, *Harmonia Acústica* e a breve *Adenda do Melos*, onde a relação de segundas é ilustrada com exemplos do repertório. Se considerarmos que a *Adenda* é meramente um apêndice, a obra se apresenta, então, em duas grandes partes, onde a primeira trata da Melodia (*Melos* e *Estruturação Melorrítimica* - dimensão horizontal) e a segunda da Harmonia (*Estruturação a Duas Vozes* e *Harmonia Acústica* – dimensão vertical). Esta divisão é análoga a proposta por Hindemith em *The Craft of Musical Composition*, porém há uma inversão da ordem uma vez que o alemão, após introduzir nos capítulos I a III de sua obra os conceitos teóricos que desejou elaborar, disserta inicialmente sobre a harmonia (capítulo IV) e só posteriormente sobre a melodia (capítulo V). O capítulo VI trata de análises a partir dos conceitos trabalhados ao longo dos capítulos anteriores. Sendo a proposta de Guerra-Peixe de natureza mais prática e menos teórica – conforme o próprio indica em seu prefácio, fica muito mais clara a similaridade entre as duas organizações, fortalecendo a correlação entre as obras.

Naturalmente, o idioma preconizado por Guerra-Peixe, diferentemente dos dois outros autores é muito mais apropriado para tal proposta. O próprio Guerra-Peixe elucida suas intenções afirmando que ao compor os primeiros exercícios, o estudante deve: "na medida do possível não escrever sugestões de centro tonal segundo a tradição clássico-acadêmica (complexos melódicos dos quais resultem acordes tonais)" (Guerra-Peixe 1988, p. 9). Sobre a liberdade de idioma, buscando romper com as limitações da escrita melódica fundamentada no tonalismo, ele afirma, já no *Prelúdio* que,

> uma das preocupações tem sido eliminar do estudante as ideias que se limitam ao sistema tonal clássico. Isto é fugir do Dó Maior e do Dó menor. O resto que fique por conta do estudante, tomando ele o caminho que preferir, o mais condizente com a sua sensibilidade (Guerra-Peixe 1988, prelúdio).

A partir desta metodologia empregada no *Melos* estabelece-se uma proposta de ensino que não prioriza a harmonia como estrutura de partida para a elaboração melódica e que, a partir dos conceitos que se discutirão adiante, visa promover o desenvolvimento da habilidade de compor melodias a partir de diretrizes bastante claras.

3 - Os conceitos presentes no *Melos e Harmonia Acústica*: o motivo

Sobre o conceito de motivo/células, uma possível definição de motivo nos é a proposta por William Drabkin em seu verbete no *New Grove Dictionary*,

> Uma curta ideia musical, melódica, harmônica, rítmica ou qualquer combinação destas três. Um motivo pode ser de qualquer tamanho sendo mais frequentemente considerado como a menor subdivisão que ainda mantenha sua identidade como uma ideia de um tema ou frase. É mais frequentemente pensado em termos melódicos e, é neste aspecto que o motivo é considerado uma 'figura' (Drabkin 1981, p. 3291).

No *Melos e Harmonia Acústica 1988*, observa-se a presença de dois termos que podem ser facilmente confundidos, a célula e o motivo. Ambos surgem já na ocasião da construção das primeiras linhas melódicas. Na página 13 temos o título: *III - Melodia com Células*. Este conceito é definido pelo autor como a "organização de dois, três ou mais sons constituídos em unidade formal. Cada célula deve ser reproduzida ao menos uma vez para que tenha função na estrutura". Ainda, neste momento, recomenda Guerra-Peixe que as repetições das células sejam intercaladas por notas livres de forma a não caracterizá-los como meras sequencias (sequencias estas desestimuladas nos primeiros exercícios).

HARTMANN, Ernesto F.; PEREIRA JR., Geraldo A. 2017. Considerações sobre a Metodologia de Ensino de Composição de Melodias no *Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe. MUSICA THEORICA. Salvador: TeMA, 201710, p. 231-259.

No *Melos* o conceito de motivo não é diferenciado de forma clara do conceito de célula. O termo motivo surge e só é utilizado sistematicamente por Guerra-Peixe a partir do capítulo Estruturação Melorrítmica, mais especificamente na página 21. A partir da página 22, após uma utilização conjunta "as células e motivos o termo célula é abandonado. Conclui-se então que, para Guerra-Peixe, refere-se à organização especificamente melódica o termo célula, ao passo em que, o termo motivo, está em conformidade com à organização melorrítmica, particularmente a heterorrítmica, sendo então ele um complexo ao menos bi-paramétrico – altura e duração[7]. Temos por isso o exemplo 35 do *Melos e Harmonia Acústica* (página 21) onde um fragmento isorrítmico do *Moto Perpetuo* para violino de Paganini é ilustrado. No Exemplo 1, Guerra-Peixe demonstra absoluta coerência com a utilização de terminologia, referindo-se às estruturas construtoras do excerto como células e não como motivos,

> (...) (regra 43[8] - trabalho de composição: estruturar uma peça no máximo de duas páginas em papel de doze pautas) de dois movimentos contrastantes, um vagaroso e outro movido. Poderão ser absolutamente independentes ou ligados pelos mesmos motivos (Guerra-Peixe 1988, p. 21).

Exemplo 1: *Moto Perpetuo* de Paganini com células destacadas
(extraído de Guerra-Peixe 1988, p.14)

Ao contrapormos a definição de Guerra-Peixe de Motivo à de Schoenberg fica evidente a preocupação de Schoenberg com o conteúdo harmônico que está em jogo,

> O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente (Schoenberg 1993, p.35).

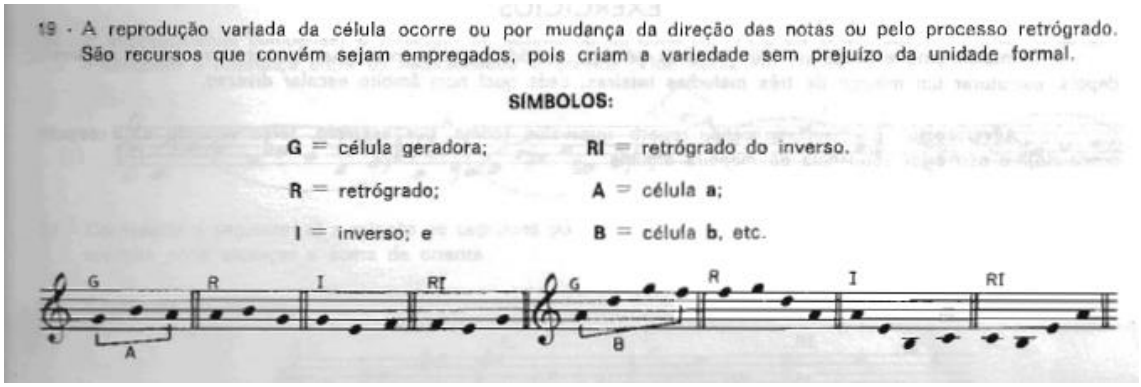
---

[7] Naturalmente outros parâmetros são de extrema relevância como contorno, dinâmica, articulação etc., porém, atemo-nos aos presentes na discussão do texto do *Melos e Harmonia Acústica 1988*, uma vez que o autor não os evidencia.

[8] O uso do termo "regra" relaciona-se diretamente aos *Cadernos de Estudos com Koellreutter 1944* que, por sua vez, relaciona-se ao método utilizado pro Hindemith no segundo volume de *The Craft of Musical Composition*, onde este autor utiliza o termo *rule* seguido do número.

HARTMANN, Ernesto F.; PEREIRA JR., Geraldo A. 2017. Considerações sobre a Metodologia de Ensino de Composição de Melodias no *Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe. MUSICA THEORICA. Salvador: TeMA, 201710, p. 231-259.

Há uma concordância entre os autores de que repetição literal do motivo é menos desejável que sua repetição variada: "um motivo aparece frequentemente durante uma peça. Ele é repetido. Repetição por si só provoca monotonia. Monotonia só pode ser superada por Variação" (Schoenberg 1993, p.8). Como proposta de solução a este problema, recorrem, ambos os autores, às técnicas consagradas de transposição, inversão e retrogradação dos motivos como pode ser observado no exemplo a seguir do *Melos* (Exemplo 2):

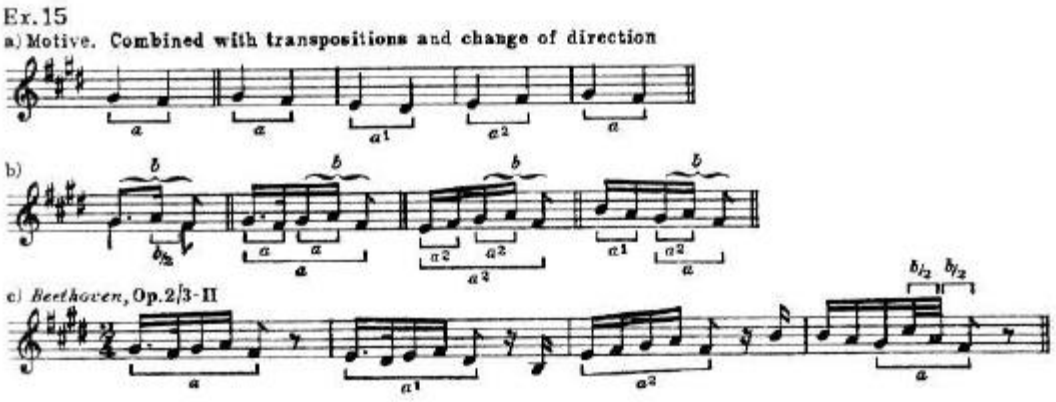


Exemplo 2: Transformações possíveis dos motivos
(extraído de Guerra-Peixe 1988, p.13)

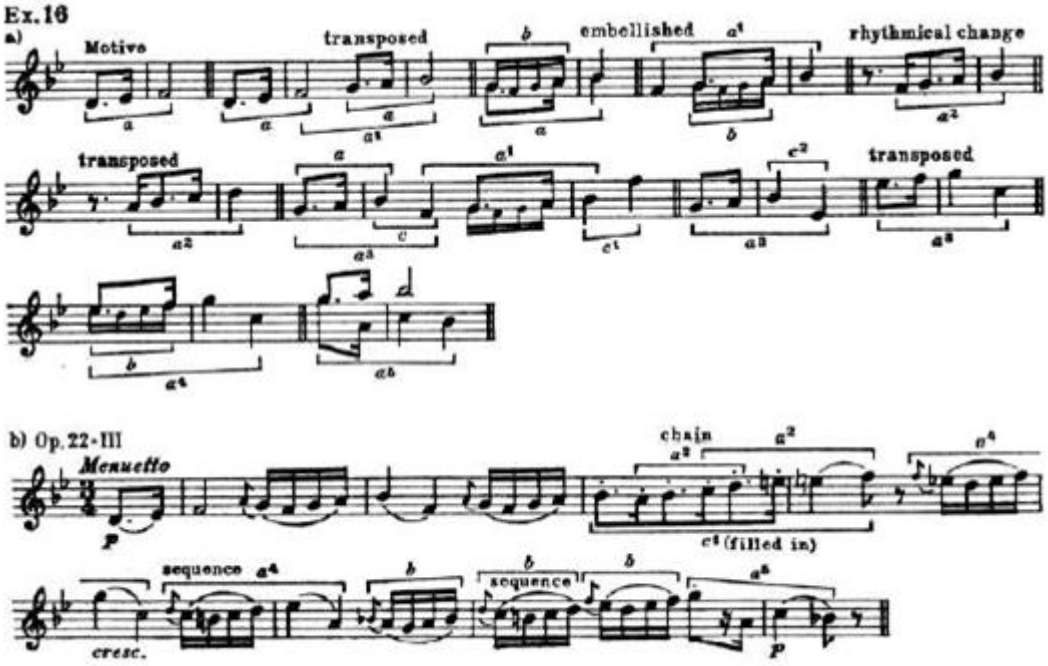
Contudo, a principal diferença entre Guerra-Peixe e Schoenberg/Marx é a maneira de como o brasileiro estimula composição da melodia propondo uma diluição das células/motivos entre os elementos livres. Isso contrasta radicalmente com a perspectiva de Marx, reproduzida por Schoenberg da quase onipresença e concentração do motivo.

Dois exemplos extraídos do *Fundamentals of Musical Composition*, os exemplos nº 15 e o nº 16, elucidam o pensamento de Schoenberg, demonstrando a forma como este se interessava pela construção de temas totalmente derivados de um único motivo. Naturalmente esta concepção tem impacto decisivo em sua metodologia analítica que, por concentrar-se nos processos de variação do motivo, seja por transposição, retrogradação, inversão, diminuição ou aumento, ou ainda uma combinação destas operações, reduz as estruturas temáticas a formas de variação de um único motivo, geralmente em sua estrutura menos ornamentada e mais reduzida – o esqueleto (Exemplos 3 e 4).

HARTMANN, Ernesto F.; PEREIRA JR., Geraldo A. 2017. Considerações sobre a Metodologia de Ensino de Composição de Melodias no *Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe. MUSICA THEORICA. Salvador: TeMA, 201710, p. 231-259.



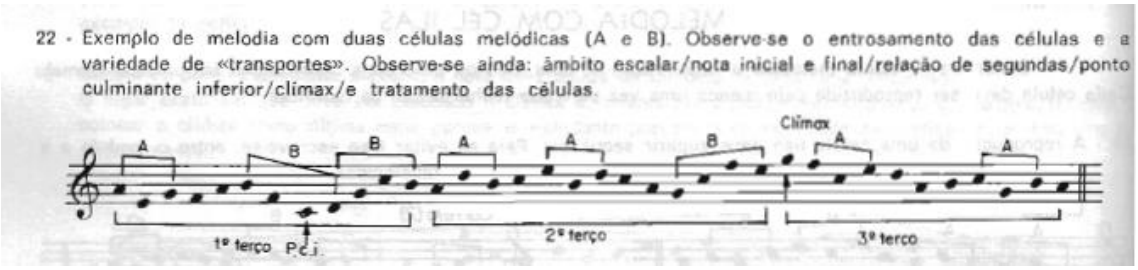
Exemplo 3: Elaboração do motivo I - Sonata op. 2 nº1 para piano de Beethoven, 2º Mov. (extraído de Schoenberg 1993, p.11).



Exemplo 4: Elaboração do motivo II - Sonata op. 22 para piano de Beethoven, 3º Mov. (extraído de Schoenberg 1993, p.12).

Já no *Melos*, o exemplo 5 intercala as células com notas livres, fazendo uso de não uma, porém duas células distintas para a sua construção. Trata-se de uma grande flexibilização do princípio de concentração do motivo, algo pouco usual para Schoenberg, mas que é tratado com absoluta naturalidade e sem constrangimentos por Guerra-Peixe:

HARTMANN, Ernesto F.; PEREIRA JR., Geraldo A. 2017. Considerações sobre a Metodologia de Ensino de Composição de Melodias no *Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe. MUSICA THEORICA. Salvador: TeMA, 201710, p. 231-259.



Exemplo 5: Elaboração do motivo proposto em *Melos e Harmonia Acústica 1988* (extraído de Guerra-Peixe 1988, p.14)

4 - A relação de segundas

"É impossível excluir a associação com os acordes em uma melodia" (Hindemith 1937, p.182). Aparentemente contraditória com uma obra que divide em capítulos distintos os tópicos melodia e harmonia, a concepção de Hindemith apresentada em *The Craft of Musical Composition* pressupõe que o próprio resultado do movimento das vozes durante encadeamento dos acordes (ou estruturas cordais, se considerarmos acordes apenas as estruturas da tradição clássica) já representa uma construção melódica em si. Todavia, esta forma primitiva de melodia não só sofre profundas influencias pelos tipos de durações dos sons envolvidos no processo (ritmo), como não pode servir de exemplo de independência e inventividade melódica, apontada pelo autor como característica essencial das obras dos grandes mestres.

> Devemos iniciar do ponto de vista harmônico, este já familiar para nós. Quando consideramos a flutuação em progressões harmônicas, tacitamente assumimos o movimento de acorde para acorde – um fenômeno melódico. Da mesma forma que há uma força melódica operando no domínio da harmonia, também há força harmônica operando em conexões melódicas (Hindemith 1937, p.179).

A solução proposta por Hindemith para este problema, assim como foi para Schoenberg em seu *Teoria da Harmonia*, foi a de reduzir as progressões de acordes a eventos de duração equivalentes, minimizando assim, a ação do ritmo no processo, uma vez que estruturas rítmicas de duração desigual gerariam motivos que desfocariam a atenção ao parâmetro especificamente melódico deslocando-o para uma nova dimensão formal.

> Simplificamos nosso estudo do elemento harmônico excluindo o tanto quanto possível o ritmo. Será útil fazer o mesmo com nossa pesquisa pelas regras básicas da melodia. Pode ser objetado que as progressões harmônicas são concebíveis em um contexto onde a influência do ritmo é reduzida à mínima influencia, à apenas a impossibilidade de eliminação em uma sucessão de estruturas

> harmônicas, ao passo que a melodia é inimaginável sem a continua influência do ritmo. Isso é verdade. Cada passo de um som para o outro envolve a relação de duração, e, consequentemente, depende de um pulso regular como unidade métrica. Porém, não é impossível desconsiderar esta simples influência do ritmo em nossa investigação. O que é mais difícil é não contar com o ritmo como regulador das formas, o fator de conexão entre as unidades temporais de durações distintas. Mesmo nas mais primitivas melodias o material tonal se apresenta em pequenos pedaços de distintas durações: os motivos, para os quais, em sua construção rítmica, o simples pulso é mais do que suficiente para a construção de unidades formais maiores (Hindemith 1937, p.178).

Este é o exato procedimento utilizado por Guerra-Peixe no *Melos e Harmonia Acústica* no primeiro capítulo da primeira parte. Ao dividir o assunto em *Melos* e *Estruturação Melorrítmica*, Guerra-Peixe reproduz a solução hindemithiana (de certa forma, oriunda do estudo das espécies inaugurada no *Gradus ad Parnassum* de Fux), introduzindo o ritmo somente após uma prévia experiência com os sons.

Contudo, há de se distinguir a utilização do ritmo com a utilização de motivos. Estes (denominados nesta fase do *Melos* – Células) são introduzidos antes da utilização de sons com distintas durações. As regras b e c, presentes nas recomendações iniciais do *Melos e Harmonia Acústica 1988* determinam que o estudante deve: "b – não repetir seguidamente qualquer nota na mesma altura" (Guerra-Peixe 1988, p.9), o que diz respeito a não produzir valores desiguais entre a sucessão de sons, posto que a repetição da nota dobraria a sua duração, e "d – não estabelecer compasso e nem ritmo, deixando os exercícios fluírem sem compromisso com o **tempo**" (Guerra-Peixe 1988, p.9, grifo nosso).

Essas regras são uma reprodução fiel das propostas no segundo volume do *The Craft of Musical Composition*, a saber: "Nos primeiros exercícios consideramos pulso e valores de duração apenas no que diz respeito à dependência de progressão uniforme. Deveremos usar semibreves omitindo fórmulas de compasso e barras de compasso" (Hindemith 1937, p.2) e "Regra 6 – repetição imediata de um som é proibida. Se uma altura é repetida consecutivamente sem intercalação por outra sua posição [rítmica] é reforçada ante as outras alturas" (Hindemith 1937, p.6).

Na medida em que a flexibilização dos recursos ocorre, em direção a formas artísticas mais elaboradas, o uso da célula ou motivo (neste caso representado pelo contorno musical, que explicitamente, segundo Guerra-Peixe, pode sofrer transposição, inversão e ou retrogradação) torna-se possível. Aqui, destaca-se o fato de que isso ocorre ainda na fase em que as durações devem ser equivalentes em Guerra-Peixe, e somente após a introdução do ritmo com valores desiguais em Hindemith.

Os exemplos que ilustram essa flexibilização são: "Regra 5 – Evite-se a sequência melódica em forma de progressão simples intercalando entre o modelo

duas ou três notas independentes" (Guerra-Peixe 1988, p.10), "Regra 8: Evite sequências (repetição do mesmo padrão de notas em diferentes alturas). Sequências também criam unidades melódicas". (Hindemith 1937, p.8); **Regra flexibilizada** (grifo nosso): "Regra 18 – A reprodução de uma célula não deve sugerir sequência. Para se evitar isso escreve-se, em reprodução um conjunto de no mínimo duas notas livremente estabelecidas" (Guerra-Peixe 1988, p.13).

Uma vez estimulado o uso do motivo em ambos os autores, outros fatores tal qual o âmbito, modo escalar[9], e por final o elemento rítmico é finalmente introduzido no *Melos.*

Efetivamente, Hindemith que frequentemente difere o trabalho de treinamento e instrução da produção artística em alto nível, reconhece que o motivo é um elemento primordial na construção de uma melodia de valor artístico, o que confere ao seu sistema pedagógico um peculiar rigor e uma clara proposta de progresso do estudante.

Destarte, concluímos que não é o motivo o único elemento essencial para a unidade de uma linha melódica apropriadamente construída, uma vez que os autores abrem mão dele, ao menos durante as fases preliminares da instrução.

Guerra-Peixe sugere que a relação de segundas o é, visto que a apresenta, assim que possível, na Regra 9 (p.11) "Existe a relação de segundas superior – que é a que prevalece pela sua importância auditiva – e a inferior, esta quase sempre apenas consequência da anterior, mas que não deve ser desprezada" (Guerra-Peixe 1988, p.11).

Diretamente, Schoenberg não faz menção alguma à esta relação, tampouco Marx, que, ao contrário, inscreve no motivo toda força unificadora da linha melódica ao indagar quais são os elementos de conexão em uma estrutura melódica,

> É obvio que nós nunca podemos estar perdidos com o motivo, cada trecho de música contém um número deles, outrossim, qualquer combinação de dois ou mais sons de durações iguais ou diferentes podem servir como motivo. Mas podem os sons ser conectados de qualquer modo que quisermos? Não estaríamos desta forma unindo sons que não poderiam apropriadamente ser unidos e cuja conexão racional entre eles inexiste? Podemos colocar esta pergunta de lado, uma vez que sempre estamos em condições de decidir quais sons se conectam. Momentaneamente, a escala diatônica maior serve como modelo para todas as combinações melódicas, enquanto aderimos a ela estaremos em terreno seguro (Marx 1852, p.27).

[9] Neste ponto Guerra-Peixe e Hindemith divergem, pois o primeiro entende que os exercícios só devam atingir a escala cromática após um amplo trabalho com a coleção diatônica, ao passo que Hindemith entende que desde o início o estudante deva utilizá-la. Contudo, ambos concordam que sequências cromáticas enfraquecem o fluxo melódico e devem, por ora, ser evitadas.

Hindemith já havia apontado a relação de segundas como uma relação essencial para a construção melódica em *The Craft of Musical Compostiton*. Este conceito alia-se a outro derivado das progressões harmônicas, que é o conceito de *Degree Progression* (Hindemith 1937, p.142 e p.183)

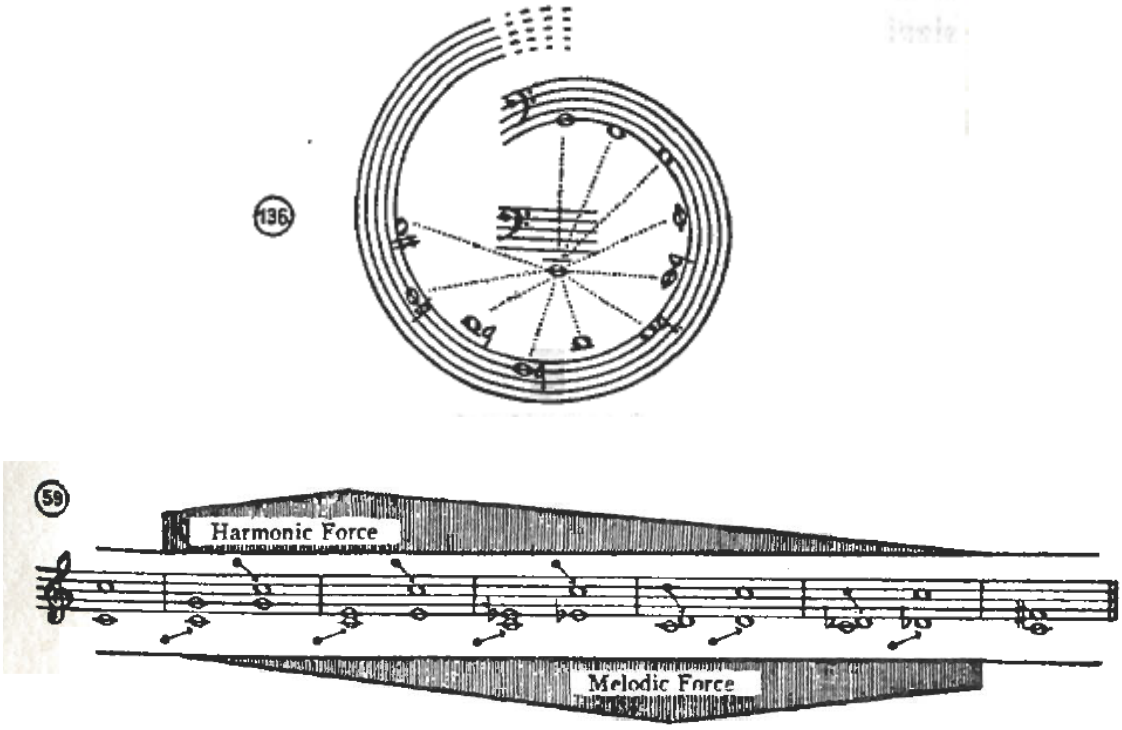
> O cálculo das fundamentais permite-nos formar um juizo sobre a sucessão de dois acordes e nos habilita a reconhecer sem dificuldades as relações tonais que as sustentam. Fundamentais são nossas guias também através de seções harmônicas maiores nas quais elas são o sustentáculo de uma estrutura tonal mais ampla onde os impulsos e tensões agem de acordo com a família de relações da Série I (Hindemith 1937, p.142).

e, principalmente "As fundamentais que sustentam o peso dos agrupamentos harmônicos de maior envergadura podem ser chamados *degrees* [graus], e sua sucessão de acordo com as diretrizes da *Series I* a *degree-progression* [progressão por graus]" (Hindemith 1937, p. 143).

Essas relações são estabelecidas a partir dos conceitos de intervalo e de fundamental de intervalo. Essas, para Hindemith são derivadas de relações de soma, subtração e interação entre os harmonicos das duas notas envolvidas no intervalo em questão e permitem a Hindemith organizar uma Série progressiva de afinidades entre os sons.

Tal qual o plano e o espaço cartesiano, a *Series* é apresentada em até três dimensões (Exemplo 6): a *Series 1* que representa a primeira dimensão e a relação entre os sons em sucessão; a *Series 2* que representa a segunda dimesão e a relação simultânea entre dois sons – o intervalo; e a *Series 3* que representa a superposição dos intervalos, formando os acordes, estes agrupados (de acordo com a teoria hindemithiana) em seis grupos distintos com diversas subdivisões em sub-grupos conforme suas caractepirticas e seu conteúdo intervalar. Poder-se-ia aventar uma quarta dimensão como a consequencia do fluxo e da progressão dos acordes, que seria a *Series 4*, representando a tonalidade, entretanto, Hindemith não se manifesta a este respeito, mantendo-se confortavelmente na tridimensionalidade.

HARTMANN, Ernesto F.; PEREIRA JR., Geraldo A. 2017. Considerações sobre a Metodologia de Ensino de Composição de Melodias no *Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe. MUSICA THEORICA. Salvador: TeMA, 201710, p. 231-259.



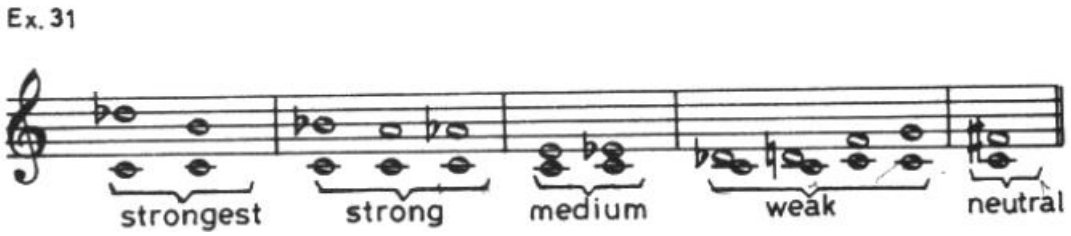
Exemplo 6 – As Séries I e II de Hindemith
(conforme Hindemith 1937, Vol. II, p.91 e Vol. I, p. 87)

A ilustração da *Series*, conforme apresentada por Hindemith agrega as informações da força harmônica e da força melódica tal qual a representação de diversas propriedades de uma tabela periódica. Essas forças equilibram-se em grandeza nas consonâncias imperfeitas, sendo melodicamente mais proeminentes nos intervalos dissonantes e mais harmonicamente proeminentes nos intervalos consonantes perfeitos. A oitava justa e o trítono não participam desta classificação (tal qual a antiga família 8A, atual grupo 18, os gases nobres).

A concepção de *Series* se aplica não somente às construções harmônicas, permitindo a Hindemith tanto erigir uma nova teoria sobre as formações cordais que superam à superposição de terças como da teoria tradicional como elaborar, ou ao menos verbalizar uma teoria (mesmo que claramente enraizada em princípios já muito conhecidos e tematizados ao longo da história da teoria musical e, em particular, sintetizados no *Gradus ad Parnassum* de Johann Fux) que elucide todas as possíveis combinações verticais e horizontais destas novas estruturas, que agora tem como base não mais a escala diatônica, mas sim o âmbito completo da escala cromática.

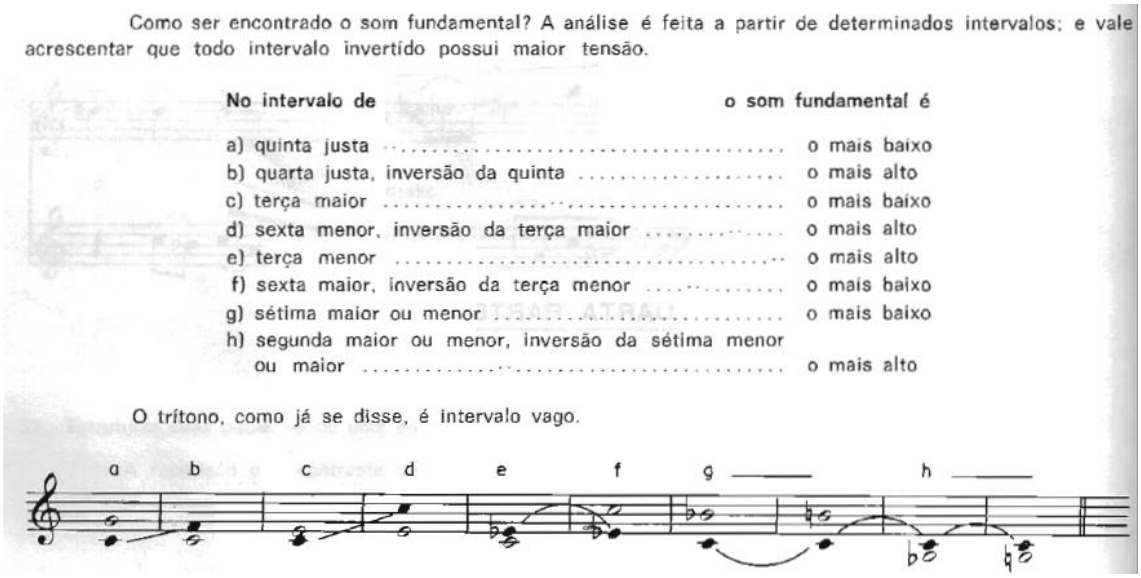
HARTMANN, Ernesto F.; PEREIRA JR., Geraldo A. 2017. Considerações sobre a Metodologia de Ensino de Composição de Melodias no *Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe. MUSICA THEORICA. Salvador: TeMA, 201710, p. 231-259.

Esta tabela é reproduzida em algumas outras obras, com diversas diferenças como, por exemplo, *Serial Composition* de Reginald Brindle (Exemplo 7) oportunamente à sua discussão sobre a melodia[10].



Exemplo 7: tabela de força melódica dos intervalos
(conforme Brindle 1966, p.24).

e, no próprio *Melos e Harmonia Acústica 1988* (Exemplos 8 e 9), em dois momentos, o primeiro enfatizando o conteúdo harmonico da tabela e o segundo, em texto corrido, com ênfase no conteúdo melódico.



Como ser encontrado o som fundamental? A análise é feita a partir de determinados intervalos; e vale acrescentar que todo intervalo invertido possui maior tensão.

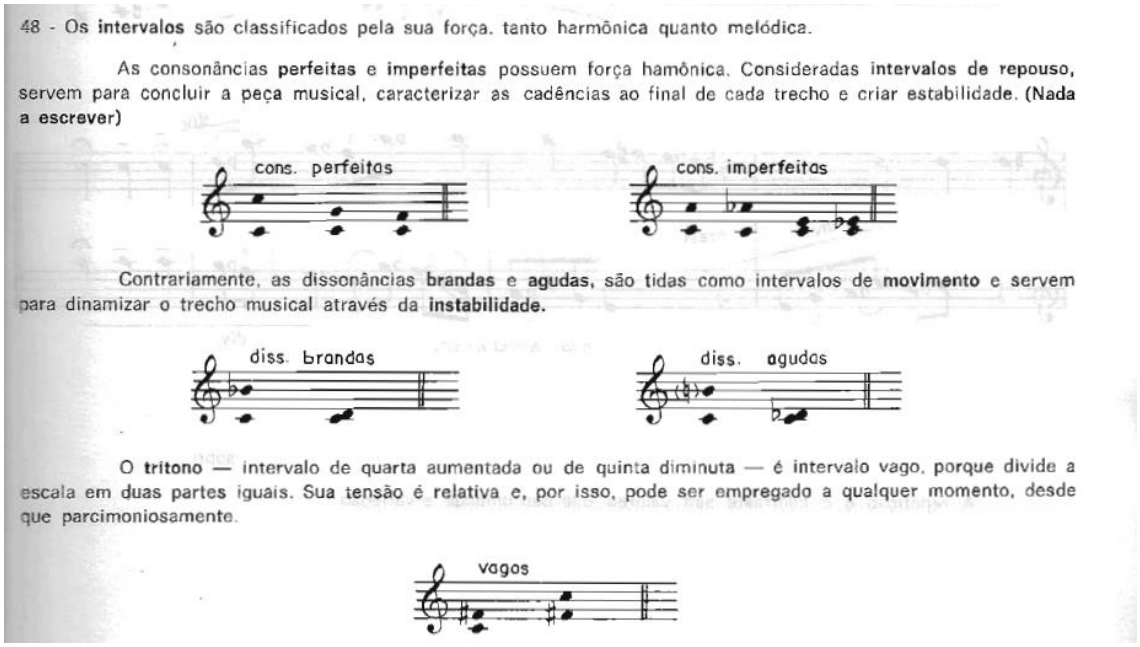
No intervalo de	o som fundamental é
a) quinta justa	o mais baixo
b) quarta justa, inversão da quinta	o mais alto
c) terça maior	o mais baixo
d) sexta menor, inversão da terça maior	o mais alto
e) terça menor	o mais alto
f) sexta maior, inversão da terça menor	o mais baixo
g) sétima maior ou menor	o mais baixo
h) segunda maior ou menor, inversão da sétima menor ou maior	o mais alto

O trítono, como já se disse, é intervalo vago.

Exemplo 8: Tabela de fundamentais exposta em *Melos e Harmonia Acústica 1988*
(conforme Guerra-Peixe 1988, p.30)

[10] Reginald Brindle cita Hindemith e explica as diferenças entre a sua tabela e a do alemão: "For those who know Hindemith's Craft of Musical Composition, it will be obvious that the scale of melodic values given here in Ex. 31 differs considerably from that of Hindemith. He stresses the major second as being the strongest and most beautiful melodic interval, and refers to it as the 'chief's melody builder'. He gives importance to the semitone next, as it can form leading tones. He also quotes stepwise progression as being the 'ordering principle' of melodic construction. But it must be remembered that Hindemith's conclusions were drawn up only with reference to tonal music. In tonal contexts his principles may be excellent, but in the atonal field they no longer have the least validity, for the compositional material no longer consists of elements drawn from major and minor scale patterns" (Brindle 1966, p.24).

HARTMANN, Ernesto F.; PEREIRA JR., Geraldo A. 2017. Considerações sobre a Metodologia de Ensino de Composição de Melodias no *Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe. MUSICA THEORICA. Salvador: TeMA, 201710, p. 231-259.


48 - Os **intervalos** são classificados pela sua força, tanto harmônica quanto melódica.

As consonâncias **perfeitas** e **imperfeitas** possuem força hamônica. Consideradas **intervalos de repouso**, servem para concluir a peça musical, caracterizar as cadências ao final de cada trecho e criar estabilidade. **(Nada a escrever)**

Contrariamente, as dissonâncias **brandas** e **agudas**, são tidas como intervalos de **movimento** e servem para dinamizar o trecho musical através da **instabilidade.**

O **trítono** — intervalo de quarta aumentada ou de quinta diminuta — é intervalo vago, porque divide a escala em duas partes iguais. Sua tensão é relativa e, por isso, pode ser empregado a qualquer momento, desde que parcimoniosamente.

Exemplo 9: Graus de força melódica e harmônica em *Melos e Harmonia Acústica 1988* (conforme Guerra-Peixe *1988, p.27)*

Examinando mais atentamente as tabelas de Hindemith e Guerra-Peixe podemos detectar uma discordância nas fundamentais dos intervalos de terça menor e sexta maior que, para Guerra-Peixe (nota circulada em preto) é a nota superior na terça e inferior na sexta, ao passo que para Hindemith (nota apontada pela seta) a nota inferior na terça e superior na sexta. O trítono (último intervalo na série de Hindemith) pertence a uma categoria distinta, que Guerra-Peixe atribui o nome de "Intervalo Vago" (Guerra-Peixe 1988, p.30), sendo que o autor nem se dá ao trabalho de reproduzir ou classificar o intervalo de oitava justa. Como há pouquíssima argumentação teórica ao longo do *Melos*, visto que se propõe a ser uma apostila e não um tratado, a razão pela qual ocorreu este deslocamento torna-se obscura, assim como não existem outras indicações suplementares de como operacionalizar ou funcionalizar este conceito para além da recomendação presente na página 30 inscrita sob o número 53: "A escolha do **som fundamental** (grifo do autor) a ser colocado na parte mais grave ou em outra voz, tem importância no que tange à relatividade das tensões" (Guerra-Peixe 1988, p.30). Hindemith ergue todo o seu arcabouço teórico a partir da seguinte questão: quem é a fundamental do intervalo e ou acorde? A resposta, que além de munir o autor de assunto e material para os dois primeiros capítulos, tem imenso impacto em todas as formulações que se seguem no *The Craft of Musical Composition*, todavia, parece irrelevante para Guerra-Peixe (apesar do depoimento em contrário) mesmo durante a aplicação do conceito de relação de segundas, conceito este que será discutido adiante.

Como era de se esperar, diversas similaridades entre o *Melos e Harmonia Acústica 1988* e o *The Craft of Musical Composition* afloram, principalmente quando sujeitos a uma análise mais cuidadosa de afirmações como: "A lei primária da construção melódica é que uma melodia suave e convincente só é alcançada quando os pontos importantes de uma progressão (*degree-progression*) se relacionam por segundas" (Hindemith 1937, p. 193) e "o mesmo artifício que nos permite estabelecer a lógica das sucessões harmônicas nos servirá bem aqui. O que nos demonstra se a construção harmônica de uma melodia é apropriada é a *degree-progression* [progressão de graus]" (Hindemith 1937, p.183). Como desenvolvimento desta relação íntima da linha melódica, o conceito de *step-progression* emerge em Hindemith articuando as ideias das segundas, da *degree-porgression* e regulando toda a curva melódica em duas dimensões, a vertical/harmônica (com os graus) e a horizontal/melódica com a ordenação destes graus (da *degree-progression*) no espaço através de sua sucessão em segundas – intervalos de maior valor melódico e menor valor harmônico (dissonantes por excelência) da *Series I*. Eis o conceito de "relação de segundas" presente no *Melos*.

> Os verdadeiros tijolos de construção de uma melodia são as segundas. Eles realizam duas funções no espaço melódico, da mesma forma como na Harmonia, os intervalos harmônicos realizam duas funções (a flutuação e a da relação tonal). A influência da flutuação é sentida na mais sutil troca de acordes, ao passo que o efeito das relações tonais requer uma maior projeção no espaço. Similarmente, progressões de segundas em uma melodia atuam tanto como as unidades de medida e conteúdo das mais breves seções melódicas como reguladores de estruturas melódicas de maior porte (tal qual as relações tonais na harmonia). Elas são utilizadas para preencher os intervalos harmonicamente mais fortes, mas também são utilizadas imediatamente antes a primeira nota de cada intervalo ou após a segunda nota. Frequentemente, elas produzem simples ornamentos (Nota de Passagem, Variante, Apojatura e Bordadura) quando não interferem na harmonia. Porém, se suas notas são constituintes de uma harmonia independente elas não mais são ornamentações melódicas, mas tornam-se membros estruturais relevantes de tanto a harmonia como a melodia. Para todos os intervalos melódicos que se movem por segundas, a direção do movimento é crucial para a forma e efeito da curva melódica (Hindemith 1937, p.187-188).

e

> Por mais importante que seja o detalhado trabalho com as segundas que conectam linhas entre os sons significativos de uma melodia. Eles somente adquirem uma posição dominante quando se tornam pontos chaves da melodia. Como tais, eles regulam as extensões verticais e horizontais da melodia, sendo, portanto, o complemento da progressão da *degree-progression* [progressão de graus], que é a linha guia para a sua coerência harmônica. Toda melodia consiste de sons proeminentes e subordinados, sendo que as fundamentais de cada pequeno grupo de acordes da melodia, isto é, o "corpo" da melodia, devem ser considerados os mais proeminentes. A sua função principal é estabelecer as

> *degree-progression* [progressão de graus] da qual elas emergem. Mas dentro de uma melodia há outros sons cuja significância é primariamente melódica. Dentro desses podem estar as fundamentais de grupos cordais que são pérolas no colar da melodia, porém, mais importantes são os sons que estão posicionados em locais importantes na estrutura bi-dimensional da melodia: os mais agudos. Os mais graves e os que se destacam em particular graças a sua posição métrica ou por outra razão qualquer... (Hindemith 1937, p.193)

ilustram claramente este conceito na perspectiva Hindemithiana.

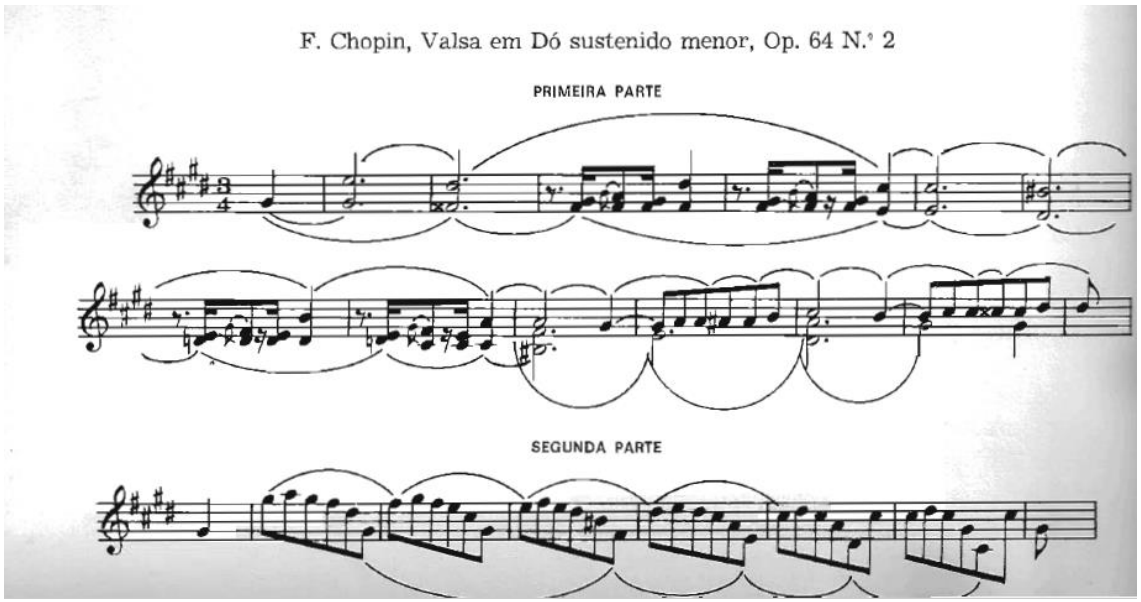
Esta relação de segundas, agora unificada e simplificada, é reiterada contundentemente ao longo do *Melos*, a partir da página 11:

> Para a melodia ser clara e expressiva deverá possuir algumas qualidades essenciais, sem as quais se tornará caótica e inexpressiva. Veja-se no que se segue tais condições, quais são válidas para a melodia de todas as épocas e estilos, desde a folclórica à mais elaborada. A ordem das segundas pode ser alternada. Existe a relação de segundas superior - que é a que prevalece pela sua importância auditiva - e a inferior, esta quase sempre apenas consequência da anterior, mas que não deve ser desprezada (Guerra-Peixe 1988, p.11).

Apesar de clara a correlação entre as afirmações, há um pequeno ponto de divergência que reside na quantidade e na relevância das diversas possíveis linhas de relação de segundas que uma estrutura melódica pode estabelecer simultâneamente. Para Hindemith, ao contrário de Guerra-Peixe – que as considera subalternas a uma principal, elas são de grande valia para acrescentar complexidade e interesse, não sem contudo diminuir o valor de boas melodias que apenas contenham relações de segundas.

> Se tocarmos lentamente uma melodia e escutarmos cuidadosamente os pontos que marcam os limites das alturas a *step-progression* [progressão por graus] se destaca do resto da melodia sem nenhum esforço da nossa parte. Melodias de construção simples exibem uma *step-progression* [progressão por graus] simples, e em tais casos a *step-progression* [progressão por graus] consiste em uma única sucessão de passos de segundas maiores ou menores, para cima ou para baixo, para as quais temos que fazer simples adições subordinadas em direção à construção de outras *step-progression* [progressão por graus]. Quanto mais complicada a estrutura de uma melodia, maior a acumulação de grupos harmônicos escondidos nela, quanto maior a extensão, maior a riqueza da mistura entre intervalos mais amplos e mais compactos – maior o número de progressões que existirão. Portanto, em uma melodia bem construída podem existir quatro ou mais *step-progression* [progressão por graus] ocorrendo simultaneamente. Elas podem ser independentes entre si e sem nenhuma conexão. Porém isso não é necessário. *Step-progressions* [progressões de graus] podem ser muitas ou poucas e podem ser completamente independentes ou podem interagir (Hindemith 1937, p.193).

Um interessante exemplo da situação qual trata Hindemith pode ser encontrado na *Adenda* do *Melos e Harmonia Acústica 1988* de Guerra-Peixe corroborando a consonância de pensamento entre os autores, não obstante as divergências entre detalhes. Trata-se da *Valsa em Dó# menor op.64 nº 2* de Chopin, cujos extratos melódicos claramente ilustram duas progressões de graus ocorrendo simultâneamente (Exemplo 10).



Exemplo 10: Relação de segundas simultâneas na *Valsa op.64 nº 2 de Chopin* (conforme Guerra-Peixe 1988, p.38)

Por fim, ambos os autores apontam a relevância e aplicabilidade desta relação. Guerra-Peixe, por exemplo, trata a relação de segundas como talvez o que haja de "mais importante no que tange a expressão melódica" (Guerra-Peixe 1988, p.38), recomendando seu estudo também para os instrumentistas.

A perspectiva mais ampla de Guerra-Peixe não só contempla, mas, sobretudo amplia o escopo da preocupação central de Hindemith sobre a aplicação da relação de segundas (*step-progression* e *degree-progression*), o refinamento da técnica de composição de melodia.

> Durante a construção assim como na análise o artifício da *degree-progression* e *step-progression* [relações de segunda] são de grande auxílio ao compositor. Quão frequente ocorre de um tema que estruturado em uma boa ideia não se desenvolver da maneira como intencionava o compositor! Ele tenta isso e aquilo, mas ainda restam passagens nas quais ele não consegue melhorar seja por utilizar uma ideia melódica melhor, seja pelo mais consciente polimento. Se essas passagens são boas por si mesmo elas não se adequam à melodia, ou a linha geral da melodia é boa, mas os detalhes são pobres. Para encontrar o que faz os sons tão refratários ele apenas precisa aplicar a medida da *degree-progression* que uma

> pobre sucessão harmônica que obstrui o curso da melodia se demonstra, ou da *step-progression* para ver que há lacunas ou conexões vagas na sua melodia que a impedem de desenvolver como deveria (Hindemith 1937, p. 198).

5 - Tensão melódica, afrouxamento melódico, ponto culminante, elasticidade, elementos conjuntivos e disjuntivos

Os conceitos de tensão e afrouxamento melódico estão bem detalhados no *The Craft of Musical Compostion*. Hindemith considera diferentes as situações em que o salto ocorre entre notas da mesma harmonia (mesmo acorde), e entre notas de diferentes harmonias (durante uma progressão de acordes), outrossim, reiterando o papel decisivo do posicionamento métrico das notas que realizam o salto.

> O princípio melódico de que um intervalo ascendente cria tensão e um descendente resolve (afrouxa) é afetado pela tendência harmônica de conectar diferentes sons. Se, por exemplo, um intervalo ascendente ou descendente ocorre dentro do mesmo acorde, de forma que ambos os sons do intervalo são membros da mesma harmonia, então não há sensação de tensão ou afrouxamento. Mesmo saltos amplos são de pouco efeito nestas circunstancias. As distancias percorridas neste caso já estão preenchidas pela presença do acorde implícito e estático, mesmo se o ouvido não tenha assumido a segunda nota do intervalo como integrante do acorde até ela ser soada. Consequentemente, a superação deste espaço não envolve esforço e, portanto, não produz no ouvinte a sensação de expectativa preenchida que ele teria quando um salto é feito em direção a uma nota estranha ao acorde, ou quando é acompanhada por uma progressão harmônica (Hindemith 1937, p.189).

No *Melos e Harmonia Acústica 1988* estes conceitos estão reduzidos ao mínimo necessário para a compreensão: "Tensão melódica é a direção ascendente do fragmento realizada gradativamente ... afrouxamento melódico é o oposto da tensão melódica" (Guerra-Peixe 1988, p.12). Ainda neste momento, não há utilização de durações desiguais tampouco de compasso, o que torna desnecessário, a este ponto, discutir a relação métrica do tensionamento ou do afrouxamento. De todo modo, é relevante notar que, se para Hindemtih a relação pode ser derivada de um único salto (que se expande por toda a extensão linear do movimento ampliando-o para outras notas seguintes que estejam na mesma direção) e é modulada em termos do pertencimento ou não a uma harmonia, para Guerra-Peixe esta questão nem deve ser problematizada, posto que o fluxo melódico, para ele naquele momento, é absolutamente independente de qualquer composição ou progressão harmônica.

A partir destes dois conceitos, bastante intuitivos, que Hindemith faz questão de detalhar, é possível antever uma interação entre eles formando um fluxo melódico. Este fluxo, evidentemente, conterá tensionamentos e afrouxamentos que determinarão o perfil da linha melódica. Essa resultante projeção de duração x altura permitirá a reprodução das linhas melódicas em gráficos no R^2 (plano cartesiano), geralmente organizados proporcionalmente, onde o eixo das ordenadas representa a projeção das alturas enquanto que o das abcissas representa a projeção das durações (Exemplo 11). A análise destes gráficos é um processo utilizado pontualmente por Hindemith no *The Craft of Musical Composition* e por Guerra-Peixe no *Melos e Harmonia Acústica 1988*. Ao fazê-lo Guerra-Peixe introduz o conceito de ponto culminante (que pode ser inferior ou superior) e clímax.

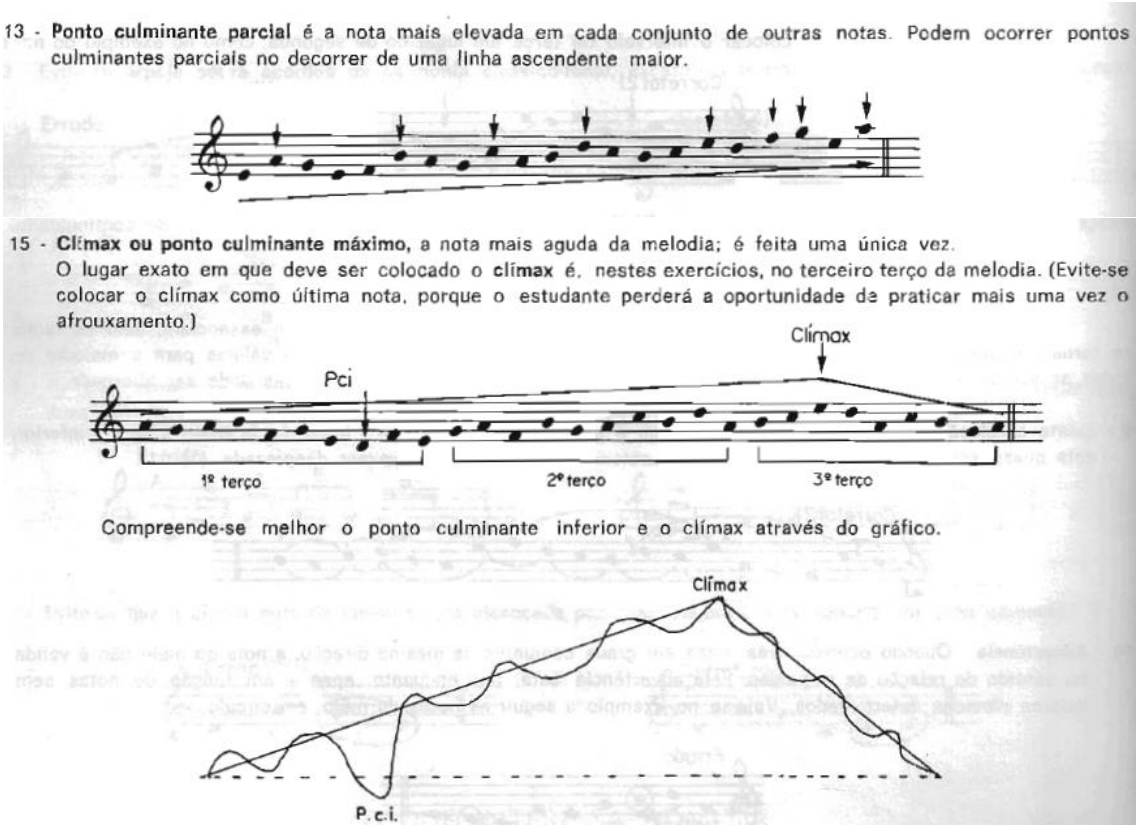
> **Ponto Culminante superior** é a nota que caracteriza o ponto mais elevado dos fragmentos ... **Clímax ou ponto culminante máximo** é a nota mais aguda da melodia; é feita uma única vez. O lugar exato em que deve ser colocado o clímax é, nestes exercícios no terceiro terço da melodia ... **Ponto culminante inferior** é a nota mais grave da melodia e deve ser feita uma única vez, tal como o Clímax (Guerra-Peixe 1988, p.12, grifos nossos).

A ideia de uma melodia ideal que flui através de diversos pequenos e sucessivos pontos culminantes superiores e inferiores e que determinará seu âmbito tendo como os extremos os pontos culminantes máximos superiores e inferiores, quando projetada no gráfico assemelha-se a uma sucessão de ondas, situação apontada por Schoenberg em *Fundamentos da Composição Musical*.

> Uma melodia bem equilibrada progride em ondas, isto é, cada elevação é compensada por uma depressão; ela atinge o ponto culminante, ou clímax, através de uma série de pontos culminantes menores, interrompidos por recuos. Os movimentos ascendentes são compensados por movimentos conjuntos em direção oposta. Uma boa melodia geralmente se move dentro dos limites de uma tessitura razoável, não se distanciando demasiadamente de um registro (Schoenberg 1993, p.44).

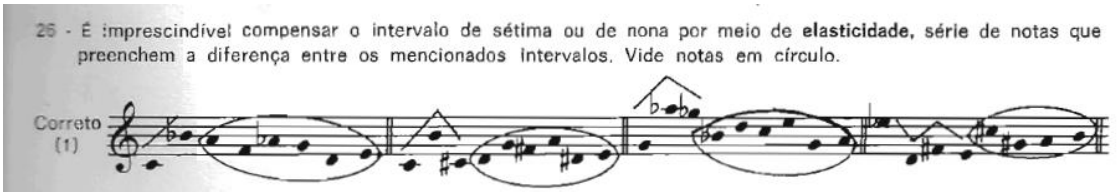
Esses conceitos não são de todo novos, já tendo sido amplamente aplicados na construção de melodias, ao menos na música ocidental, desde tempos imemoráveis. É notável a sugestão de Guerra-Peixe de uso da seção áurea como determinante para o posicionamento do ponto culminante superior, demonstrando que ideais estéticos influem decisivamente no conceito de normatividade implícito na proposição de arquétipos, tal qual são os parâmetros propostos pelos dois autores em suas respectivas obras.

HARTMANN, Ernesto F.; PEREIRA JR., Geraldo A. 2017. Considerações sobre a Metodologia de Ensino de Composição de Melodias no *Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe. MUSICA THEORICA. Salvador: TeMA, 201710, p. 231-259.



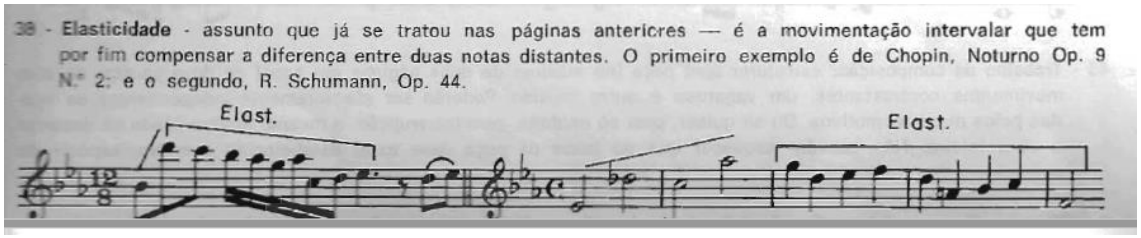
Exemplo 11: Exemplos do *Melos e Harmonia Acústica 1988* de pontos culminantes sucessivos parciais e gráfico melódico explicitando o ponto culminante (conforme Guerra-Peixe 1988, p.12)

O conceito de elasticidade deriva de uma ampliação do processo de compensação, onde todas as notas entre um salto são articuladas. Este já havia sido muito bem descrito no *Gradus ad Parnassum* de Joahnn Fux como a compensação: "Saltos de Terças em movimento similar, um seguido do outro, devem ser evitados pois podem ocasionar uma progressão proibida de quintas ou oitavas" (Fux 1965, p. 3). Guerra-Peixe alerta que é imprescindível (para além da compensação) compensar o intervalo de sétima ou nona por elasticidade (intervalos superiores do que de quinta, quarta ou sexta mencionados por Fux), que ele define como "série de notas que preenchem a diferença entre os mencionados intervalos" (Guerra-Peixe 1988, p.21) (Exemplos 12 e 13).



Exemplo 12: Exemplo de elasticidade em melodia sem ritmo (conforme Guerra-Peixe 1988, p.21)

HARTMANN, Ernesto F.; PEREIRA JR., Geraldo A. 2017. Considerações sobre a Metodologia de Ensino de Composição de Melodias no *Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe. MUSICA THEORICA. Salvador: TeMA, 201710, p. 231-259.



Exemplo 13: Exemplo de elasticidade em melodia com ritmo (conforme Guerra-Peixe 1988, p.21)

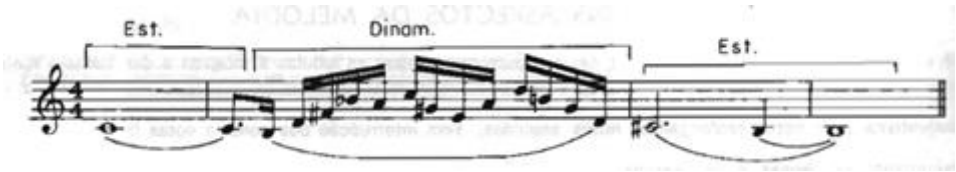
Ainda, considerando as questões pertinentes ao tensionamento e afrouxamento resultantes do movimento melódico, Hindemith associa-os a movimentos físicos, cinestésicos,

> O passo de um som mais agudo para outro mais grave é sempre um relaxamento da tensão[11]. Esse movimento é indubitavelmente o mais natural na música, uma vez que a emissão de um som mais agudo requer, ao menos nos instrumentos em que o mecanismo não interfere muito, mais energia do que um som grave e, sendo assim o movimento descendente dá a impressão de uma resistência diminuída, uma aproximação e repouso para o fim. O cantor, cujo instrumento é o mais sensível de todos para as diferenças de tensão entre sons de diferentes alturas sente isso com muita clareza. Mas, mesmo os instrumentos de teclado, que em virtude do seu mecanismo deveria dar a impressão ao ouvinte de que é indiferente à direção ou amplitude do movimento, não conseguem dissimular a sensação de que um movimento descendente oferece menos resistência. Que outra explicação existe para o fato de que o extremamente comum intervalo descendente de quinta da dominante para a tônica, que ocorre na mais comum de todas as cadências, é percebido, independente das questões instrumentais como uma queda, e, explicitamente como uma queda final? O intervalo descendente é, graças a sua tendência para declinar e resolver a tensão, estéril: nada cresce dele, já em um intervalo ascendente, a energia do executante reúne impulso, e o fato de que um certo espaço deve ser superado assim como uma certa resistência física libera essa energia exercendo um efeito de progressivo excitamento e tensão no ouvinte. Quanto maior o intervalo, maior o efeito – particularmente, novamente, no canto, ou nos instrumentos onde há a necessidade de uma energia mental ou física adicional, mais facilmente do que nos instrumentos de teclado (Hindemith 1937, p.188).

Se transpusermos a definição de estéril, ou seja sem movimento, incapaz de germinar, para o ritmo e os conceitos de tensão e afrouxamento, esclarece-se o que Guerra-Peixe quer dizer em "alguns aspectos da melodia" (Guerra-Peixe 1988, p.21) com os elementos conjuntivos e disjuntivos, estático ou dinâmico: "Os elementos Conjuntivos e Disjuntivos servem para caracterizar as células e motivos e dar forma à melodia; bem como para contribuir para o estilo do compositor. Conjuntivos são: notas prolongadas, notas seguidas, sem

[11] Dependendo das condições já estabelecidas pelo próprio autor anteriormente.

interrupção de sons [articulação legato]; e Disjuntivos: as pausas e as cesuras (...) denominam-se estáticos ou dinâmicos os momentos em que, por comparação, os ritmos são tranquilos ou agitados[12]" (Guerra-Peixe 1988, p.21). O Exemplo 14 ilustra a melodia em questão com seus momentos estático-dinâmico-estático.

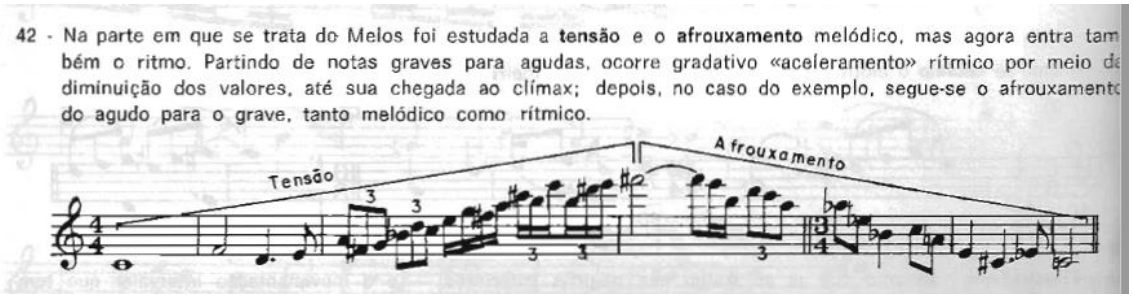


Exemplo 14: Exemplo de elasticidade em melodia com ritmo
(conforme Guerra-peixe 1988, p.22)

De certo modo, as definições de Hindemith e Guerra-Peixe não se distanciam do conteúdo de algumas considerações feitas por Schoenberg em *Fundamentos da Composição Musical*. Se desconsiderarmos as nomenclaturas, estas sim, muito distintas, os princípios básicos são essencialmente os mesmos, visto que Schoenberg também trabalha com o conceito arquetípico de frase, cujos elementos estáticos predominam no final operacionalizando a cadência e os dinâmicos, no meio ou início, articulando o ponto culminante da frase: "Os finais de frase podem ser assinalados por uma combinação de diferentes características, tais como a redução rítmica, o relaxamento melódico determinado por uma queda de frequência, o uso de intervalos menores e de um menor número de notas, ou por qualquer outra forma adequada de diferenciação" (Schoenberg 1993, p.30) e "se existe um ponto culminante, a melodia tenderá a recuar, equilibrando a própria tessitura com o retorno ao registro médio. Este declínio do perfil cadencial, combinado com a concentração harmônica e com a liquidação dos vínculos motívicos, pode estar na dependência de prover uma delimitação efetiva na estrutura do período" (Schoenberg 1993, p. 57).

Um exemplo do arquétipo de frase mencionado pode ser extraído do *Melos e Harmonia Acústica 1988*, onde todos os conceitos discutidos nesta seção apresentam-se conjuntamente, agora, evidentemente associados ao ritmo e com o emprego de motivos facilmente reconhecíveis (Exemplo 15):

[12] É importante observar que, neste exemplo, o momento dinâmico corresponde ao ponto culminante superior, reiterando o modelo arquetípico de Guerra-Peixe.



Exemplo 15: Frase ideal no *Melos e Harmonia Acústica 1988* (conforme Guerra-Peixe 1988, p.22)

Julio Bas em seu *Tratado de la forma musical*, obra citada na bibliografia do *Melos*, apresenta os conceitos essenciais para a compreensão do exemplo acima:

> Durante a primeira parte de uma frase ou de um período musical se tem a sensação de *proposta*, mediante um aumento na intensidade do movimento: o sentido agógico, é por dizer, o sentido de ação. É, por tanto, natural que se produza também a tendência a um aumento de força cujo ponto culminante se estabelece no acento, precisamente entre a terminação da primeira parte da frase ou período, e o começo da segunda. No transcurso desta segunda parte, a sensação de resposta, de consequência, de tendência ao repouso; conduz a uma diminuição gradual da intensidade do movimento, e, portanto, da força (Bas 1947, p.38, grifo do autor).

6 - Breve discussão

De posse das definições dos conceitos empregados por Guerra-Peixe e tendo investigado a sua origem na obra de Hindemith, cujo primeiro contato, provavelmente se deu durante os seus estudos com Koellreutter na década de 1940, podemos concluir que:

a) A divisão entre melodia e harmonia, propicia ao método de Guerra-Peixe a possibilidade de estabelecer e operacionalizar conceitos que dizem respeito ao fluxo melódico, diferentemente de Hindemith, que, não obstante entenda a melodia e até advogue sua independência como disciplina, ainda se prende à estrutura harmônica imanente ao desenvolver uma teoria que se fundamenta na relação harmônica (intervalar) entre os sons.

b) Ao sintetizar os conceitos de *degree* e *step-progression* no conceito de relação de segundas, Guerra-Peixe evita justificar o conceito de fundamental do acorde, e desvincula-se de uma suposta progressão de graus, progressão esta que, em Hindemith, tem como objetivo último

garantir as relações tonais dentre as progressões harmônicas e projetá-las no fluxo melódico.

c) A utilização sistemática de conceitos dualistas como ponto culminante inferior e superior, elementos disjuntivos e conjuntivos, estatismo e dinamismo, mesmo que sejam conceitos aplicáveis à tradição tonal, indicam, pela preocupação com os mesmos, uma abordagem metodológica que busca romper com o sistema tonal, possibilitando a aquisição de uma técnica de construção melódica independente do idioma harmônico eleito pelo estudante. Isso é fundamental para diferir a metodologia de Guerra-Peixe da de Schoenberg, onde a todo o instante a construção melódica está submissa à harmonia e, principalmente ao desenvolvimento do motivo. Vale ressaltar que se este fato nitidamente situa o método do *Melos* em radical oposição ao *Fundamentos da Composição Musical*, também o distancia de certos procedimentos mais avançados (Volume II parte final) do *The Craft of Musical Composition.*

d) Guerra-Peixe estabelece (na medida do possível, visto que o *Melos* se propõe a ser uma apostila e não um compêndio teórico) um excelente diálogo, cujo principal, porém não exclusivo interlocutor, é Paul Hindemith. A concepção presente no *Tratado de la forma musical* de Julio Bas está tacitamente presente e aflora na medida em que as discussões sobre o ritmo surgem. Os conceitos de elementos conjuntivos e disjuntivos comungam dos mesmos preceitos que a exposição da organização rítmica da qual trata Bas nos primeiros capítulos de sua obra.

7 - Considerações finais

O *Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe é assumidamente inspirado no *The Craft of Musical Composition* de Hindemith, porém não é uma mera cópia ou tradução, nem mesmo síntese no que diz respeito a sua metodologia de ensino de construção de melodias. Questões divergentes aparentemente reduzem-se a detalhes, mas, mesmo que em linhas gerais haja uma convergência entre os conceitos gerais empregados pelos dois autores (a saber: utilização de exercícios a partir de estruturas sem ritmo, divisão da obra em melodia e harmonia e uso da escala cromática como fundamento para elaborações), o tratamento motívico e o tratamento rítmico no processo de ensino percorrem caminhos distintos nas duas metodologias.

Ao abrir-se mão do rigor da nomenclatura, vislumbra-se um possível e profícuo diálogo com uma obra antagônica, o *Fundamentos da Composição Musical* de Schoenberg. Torna-se relevante este diálogo, pois, justamente pelo antagonismo, não obstante a aproximação dos conceitos ali presentes nas suas essências, contempla uma complementação que visa resolver um delicado paradoxo inerente ao estudo de composição: deve-se ser capaz de compor a partir de uma base harmônica e deve-se ser capaz de organizar a harmonia a partir de uma melodia dada. Ambas as abordagens são por si só limitantes, sendo necessária a aquisição e o domínio das duas habilidades, algo impossível através de uma formação exclusiva através do *Fundamentos da Composição Musical* (e toda a bibliografia que adota metodologia similar), assim como exclusivamente pelo *Melos e Harmonia Acústica*. Somente o total domínio das duas técnicas é que pode municiar o compositor de ferramentas para resolver problemas cotidianos como a composição de linhas melódicas.

Referências

1. Bas, Julio. 1947. *Tradado de La Forma Musical*, Buenos Aires: Ricordi.

2. Brindle, Reginald. 1966. *Serial Composition*. London: Oxford University Press.

3. Cowell, Henry. 1930. *New Music Resources*. New York: Alfred Knopf.

4. Dallin, Leon. 1974. *Techniques of Twentieth Century Composition – a guide to the materials of modern music.* Long Beach: California State University Press.

5. Feger, Yves. 1999. *La composition musicale*. Lyon: Y. Feger.

6. _____. 2008. *La Melodie - Formation Musicale.* Lyon: Y. Feger.

7. Fux, Johann. 1965. *Gradus ad Parnassum*. Alfred Man (trad.). New York: Norton.

8. Guerra-Peixe, César. 1988. *Melos e harmonia acústica.* Rio de Janeiro: Ricordi.

9. Hartmann, Ernesto. 2011. O Caderno de Estudos com Koellreutter 1944 e o Melos e Harmonia Acústica 1988 de César Guerra-Peixe: similaridades e princípios básicos. *Anais do XXI Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, pp.952-958. Uberlândia: UFU.

10. _____. 2013. O Melos e Harmonia Acústica 1988 de César Guerra-Peixe. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.27, p.50-60.

11. _____. 2014. O *Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe: um breve estudo de sua estrutura e das influências de Hans Joachin Koellreutter e Paul Hindemith em sua confecção. *Ouvirouver*, v.10, n. 1, p. 96-118.

12. Hindemith Paul. 1937. *The Craft of Musical Composition*. Volumes I e II. New York: Associated Music Publishers Inc., 1937.

13. Marx, Adolph. 1852. *The School of Musical Composition, Practical and Theoretical*. Leipzig: Robert Cook.

14. Persichetti, Vincent. 1961. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton.

15. Sadie, Stanley (Ed.). 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press.

16. Schoenberg, Arnold. 1993. *Fundamentos da Composição Muscial*. Eduardo Seicman (trad.). São Paulo: EDUSP.

17. Wilkins, Margareth L. 2006. *Creative Music Composition – The Young Composers voice*. New York: Routledge.