

O uso da manipulação motívica como recurso composicional: análise da obra “Miniaturas Salmáticas

RAFAEL MILHOMEM SILVA

■ 568

Mestrado, em andamento, na Universidade Federal de Uberlândia – Linha 1: processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música (PPGMU). Especialização em Ed. Infantil pela ESA. Bacharelado em música/ violão na Universidade Federal de Goiás. Desenvolve pesquisa em torno do tema “Cavaquinho Polifônico”. Atua como professor, compositor, arranjador e instrumentista (violão, guitarra, cavaquinho e flauta doce). É integrante do Barok-Projekto e do Quarteto Goyazes. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1039-8791>.

Afiliação: Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1077906236751305>

■ RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre o conceito e formas de manipulação motívica e sua aplicação no processo composicional, o que reforça os aspectos artesanais do ato de compor. Através de uma análise motívica da obra *Miniaturas Salmáticas* para violão solo, o compositor Rafael Milhomem demonstra como ocorre o desenvolvimento composicional através da manipulação motívica e como o uso deste procedimento pode gerar economia de material temático, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso musical.

■ PALAVRAS-CHAVE

Composição Musical, Violão solo, Manipulação motívica, Variações melódicas, Desenvolvimento musical.

■ ABSTRACT

This article presents a reflection on the concept and forms of motive manipulation and its application in the compositional process, which reinforces the handcrafted aspects of composing. Through a motive analysis of the work “*Miniaturas Salmáticas*” for solo guitar, the composer Rafael Milhomem demonstrates how compositional development occurs through motive manipulation and how the use of this procedure can generate thematic material economy, coherence, logic, comprehensibility and fluency of musical discourse.

569 ■

■ KEYWORDS

Musical composition, Solo guitar, motivic manipulation, Melodic variations, Musical development.

Desenvolvimento motivico

O presente artigo versa sobre o desenvolvimento motivico contido na obra *Miniaturas Salmáticas* composta pelo presente autor. Almejo com este trabalho demonstrar meus procedimentos composicionais por meio da manipulação motivica e dessa forma contribuir não apenas para a literatura violonística, mas também para área de análise musical, composição e pesquisa em música de um modo geral.

Provavelmente quando tentamos exemplificar musicalmente um motivo, a primeira opção que nos vem à mente seja o célebre padrão de três colcheias e uma mínima contido na 5ª Sinfonia de Beethoven. O compositor trabalha este motivo durante todo o primeiro movimento, dessa forma ele consegue economizar material musical e conferir unidade à obra.

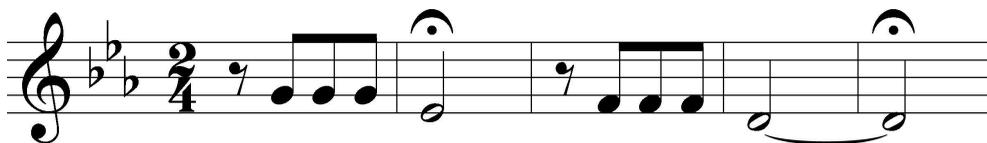


Figura 1. Motivo rítmico-melódico da 5ª Sinfonia de Beethoven.

Segundo Bert Ligon (2001, p. 318) “Um motivo é uma ideia musical curta ou tema para desenvolvimento e pode ser criado ou derivado do material melódico escrito” (tradução nossa)¹. Para Arnold Schoenberg (2012, p.35) “até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente”. Para o autor o motivo pode ser facilmente identificado pois aparece de forma “marcante” no início de uma peça. Carlos Almada (2000, p. 251) fala que a “personalidade” do motivo “pode ser estabelecida tanto pelo seu contorno melódico, quanto por seu ritmo ou combinação de ambos”.

Além de conferir unidade, se o motivo for usado de maneira consciente, este irá produzir coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso. Mas não é tão simples como parece, pois o efeito esperado vai depender da forma como o motivo for tratado e desenvolvido. Em outras palavras, irá depender da habilidade do compositor em criar e manipular o material motivico. Para isso existem ferramentas. Alguns autores as chamam de transformações melódicas (ALMADA, 2000), repetições literais ou modificadas (SCHOENBERG, 2012), manipulação motivica, dispositivos melódicos (PEASE, 2013), variações rítmicas (LAWN e HELLMER, 1993) ou desenvolvimento motivico (LIGON, 2001). Neste artigo adotarei o termo manipulação motivica por este invocar a ideia de “pôr a mão na massa”, encarando o fazer musical como um ato artesanal. Porém em determinados momentos poderei usar os demais termos supracitados. Basicamente, a forma de trabalhar o motivo é a repetição, que pode ser apenas rítmica, alterando somente as notas; por notas, alteran-

¹ “A motive (or motif) is a short musical idea or theme for development and may be newly invented or derived from the written melodic material”. (No original)

do o ritmo ou melódica, quando repete-se literalmente as notas e o ritmo. Para Ted Pease (2013, p.18) “um dos dispositivos melódicos mais óbvios é a repetição motívica” (tradução nossa)². O simples fato de repetirmos a frase inteira, mudando ou não a harmonia, já confere um grau de desenvolvimento melódico. Para o autor essa prática de repetição melódica com alteração harmônica é muito comum em gêneros como o blues por exemplo. Segundo Schoenberg (2012, p.37) ela pode ser “literal, modificada ou desenvolvida”. Já Richard Lawn e Jeffrey Hellmer (1993, p.72) classificam as variações melódicas em: exatas, quando preservamos a mesma relação intervalar ou diatônicas, quando fazemos pequenos ajustes cromáticos de modo a acomodar a melodia à harmonia. Ligon tem o mesmo pensamento de Schoenberg. Segundo Ligon (2001, p.318) o motivo deve ser recorrente, deve aparecer outras vezes no decorrer do discurso musical, caso contrário não é um motivo. Este mesmo autor nos apresenta uma lista de ferramentas de manipulação do motivo. São elas:

- Repetição: o motivo deve recorrer para que seja um motivo;
- Sequência: transpor para outras alturas em padrões repetidos;
- Fragmentação: usar apenas uma parte fragmentada do motivo;
- Adição ou interpolação: é o oposto da fragmentação. Mais material é adicionado ao motivo;
- Ornamentação ou “embelezamento”³: é uma forma de conseguir variação através da adição de nota de passagem pontual ou pequenas ornamentações, evitando que o motivo torne-se monótono;
- Aumentação: é tornar o motivo mais longo através do uso de figuras de maior duração;
- Diminuição: é tornar o motivo mais curto através do uso de figuras de menor duração;
- Inversão: os intervalos do motivo original são invertidos. Se a melodia sobe uma terça maior, na inversão ela deverá descer uma terça maior. Em alguns casos a inversão não precisa ser rigorosa, é permitido ajustar algum intervalo para que o mesmo se adeque à harmonia;
- Retrógrado: o motivo é reproduzido com as notas na ordem reversa, de trás para frente. Não é facilmente reconhecível à primeira vista ou audição;
- Inversão retrógrada: o motivo é reproduzido de modo inverso e retrógrado simultaneamente;

² “One of the most obvious melodic devices is simple motivic repetition”. (No original)

³ “Embellishment”. (No original)

- Deslocamento: pode ser aplicado em ritmos ou notas. Parte das notas do motivo podem ser deslocadas em oitavas, para cima ou para baixo. O motivo pode ser deslocado ritmicamente para diferentes partes da frase, antes ou depois do esperado;

- Mudança de modo: o motivo pode ser ajustado para outros modos;

- Iteração: significa repetição de notas. Torna um ritmo simples mais ativo através da repetição de notas.

Lawn e Hellmer (1993, p.71) enquadra basicamente todos esses dispositivos de manipulação motívica como sendo Variações Rítmicas. Para os autores a “variação rítmica pode fornecer maneiras interessantes de desenvolver uma melodia”.

Outro ponto a ser salientado é o contorno melódico. Pease (2003, p.26) fala que “o contorno melódico desempenha um papel definitivo na escrita da melodia”. Segundo o autor o clímax é a nota mais aguda da peça e de modo geral são estrategicamente inseridas para promover maior dramaticidade. Não é uma regra, mas frequentemente ocorrem nos momentos finais, cerca de dois terços a três quartos da peça. Almada (2000, p. 251) esclarece que na maioria dos casos, o clímax aparece próximo à cadência final. Podemos ver na figura 2 uma ilustração aproximada do contorno melódico e indicação do clímax.

■ 572

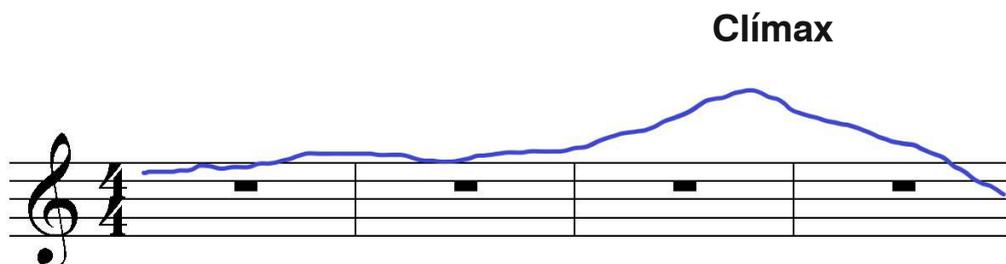


Figura 2. Contorno melódico e clímax.

Miniaturas Salmáticas - A gênese.

A obra *Miniaturas Salmáticas* foi composta em 2013, fruto da encomenda de algumas peças que figurassem como pano de fundo para declamações de salmos. O trabalho foi feito. Foram 5 pequenas peças que poderiam ser tocadas de modo cíclico, repetidas vezes, até o término da declamação, porém percebi que havia muita arte imersa nesse trabalho e que a obra merecia mais do que apenas o papel coadjuvante.

Então em 2015 foi lançado o álbum independente “Emanações Harmônicas” no qual se encontra a obra em questão. Em 2018 após um convite da gravadora francesa *Vinikosmo* para lançar um álbum autoral, intitulado “*Flugantaj*

*Melodioj*⁴, resolvi relançar a obra *Miniaturas Salmáticas*, mas como exigência da gravadora (especializada em música em esperanto), os títulos deveriam estar no referido idioma. Por esse motivo essa obra foi traduzida por *Turma Caipira* Cornélio Pires⁵ e as cinco peças são traduzidas por: *Turma Caipira* Cornélio Pires nr.1 até *Turma Caipira* Cornélio Pires nr.5. Ambos os títulos são encontrados ao pesquisarmos nas plataformas digitais.

peça também foi escrita em Si eólio. Com indicação de andamento “lento”, estruturada em três sessões com um total de 45 compassos. A peça atinge a nota mais aguda, ré, em vários momentos, mas o clímax de fato somente é atingido no compasso 43;

A quarta peça está em Sol maior. Com indicação de andamento “lento e expressivo”, estruturada em três sessões com um total de 29 compassos. Assim como a anterior, esta peça passa pela nota mais aguda em vários momentos, porém o ápice é atingido de fato no último compasso;

A quinta e última tem a primeira e segunda sessões elaboradas no modo Ré mixolídio e a terceira sessão em Ré maior, com indicação de andamento moderato, estruturada em três sessões com um total de 27 compassos. O clímax dessa peça é atingido no compasso 15.

Além de intercambiarem os motivos, outro ponto em comum é fato de que o clímax dessas peças, com exceção da miniatura nº5 que está dentro da margem de dois terços, ocorre nos momentos finais, dentro da margem de três quartos.

Quadro comparativo – *Miniaturas Salmáticas*

Quadro comparativo – *Miniaturas Salmáticas*

	Miniatura nº1	Miniatura nº2	Miniatura nº3	Miniatura nº4	Miniatura nº5
Tonalidade / Modo	Mi maior	Si eólio	Si eólio	Sol maior	Ré Mixolídio / Ré maior
Andamento	Lento e expressivo	85 bpm	Lento	Lento e expressivo	Moderato
Estrutura	Duas sessões	Três sessões	Três sessões	Três sessões	Três sessões
Compassos	14	27	45	29	27
Climax	11	25	43	29	15

Fonte: Própria (2019)

⁴ “Tradução do esperanto para o português = “Melodias voadoras”.

⁵ “*Miniaturuj em esperanto significa: Miniaturas*

Análise da obra

Miniatura Salmática nº1 - https://www.youtube.com/watch?v=3wDUg-Vel2TU&list=OLAK5uy_ksgJ-kl4Ufv7hSUtpAkvj-vty3SR8liBg&index=1 (Link da música no Youtube)

A miniatura nº 1 apresenta no primeiro compasso a frase em estrutura irregular com antecedente em 2 compassos e um consequente em 3 compassos. Conforme podemos visualizar na figura 3, o material motivico desta frase irá figurar com algumas adequações nos baixos da miniatura nº2 nos compassos 18 e 19 e também na miniatura nº 5 com transposição exata, uma segunda abaixo.

Figura 3. Primeiro tema da Miniaturas Salmáticas nº1.

574

O segundo tema é apresentado nos compassos 6 a 9. O antecedente aparece nos compassos 6 e 7 e o consequente nos compassos 8 e 9. Este material motivico também será trabalhado, por transposição, na miniatura nº 5. Na voz interna, compasso 7, 9 ocorre um padrão em nota de passagem em movimento ascendente e no compasso 11 em movimento descendente. Este material será aproveitado na miniatura nº 4. O fragmento destacado em quadrado, na figura 3, será usado por diminuição na miniatura nº 5. Este mesmo fragmento, com as devidas adequações, será usado como material motivico e desenvolvido nas miniaturas nº3 e 4 conforme figura 3.

Figura 4. Segundo tema da Miniaturas Salmáticas nº1.

ouvrouver ■ Uberlândia v. 15 n. 2 p. 568-598 jul. | dez. 2019

No compasso 12 é apresentado na voz interna uma escala em movimento descendente. Esta ideia de escala, tanto na forma ascendente quanto descendente, será evocada nas miniaturas nº 2, 3 e 4 sempre em momentos de transição entre uma sessão e outra ou para encaminhar para final de peça. Mais uma vez o padrão em notas de passagem do compasso 7 é apresentado. Vide figura 5.



Figura 5. Voz interna.

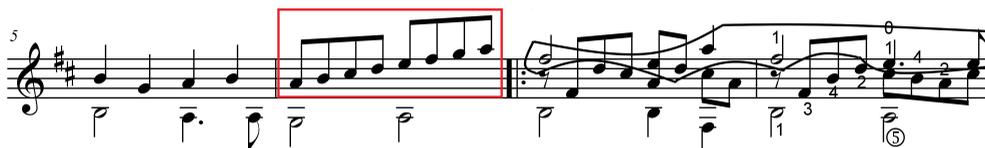
Miniatura Salmática nº2 [-https://www.youtube.com/watch?v=dn1u7DQelpM&list=OLAK5uy_ksgJ-kl4Ufv7hSUtpAkvj-vty3SR8liBg&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=dn1u7DQelpM&list=OLAK5uy_ksgJ-kl4Ufv7hSUtpAkvj-vty3SR8liBg&index=2)
(Link da música no Youtube)

Esta miniatura é iniciada com a apresentação de dois temas que ocorrem simultaneamente nas vozes superior e inferior. O tema da voz superior irá aparecer na terceira sessão desta mesma miniatura, no compasso 18 e na terceira sessão da miniatura nº 4 no compasso 21. No compasso 6 ocorre a ideia do motivo em escala ascendente que funciona como ponte para a próxima frase contida do compasso 7. Já o tema da voz inferior, é transposto uma 12ª justa acima, no compasso 7. Vide figura 6.

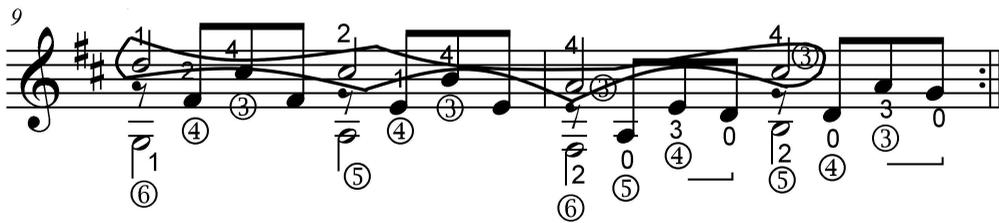
Tema da voz superior



Tema de voz inferior



Motivo em escala ascendente



Continuação do tema da voz superior

Figura 6. Apresentação dos dois temas da Miniaturas Salmáticas nº2.

Na figura 7 nota-se que na segunda sessão o mesmo tema da voz inferior também é apresentado com transposição no compasso 12 uma 5ª justa acima, com uma mudança de plano no acompanhamento, sendo empregando aqui uma textura mais densa e dramática.

■ 576

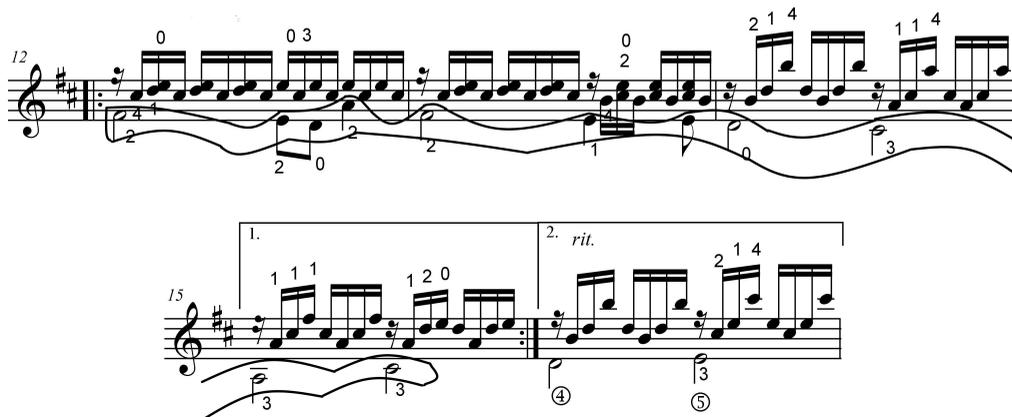


Figura 7. Segunda sessão – Tema na voz inferior com transposição.

A terceira sessão da miniatura nº 2 apresenta na voz superior o primeiro tema por diminuição. Já na voz inferior o tema da miniatura nº 1 é desenvolvido nos baixos, através da adição ou interpolação. Mais notas foram acrescentadas ao material motivico. As notas que configuram o tema são apresentadas no início de cada subdivisão de tempo, como podemos ver na figura 8a.



Figura 8a. Primeiro tema por diminuição na voz superior e tema da miniatura nº1 desenvolvido nos baixos.

Comparando as figuras 8a e 8b identifica-se as transformações ocorridas a partir do tema inicial da miniatura nº 1. As três primeiras notas são idênticas (si, lá, sol), a quarta nota é diferente (na figura 6a temos um fá e na figura 6b temos um mi), um claro exemplo de adequação melódica e segue-se da quinta à oitava notas (Si, Lá, Sol, Lá) também de forma idêntica. Dessa forma configura-se uma transformação por adição ou interpolação.

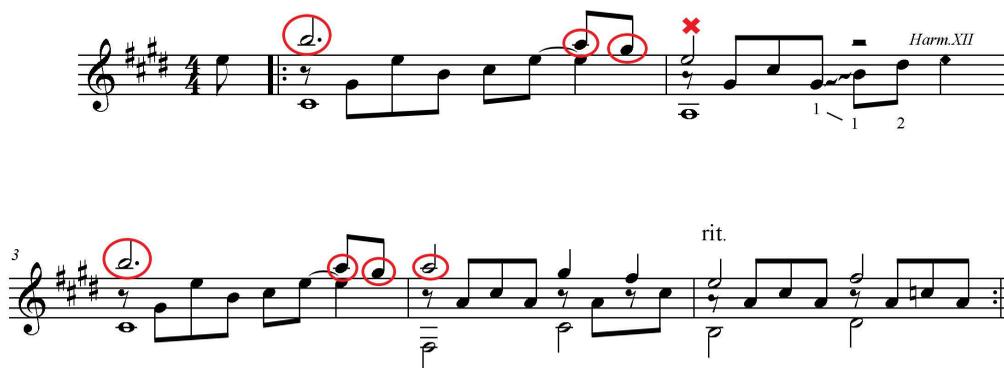


Figura 8b. Tema da miniatura nº1 – Notas em destaque.

A frase do compasso 18 é repetida uma oitava acima no compasso 22. E para encaminhar para o desfecho da peça é apresentado novamente o motivo em escala ascendente e descendente, recorrente nessa obra. Vide figura 9.

The image displays three staves of musical notation for guitar. The first staff (measure 22) features a melodic phrase in G major, marked with a blue bracket above it. The second staff (measure 24) shows the same phrase transposed one octave higher, enclosed in a red box. The third staff (measure 26) shows the phrase in a descending scale, also enclosed in a red box. The notation includes fingering numbers (1-4) and a 'D.S. al Coda' instruction.

■ 578

Figura 9. Repetição oitava acima.

Miniatura Salmática nº3 -

https://www.youtube.com/watch?v=9Rq3wkV7IAc&list=OLAK5uy_ksgJ-kl4Ufv7hSUtpAkvj-vty3SR8liBg&index=3 (Link da música no Youtube)

Esta miniatura está repleta do material motivico oriundo das escalas diatônicas ascendentes e descendentes. Neste caso essas escalas assumem um papel secundário, enquanto o material motivico originado na miniatura 1, compasso 11, aqui é desenvolvido de forma bastante detalhada.

O motivo presente no compasso 1 desta miniatura mantém a mesma configuração rítmica, contorno melódico semelhante, porém difere do motivo original pela sua relação intervalar. Na figura 10 podemos ver as transformações intervalares as quais o motivo foi submetido.

Miniatura nº 1 comp. 11

Miniatura nº 3 compasso 1

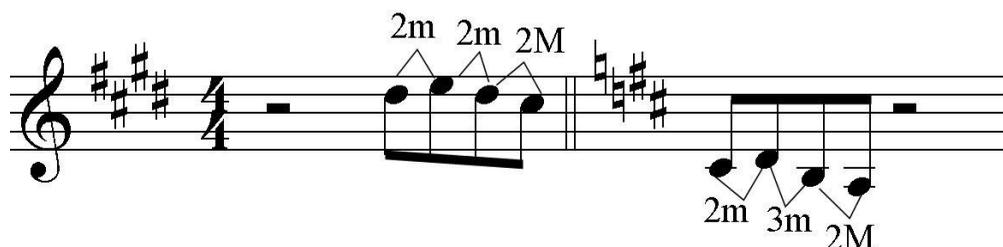
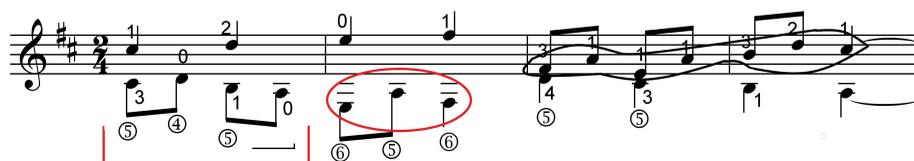


Figura 10. Transformação intervalar do motivo.

O que vemos a seguir, na figura 11, é que além das transformações intervalares, o motivo apresentado na linha do baixo, ainda sofre transformação por adição. Note-se que em seguida, no compasso 3 e 4 o motivo é desenvolvido na voz superior por transformação retrógrada e mudança de oitava. Ainda no compasso 3 os baixos executam a recorrente escala diatônica em movimento descendente.

Movimento retrógrado



Motivo

Adição

Figura 11. Transformação motívica por adição e movimento retrógrado.

O motivo inicial é repetido duas oitavas acima no compasso 6 e é acompanhado por sextas paralelas na voz intermediária. No segundo tempo do compasso 7 o motivo passa a ser executado no baixo, transposto uma quarta justa acima do motivo inicial. Vide-se figura 12.

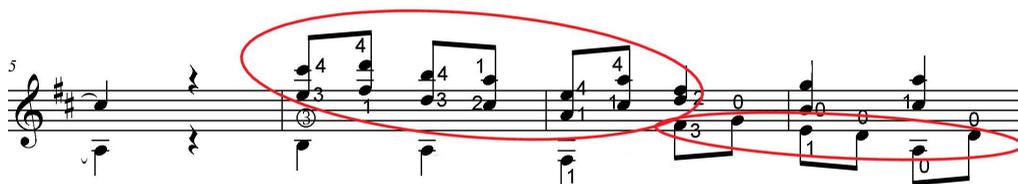
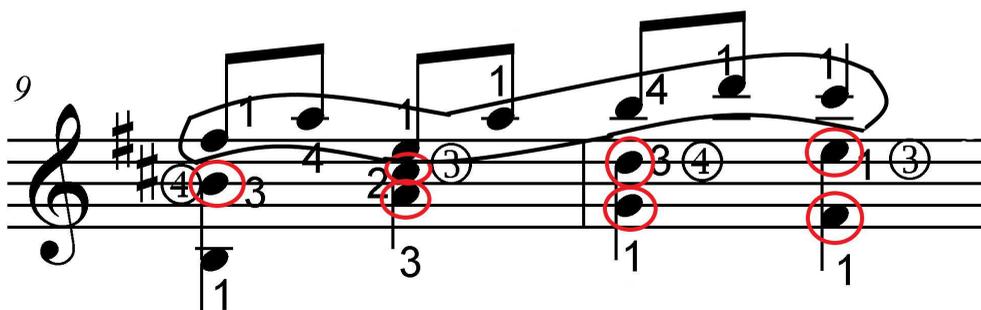


Figura 12. Motivo reproduzido duas oitavas acima.

O motivo retrógrado é repetido no compasso 9, dessa vez uma oitava acima. As vozes intermediária e grave fazem um movimento oblíquo, seguindo simultaneamente a ideia de escalas ascendentes e descendentes, preparando para a entrada da segunda sessão conforme figura 13.

■ 580

Motivo retrógrado uma oitava a cima.



Escalas ascendente e descendente com movimento oblíquo.

Figura 13. Movimento retrógrado na voz superior e movimento oblíquo nas vozes inferiores.

O motivo da segunda sessão inicia-se com as três primeiras notas do motivo inicial, no compasso 12, em seguida, no compasso 13 mantém-se o mesmo ritmo, porém com uma transformação livre. No compasso 15 o motivo é apresentado por transposição exata, uma quarta justa acima. A frase é concluída com uma escala em movimento descendente, mas mantendo a mesma ideia rítmica do motivo inicial. Vide figura 14.

Três primeiras notas
do motivo inicial

Transformação livre

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first measure (measure 11) contains the first three notes of a motif, circled in red. Below these notes are the fingerings ⑤, 1, and 0. The second measure contains the continuation of the motif with fingerings ④, ③, and ⑤. The third measure shows a free transformation of the motif, circled in red, with fingerings 1, 2, and 4. The fourth measure continues with fingerings 0, 2, 1, and 1. The fifth measure shows the motif again with fingerings ④, ③, and ⑤.

Figura 14. Três primeiras notas do motivo inicial.

Ainda na segunda sessão o motivo é repetido uma 12ª justa acima, no compasso 21. No segundo tempo do compasso 22 esse mesmo motivo é tocado uma 8ª abaixo e aparece com o ritmo deslocado um tempo à frente. No compasso 23 o motivo é apresentado por aumentação. Seguindo para o compasso 24, no segundo tempo o motivo é apresentado por movimento retrógrado e com deslocamento um tempo à frente. Já no segundo tempo do compasso 26 o motivo é executado em harmônicos em transformação inversa e para finalizar a segunda sessão o mesmo motivo é executado em pizzicato em transformação inversa retrógrada. Vide figura 15.

581 ■

Motivo transposto

Motivo por aumentação

The image shows two staves of musical notation. The first staff (measures 21-24) shows the motif transposed (circled in red), the motif an octave lower (circled in red), the motif in augmentation (circled in red), and the motif in retrograde (circled in red). The second staff (measures 25-26) shows the motif in inversion (circled in red) and the motif in retrograde inversion (circled in red). Fingerings are indicated below the notes: ⑤, 1, 0, 2, 0, 0, 2, 4, 1, 4, 1. The word 'harm.' is written below the first staff, and 'pizz.' is written below the second staff.

Motivo inverso

Inverso retrógrado

Figura 15. Transformação por transposição, aumentação; retrógrado, inverso e inverso retrógrado.

Na terceira sessão o mesmo motivo aparece na voz superior, agora com variação rítmica no compasso 36, incrustado em sextinas. O acompanhamento é feito por um ostinato com as notas si e re. No compasso 39 o mesmo motivo é repetido na voz inferior, começando pela nota fa#, uma décima segunda justa abaixo. Para finalizar a peça é apresentado o motivo por movimento retrógrado no compasso 42. Vide figura 16.

■ 582

Figura 16. Tema com variação rítmica incrustado em sextinas. Notas do tema em destaque.

Miniatura Salmática nº4 -

https://www.youtube.com/watch?v=k5A51pzvYXM&list=OLAK5uy_ksgJ-kl4Ufv7hSUTpAkvj-vty3SR8liBg&index=4 (Link da música no Youtube)

O tema apresentado na miniatura nº3 no compasso 11 aqui é representado uma quarta justa acima e com alteração rítmica, sendo as duas primeiras notas de cada compasso alteradas por aumentação. Na voz intermediária o padrão em notas de passagem, originário da miniatura nº1, aqui é recorrente. Vide figura 17.

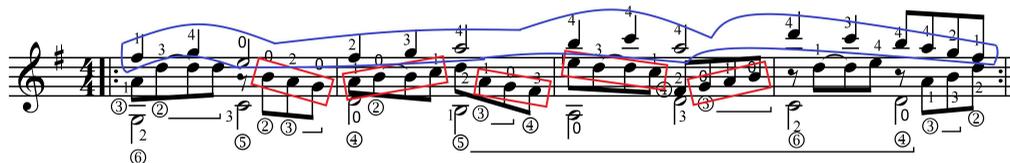


Figura 17. Tema alterado por aumentação nas duas primeiras notas de cada compasso.

No compasso 5 a frase inicial da miniatura nº3 é apresentada por transposição, uma décima segunda à cima, e ao mesmo tempo por aumentação. No compasso 7 ocorre uma elisão já que a última nota desta frase também é a nota inicial da frase seguinte, no mesmo compasso, proveniente da miniatura nº2. Esta frase é repetida uma oitava acima, com pequenas alterações rítmicas e na última nota, compasso 9, ao invés da nota subir uma segunda maior, aqui esta nota desce uma segunda menor, conferindo uma variação diatônica. Vide figura 18.

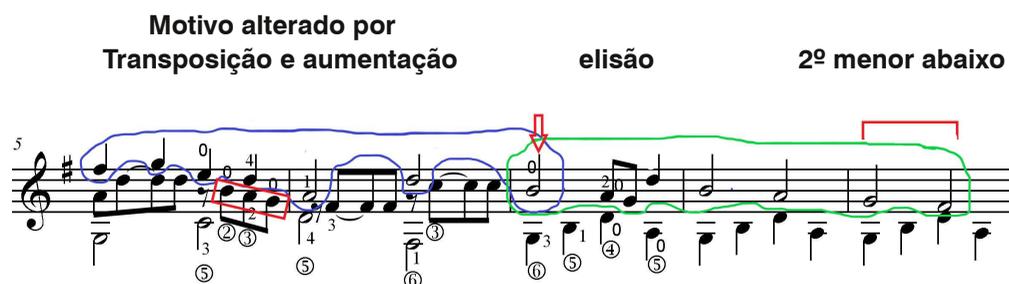


Figura 18. Motivo alterado por transposição e aumentação.

Na figura 19 a mesma frase do compasso 7 é repetida literalmente no compasso 11, porém com variação tímbrica em harmônicos.

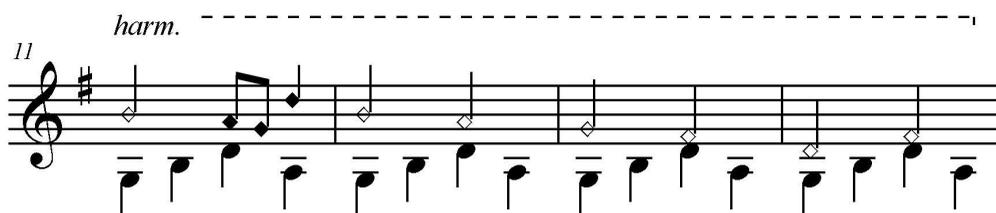


Figura 19. Variação tímbrica em harmônicos.

No compasso 15 a frase proveniente da miniatura nº3, recorrente nesta miniatura nº 4 no compasso 5, agora aparece com nova alteração rítmica. No compasso 16 a frase da miniatura nº2 aparece fragmentada, apenas as quatro primeiras notas, em seguida o motivo do compasso 1 é apresentado de modo fragmentado, apenas as três primeiras notas, e por diminuição. Nos baixos do compasso 16 o tema da miniatura nº2 aparece por inversão diatônica. A última nota da frase, ao invés de descer uma segunda maior, contraria o sentido de frase inversa e sobe uma segunda maior. No compasso 18 a frase do compasso 1 novamente é repetida, contudo as quatro primeiras notas tem o ritmo alterado por diminuição. No compasso 19, no terceiro tempo, a mesma frase que ocorrera no compasso 15 agora é repetida com aumentação e com deslocamento rítmico, já que se inicia no terceiro e não no primeiro tempo e ainda tem a última nota, mi, deslocada uma oitava abaixo. Vide figura 20.

elisão **elisão**

■ 584

Figura 20a. Apresentação do tema da miniatura nº2 de modo fragmentado na voz superior e na voz inferior o tema da miniatura nº2 por inversão diatônica.

Para facilitar a visualização e para que o leitor possa confrontar as imagens, insiro novamente na figura 20b o motivo que sofrera transformação por adição na miniatura nº3 e que aqui passa a ser ressignificado na miniatura nº4 no compasso 15. Observe a mesma relação intervalar da voz superior da figura 20a e da voz inferior da figura 20b. Reapresento também, na figura 20c, o tema da miniatura nº2 figurando na voz inferior, para que o leitor confronte com o compasso 16 da miniatura nº4 na figura 20a. Observe a relação intervalar espelhada, característica do movimento inverso.

Figura 20b.



Figura 20c.

Na figura 21 a frase da voz superior da miniatura nº 2 é repetida no compasso 21 desta miniatura nº4. A frase é apresentada transposta uma quarta justa acima e a rítmica permanece a mesma no antecedente que vai do compasso 21 ao 22, contudo o consequente, que vai do compasso 23 ao 24, sofre alteração por aumento. Encaminhando para o final desta sessão, no compasso 25, ocorre novamente o padrão em escala ascendente com variação em síncopes. O fragmento inicial da miniatura nº3 é apresentado com adição e forma inversa, transposto uma oitava acima no compasso 27, remetendo o interprete ao início da peça.

Antecedente **consequente**

1. ① ②

2. ① ② D.C. e Coda

Adição Motivo

Figura 21. Frase da miniatura nº2 repetida uma quarta justa acima na miniatura nº4.

Miniatura Salmática nº5 - https://www.youtube.com/watch?v=IVnBiZJ-rafw&list=OLAK5uy_ksgJ-kI4Ufv7hSUtpAkvj-vty3SR8liBg&index=5 (Link da música no Youtube)

O tema da miniatura nº1 é apresentado aqui um tom abaixo e sem a anacruse. O acompanhamento ganha o acréscimo das síncopes e torna-se mais denso. O andamento moderato da miniatura nº5 contrasta com o “Lento e expressivo” da miniatura nº1. Vide figura 22a.

Antecedente

Consequente

Figura 22a. Tema da miniatura nº1 repetido um tom abaixo na miniatura nº5.

Confronte a figura 22a com a figura 22b e observe a relação intervalar, levando em conta que o tema da miniatura nº1 é anacrústico, portanto a primeira nota Mi deve ser suprimida da comparação.

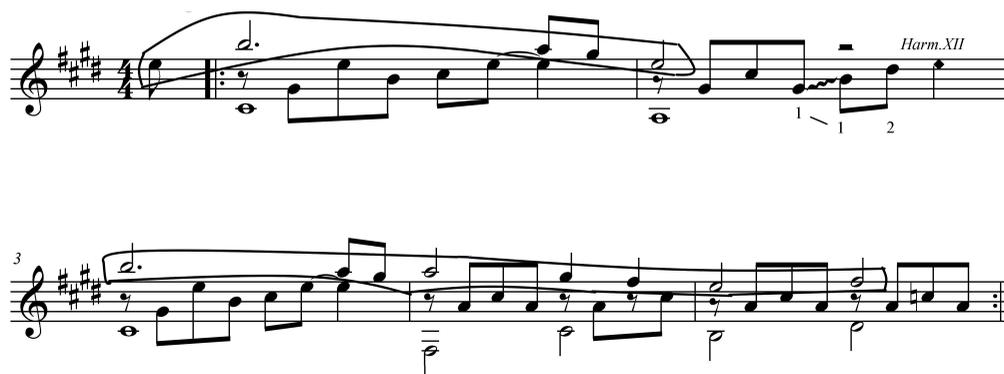


Figura 22b.

No compasso 6 o tema da miniatura nº 3 é apresentado por diminuição, usando síncopes e começando pela nota Fá#. No quarto tempo deste mesmo compasso a voz inferior apresenta este mesmo tema por deslocamento, mantendo a mesma rítmica do original porém começando pela nota Fá#. Ainda no quarto tempo do compasso 6, na voz superior, a nota Si em elisão, apresenta o tema da voz inferior da miniatura nº 2, de modo fragmentado e com alteração rítmica. Toda essa parte ocorre em apenas dois compassos e lembra uma espécie de stretto devido às entradas truncadas de cada frase. Vide figura 23.

Elisão

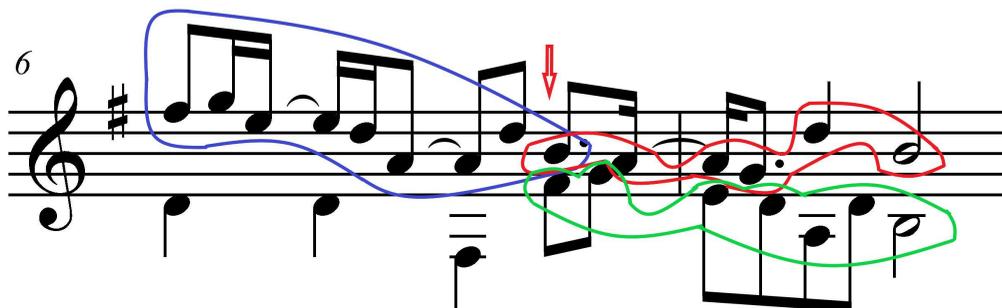


Figura 23. Entradas em forma de stretto.

Do compasso 8 ao 11 segue a ideia de uma frase por compasso porém o baixo movimenta mudando a harmônia. No compasso 8 o mesmo tema transposto da miniatura nº 3 é repetido com alteração harmônica e estruturado como um ante-

cedente. A primeira nota deste tema confere um intervalo de nona maior em relação à nota do baixo. Já o conseqüente aparece no compasso 9 com a quinta nota deslocada uma oitava acima e com nova alteração harmônica. A primeira nota do conseqüente forma um intervalo de sétima maior em relação ao baixo. No quarto tempo do compasso 9 ocorre por diminuição um pequeno motivo já apresentado na miniatura nº 1 no compasso 11 da referida peça. No compasso 10 a mesma ideia de antecedente e conseqüente é repetida, porém com nova alteração harmônica, sendo a primeira nota uma nona maior em relação ao baixo. O conseqüente ocorre no compasso 11 tendo a frase repetida com deslocamento uma oitava acima e a primeira nota uma décima primeira aumentada em relação ao baixo. Vide figura 24.

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff begins at measure 8 and the second at measure 10. Red lines connect notes between the two staves, illustrating the intervals mentioned in the text: a major ninth, a major seventh, and an augmented eleventh. Blue and green lines highlight specific melodic motifs and their transpositions.

■ 588

Figura 24. Tema transposto da miniatura nº3 e repetido com alteração harmônica nos baixos.

A segunda sessão começa no compasso 14. Esta frase é proveniente da miniatura nº 1 porém aqui ela é repetida uma segunda maior abaixo, com mudança harmônica e textura mais densa. Note que a ideia de escala ascendente recorrente em toda a obra mais uma vez é evocada para finalizar uma sessão. Vide figura 25.

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff begins at measure 14 and the second at measure 16. Green lines trace an ascending scale motif across both staves, illustrating the concept of the 'ascending scale' mentioned in the text.

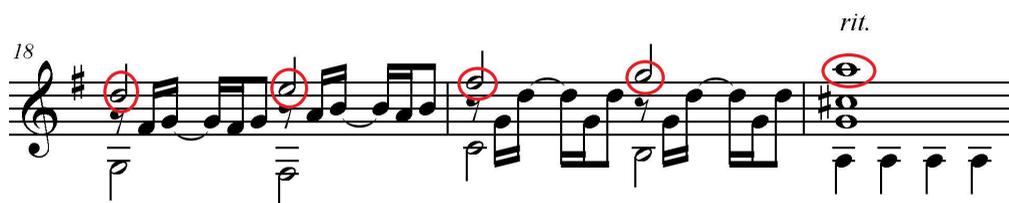


Figura 25. Tema proveniente da miniatura nº1 repetida uma segunda maior abaixo.

Conclusões

A prática da manipulação motívica é um valioso recurso para o desenvolvimento melódico e quebra de monotonia. É bastante usada na música serial, porém não fica restrito a ela, é um recurso usado por vários compositores em vários períodos do barroco ao contemporâneo e até mesmo em gêneros musicais diversos como o jazz e blues.

O recurso da variação melódica é uma ferramenta poderosa a ser usada na composição musical. Teoricamente a manipulação motívica é simples de se aplicar, mas na prática depende muito da escolha do motivo e da habilidade em manipulá-lo. Lawn e Hellmer (1993, p.71) falam que “se uma melodia é forte, há uma excelente chance de que ela também seja eficaz se explorada por movimento inverso, retrógrado e retrógrado inverso”. Para descobrir se o motivo é “forte” é interessante testá-lo em várias espécies de variações antes de prosseguir com a composição. É importante tocar o motivo oitava acima e abaixo; tocar o motivo na forma inversa, retrógrada e retrógrada inversa. Muitas vezes a resultante de uma variação inversa ou retrógrada nem sempre soa bem, principalmente se a variação for exata (mantendo a mesma relação intervalar do motivo original) o que pode gerar tensões indesejadas. Enfim, deve-se experimentar o motivo em todas as variações possíveis de modo a averiguar seu potencial melódico; fazer fluir a ideia musical, corroborando no desenvolvimento da obra.

Com o material motívico das miniaturas nº1 e 2, foram desenvolvidas as outras 3 miniaturas. Os motivos foram submetidos às variações melódicas, intercambiados entre as peças e tratado de modo a gerar unidade. Tais variações melódicas podem ser aplicadas não apenas nos temas principais mas também pode-se aproveitar o material temático proveniente dos contracantos. O motivo que aparece em uma determinada peça é modificado para ser usado mais adiante na mesma peça ou em outra. Muitas vezes o desenvolvimento motívico pode gerar tamanha transformação a ponto de beirar o irreconhecível, principalmente quando empregamos dois motivos distintos, simultaneamente.

Todas as miniaturas apresentam o clímax nos momentos finais de cada peça, estando este dentro do padrão de dois terços ou três quartos mencionado por

Pease (2013).

Foi observado que o padrão de escalas ascendentes ou descendentes é repetido em momentos estratégicos, sempre em momentos de transição entre uma sessão e outra ou simplesmente para encaminhar para o final da peça.

Por fim concluo que de fato a manipulação motivica é uma valiosa ferramenta para a economia de ideias e material motivico e além conferir unidade e coerência à obra de modo satisfatório ainda pode implicar em economia no tempo de conclusão da mesma visto que gasta-se menos tempo no processo de elaboração de novas melodias.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

LAWN, Richard J. / HELLMER, Jeffrey L. **Jazz Theory and Practice**. Los Angeles: Alfred Publishing Co. Inc., 1993.

LIGON, Bert. **Jazz Theory Resources**: Tonal, harmonic, melodic and rhythmic organization of jazz – vols. 1 – 2. Houston: Houston publishing, 2001.

PEASE, Ted. **Jazz Composition**: theory and practice. Boston: Berklee Press, 2013.

SADIE, Stanley & LATHAM, Alison. **Dicionário grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical** / Arnold Schoenberg: tradução de Eduardo Seincman. 3ª ed. 2ª reimpr. São Paulo: Edusp, 2012.

Recebido em 08/05/2019 - Aprovado em 01/09/2019

Como citar:

Soares, V. H. L. de A.; Matsumoto, R. K. (2019). *Afronte* como verbo: escriturísticas do ser ator negro em performatividade. *OuvirOUver*, 15(2), 568-598. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-47543>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Anexo

Miniaturas Salmáticas

591 ■

Para violão solo

Rafael **Milhomem**

Catalão
Abril, 2013

I - Miniaturas Salmáticas

Rafael Milhomem

Lento e expressivo

Violão

3

6

9

12

Harm.XII

rit.

a tempo

c VI

Harm.XII

Harm.XIX

Repetir

■ 592

Copyright by Rafael Milhomem Silva
milhomem@hotmail.com

II-Miniaturas Salmáticas

Rafael Milhomem

♩ = 85

Violão

5

9

12

15

destacar o baixo

deixar soar

rit.

II-Miniaturas Salmáticas

2

a tempo

18

20

22

24

26

D.S. al Coda

■ 594

III - Miniaturas Salmáticas

Rafael Milhomem

Violão

Lento

CII

CVII

rit.

CVII CV CX CIX

Moderato
a tempo

III-Miniaturas Salmáticas

21

harm. -----

25

Para Coda

accel. rit.

29

D.S. al Coda

Poco meno

33

37

40

43

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of seven staves of music. The first staff (measures 21-24) features a melodic line with a sustained harmonic pedal point. The second staff (measures 25-28) includes a 'Para Coda' section with a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The third staff (measures 29-32) contains a series of triplets, marked with 'accel.' and 'rit.'. The fourth staff (measures 33-36) is marked 'D.S. al Coda' and 'Poco meno', featuring a 4/4 time signature change and a repeat sign. The fifth staff (measures 37-39) continues the triplet patterns. The sixth staff (measures 40-42) also features triplets. The seventh staff (measures 43-45) concludes the piece with a final triplet. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. Dynamics include 'harm.', 'pizz.', and 'Poco meno'. Performance markings include 'accel.' and 'rit.'. A section marker 'C VII' is present above measure 33.

IV-Miniaturas Salmáticas

Rafael Milhomem

Lento e Expressivo CII *Para Coda*

Violão

5

9 *harm.*

13

18

22

26 CVII *rit.* *D.C. e Coda*

Copyright by Rafael Milhomem Silva
milhomem@hotmail.com

V - Miniaturas Salmáticas

Rafael Milhomem

Moderato

Violão

5

9

13 *rit.* *a tempo*

17 *rit.*

21 *a tempo*

25

Copyright by Rafael Milhomem Silva
milhomem@hotmail.com