O uso de elementos modais como base para o desenvolvimento de novas estratégias de organização harmônico-formal na música do século XX

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Arthur Rinaldi
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) – art.rinaldi@gmail.com

Resumo: Diversos compositores do século XX utilizaram elementos modais como base para o desenvolvimento de novas estratégias de organização harmônico-formal em suas obras. Contudo, os aspectos técnicos da adaptação destes elementos aos preceitos estéticos da prática musical contemporânea ainda permanecem pouco estudados. Neste artigo, são analisadas duas obras do século XX que exploram elementos oriundos da prática modal. Elas apresentam uma forma caracteristicamente contemporânea de organização da Harmonia.

Palavras-chave: Modalismo. Análise Musical. Harmonia no Século XX.

The Use of Modal Elements as Basis for the Development of New Harmonic-Formal Strategies in XXth-century Music

Abstract: Several XXth-century composers used modal elements as basis for the development of new harmonic-formal strategies in their works. However, the technical aspects regarding the adaptation of these elements to the aesthetics precepts of contemporary music demands further studies. This paper presents a formal-harmonic analysis of two XXth-century musical compositions that explore elements derived from modal practice. They propose a new form of organizing Harmony, which is characteristically contemporary.

Keywords: Modalism. Musical Analysis. XXth-century Harmony.

1. Introdução: a música modal no contexto do século XX

A busca por novas formas de organização do discurso musical, em substituição aos modelos herdados da prática tonal, foi uma característica marcante da música ocidental ao longo do século XX. Um dos caminhos utilizados por compositores do período para desenvolver novas alternativas composicionais foi a exploração de elementos ligados à prática modal, seja da prática modal ocidental antiga, seja da prática musical folclórica de diferentes localidades, como Ásia, África, ou Leste Europeu. Contudo, os aspectos técnicos ligados à exploração de elementos modais ainda demanda maiores estudos, uma vez que são múltiplas as abordagens e aplicações de elementos modais encontradas dentro da prática musical contemporânea ocidental.

A necessidade por um maior rigor teórico está inicialmente relacionada à utilização corrente do termo **modo**. De um ponto de vista histórico, Powers et al. (2001) apontam que as diferentes definições do termo enfatizaram dois aspectos. O primeiro corresponde ao aspecto escalar e tem como enfoque as relações intervalares que definem a

escala musical. O segundo refere-se ao aspecto classificatório do termo, segundo o qual um determinado modo corresponde a um modelo para a elaboração de melodias, de forma que uma melodia específica corresponderia a uma elaboração musical particular baseada neste modelo geral. Dentro desta perspectiva, o termo **modo** é mais do que apenas um conjunto de relações intervalares, abarcando também as relações hierárquicas entre as diferentes alturas que compõem esta escala, assim como conjuntos de convenções e restrições para a sucessão de alturas numa sequência melódica. O uso corrente do termo **modo** tende a focar no primeiro aspecto, justamente porque os compositores do século XX buscaram adaptar elementos da prática modal aos seus processos composicionais particulares, priorizando, assim, as sonoridades características de um determinado modo.

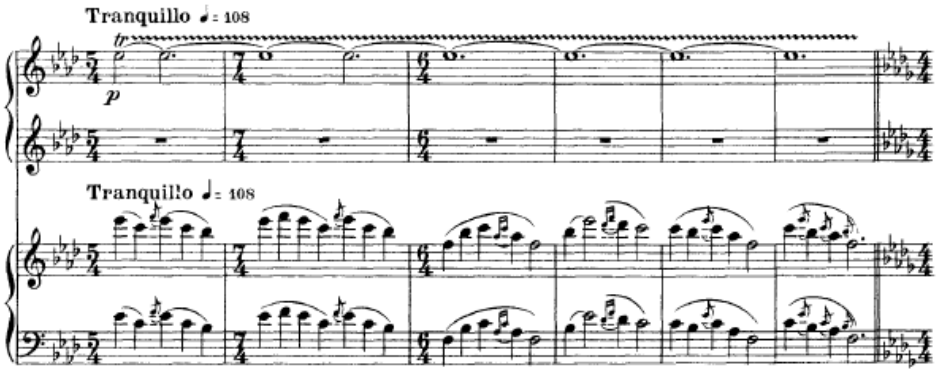
O livro de Persichetti (2012) é uma importante referência bibliográfica sobre a aplicação de elementos modais à música do século XX, contendo apontamentos técnicos e ilustrações de excertos do repertório. O autor destaca a importância das qualidades intervalares dos modos, com ênfase sobre as chamadas notas características, cuja repetição é vista como essencial para que o ouvinte identifique a qualidade sonora inerente a cada modo. Esta afirmação não advém do estudo das práticas modais antigas e/ou folclóricas, mas da observação de que o uso destas escalas na música do século XX advém de uma contraposição direta à prática tonal anterior. Neste sentido, o compositor moderno, sobretudo no início do século XX, encontrava-se livre, por exemplo, para combinar diferentes modos como meio para aumentar e/ou diminuir a tensão harmônica ao longo de uma obra. Contudo, para Persichetti, a organização harmônica está diretamente relacionada à progressão de acordes, levando-o a afirmar que certas escalas não-tonais (como a pentatônica e a hexatônica) geram dificuldades para que se obtenha direção melódica e harmônica, a menos que sejam utilizados acordes contendo notas fora da escala (p. 39-45). Não é coincidência, portanto, que a maior parte do livro seja dedicada à formação e à progressão de diferentes tipos de acordes, numa tentativa de teorização que se mantém próximo a certos princípios da música tonal.

A perspectiva teórica apresentada por Persichetti é condizente com a forma como ocorre a organização harmônica de diversas obras ao longo do século XX, principalmente nas obras em que são mesclados elementos modais e padrões oriundos da prática tonal. Em um artigo anterior (RINALDI, 2014), foi discutida uma estratégia característica para a criação de uma nova sonoridade musical, baseada na adoção de elementos modais na superfície musical e no uso de padrões tonais para a organização harmônico-formal das composições. Contudo, há obras que incorporam elementos modais e cuja organização harmônica não se enquadra nos modelos teóricos existentes.

2. Uma nova forma de organização harmônico-formal no século XX

O objetivo desta seção é expor uma forma diferenciada de organização harmônico-formal a partir da adaptação de elementos modais e que pode ser encontrada em certas obras do século XX. Esta estratégia particular está fundada em torno de três princípios importantes: 1) a organização harmônica local não é estruturada na progressão de acordes (e, mais especificamente, de suas fundamentais), mas sim na exposição da qualidade sonora de uma determinada escala (geralmente modal) por meio de justaposições e sobreposições; 2) clara polarização de determinadas notas por meio de repetições, mas manutenção de certo grau de ambiguidade quanto à nota e/ou acorde que exerce a função de centro harmônico (tônica); e 3) a organização harmônica no plano formal se fundamenta na modificação das escalas utilizadas (e, consequentemente de suas qualidades sonoras) e na modificação das notas polarizadas em cada segmento. A ilustração desta estratégia composicional será feita a partir da discussão de duas obras distintas.

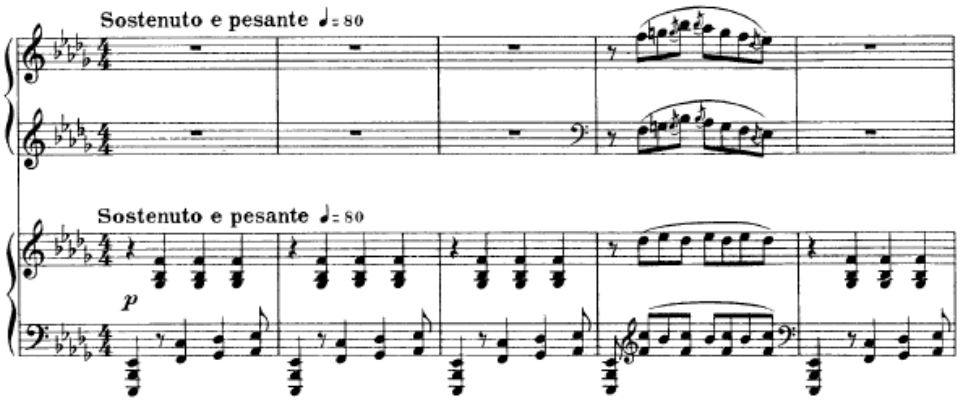
A primeira obra a ser discutida intitula-se *Spring Rounds*, um dos episódios da primeira parte do balé *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky. A peça é composta basicamente de duas grandes partes (Partes A e B). Ela começa com uma introdução (Número de ensaio 48), composta por uma melodia predominante pentatônica que polariza as notas Mib, Sib, Fá e Dó, as quais constituem uma estrutura harmônica bi-quintal característica de Stravinsky (STRAUS, 2014). Esta melodia é sobreposta a um trilo contínuo, gerando um ostinato sobre as notas Mib e Fá. Não há progressão harmônica, apenas a exposição da sonoridade pentatônica e a enfática polarização das notas Mib e Fá (Exemplo 1).



Exemplo 1: *Spring Rounds* (redução para piano a 4 mãos): Introdução.

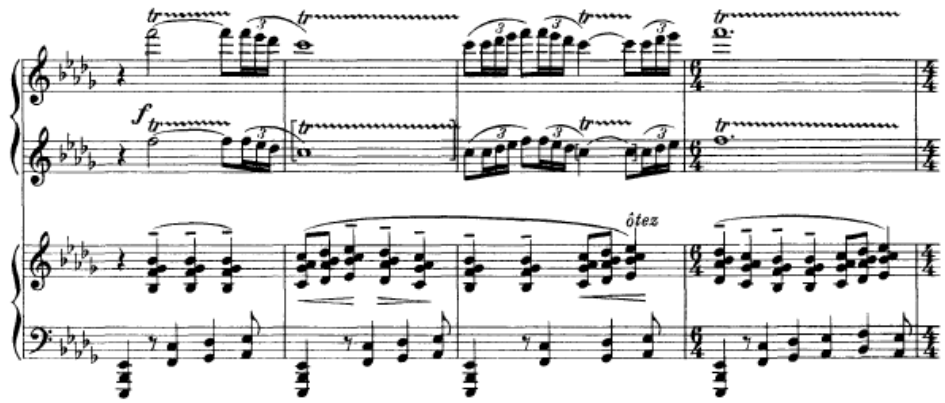
Após a introdução, o compositor expõe duas sonoridades fortemente contrastantes (Número de ensaio 49 - Exemplo 2). A primeira sonoridade é estável, um acorde repetido sobreposto a um movimento de 5as paralelas no grave. Há uma forte polarização sobre a nota Mib (reforçado por sua 5ª justa, Sib), que exerce o papel de baixo e, em menor medida para a

nota Fá (nota mais aguda do acorde). A sonoridade pentatônica da Introdução agora dá lugar a uma sonoridade diatônica plena (Mib dórico). A seguir, o compositor justapõe uma sonoridade distinta, formada por uma melodia diatônica que apresenta uma qualidade diatônica diferente da sonoridade anterior. Do ponto de vista harmônico, ela se apropria do pedal sobre Mib advindo dos compassos anteriores (e na versão orquestral há um Mib pedal grave nas trompas), estabelecendo a escala de Mib mixolídio. Novamente, não há progressão harmônica, mas sim a mera justaposição de duas sonoridades diatônicas e o contrastes harmônico com a introdução. A nota Mib exerce claro papel de centro, embora a ênfase sobre Fá permaneça presente.



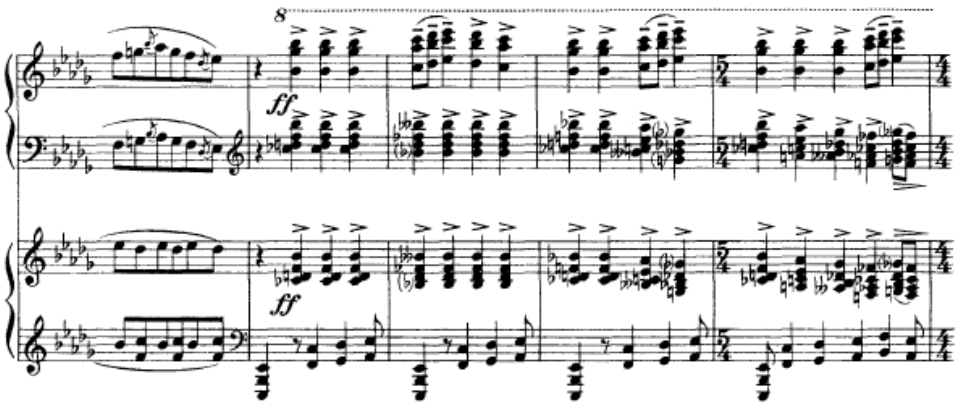
Exemplo 2: *Spring Rounds* (redução para piano a 4 mãos): início da Parte A.

A parte A continua, mas focada exclusivamente na primeira sonoridade diatônica (Mib dórico). São inseridas gradualmente novas camadas: o tema melódico principal do movimento, com forte polarização sobre a nota Sib, e um contracanto na região aguda, que polariza as notas Dó e Fá (Número de ensaio 51 - Exemplo 3). Percebe-se que embora o compositor elimine o choque harmônico por justaposição ao abandonar uma das sonoridades diatônicas contrastantes, ele amplia a tensão harmônica vertical do segmento ao justapor notas distintas que são enfatizadas por diferentes camadas.



Exemplo 3: *Spring Rounds* (redução para piano a 4 mãos): continuação da Parte A.

O início da Parte B (Número de ensaio 52) corresponde ao ápice da obra. Ainda que seu início corresponda a uma elaboração da primeira sonoridade diatônica (Mib dórico) e do tema melódico principal (contando, portanto, com a forte polarização sobre as notas Mib e Sib), a sonoridade aqui é marcada pela inserção de um acorde peculiar (Exemplo 4), formado pelas notas Mi, Sol, Sib e Mib, formando uma versão compactada do *acorde sagração*, acorde característico desta obra e cujas múltiplas interpretações são discutidas por Chua (2007). Este acorde não apenas apresenta uma qualidade contextualmente dissonante, uma vez que contém notas fora do contexto diatônico (Ex.: Dób, Ré, Fá, Sib), como ele também passa por diferentes transposições ao longo do segmento, estabelecendo uma sonoridade caracteristicamente dissonante neste momento formal, construído em torno da escala cromática. Por conta do paralelismo, tais transposições não geram progressão harmônica (mudança de acordes), embora criem momentos de maior ou menos tensão harmônica em relação ao pano de fundo dado pela sonoridade dórico do início.

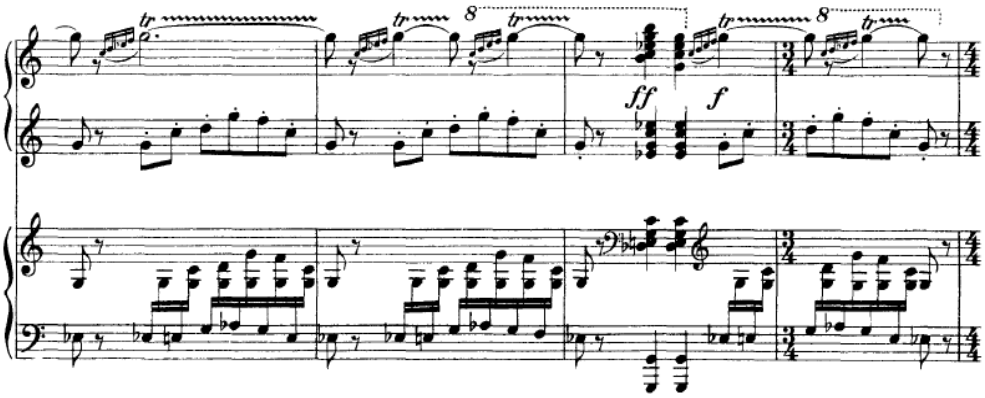


Exemplo 4: *Spring Rounds* (redução para piano a 4 mãos): início da Parte B.

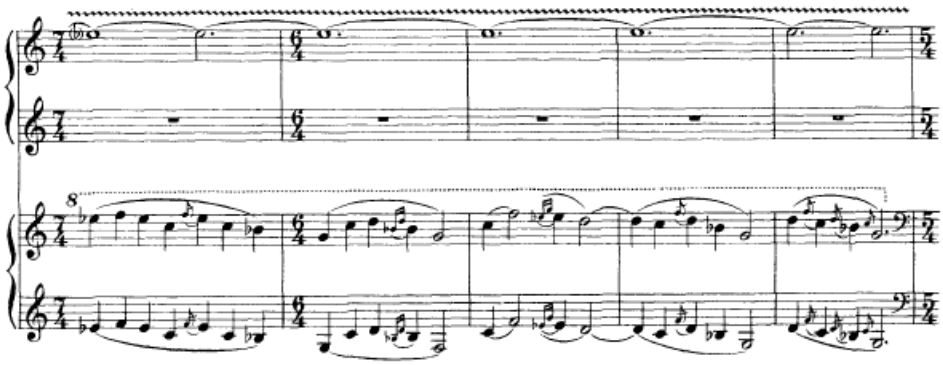
A Parte B segue com uma passagem de caráter distinto da anterior em vários parâmetros musicais (Número de ensaio 53-54 - Exemplo 5). Contudo, do ponto de vista harmônico, este segmento prolonga a tensão criada no início da Parte B, uma vez que há a sobreposição de elementos consonantes (melodia pentatônica) e dissonantes (excerto da escala octatônica: Mib, Mi, Sol, Láb), além da permanência do acorde sagração (ver terceiro compasso do Exemplo 5). Novamente, não há progressão de acordes, mas a sustentação de uma sonoridade não-diatônica. A principal surpresa harmônica advém da polarização de uma nova nota (Sol), rompendo com os padrões anteriores.

Spring Rounds termina com uma repetição variada da introdução (Número de ensaio 56 - Exemplo 6). Esta passagem não apenas apaga subitamente as sonoridades não-tonais da Parte B, como retoma a sobreposição de notas polarizadas que predominou em quase toda a obra. Note-se que o final da melodia está transposto: o trecho que antes

polarizava as notas Fá e Dó agora polariza as notas Sol e Ré. Sua qualidade pentatônica permanece, mas por causa da transposição, a melodia agora abarca uma escala de seis notas (Mib, Fá Sol, Sib, Dó, Ré), com clara conotação diatônica.



Exemplo 5: *Spring Rounds* (redução para piano a 4 mãos): continuação da Parte B (Número de Ensaio 54).

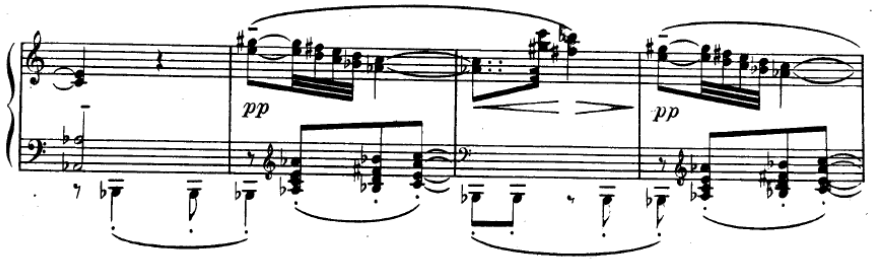


Exemplo 6: *Spring Rounds* (redução para piano a 4 mãos): final da obra (Número de Ensaio 56).

Uma visão geral do plano harmônico-formal de *Spring Rounds* nos mostra que a obra basicamente abre mão de movimentações harmônicas locais. Os elementos harmônicos que guiam o discurso da obra não são acordes, mas escalas cujas qualidades sonoras advêm de sua composição intervalar e das diferentes notas que recebem algum tipo de polarização (via repetição, isolamento de registro, dobramentos, repouso melódico, entre outros recursos). Do ponto de vista escalar/intervalar, a peça apresenta uma lógica linear de tensionamento e relaxamento: a Introdução apresenta uma sonoridade pentatônica, seguida pela Parte A que a substitui por escalas diatônicas, chegado à Parte B, que explora o total cromático (embora o seu segundo segmento traga mais destaque para conjuntos diatônicos dentro do total cromático), até que esta é interrompida pelo retorno variado da Introdução, que mescla a qualidade pentatônica inicial a um conjunto escalar quase diatônico. Do ponto de vista das notas polarizadas, a obra apresenta uma organização mais seccional: a Introdução apresenta a

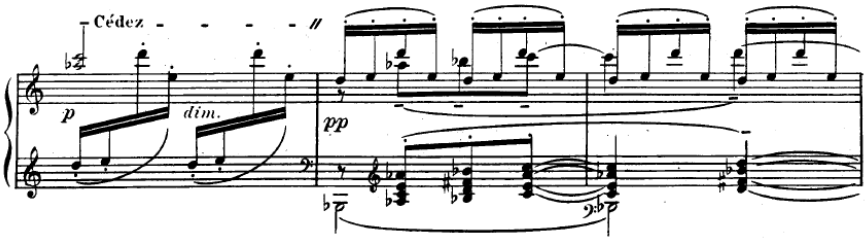
polarização de quatro notas (Mib, Sib, Fá e Dó), sendo esta prolongada por toda a Parte A; na parte B, a polarização sobre essas notas num primeiro momento permanece, mas ela perde importância por conta da forte presença do acorde sagração, sendo posteriormente substituída pela polarização de uma nova nota (Sol); ao final, a variação da Introdução traz de volta a polarização sobre Mib e Fá (trilo), assim como sobre Sib, Sol e Ré (na melodia). Contrário ao que seria esperado, percebe-se que na parte B ocorre uma diluição e diminuição das notas polarizadas, enquanto no trecho final elas subitamente se tornam mais diversas.

A segunda obra a ser discutida é o prelúdio n. 2 (*Voiles*) do 1º livro de prelúdios de Claude Debussy. A peça apresenta três partes principais (Partes A, B e A'). A Parte A (início da obra) começa com a exposição dos temas principais. Do ponto de vista da Harmonia, não há progressão de acordes, apenas a exposição da sonoridade hexatônica: a escala de tons inteiros (Exemplo 7). Contudo, enquanto os temas polarizam as notas Sol#/Lab, Dó e Mi, o pedal grave estabelece um referencial antagônico de Sib (que permanece por toda a peça). Também merece destaque a presença constante de 3as maiores harmônicas.



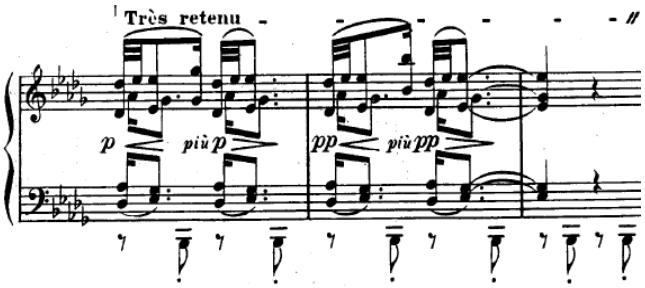
Exemplo 7: Prelúdio n. 2 (1º livro), *Voiles*: excerto do início da Parte A (c. 14-17).

Conforme a parte A continua, novas camadas e texturas são inseridas, embora as características harmônicas iniciais permaneçam inalteradas. A única diferença consiste na inserção de passagens que geram polarizações sobre as demais notas da escala (Ré e Fá#), o que enfraquece o referencial inicial de (Sol#/Lab, Dó e Mi) e sua contraposição ao pedal de Sib (Exemplo 8).



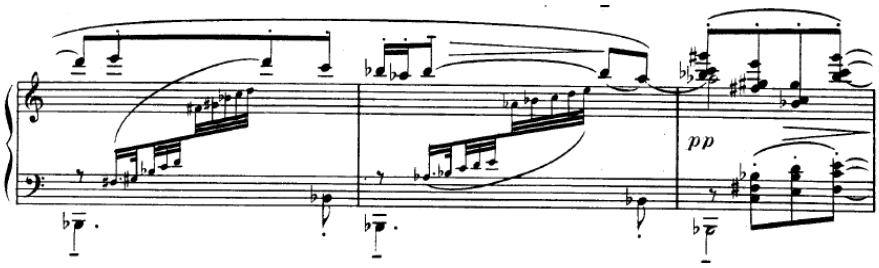
Exemplo 8: Prelúdio n. 2 (1º livro), *Voiles*: excerto do meio da Parte A (c. 32-34).

A homogeneidade da escala de tons inteiros da Parte A é subitamente interrompida pelo início da Parte B (c. 42), construída em torno de uma escala pentatônica e com polarização claramente definida sobre a nota Mib (Exemplo 9). Outro contraste importante está relacionado ao uso recorrente de 4as e 5as justas harmônicas, intervalos inexistentes na escala de tons inteiros. Embora muito mais curta do que a parte anterior, a combinação dos elementos presentes na Parte B determinam que sua função é gerar contraste e diversidade (note-se que o ponto culminante da peça está aqui localizado). Apesar da clara polarização sobre a nota Mib, é importante ressaltar que a permanência do pedal grave de Sib enfraquece o papel de tônica exercido por Mib (devido às características psicoacústicas do intervalo de 4ª justa), gerando uma instabilidade harmônica muito particular.



Exemplo 9: Prelúdio n. 2 (1º livro), *Voiles*: final da Parte B (c. 45-47).

Após a finalização da Parte B ocorre um retorno variado ao início da peça (c. 48). A escala hexatônica tal como no começo e os temas iniciais são recapitulados. Contudo, o conteúdo harmônico da Parte A é apresentado de uma forma diferenciada, baseado na alternância transposta (e paralela) de passagens escalares e blocos harmônicos (Exemplo 10). Esta modificação traz algumas diferenças importantes em relação ao início. Em primeiro lugar, são muito mais presentes os intervalos harmônicos de trítonos e, sobretudo, de 2as (considerando-se também o uso do pedal de sustentação nas passagens escalares rápidas). Em segundo lugar, as alternâncias transpostas aqui presentes transpõem, consequentemente, as notas polarizadas, de modo que em A' todas as notas da escala apresentam uma polarização similar: nos compassos finais o pedal de Sib desaparece, reforçando este efeito harmônico.



Exemplo 10: Prelúdio n. 2 (1º livro), *Voiles*: excerto final da Parte A'.

Uma visão geral do plano harmônico-formal de *Voiles* nos mostra que a obra, tal como *Spring Rounds*, basicamente abre mão de movimentações harmônicas locais. Novamente, o discurso harmônico-formal tem como fundamento a sequência de escalas cujas qualidades sonoras advêm de sua composição intervalar e das diferentes notas destacadas em cada segmento. Do ponto de vista escalar/intervalar, a peça é obviamente seccional: a Parte A apresenta a escala de tons inteiros como o referencial harmônico da obra, enquanto a Parte B introduz a escala pentatônica como uma sonoridade de contraste, até a chegada da Parte A', que retoma a escala inicial. De fato, pode-se observar que esta organização harmônico-formal é bem próxima da perspectiva tradicional tonal, exceto pela inversão de expectativas: a escala de tons inteiros (de qualidade mais dissonante) é estabelecida como eixo referencial da obra e cujo retorno levará a obra ao seu final, enquanto a escala pentatônica (de qualidade mais consonante) é contextualmente utilizada como afastamento harmônico, ou seja, como ponto de tensão harmônica. Do ponto de vista das notas polarizadas, observa-se que: a Parte A estabelece inicialmente um antagonismo entre as notas polarizadas pelos temas iniciais (Sol#/Lab, Dó e Mi) e o pedal de Sib; conforme a Parte A avança, as outras notas da escala (Ré e Fá#) passam também a serem polarizadas, diluindo a oposição inicial; com a chegada da Parte B, o processo anterior é interrompido e substituído pela clara polarização sobre a nota Mib, que exerce forte contraste por ser inexistente na escala anterior; embora a diminuição do número de notas polarizadas possa ser interpretada como meio de diminuição da tensão harmônica, ela acaba gerando um aumento de tensão devido à instabilidade harmônica entre o centro tônico Mib e o pedal grave de Sib; a Parte A' retoma a escala de tons inteiros e os temas inicias, mas apresenta polarizações diversificadas, englobando todas as notas da escala; embora o pedal de Sib permaneça em maior evidência, ao final, até mesmo ele é retirado, praticamente apagando a hierarquização entre as notas da escala.

3. Considerações finais

Foi argumentado na introdução que as perspectivas teóricas existentes na atualidade são insuficientes para compreender tecnicamente a organização harmônico-formal de certas obras do século XX que incorporam elementos modais. Em seguida, apresentamos os princípios de uma estratégia composional particular, fundada em torno de três princípios, a qual foi ilustrada pela discussão da organização harmônica de duas obras importantes do século XX. As duas obras apresentam elementos associados à prática modal, mas eles são adaptados a uma forma caracteristicamente contemporânea de se conceber e organizar a Harmonia: 1) a organização harmônica local é estruturada pela exposição da qualidade sonora

de uma determinada escala por meio de justaposições e sobreposições de materiais; 2) clara polarização de notas por meio de repetições, geralmente mantendo certo grau de ambiguidade quanto à nota e/ou acorde que exerce a função de tônica; e 3) a organização harmônica no plano formal se fundamenta na modificação das qualidades sonoras das escalas utilizadas e na modificação das notas polarizadas em cada segmento (sobretudo sua quantidade).

A partir das discussões acima, é possível observar como essa estratégia se distancia de estratégias tradicionais de organização da Harmonia. Mesmo que, a princípio, as segmentações obedeçam a padrões tradicionais (Forma Binária e Ternária, por exemplo), sua constituição em termos de relações entre contornos e processo formais (RINALDI e NOGEUIRA, 2011) é claramente contemporânea. Em especial, as duas obras apresentam uma nova estratégia para criar direcionalidade harmônica e para manipular a tensão da obra: por meio da quantidade de notas polarizadas simultaneamente. Além disso, as obras também colocam em uma nova perspectiva o próprio conceito de tensão harmônica. Em Debussy, o apagamento das hierarquias entre as notas da escala é utilizado como meio para resolver a tensão harmônica da obra. Já em Stravinsky, a estabilidade e homogeneidade harmônica advinda da permanência em uma mesma escala (e onde não há progressão de acordes) é compensada pela inserção de novas camadas que reforçam a sobreposição de polarizações distintas, trazendo interesse e diversidade harmônica.

Referências:

CHUA, Daniel K. L. “Rioting with Stravinsky: a Particular Analysis of the Rite of Spring”. *Music Analysis*, v. 25, 2007, p. 59-109.

PERSICHETTI, Vincent. *Harmonia no Século XX: Aspectos criativos e prática*. São Paulo: Via Lettera, 2012.

POWERS, Harold *et al*. Mode. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718>. Acesso em: 25/08/2018.

RINALDI, Arthur. “Nas fronteiras do tonalismo: estrutura tonal e superfície modal/não-tonal como estratégia composicional na transição do século XIX para o século XX”. In: *Anais do XXIV Congresso da ANPPOM*. São Paulo, 2014.

RINALDI, Arthur; NOGUEIRA, Marcos F. Pupo. “Contornos e processos formais na definição de formas musicais”. In: *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*. Uberlândia, 2011, p. 1638-1645.

STRAUS, Joseph. “Harmony and Voice Leading in the Music of Stravinsky”. *Music Theory Spectrum*, v. 36, n. 1, 2014, p. 1-33.