

UNIRIO - INSTITUTO VILLA-LOBOS

MANUAL DE HARMONIA

IGOR VLADIMIROVITCH
SPOSSOBIN

10/09/2007

[Tradução de Silvio Augusto Merhy para a Quarta Edição de Manual de harmonia de Igor Vladimirovitch Spossobin.]

PREFÁCIO À QUARTA EDIÇÃO

A presente edição sai com uma ampliação bastante substantiva e algumas modificações de ordem específica, em comparação com a edição anterior. Porém foi mantida a fundamentação teórica, a orientação metodológica e as tarefas comuns de treinamento, de acordo com todos os membros da comissão de autores.

As mudanças, inseridas por nós no texto da presente edição, dizem respeito ao conteúdo e às formulações específicas de cada exposição, do seu entendimento e definições, e da consequente racionalização das tarefas práticas, seleção de obras da literatura musical para a análise harmônica, citações e exemplos.

Para fortalecer no manual, como um todo, o efeito prático desejável, nós consideramos indispensável aumentar, antes de tudo, a quantidade de tarefas práticas de todas as modalidades de trabalho harmônico, isto é: harmonização, desenvolvimento, variantes harmônicas, análise, citações, e treino no piano. No caso de revisão e mudança de exemplos dados por trechos análogos da literatura musical, ocorreu aumentar um pouco a quantidade de clássicos musicais russos e da produção dos compositores soviéticos.

Na presente edição o tema difícil e complexo, consagrado aos modos diatônicos na música russa, foi significativamente ampliado e metodologicamente mais elaborado, o que fortaleceu seu significado e papel. Em essência os novos temas e a complementação, inseridos no conteúdo desta edição, tem por objetivo fortalecer o efeito prático do manual no processo pedagógico. Introduziu-se também, no início do livro, um tema que responde às questões principais da análise harmônica e descreve suas técnicas e tarefas. A ausência de tema tão essencial nas edições anteriores representava uma lacuna significativa.

De modo geral as complementações, propostas desde o início, foram feitas especialmente nas tarefas de controle da harmonização de melodias, que foram agora planejadas com mais liberdade e com dimensões mais amplas, para verificar se os alunos usaram com sucesso as habilidades adquiridas em cada assunto estudado.

Correspondendo à tradição e às tarefas metodológicas das edições anteriores, os exemplos de harmonização (particularmente multiplicados) foram notados sem a cifragem funcional. Isto foi feito para que os alunos possam trabalhar de forma independente as técnicas e os recursos harmônicos, já equacionados em tarefas

precedentes. Nesta edição, como nas anteriores, os sopranos e baixos para harmonização foram aproveitados como subsídio de outros manuais.

Com relação ao fato de que o manual é de interesse não só de estudantes como de pedagogos, os autores consideraram útil incluir observações e notas de pé de página; elas se referem ao material harmônico nas suas questões mais particulares, mais incomuns e detalhadas. Por fim chamamos a atenção dos pedagogos para a bibliografia útil colocada no final do livro, diversificada tanto nos temas como no gênero.

Os autores advertem que o Manual de Harmonia não deve de forma nenhuma ser usado como recurso de auto-aprendizagem, pois é dirigido somente para os cursos seriados conduzido por professores especialistas. Com relação a isto os autores só admitem a possibilidade de pequenas modificações na ordem dos conteúdos. Para começar aqui se podem incluir as notas melódicas e a subdominante “napolitana” (podem ser ministradas antes), e também os modos diatônicos russos (podem ser ministrados depois). Contudo estas transgressões devem estar vinculadas a situações concretas e serão só permitidas em razão da grande experiência dos pedagogos.

Para concluir os autores constatam que as complementações e modificações contidas na presente edição do Manual de Harmonia não constituem um trabalho novo, mas apenas uma reedição elaborada sob a luz de vinte anos de experiência no ensino da harmonia ministrada pelos professores do Conservatório de Moscou.

Uma questão fundamental deve ser incluída neste prefácio - a normatização básica da linguagem harmônica modal. O Manual de Harmonia contém muitas citações da literatura musical de diversas épocas, escolas e orientações. Porém para a seleção de exemplos e obras nos esforçamos o mais possível para apoiarmo-nos num complexo vivo de recursos harmônicos modais, que caracterizam a produção musical predominante no nacionalismo dos últimos dois séculos.

Este complexo de recursos harmônicos e técnicas só se torna totalmente convincente se demonstrado sob as regras gerais da harmonia e da exposição harmônica, manifestadas na música realista de uma série de escolas nacionais. Pode-se sustentar até que estar regras gerais da harmonia adquiriram significado internacional, e seu aprendizado e entendimento se tornaram obrigatórios na formação da cultura musical de cada estudante.

Igualmente o caráter geral das regras da linguagem harmônica não impediu o desenvolvimento intensivo e individual do pensamento harmônico dos diferentes

representantes das escolas nacionais e não deteve a revelação de traços de harmonia modal na produção artística desta ou daquela cultura musical nacional, o que pode ser observado principalmente na música do século XIX.

Estas premissas têm uma relação natural com a base teórica, as citações musicais, as obras para análise harmônica e todas as formas escritas de assimilação da harmonia na presente edição. Elas são justamente orientadas para que os estudantes conquistem as regras básicas da harmonia, que caracterizam o processo de constituição e desenvolvimento do princípio da harmonia modal.

Moscou, março de 1955.

Os autores

INTRODUÇÃO

A. ACORDES (NOTAS DO ACORDE)

1. Harmonia. Conjunto Harmônico. Acorde.

Chama-se harmonia à união de sons em um conjunto harmônico e à ligação destes conjuntos em uma progressão¹.

A harmonia possui significado essencial para o desenvolvimento da obra musical e para o aprofundamento e enriquecimento da sua expressão. Ela possibilita à melodia uma diversidade própria de nuance e colorido. Isto se manifesta de maneira mais perceptível nos casos em que uma só melodia é exposta com o acompanhamento de diferentes progressões harmônicas:

A Lenda do Czar Saltane

1 Moderato alla marcia Rimski-Korsakov

Freqüentemente chama-se harmonia a qualquer grupo de conjuntos harmônicos ou até a conjuntos harmônicos isolados.

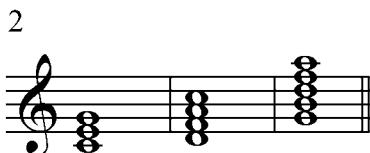
Por fim, com o termo "harmonia" designa-se o aprendizado da construção e da progressão de conjuntos harmônicos, isto é, o aprendizado da própria harmonia.

Chama-se conjunto harmônico à combinação de algumas notas simultâneas.

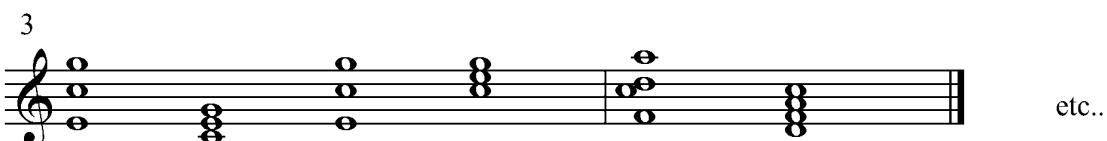
¹ O termo conjunto harmônico está sendo empregado aqui como a união de sons com qualquer relação intervalar.

Conjuntos harmônicos de três, quatro ou cinco sons distintos em nome e altura, representam o acorde, se estes sons:

- a) estão dispostos em terças:



- b) ou podem ser dispostos em terças com mudança de posição de oitavas²:

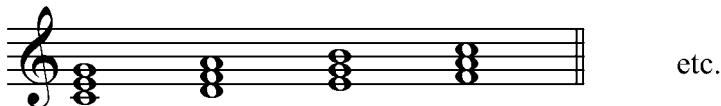


2. Tipos de acordes e suas denominações.

Utilizam-se acordes de três tipos: tríades, acordes de sétimas e acordes de nona.

As tríades são acordes de três sons (por exemplo, *dó - mi - sol*); predominam na música da maior parte das épocas e estilos:

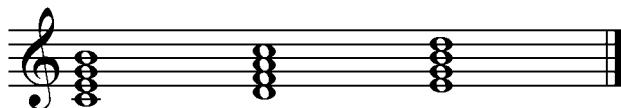
4 tríades



² Para as consonâncias de outras estruturas ver adiante § 10.

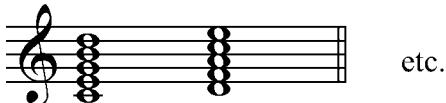
Os acordes de sétima são os acordes de quatro sons (por exemplo *ré - fá - lá - dó*); eles tem uma grande difusão:

5 acordes de sétima



Os acordes de nona são os acordes de cinco sons (por exemplo, *sol - si - ré - fá - lá*); são utilizados mais raramente:

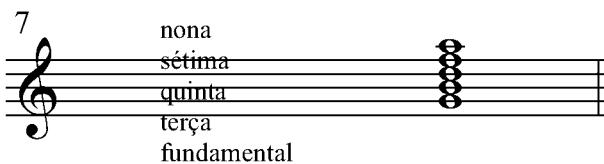
6 acordes de nona



3. Designação das notas do acorde.

A nota mais grave do acorde, em posição de terça, chama-se fundamental ou primeira.

As demais notas recebem a designação pelo intervalo que cada uma delas forma com a nota fundamental; assim a segunda nota mais alta chama-se terça, a terceira - quinta, a quarta - sétima, a quinta - nona:



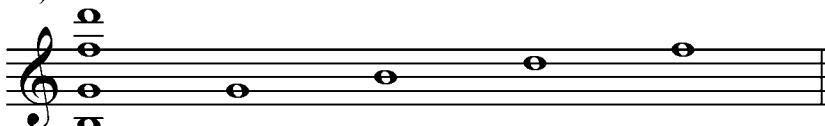
Estas designações permanecem qualquer que seja a posição da nota:

8

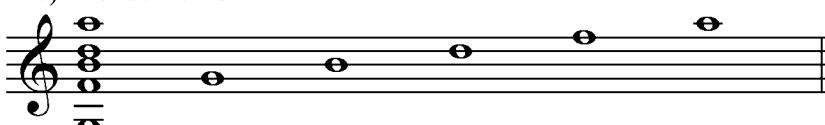
a) tríade



b) acorde de sétima



c) acorde de nona



4. O acorde fundamental e suas inversões.

Os acordes podem estar no estado fundamental ou invertidos.

No estado fundamental as notas dos acordes (da tríade, dos acordes de sétima ou de nona) se colocam acima da sua nota fundamental (ver exemplos 2, 4, 5, 6, 7). Nas inversões a nota mais grave do acorde pode ser a sua terça, quinta, sétima ou, muito raramente, a nona:

9 tríade inversões acorde de sétima inversões

A musical staff with a treble clef and four horizontal lines. It shows four inversions of a C major triad: 1) fundamental (C-E-G), 2) terça (E-G-C), 3) quinta (G-C-E), and 4) sétima (C-G-E-B). Below each inversion is its name: fundamental, terça, quinta, and sétima respectively.

5. A designação das inversões da tríade.

A primeira inversão da tríade, com a terça na qualidade de nota mais grave, chama-se acorde de sexta:

10 tríade acorde de sexta

A musical staff with a treble clef and four horizontal lines. It shows a C major triad (fundamental) and an inverted C major triad (acorde de sexta) where the third is the lowest note (terça inverts to sexta).

A segunda inversão da tríade, com a quinta na qualidade de nota mais grave, chama-se acorde de quarta e sexta:

6. A designação das inversões do acorde de sétima.

A primeira inversão do acorde de sétima (com a terça no baixo) chama-se acorde de quinta e sexta; a segunda (com a quinta no baixo) acorde de terça e quarta; a terceira (com a sétima no baixo) acorde de segunda:

12:

12 acorde de sétima acorde de quinta e sexta acorde de terça e quarta acorde de segunda

Observação: O acorde de nona é utilizado quase que exclusivamente no estado fundamental; por isso não se estabelece para ele uma designação específica.

7. A análise dos acordes nos exemplos da literatura musical.

Com base no que foi exposto na introdução podem-se analisar os acordes de qualquer trecho musical:

Allegro non troppo Piú mosso

N. Rimski-Korsakov - "Sadko"

The musical score consists of three staves. The top staff is treble clef, the middle staff is bass clef, and the bottom staff is bass clef. Measure 13 begins with a rest followed by a forte dynamic. The first two measures show a progression from a triad (G-B-D) to another triad (G-B-D). The third measure shows a change in harmonic function, indicated by a sharp sign above the bass staff. The fourth measure concludes with a half note on the bass staff. Measure 14 starts with a rest, followed by a sustained note on the bass staff. Measure 15 begins with a sustained note on the bass staff, followed by a series of eighth-note chords.

- a) O primeiro acorde (compassos 1-3) a tríade é *sol-sib-ré*; no baixo se coloca a primeira nota do acorde - *sol*, por isto o acorde está no estado fundamental.
- b) Nos compassos 4 e 5 ocorre o acorde de sétima *sol-sib-ré-fá*; no baixo se coloca a sétima do acorde, por isto ele é chamado acorde de segunda.
- c) No sexto compasso ocorre a tríade *dó-mib-sol*; no baixo - *mib*, isto é, a terça, significa que há um acorde de sexta.
- d) No final do sexto compasso as notas *sol*, *sib* e *ré* formam a segunda inversão da tríade - um acorde de quarta e sexta, tendo a quinta da tríade no baixo.
- e) Nos sétimo e oitavo compassos ocorre a tríade *dó-mib-sol* no estado fundamental; no baixo a nota fundamental da tríade.

B. NOTAS MELÓDICAS (NOTAS QUE NÃO PERTENCEM AO ACORDE)

8. Conceitos genéricos.

Na exposição musical distingue-se habitualmente a melodia e a sustentação por acordes (harmonia), o acompanhamento.

Na relação com o acompanhamento cada nota da melodia pode pertencer ou não ao acorde.

Notas do acorde são a fundamental, a terça, a quinta, a sétima e, por fim, a nona, as quais soam em determinados momentos.

As notas não pertencentes ao acorde, ao contrário, são qualquer outra nota não encontrada soando simultaneamente na estrutura:

14 Allegro Moderato

A. Dargomijski "Russalka" - Abertura

Observação: as letras *n* são colocadas aqui nas notas não pertencentes ao acorde e as letras *a* nas do acorde; os algarismos adicionados à letra *a* designam se a nota é a fundamental (1), a terça (3), a quinta (5) ou a sétima (7).

Às vezes o desenvolvimento da melodia se baseia unicamente nas notas do acorde:

15 Allegro non troppo

A.Dargomijsky. "Russalka", Abertura

Na música do século XVIII e começo do XIX a melodia se caracteriza muito freqüentemente pela exposição arpejada das notas do acorde³:

16 Allegro

L.Beethoven. Sonata para piano op.2 nº2 III Mov.

Entretanto a melodia se forma principalmente com a sucessão de notas do acorde e de notas não pertencentes a ele (ver exemplo 14).

9. As diferentes modalidades das notas não pertencentes ao acorde: retardo, passagem, bordadura e antecipação.

As apojeturas e os retardos são notas não pertencentes ao acorde que ocorrem em tempo forte (ou relativamente forte); estas notas atrasam as notas do acorde que lhe são contíguas em altura, e que normalmente a seguem:

³ Ver na "História da música russa em notas", volume I, a ária Adelia da Ópera "Oa americanos" de Fomin

J. Haydn. Simfonia nº16 II Mov.

Largo

17

Observação: Sobre o retardo se coloca a letra *r*.

Exceto os retardos, todas as outras notas não pertencentes ao acorde ocorrem em tempo fraco.

As notas de passagem se movimentam por grau conjunto de uma nota a outra do acorde, por direção ascendente ou descendente:

Andante Cantabile

P. Tchaikovsky "Junho" op.37 bis nº6

18

Observação: Sobre as notas de passagem isoladamente são colocadas a letra *p*.

As bordaduras unem por movimento ascendente ou descendente uma nota do acorde e sua repetição:

19 Allegretto

W.A.Mozart. Sonata em Lá maior, final

b b

p p p p

b b

p p

p

Observação: Sobre as bordaduras são colocadas a letra *b* e sob as notas de passagem a letra *p*.

A antecipação ocorre em tempo fraco como uma nota do acorde que se segue:

20:

J.S.Bach. Fuga da Suíte em Dó menor

a a

Observação: Sobre a antecipação colocam-se as letras *ant.*

10. Consonância não disposta em terças ("combinação accidental").

O aparecimento de notas não pertencentes ao acorde em tempo forte ou fraco leva à formação de consonâncias não dispostas em terças, conhecidas como "combinação accidental". No tempo fraco estas consonâncias ocorrem como passagem, bordadura e, às vezes, antecipação:

E. Grieg. Valsa op. 12 N° 2

21 Allegro moderato

(c.h.)

As consonâncias não dispostas em terças, surgidas em tempo forte, produzem a sensação de uma tensão significativa que pede resolução: ela aparece no momento da resolução, mas pede o restabelecimento da estrutura do acorde em terças:

22 Allegro con fuoco

F. Chopin. Estudo op.10 n° 2

(c.h.)

Observação: Sobre as consonâncias não dispostas em terças são colocadas as letras *n.t.*

Às vezes (como no fragmento seguinte) a consonância, formada por apojeturas, ou notas de passagem pode ter uma estrutura interna de terças:

23 a Allegro con brio

F. Chopin. Polonaise op.40 N°1

b

A distinção entre estas consonâncias e os acordes autênticos estará esclarecida no momento adequado (tema 44).

11. Estilo polifônico e harmônico.

Existe uma diferença específica na exposição da idéia musical representada por um ou outro estilo.

O estilo polifônico se caracteriza pela igual importância de todas as vozes, cada uma delas se encarregando de ser, em cada momento, a melodia condutora, de acordo com as necessidades da composição.

No estilo homofônico uma voz - como regra a superior - se encarrega da melodia, ao mesmo tempo em que as demais preenchem o papel de completar a sonoridade como um acompanhamento.

Nos limites do estilo homofônico podem-se distinguir três elementos: a melodia, o baixo e a harmonia complementar nas outras vozes:

Andante doloroso e molto cantabile

Tchaikovsky. "Outubro", op.37 bis Nº10

The musical score consists of two staves of music. The top staff is in common time (indicated by '24') and the bottom staff is in common time (indicated by '4'). The music consists of various notes and rests, with some notes having stems pointing up and others down, indicating different voices or parts. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature changes between measures, indicated by sharps and flats.

(ver também os exemplos 13, 14, 15, 19, 23).

12. A melodia.

A obra musical se desdobra e se torna inteligível pela ocorrência no tempo. O tempo é a primeira condição da recepção da música. A segunda condição é a memória: somente confrontada na memória, por intermédio da audição, é possível ter como resultado uma impressão musical completa.

O conteúdo básico da percepção se fortalece na consciência através da audição da melodia.

A melodia é o elemento mais importante do discurso musical e um recurso da sua expressão; ela se aglutra numa sucessão de sons de diferentes alturas, durações, sentidos métricos, dinâmicas e timbres.

Nas obras univocais (por exemplo, nas canções populares) a melodia contém em si todo o conteúdo musical. Nas multivocais ela se torna o elemento mais importante e tem dirigidos para si todos os demais recursos da expressão musical.

13. Traços gerais de construção da melodia.

A organização temporal da melodia se reflete na sua forma completa, percebida modal e ritmicamente. A forma mais simples completa da melodia é o período (ver exemplos 16 e 17). A característica mais básica de qualquer período completo é o seu desmembramento, isto é, a possibilidade de desmembrá-lo e estabelecer suas partes (como proposições, frases, motivos).

A melodia se desdobra em grande parte de forma ondulante, alternando movimentos ascendentes e descendentes, por graus conjuntos ou saltos. No seu desenvolvimento a melodia alcança a sua nota mais aguda, que representa o seu ponto mais alto, a culminância melódica. A clareza desta culminância depende muito da sua característica modal, da sua disposição métrica, da sua dimensão e do ambiente melódico que a cerca.

Tarefas

Escritas: Analisar três dos seguintes trechos:

- a) L.Bethoven. Sonata para piano op.14 nº2 II Mov. Compassos 1-20;
- b) L.Bethoven. Sonata para piano op.49 nº2 II Mov. Compassos 1-8;
- c) J.Haydn. Sonata fácil em Dó maior I Mov. Compassos 1-8;
- d) W.A.Mozart. Sonata em Dó menor, III Mov. Compassos 1-10;
- e) A.Dargomijsky. "Noite de zéfiro". II Mov.;
- f) A.Dargomijsky. "Dezesseis anos". Compassos 5 -12;
- g) M.Glinka. "Estrela do norte". Compassos 1-13.

Indicações práticas para a análise:

- a) Para a análise ouvir ou executar o trecho escolhido e transcrevê-lo para uma pauta musical independente.
- b) Explicar o tipo de cada acorde (tríade, acorde de sétima, acorde de nona), a sua posição (estado fundamental ou inversão).
- c) Numa pauta musical complementar escrever sob cada acorde a sua forma esquemática correspondente (como no exemplo 15) e designação (tríade, acorde de sétima, acorde de sexta, acorde de terça e quarta).
- d) Sobre as notas não pertencentes aos acordes colocar as letras correspondentes: *ap* - apojatura, *r* - retardo, *p* - passagem, *b* - bordadura, *ant* - antecipação. No caso de dificuldade para definir a espécie de nota não pertencente ao acorde colocar a letra *n.a.* até que se esclareça o caso na aula correspondente.
- e) Definir na linha melódica o momento do ponto culminante.

Por analogia analisar duas ou três obras (trechos) da própria escolha.

Tema 1. Tríades maiores e menores

O estilo a quatro vozes

As tríades, como se definiu acima, são a designação dos acordes a três vozes; são formadas de uma terça e uma quinta:



1. DEFINIÇÃO

A tríade formada de uma terça maior e uma terça menor, ou de uma terça maior e uma quinta justa a partir da nota fundamental, chama-se maior:



A tríade formada de uma terça menor e uma terça maior, ou de uma terça menor e uma quinta justa a partir da fundamental, chama-se menor:

27

Observação: As tríades aumentadas e diminutas são encontradas muito raramente.

A tríade aumentada é formada de duas terças maiores ou de uma terça maior e uma quinta aumentada a partir da fundamental:

28

A tríade diminuta é formada de duas terças menores ou de uma terça menor e uma quinta diminuta a partir da fundamental:

29

2. AS TRÍADES A QUATRO VOZES

Nas obras musicais as tríades são raramente utilizadas a três vozes, isto é, numa combinação a três vozes; a sua disposição mais habitual é a quatro vozes, o que se estabeleceu há muito tempo como regra na prática artística, e por consequência na prática de ensino.

O estilo a quatro vozes está associado naturalmente à subdivisão das vozes humanas em quatro modalidades: soprano, contralto, tenor e baixo.

Estas denominações das vozes, características do coro, se mantém também como uma condição para música instrumental, sendo que para a voz superior é aceita a denominação de melodia.

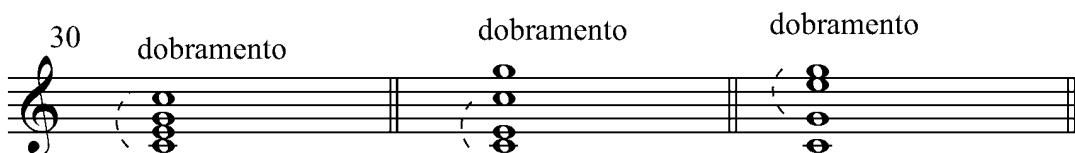
3. O DOBRAMENTO NAS TRÍADES

A disposição das tríades a quatro vozes se forma com o dobramento de uma das suas notas, como regra - a fundamental.

Observação: O dobramento em outros casos será explicado a seu tempo.

Como consenso entende-se dobramento como o próprio fato de uma das notas do acorde ser usada em duas vozes diferentes, como uma nota dobrada.

O dobramento de uma nota pode ser feito em qualquer das três vozes superiores:



4. A POSIÇÃO MELÓDICA DAS TRÍADES

Pela presença de uma das notas do acorde na voz superior - na melodia - determina-se a sua posição melódica.

As tríades podem ser dispostas em três diferentes posições melódicas: de fundamental, de terça e de quinta:

5. AS POSIÇÕES DAS TRÍADES

As tríades podem estar em posição estreita ou afastada.

Na posição estreita cada uma das três vozes superiores se coloca distante de sua vizinha uma terça ou uma quarta.

Na posição afastada as vozes se distanciam uma da outra uma quinta, uma sexta ou uma oitava.

O baixo, tanto na posição estreita como na afastada, pode se encontrar a qualquer distância do tenor - do uníssono a duas oitavas (e em alguns casos até mais do que isso).

L. Beethoven. Sonata, op. 2 N°3

32 Allegro con brio

Dó Maior

No exemplo acima a tríade inicial de dó maior está em posição estreita e a última em posição afastada.

Observação: Sobre a posição mista será explicado mais adiante, porquanto ela está ligada ou com uma mudança no dobramento, como por exemplo nos acordes de sexta, ou com o aumento do número de vozes.

Para a clareza na distribuição das notas pelas vozes é consenso dispor em cada pauta a notação de duas vozes, sendo que a voz superior de cada par se escreve com a haste para cima e a inferior com a haste para baixo:

33

6. CRUZAMENTO DAS VOZES

No trabalho prático tanto na posição estreita como na afastada não se admite cruzamento das vozes: este ocorre quando se coloca o tenor numa posição mais aguda que o contralto, o baixo mais agudo que o tenor e o soprano mais grave que o contralto:

34 incorreto

Citamos formas corretas de posições da tríade de dó maior, a quatro vozes em posição estreita e afastada e em diferentes posições melódicas:

TAREFAS

Escrita: Formar a partir de uma nota a escolha, e em diferentes tonalidades, tríades maiores e menores com dobramento da nota fundamental, nas três diferentes posições melódicas, em posição estreita e afastada.

No piano: Formar as mesmas tríades.

TEMA 2. SISTEMA FUNCIONAL DAS TRÍADES PRINCIPAIS

1. MODO

Do ponto de vista da harmonia o modo é um sistema de concatenação dos acordes, unidos na atração em direção à tríade da tônica. Nesta definição tem-se em vista tanto o vínculo melódico - intervalar entre os sons de uma linha melódica quanto o vínculo entre os acordes como um todo.

2. FUNÇÃO MODAL

Chama-se função modal ou simplesmente função o papel dos sons ou dos acordes no modo, isto é, o vínculo ou a concatenação dos mesmos (das notas ou das Estas denominações das vozes, características do coro, se mantém também como uma condição para música instrumental, sendo que para a voz superior é aceita a denominação de melodia).

3. O DOBRAMENTO NAS TRÍADES

A disposição das tríades a quatro vozes se forma com o dobramento de uma das suas notas, como regra - a fundamental.

Observação: O dobramento em outros casos será explicado a seu tempo.

Como consenso entende-se dobramento como o próprio fato de uma das notas do acorde ser usada em duas vozes diferentes, como uma nota dobrada.

O dobramento de uma nota pode ser feito em qualquer das três vozes superiores:

30 dobramento dobramento dobramento

4. A POSIÇÃO MELÓDICA DAS TRÍADES

Pela presença de uma das notas do acorde na voz superior - na melodia - determina-se a sua posição melódica.

As tríades podem ser dispostas em três diferentes posições melódicas: de fundamental, de terça e de quinta:

31 Allegro molto e con brio 3 1 5
L. Beethoven. Sonata, op. 7 3

Mi b Maior *p*

5. AS POSIÇÕES DAS TRÍADES

As tríades podem estar em posição estreita ou afastada.

Na posição estreita cada uma das três vozes superiores se coloca distante de sua vizinha uma terça ou uma quarta.

Na posição afastada as vozes se distanciam uma da outra uma quinta, uma sexta ou uma oitava.

O baixo, tanto na posição estreita como na afastada, pode se encontrar a qualquer distância do tenor - do uníssono a duas oitavas (e em alguns casos até mais do que isso).

32 Allegro con brio L. Beethoven. Sonata, op. 2 N°3

Dó Maior

No exemplo acima a tríade inicial de dó maior está em posição estreita e a última em posição afastada.

Observação: Sobre a posição mista será explicado mais adiante, porquanto ela está ligada ou com uma mudança no dobramento, como por exemplo, nos acordes de sexta, ou com o aumento do número de vozes.

Para a clareza na distribuição das notas pelas vozes é consenso dispor em cada pauta a notação de duas vozes, sendo que a voz superior de cada par se escreve com a haste para cima e a inferior com a haste para baixo:

33

6. CRUZAMENTO DAS VOZES

No trabalho prático tanto na posição estreita como na afastada não se admite cruzamento das vozes: este ocorre quando se coloca o tenor numa posição mais aguda que o contralto, o baixo mais agudo que o tenor e o soprano mais grave que o contralto:

34 incorreto

Citamos formas corretas de posições da tríade de dó maior, a quatro vozes em posição estreita e afastada e em diferentes posições melódicas:

TAREFAS

Escrita: Formar a partir de uma nota a escolha, e em diferentes tonalidades, tríades maiores e menores com dobramento da nota fundamental, nas três diferentes posições melódicas, em posição estreita e afastada.

No piano: Formar as mesmas tríades.

TEMA 2. SISTEMA FUNCIONAL DAS TRÍADES PRINCIPAIS

1. MODO

Do ponto de vista da harmonia o modo é um sistema de concatenação dos acordes, unidos na atração em direção à tríade da tônica. Nesta definição tem-se em vista tanto o vínculo melódico - intervalar entre os sons de uma linha melódica quanto o vínculo entre os acordes como um todo.

2. FUNÇÃO MODAL

Chama-se função modal ou simplesmente função o papel dos sons ou dos acordes no modo, isto é, o vínculo ou a concatenação dos mesmos (das notas ou dos acordes) com outros sons ou acordes de um modo determinado. Este vínculo se expressa não só na constância da relação intervalar entre os diversos elementos – das notas ou dos acordes, mas também na combinação de tensão e repouso (resolução) da própria sucessão dos elementos, isto é, de notas e acordes.

3. FUNCIONALIDADE

Ao conjunto tensão e repouso, próprio da relação funcional, chama-se funcionalidade. As bases da funcionalidade se definem no contraste das funções, nas

propriedades, dentro de cada modo, da tônica e das outras harmonias que não são da tônica.

A teoria da harmonia, que se baseia no aprendizado das funções dos modos, é chamada de teoria da funcionalidade. Atualmente, sob um determinado ponto de vista, ela se difunde, em maior ou menor grau, na harmonia.

4. SISTEMA FUNCIONAL DAS TRÍADES PRINCIPAIS

A tríade da tônica é a que está construída sobre o primeiro grau da escala, isto é, sobre a tônica. Esta tríade, na música polivocal, serve como o principal suporte do modo, porquanto, nas condições melódicas rítmicas e métricas correspondentes, ela pode expressar uma idéia completa e estável, indispensável à conclusão.

Habitualmente designa-se a tríade de tônica maior com a letra T e da menor com a letra t.

A tríade da dominante é a que está construída sobre o quinto grau da escala. Designa-se esta tríade com a letra D, tendo ela a sonoridade da tríade maior.

A tríade da subdominante é a que está construída sobre o quarto grau da escala. Ela pode ser designada com a letra S.

No menor harmônico estas tríades são designadas por t e s (por serem menores) e D (por ser maior):

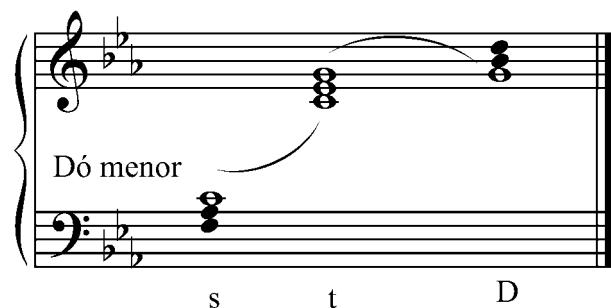
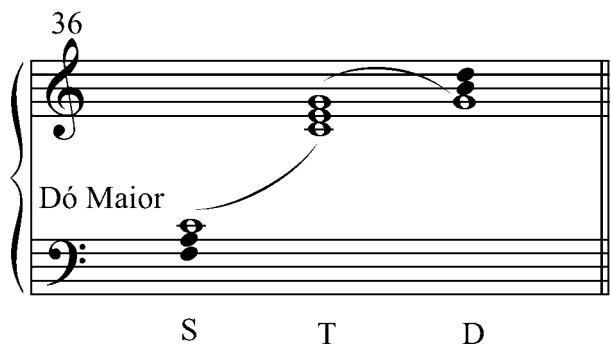
Maior natural – T, S, D.

Menor harmônico – t, s, D.

As tríades da dominante e da subdominante representam a mais comum e essencial instabilidade do modo, criando em determinadas condições o pensamento musical não concluído.

A tônica, a dominante e a subdominante são as tríades principais porque elas refletem o caráter sonoro dos modos maior ou menor: no modo maior natural elas são maiores, no menor natural menores.

O sistema em que elas se relacionam serve de base para o sistema diatônico completo, constituído por um número significativo de acordes (ver tema 17):



5. PROGRESSÕES OU ENCADEAMENTOS. FÓRMULAS DE ENCADEAMENTOS.

O encadeamento harmônico se constrói com a sucessão de acordes. No discurso musical tais encadeamentos são encontrados numa forma estritamente rítmica ou são extraídos temporariamente do contexto (para análise).

A simples sucessão dos acordes e sua lógica se baseiam no fato de que, após a tríade da tônica, introduz-se uma ou mais harmonias instáveis, formando certa tensão, cujo repouso se completa com o surgimento ou o retorno à tônica.

T	- não T -	T
estabilidade	instabilidade	estabilidade

Esta clara condição de ligação determina a existência da estabilidade e da instabilidade do modo, na medida em que não se pode reconhecer entre os acordes a existência de semelhanças ou diferenças de outra ordem.

A explicitação de uma fórmula geral para as progressões pode se expressar de forma simples:

- h) Se depois da tônica é introduzida a dominante (estabelecendo-se o som do modo), então naturalmente a simples sucessão será T – D – T.

37 Moderato assai

Tchaikovsky. Segunda Sinfonia, final

ff

T D T

38

W. A. Mozart. "Bodas de Fígaro"

Dó maior

tr tr

T D D T

- i) Se depois da tônica é introduzida a subdominante, então logo depois dela segue a dominante e só depois a tônica: T – S – D – T.

39

L. Beethoven. Sonata para piano, op.111

Dó Maior

D T S D

Esta progressão tem importantes características:

- a) Postergando o retorno à tônica, mantém-se a instabilidade (tensão) na própria progressão.
- b) Forma-se um conflito (choque) das funções instáveis opostas S e D, que se resolverá no retorno à tônica.
- c) O modo se revela mais à medida que aborda todas as suas funções básicas.

- j) A subdominante freqüentemente leva imediatamente à tônica:

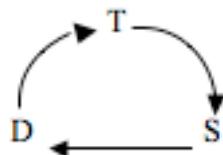
Tchaikovsky. "Dança popular russa" op.40 N°10

40

Lá menor

t D t s t s t

As fórmulas de progressão harmônica podem ser sintetizadas num esquema simples de desenvolvimento harmônico:



Observação: Às vezes a dominante passa para a subdominante (D-S), em vez de ir à tônica. Esta progressão é menos natural, requer condições especiais de utilização, e por isto ela se torna indesejável no trabalho harmônico inicial.

6. DESIGNAÇÃO DOS ENCADEAMENTOS.

Os encadeamentos constituídos de acordes de tônica e dominante são chamados de autênticos:

T – D D – T T – D – T D – T – D T – D – D – T

Os encadeamentos constituídos de acordes de tônica e subdominante são chamados de plagais:

T – S T – S – T S – T S – T - S

Os encadeamentos constituídos de acordes de tônica, dominante e subdominante são chamados de completos:

T – S – D – T D – T – S – D – T T – D – S – T T – D – T – S – T

Pelas regras da funcionalidade os encadeamentos harmônicos podem se dividir em autênticos (D – T, S – D – T), meio autênticos (T – D, S – D), plagais (S – T) e meio plagais (T – S).

Observação: Sobre o papel dos encadeamentos harmônicos no período ver o tema 8.

TAREFAS

Escrita: construir em diferentes tonalidades as tríades de T, D e S, a quatro vozes, separadamente.

No piano: repetir a tarefa.

Oral: analisar as progressões de acordes T, S e D (observando que D às vezes pode estar na forma de acorde de sétima) nos seguintes trechos:

- C. L.Beethoven. Sonata para piano op.2 nº2, II mov. (compassos 1-4);
- D. L.Beethoven. Sonata para piano op.2 nº3, I mov. (compassos 1-4);
- E. L.Beethoven. Sonata para piano op.7, III mov. (compassos 1-8);
- F. F.Liszt. "Álbum de peregrinação" II mov., nº4 (compassos 1-4);
- G. P.Tchaikovsky. Segunda sinfonia, início do movimento final;
- H. A.Gurilef. "Tristeza da donzela" (compassos 1-5).

TEMA 3. A LIGAÇÃO DAS TRÍADES NO ESTADO FUNDAMENTAL

1. NOÇÕES PRELIMINARES

A sucessão de acordes - o encadeamento harmônico - se forma com a sua ligação.

A ligação de acordes ocorre conforme regras e princípios determinados, desenvolvidos na prática artística.

A base da ligação de acordes é a condução das vozes; ela é produzida de diferentes formas, de acordo com o movimento das vozes.

2. A CONDUÇÃO DAS VOZES EM SEPARADO

O movimento de cada voz em separado pode ser suave ou com salto. O movimento suave das vozes se dá por intervalos de primeira, segunda (grau conjunto) e terça. Ele predomina no repertório artístico e por isto ele é obrigatório no trabalho inicial da harmonia.

O movimento por salto se dá com os intervalos de quarta, quinta, sexta, sétima e maiores.

No trabalho prático que se segue não se farão saltos nas vozes em separado. A exceção será o baixo, para o qual é muito característico o salto de quarta e de quinta, obtidos na distância entre as notas fundamentais de T-D e T-S.

3. O MOVIMENTO SIMULTÂNEO DAS VOZES

O movimento simultâneo das vozes ocorre de três maneiras diferentes: direto contrário e oblíquo.

No movimento direto as vozes são conduzidas na mesma direção - ascendente ou descendente.



Uma forma importante de movimento direto é o movimento paralelo, no qual o intervalo entre ambas as vozes permanece inalterado (isto é, com o movimento idêntico nas vozes ocorrem terças, sextas, décimas paralelas):

No movimento contrário as vozes caminham de maneira divergente ou convergente:

divergente

convergente

44

A musical staff in 3/4 time with a treble clef. It shows two vertical movements. In the first movement, the top note goes down from A to G, and the bottom note goes up from E to F. In the second movement, the top note goes up from G to A, and the bottom note goes down from F to E.

No movimento oblíquo apenas uma das vozes sobe ou desce enquanto que a outra permanece parada:

45

A musical staff in 3/4 time with a treble clef. It shows three vertical movements. In the first movement, the top note goes down from A to G, the middle note goes up from E to F, and the bottom note stays at E. In the second movement, the top note goes up from G to A, the middle note goes down from F to E, and the bottom note stays at E. In the third movement, the top note goes down from A to G, the middle note goes up from E to F, and the bottom note stays at E.

As possibilidades apresentadas acima dizem respeito à combinação de duas vozes simultâneas. Na multivocalidade, contudo, formam-se alguns pares de combinação de vozes: assim, por exemplo, obtêm-se seis pares a quatro vozes:

47

A musical staff in common time with a treble clef. It shows two vertical movements. In the first movement, the top note goes down from A to G, the middle note stays at E, the bass note stays at C, and the double bass note stays at G. In the second movement, the top note goes up from G to A, the middle note stays at E, the bass note stays at C, and the double bass note stays at G.

Na maioria absoluta das regras de ligação dos acordes formam-se combinações equilibradas de movimentos diretos, contrários e oblíquos, executados em determinados pares de vozes simultaneamente.

São possíveis diversas combinações de movimentos:

a) Direto (paralelo) combinado com oblíquo:

46

A musical staff in 2/4 time with a treble clef. It shows two horizontal movements. In the first movement, the top note goes up from A to B, and the bottom note goes down from E to D. In the second movement, the top note goes down from B to A, and the bottom note goes up from D to E. Brackets above the notes indicate parallel motion, and arrows below the notes indicate oblique motion.

b) Direto (paralelo) com contrário:

48

Musical notation example 48 shows two voices in 2/4 time. The top voice has a note labeled "Direto" and the bottom voice has a note labeled "Contrário".

c) Direto com contrário e oblíquo:

49

Musical notation example 49 shows three voices in 2/4 time. The top voice has a note labeled "Contrário", the middle voice has a note labeled "Direto", and the bottom voice has a note labeled "Oblíquo".

4. A RELAÇÃO DOS ACORDES. AS NOTAS COMUNS.

A relação dos acordes é designada pelo intervalo entre as suas notas fundamentais (e consequentemente entre as suas terças e quintas).

A relação dos acordes pode ser: de quarta - quinta, de terça ou de segunda.

Na relação de quarta - quinta entre tríades ocorre uma nota comum. A formação de tal relação se dá entre as tríades de T-D e T-S:

Musical notation example 50 shows the relationship between T-D and T-S chords in Dó Maior. The T-D chord has notes T and D, and the T-S chord has notes T and S. A common note, S, is highlighted with a bracket.

Na relação de terça entre tríades ocorrem duas notas comuns:

51

Musical notation example 51 shows the relationship between T-S and S-D chords. Both chords share the notes S and D, which are highlighted with brackets.

Observação: Até o tema 18 não se encontra esta relação no trabalho prático.

Na relação de segunda entre tríades não ocorrem notas comuns.

52

Dó maior

S D

5. MODOS DE LIGAÇÃO DAS TRÍADES

Os acordes, particularmente as tríades, podem se unir por ligação harmônica ou melódica.

Chama-se ligação melódica aquela em que a nota comum permanece parada na mesma voz.

Observação: Na relação de terça entre as tríades as duas notas comuns permanecem paradas na mesma voz.

A técnica da ligação harmônica entre as tríades na relação de quarta - quinta conduz-se de acordo com o seguinte: depois de construir o primeiro acorde planeja-se o baixo do segundo acorde, a nota comum permanece parada; as duas vozes restantes conduzem-se por grau conjunto em movimento paralelo ascendente da tônica para a subdominante, e em movimento descendente da tônica para a dominante.

Como resultado obtém-se a correta posição dos acordes com o dobramento da nota fundamental. Por consequência o segundo acorde mantém a posição do primeiro, seja ela estreita ou afastada:

53

Dó maior

Posição estreita

Posição afastada

T D T D T D T D T D T D

Posição estreita

Posição afastada

T S T S T S T S T S

Chama-se ligação melódica aquela em que nenhuma das vozes permanece parada, mesmo a nota comum.

A técnica da ligação melódica entre as tríades na relação de quarta - quinta e de segunda conduz-se de acordo com o seguinte: o baixo faz um passo de quarta e não de quinta nos encadeamentos de T-D, D-T e T-S-T; no encadeamento S-D um passo de segunda e não de sétima: as três vozes superiores conduzem-se em movimento contrário ao baixo, para a nota mais próxima do acorde seguinte, sem salto.

Como resultado obtém-se a correta posição dos acordes com o dobramento da nota fundamental. A posição dos acordes, como na ligação harmônica, não muda:

Observação: Na ligação melódica entre as tríades na relação de quarta - quinta (T-D, D-T, T-S, S-T) raramente se encontra o baixo conduzido por quinta, e não por quarta. Neste caso as demais vozes conduzem-se também sem saltos, isto é, como se caminhassem também por passo de quarta do baixo:

junto com o baixo	raramente encontrado

(ver o exemplo 111)

Esta técnica é uma exceção, e a sua utilização se restringe a situações inevitáveis. Em geral não se conduzem as quatro vozes numa só direção (isto é, em movimento direto geral), pois se considera indesejável.

TAREFAS

Oral: analisar os exemplos 56 e 39, e o Noturno op.37 °1 de Chopin e "Dança russa" op.40 de Tchaikovsky:

56 Allegro moderato

Tchaikovsky "Scherzo" op.1 N°1

Mi b Maior



Escrita: Em diferentes tonalidades maiores e menores harmônicas fazer a ligação dos acordes T-D, D-T, T-S, S-T:

- a) harmonicamente
- b) melodicamente

e S-D melodicamente.

No piano: Em diferentes tonalidades maiores e menores harmônicas tocar os encadeamentos T-D, D-T, T-S, S-T, fazendo a ligação dos acordes;

- a) harmonicamente
- b) melodicamente

tocar também o encadeamento S-D,

Observação: Sugere-se tocar os encadeamentos em cada uma das três posições melódicas, estreita e afastada.

TEMA 4. A HARMONIZAÇÃO DE MELODIA COM AS TRÍADES

PRINCIPAIS

1. HARMONIZAÇÃO

A harmonização de uma voz dada (melodia ou baixo) se dá com a sua ligação com a sucessão consequente e lógica dos acordes. A harmonização se baseia na análise do significado funcional das notas desta voz na sua coerência e desenvolvimento.

2. RECOMENDAÇÕES PRÁTICAS

1) Cada nota da melodia deve ser definida funcionalmente como fundamental, terça ou quinta de uma tríade de T, S ou D.

No caso de possibilidade de análise ambivalente para uma certa nota da melodia é indispensável observar o movimento harmônico subsequente. Esta “sondagem adiante” ajuda a evitar ligações incorretas como o indesejável encadeamento D-S.

2) Com o primeiro e o último acorde da estrutura ocorre a função estável da tônica. De resto, às vezes a estrutura começa com a dominante, preferencialmente em anacruse. O início com subdominante é raro.

3) A repetição de acorde de um tempo fraco em um tempo forte seguinte é indesejável. Nos compassos compostos e na subdivisão dos tempos nos compassos simples isto afeta os tempos relativamente fortes.

Observação: Esta organicidade se explica porque a exposição possui uma pulsação harmônicas própria, que antes de mais nada se caracteriza pela mudança de harmonia entre os tempos fracos e fortes mais próximos (ou mesmo os relativamente fortes), isto é, distinguindo o impulso para o ataque e o próprio ataque (tempo fraco e forte).

Exceção: Se o acorde está em tempo forte ele pode ser prolongado até os limites do respectivo compasso (ver exemplos 13, 31, 89, 90, 98).

4) É indispensável observar a correta ligação em cada par de acordes: do primeiro para o segundo, do segundo para o terceiro e assim por diante, até o fim.

5) O baixo deve apresentar um linha de forma livre como um diapasão orgânico, nos limites de uma a uma e meia, no máximo duas oitavas. Esta é atingida pela alternância dos movimentos ascendente e descendentes. Especialmente não se autorizam dois intervalos de quintas sucessivas (tampouco de quartas) na mesma direção, em vista da evidente falta de qualidade melódica de tal movimento,

sobretudo se iniciado e concluído por tempo forte. Além do salto do baixo de quarta e de quinta, também é possível o movimento de oitava nos acordes repetidos.

EXEMPLO DE HARMONIZAÇÃO DE MELODIA

Iniciemos com a harmonização da seguinte melodia:

Musical notation example 57 shows a melody in G major (C major) in 2/4 time. The melody consists of eighth notes and quarter notes. The key signature has one sharp, indicating G major. The melody starts on G and continues with various notes including A, B, C, D, E, F, and G.

Tocar a melodia no piano, definindo sua tonalidade (pela construção funcional, nota conclusiva e das cifras principais); neste caso a tonalidade é dó maior.

A nota inicial *sol* nesta tonalidade representa a nota fundamental da tríade da dominante (*sol-si-ré*) ou a quinta da tônica (*dó-mi-sol*). Como se sabe, o acorde inicial em geral tem a função de tônica. Além disso, à nota inicial se segue a nota *lá*, que é exclusivamente a terça da subdominante (em outros acordes ela não ocorre). Se o primeiro acorde recebe a função de D, a ele se segue de qualquer modo a subdominante, o que é indesejável. Por isto a primeira análise da nota *sol* é evitada, e ela será considerada a quinta da tríade da tônica.

Sendo a melodia dada num registro relativamente grave, a posição mais razoável para os acordes é a estreita, que permanecerá até o fim do coral:

Musical notation example 58 shows the harmonic analysis of the melody from example 57. The melody is harmonized with chords in G major (Dó Maior). The bass line is labeled 'T' (Tônica). The analysis shows a progression of chords: G (Dó Maior), C (Mi Maior), D (Sol Maior), G (Dó Maior), C (Mi Maior), D (Sol Maior), G (Dó Maior), C (Mi Maior), D (Sol Maior), G (Dó Maior). The bass line remains on the tonic note throughout.

A segunda nota da melodia - *lá* - é a terça da subdominante. A ligação da tônica inicial com a dominante se fará harmonicamente, uma vez que só deste modo se conseguirá uma condução de vozes suave (ver tema 3 § 5):

59

S

Adiante, no segundo compasso, aparece novamente a nota *sol* na melodia, isto é, a quinta da tônica ou a fundamental da dominante. Se for tomada aqui a função de tônica, a repetição da nota sol na melodia do tempo fraco para o tempo forte requer mudança de função harmônica. Então no tempo forte do terceiro compasso seria colocada a dominante; adiante na melodia segue-se a nota *fá*, que só pode ser S.

Deste modo se obtém a seguinte cifragem do trecho dado:

60

T D S

Esta escolha de função deve ser evitada não só porque forma o indesejável encadeamento D-S. Como sabe, no caso de ligação de acordes em relação de segunda o baixo tem que caminhar em sentido contrário ao das três vozes superiores. Neste caso o baixo da dominante no terceiro compasso passa para a dominante uma segunda abaixo. Por conseguinte as vozes superiores têm que se movimentar ascendente, tendo, no entanto, a melodia dada não um movimento ascendente, mas descendente de segunda. Por isto percebe-se que nestas condições não é possível uma ligação correta D-S (acrescente-se a isto que ela também é indesejável por princípio).

Considerando tal análise tomemos outra variante harmônica mais correta para esta progressão:

61

D T S

A ligação S-D no segundo compasso é melódica - o baixo sobe um grau e as três vozes superiores descem:

62

A ação planejada a seguir realiza a ligação harmônica D-T (a nota comum - *sol* - permanece no soprano):

63

e depois disto a ligação melódica dos acordes T-S no terceiro compasso do exemplo:

64

A nota *ré* no quarto compasso é a quinta da dominante (outra interpretação não é possível). A ligação com a subdominante precedente é melódica, com o movimento típico para a relação de segunda, com o baixo em direção contrária à das três vozes superiores:

65

Analisando de modo semelhante a segunda metade da melodia, formulamos assim a sua harmonização:

66

Observemos o final da segunda variante: nele a tríade da tônica está incompleta, sem quinta, triplicando-se a fundamental. A omissão da quinta não causa dano à precisão funcional da tríade da tônica e tem pouca repercussão na plena sonoridade do acorde. A base da idéia da utilização da tríade incompleta da tônica na conclusão se deve à resolução em voz intermediária, por atração, da sensível *si* na fundamental da tônica *dó*.

No encadeamento conclusivo D-T a tônica incompleta, por movimento descendente da quinta da dominante, é de regra.

Passemos o exemplo de harmonização desta melodia para a posição afastada. Para evitar muitas linhas suplementares e registros demasiado graves, transponemos a melodia uma oitava acima:



TAREFAS

Escrita. Harmonizar as melodias abaixo com as tríades principais.

Cada tarefa por analogia com a forma dada acima, deverá manter uma só posição, estreita ou afastada:

68



No piano: Harmonizar os seguintes trechos:



Observação: Em todas as tarefas semelhantes a esta é possível uma simplificação inicial tocando com a melodia apenas o baixo dos supostos acordes, e na repetição da execução adicionando-se as vozes intermediárias.

TEMA 5. MUDANÇA DE POSIÇÃO DOS ACORDES

1. MUDANÇA DE POSIÇÃO DOS ACORDES. SEU PAPEL.

A mudança de posição dos acordes é a sua repetição em posição diferente; a mudança de posição altera a nota da melodia ou a ordem interna das notas – ou ambas simultaneamente.

Mudando a posição melódica do acorde produz-se, na melodia, a passagem de uma nota do acorde para outra. A mudança da posição melódica tem importante significação para o desenvolvimento da melodia e a mudança de posição em geral importa em movimentos rítmicos e melódicos sem substituição de acordes. A substituição de acordes, quando muito constante, leva facilmente a uma harmonização confusa e pesada.

A mudança de posição na ordem das notas (de estreita para afastada ou de afastada para estreita) tem como finalidade principal acompanhar a mudança de posição da melodia. A mudança na ordem das notas tem às vezes um significado técnico (a comodidade, a correção e a suavidade na condução das vozes).

2. TÉCNICA DA MUDANÇA DE POSIÇÃO DOS ACORDES

Em caso de movimento de terça ou quarta na melodia ocorrem dois casos:

- O contralto e o tenor mudam de posição na direção da nota mais próxima do acorde.

The musical score shows two staves in 2/4 time. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The score is divided into four measures. In each measure, the soprano note (top staff) moves up by a third or fourth interval relative to the bass note (bottom staff), illustrating the concept of harmonic position change described in the text.

- b) O contralto permanece parado e o tenor se movimenta em movimento contrário ao do soprano.

71

Como se pode observar no caso de movimento para cima a posição do acorde passa de estreita para afastada; no caso contrário de afastada para estreita.

Em caso de movimento de quinta ou sexta na melodia o contralto a acompanha e o tenor permanece parado; a posição dos acordes muda como no caso anterior (mudança de posição indireta).

72

Pode-se observar claramente que nos dois últimos exemplos (71 e 72) há uma mudança recíproca no movimento das vozes: no exemplo 71 (compasso 1) no soprano está o som mi, que antes aparecia no tenor, que por sua vez muda para o som que anteriormente estava no soprano – dó; no exemplo 72 (compasso 1) em forma análoga de reciprocidade trocam de som soprano (sol – mi) e contralto (mi – sol).

Observação: Em caso de necessidade técnica aplica-se a mudança de posição por reciprocidade entre o contralto e o tenor permanecendo parado o soprano, como também a mudança de posição “dobrada” nas três vozes superiores em direção única.

A musical score example consisting of two measures. The key signature is one sharp (F# major). The time signature is 2/4. The top staff (treble clef) has notes D, E, F# (triad), G, A, B (melodic line). The bottom staff (bass clef) has notes G, A, B, C, D, E (melodic line).

3. INDICAÇÕES PRÁTICAS

Em harmonizações anteriores uma só posição (estreita ou afastada) era mantida sem mudança em toda a extensão do exercício, com base na ligação harmônica ou melódica das tríades em estado fundamental. Assim nos casos em que duas tríades diferentes estão seguidas não se faz, na passagem de uma para outra, saltos nas três vozes superiores nem mudança na ordem das notas. No entanto quando há duas tríades seguidas do mesmo grau aplica-se a mudança de posição com salto melódico nas vozes e mudança na ordem das notas.

Antes de iniciar a harmonização de melodia dada é necessário analisar sua estrutura:

- a) Estabelecer que qualquer movimento de terça pode ser indicação de mudança de posição no âmbito de uma mesma tríade (T, D, S) ou pode implicar em substituição de um acorde por outro com ligação melódica. (por exemplo, em dó maior: fá – ré – ligação melódica S – D; dó – lá – dependendo das harmonias que as cercam – mudança de posição no âmbito da subdominante ou ligação melódica T – S);
- b) Assinalar os casos de mudança de posição, indicados pelos saltos de quarta na melodia dada;
- c) Considerar que salto ascendente de quinta ou sexta implica em passagem de posição estreita para afastada e descendente com os mesmos intervalos, de afastada para estreita; para todos estes momentos recomenda-se que a mudança da ordem das notas seja preparada antecipadamente. Isto é possível porquanto até o momento da ocorrência, na melodia, de saltos mais largos, há movimentos de terça ou quarta, para os quais, como se sabe, a ordem das notas pode permanecer a mesma ou passar de estreita para afastada ou ao contrário – conforme for necessário para o momento do salto

mais largo. Se, no entanto, os saltos mais largos ocorrerem no início da melodia, é necessário fixar a ordem das notas desde o acorde inicial.

EXERCÍCIOS

Escrito. Harmonizar melodias dadas:

74

1

2

3

4

5

6

7

8

No piano. Tocar em diferentes tonalidades as mudanças de posição das tríades de T, S e D da seguinte forma:

- a) Com a melodia em movimento ascendente da fundamental para a terça, da terça para a quinta e da quinta para a fundamental, sem mudança na ordem das notas da posição estreita para afastada;
- b) Com a melodia em movimento ascendente da fundamental para a quinta, da terça para a fundamental e da quinta para terça com mudança de posição estreita para afastada;
- c) Com a melodia em movimento descendente da fundamental para a quinta, da quinta para a terça e da terça para a fundamental, sem mudança na ordem das notas da posição estreita para afastada;
- d) Com a melodia em movimento descendente da fundamental para a quinta, da quinta para a terça e da terça para a fundamental, com mudança de posição estreita para afastada;

Harmonizar os seguintes fragmentos:

75

TEMA 6. HARMONIZAÇÃO DE BAIXO DADO

1. APLICAÇÃO DA LIGAÇÃO HARMÔNICA

A harmonização de baixo dado, composto da seqüência das notas fundamentais da tônica, subdominante e dominante, não apresenta dificuldades no sentido da escolha dos acordes: a presença no baixo do primeiro grau de dada tonalidade indica a tríade de tônica, o IV grau indica a subdominante e o V grau a dominante.

Isto fica claro na seguinte linha de baixo:

76 Dó Maior

No 1º compasso – T, no 2º – D, no 3º – duas vezes T e na terceira semínima – S, no 4º pausa na D, no 5º – T, no 6º - S, T e d novo S, no 7º - D e no 8º - T.

Lembrando que na presença de nota comum entre dois acordes a maneira mais simples de harmonizar é a de usar a ligação harmônica, o fragmento seria harmonizado da seguinte forma:

Musical notation for measure 77. The top staff is in treble clef (G) and the bottom staff is in bass clef (F). The time signature is 3/4. The notes are: G quarter note, F eighth note, E eighth note, D eighth note, C quarter note, B eighth note, A eighth note, G quarter note, F eighth note, E eighth note, D eighth note, C quarter note, B eighth note, A eighth note, G quarter note. The bottom staff has a similar pattern of notes.

A harmonização está correta no que diz respeito à ligação entre os acordes, porém a melodia é insatisfatória. Ela permanece quase estática – toscamente repetindo as notas si e dó. É o que resultou da simples harmonização com ligação harmônica dos acordes T – D e T – D.

2. APLICAÇÃO DA LIGAÇÃO MELÓDICA

Melhores resultados podem ser conseguidos se, ao lado das ligações harmônicas, forem aplicadas ligações melódicas: sons que, com a ligação harmônica permanecem parados na melodia, com a ligação melódica serão substituídos por outros, tornando a melodia mais movimentada.

Musical notation for measure 78. The top staff is in treble clef (G) and the bottom staff is in bass clef (F). The time signature is 3/4. The notes are: G quarter note, F eighth note, E eighth note, D eighth note, C quarter note, B eighth note, A eighth note, G quarter note, F eighth note, E eighth note, D eighth note, C quarter note, B eighth note, A eighth note, G quarter note. The bottom staff has a similar pattern of notes, but the melody is more varied than in measure 77.

Pode-se pensar em variar a linha melódica a partir da posição melódica do acorde inicial.

3. APLICAÇÃO DA MUDANÇA DE POSIÇÃO

A mudança de posição dos acordes é aplicada como recurso conclusivo de enriquecimento da melodia. A aplicação da mudança de posição ao baixo dado no exemplo abaixo é prova suficientemente convincente de como se pode obter uma melodia significativa.

A musical score excerpt starting at measure 79. It features two staves: treble clef (G) and bass clef (F). The time signature is 3/4. The bass line consists of eighth and sixteenth notes, showing various position changes. Measure 79 starts with a bass note followed by a cello note. Measures 80-81 show a sequence of eighth-note chords. Measures 82-83 show another sequence. Measures 84-85 show a final sequence. Measure 86 concludes with a bass note followed by a cello note.

O salto largo no primeiro compasso revela-se um movimento melódico natural, seguido pelo movimento descendente que conduz até o final da primeira metade da melodia. Na segunda metade da melodia reforça-se a intenção ascendente, que no final do 6º compasso atinge seu ponto culminante.

4. INDICAÇÕES PRÁTICAS PARA A HARMONIZAÇÃO DE BAIXO DADO

A mudança de posição é aplicada de forma lógica principalmente nos casos em que o baixo: a) é repetido (ver os exemplos dos exercícios 1, 3 e 4) ou b) faz salto de oitava (ver os exemplos dos baixos nos exercícios 1 e 3) ou c) apresenta notas de duração maior (seguidas repetidas em seguida por notas de duração menor).

Nestas condições, igualmente não se deve realizar mudança de posição a cada passo. Para escapar de agitação e variedade excessiva na harmonia de forma lógica é preciso restringir a mudança de posição nos limites da fração de tempo, no compasso 4/4 – semínima, no compasso 6/8 – colcheia.

Além disso, em caso de distribuição do movimento rítmico comum deve-se levar em conta o tempo geral, de modo que na parte forte do compasso naturalmente a duração não deve ser menor que na parte fraca, e sim mais rápidas ou do mesmo valor (ver exemplo de baixo dado nos exercícios 5 e 6). Para escapar de erro na condução de vozes cumpre lembrar que movimento de quarta no baixo admite ligação tanto melódica quanto harmônica, mas movimento de quinta apenas harmônica (ver tema 3 §5).

EXERCÍCIOS

Escrito:

a) Harmonizar baixos dados aplicando mudança de posição:

The image contains nine musical staves, each consisting of five horizontal lines. The staves are arranged vertically. Each staff begins with a clef (Bass Clef), a key signature, and a time signature. The music consists of quarter notes and eighth notes. Staff 1: 80, 2/4 time, key signature of one sharp. Staff 2: 2, 3/4 time, key signature of one sharp. Staff 3: 3, common time, key signature of one sharp. Staff 4: 4, common time, key signature of one flat. Staff 5: 5, common time, key signature of two sharps. Staff 6: 6, common time, key signature of two flats. Staff 7: 7, 8/8 time, key signature of two sharps. Staff 8: 8, 3/4 time, key signature of one flat. Staff 9: 9, common time, key signature of one flat.

Observação: para melhor aproveitamento do material é recomendável que cada exercício seja realizado duas vezes, de modo a obter diferentes desenhos melódicos para a voz superior.

b) harmonizar os seguintes esquemas em diferentes tonalidades:

a)



b) T | D T | S T | D | D | T S | D | T ||

Observação: no segundo esquema, de representação da harmonização por cifras, a escolha do aluno será da tonalidade e do ritmo.

No piano: harmonizar (sem mudança de posição, e após com mudança de posição) os seguintes fragmentos de baixo:

TEMA 7. SALTO DA TERÇA DO ACORDE

1. O SALTO DA TERÇA NO SOPRANO

Em caso de ligação harmônica com tríades, efetuada na relação de quarta - quinta (isto é T - D, D - T, T - S, S - T), no soprano pode-se mover a terça de uma tríade para a terça da outra. Este movimento compõe salto de quarta ou de quinta, ascendente ou descendente, em caso de ligação de dois diferentes acordes, e é chamado de salto da terça.

Neste salto a ordem das notas se altera: o acorde, que atinge o som mais agudo do salto, fica em posição afastada e o que atinge o som mais grave em posição estreita:

82

Dó Maior

T D T T D T D T D D T S T T S T T S T S T D S T D

Depois do salto a melodia quase sempre se move na direção contrária. Apenas raramente, quando o segundo som do acorde – a terça de S ou de D – pede sua resolução modal natural, é possível, depois do salto, mover a melodia na mesma direção. No modo menor o salto da terça da tônica para a da dominante só pode ocorrer descendente em intervalo de quarta diminuta, pois o salto ascendente em intervalo de quinta aumentada, como qualquer outro salto em intervalo aumentado, considera-se proibido (ver tema 12 §4).

2. O SALTO DA TERÇA NO TENOR

Em caso de ligação harmônica com as mesmas tríades (isto é T – D, D – T, T – S, S – T), é possível salto de terça a terça também no tenor. Ele igualmente produz mudança na ordem das notas, só que em sentido oposto: no salto ascendente a ordem das notas passa de afastada para estreita, e no descendente de estreita para afastada:

83

Dó Maior³

T S T T D T S T D D T D

Observação: o salto de terça no contralto não se usa, porque produz a ordem incorreta das notas do acorde:

84

T D S D

3. O EXERCÍCIO DE ANÁLISE

A análise prévia do exercício é necessária, como nos casos anteriores. Deve-se apenas lembrar que, entre os saltos examinados no exercício, alguns serão saltos de terça e com estes muda-se a ordem das notas.

85

Lá menor

EXERCÍCIOS

Escrito: harmonizar as melodias dadas:

86

1

2

3

4

5

6

No piano:

- Tocar com ligação harmônica em diferentes tonalidades: T – D, D – S, S – T, T – S com salto de terça no soprano e no tenor, ascendente e descendente, conforme modelo dos exercícios 82 e 83.
- Harmonizar os seguintes fragmentos:

87

1

2

3

4

TEMA 8. CADÊNCIAS, PERÍODOS E FRASES

1. ELEMENTOS DA OBRA MUSICAL

A obra musical se desenvolve no tempo e a arte do tempo é a sua característica específica. Contendo em si unidade de conteúdo e abrangência de forma, a obra musical, vinculada a isto, desmembra-se em seções que constituem suas divisões, chamadas de estruturas.⁴

Estruturas são delimitadas entre si pelas cesuras. A cesura é o momento que define o fim de uma estrutura e o começo de outra, independente de sua dimensão de cada uma.

2. PERÍODO E FRASE

A forma mais simples de estrutura musical concluída, expondo um único tema, uma única idéia musical, é o período. Ele é comumente constituído de duas estruturas de igual duração, chamadas frases. As frases são delimitadas pelas cesuras e concluídas por duas diferentes cadências, conectadas funcionalmente.

O período de oito compassos com duas frases de igual duração, geralmente chamado de quadrado, recebeu imensa divulgação com os gêneros dança, *scherzo*, marcha, peça coral, para os quais há grande suporte na métrica. Esta modalidade de período será proposto nos nossas tarefas práticas.

Além da modalidade de período simples pode-se acrescentar ainda o período de estrutura única, com frase indivisível (ver L. Beethoven Allegretto da sonata nº6; e o tema principal do segundo movimento da quinta sinfonia) e também períodos de frases de durações diferentes, não quadradas (ver o período com doze compassos, formado de duas frases, no conjunto “A rosa não resplandece” da ópera “Ivan Sussanin” de M. Glinka).

⁴ Em russo a palavra é *noстroeнue*, que significa construção. (N.T.)

3. CADÊNCIAS NO PERÍODO

Cadências são encadeamentos harmônicos que concluem as seções da obra musical e finalizam a exposição da idéia musical (ou de suas partes independentes).

Em vista da sua situação no período as cadências dividem-se em duas categorias: a cadência intermediária, no fim da primeira frase, e a cadência final, no fim da segunda frase, que conclui o período:

L. Beethoven. Sonata para violino, op.12 N°2

Andante

88

Lá menor

p

t ————— D ————— D7 t

A cadência intermediária e a cadência final geralmente se distinguem ainda pela função do seu último acorde: por exemplo, a primeira cadência em S ou D (funções instáveis), e a segunda em T (função estável). Isto produz uma tensão, perceptível à distância, entre a função instável D (S) e a estável T e, pela mesma razão, vincula uma cadência à outra, subordinando-as ao todo musical, sem considerar a cesura:

Allegro moderato

89

Sol Maior

T ————— S —————

D ————— T —————

Observação: o vínculo das estruturas com o desenvolvimento temático geral da obra musical e a conexão das mesmas no interior do todo musical constitui a base para que se desenvolvam as idéias de um discurso musical ou a sua sintaxe (considerando-se a possibilidade de diálogo com o discurso verbal e suas características narrativas).

4. ESPÉCIES BÁSICAS DE CADÊNCIAS

Do ponto de vista da harmonia as cadências classificam-se em dois grupos funcionais básicos: 1) cadências concluídas por acordes estáveis – T e 2) cadências concluídas por harmonias instáveis – D ou S.

As cadências estáveis por sua vez têm três modalidades distintas: 1) autênticas; 2) plagais e 3) completas (também pertencentes à espécie das autênticas).

As cadências autênticas são as que têm o encadeamento D – T no final da frase ou do período:

Andantino

M. Glinka. "Russlan e Ludmila", 3º ato

90

Mi Maior *pp*

T D T

As cadências plagais são as que têm o encadeamento S – T no final da frase ou do período:

Adagio

A. Dargomijsky. "A nuvenzinha adormeceu"

91

Sol menor *p*

s t

As cadências completas são as que têm o encadeamento com acordes das duas funções instáveis no final da frase ou do período, isto é S – D – T:

M. glinka. "Ivan Susanin"

92

Fá Maior

T S D T

Cadências concluídas com acordes de função instável (S ou D) são chamadas de meias cadências e podem ser subdivididas ainda em dois grupos:

1) meia cadência autêntica, que conclui a primeira frase com harmonia da dominante (ver exemplo 88).

2) meia cadência plagal, que conclui a primeira frase com harmonia da subdominante:

93 Andantino

N. Rimiski-Korsakov. "Sheherazade"

Si menor *p*

t s

As cadências autênticas na conclusão do período predominaram sem dúvida na música durante uma série de épocas e estilos. Já as cadências plagais no fim do período possuem menor espaço e significado. Elas inicialmente surgiram na prática como encadeamentos sem autonomia, como complemento da conclusão, inseridas após a finalização do período pela cadência autêntica, para estender o período ou para melhor consolidar a tonalidade (a tônica). Exemplo de esquema desta modalidade de período:

1ª frase (4 compassos)	2ª frase (4 compassos)	+ cadência plagal complementar (2 compassos)
---------------------------	---------------------------	---

Período de dez compassos

Se a cadência autêntica básica surge antes do final do período quadrado (por exemplo, no compasso 7º), então neste caso a cadência plagal apenas a completa a sua estrutura. (no caso completando os oito compassos. Ver o

exemplo do primeiro período da “Marcha fúnebre” da terceira sinfonia de L. Beethoven).

94 Allegretto

A. Barlamov. "Estrelinha brilhante"

Sol Maior *pp*

D T

Cadênciia autêntica conclusiva

T

Cadênciia plagal complementar

No ocidente pós-clássico e principalmente na música russa cadências plagais ocuparam um lugar relativamente grande e adquiriram grande autonomia, freqüentemente substituindo as cadências autênticas (ver diferentes cadências e encadeamentos plagais em “O campo” M. Mussorgski; na canção dos visitantes de Bariajski da ópera “Sadko” de H. Rimski-Korsakov; no romance “No velho outeiro” V. Kalinnikov; na parte principal da quinta sinfonia (primeiro movimento) e no romance “A façanha” de P. Tchaikovski (início):

95 Allegro vivace

S. Taneiev. "Scherzo"

Ré menor

t s t

s t

t

As frases do período podem ser de durações diferentes não só em razão das cadências plagais complementares, mas para o desenvolvimento musical geral; por exemplo, no 4º compasso da primeira frase, todo o 6º compasso segunda frase. Ver, em exemplo semelhante, o período de dez compassos da sonata de W. A. Mozart em sol maior:

96 Allegro

W. A. Mozart Sonata para piano

primeira frase (4)

segunda frase (6)

As meias cadências autênticas predominam significativamente sobre as cadências plagais, porque estão naturalmente vinculadas ao importante papel da dominante.

5. OUTRAS CLASSIFICAÇÕES DAS CADÊNCIAS – PERFEITAS E IMPERFEITAS

Em termos de acabamento as cadências autênticas e plagais dividem-se por sua vez em perfeitas e imperfeitas.

As cadências são chamadas perfeitas quando a conclusão na tônica ocorre em tempo forte do compasso, na posição melódica de fundamental e sucedendo D e S em estado fundamental (no baixo o movimento típico de quarta - quinta D – T ou S – T).

As cadências são chamadas imperfeitas quando a conclusão na tônica ocorre em tempo fraco do compasso ou na posição melódica de terça ou quinta, e no caso sucedendo D ou S (o movimento cadencial de quarta - quinta no baixo está ausente).

97 Cadências perfeitas

Dó Maior

98 Cadências imperfeitas

É evidente que a cadência perfeita em geral oferece, em condições mais simples, melhor grau de conclusão que a imperfeita. Com relação a isto a primeira frase do período pode às vezes concluir em cadência imperfeita e o segundo em perfeita. No caso de tais conclusões de frases não se ouve a cadência com uma simples repetição; em razão das diferentes graus de conclusão dos últimos acordes, as cadências se complementam umas às outras e se encontram subordinadas, independentemente da semelhança na composição dos acordes:

W. A. Mozart. "Saudade da primavera"

98

Fá Maior

Cadência Imperfeita

Cadência perfeita

(esquema)

Observação: por comparação, mais raros são os casos em que se utilizam cadências imperfeitas para concluir todo o período, tão raras quanto a D (verificar nos seguintes exemplos: L. Beethoven, sonata nº4 Largo; sonata op.31 (nº18) – Minueto; P. Tchaikovski, coplas da ópera “Evgueni Oneguin”; R. Schumann, “Warum?”).

6. INDICAÇÕES PRÁTICAS

1. A harmonização deve-se iniciar com a definição clara da tonalidade (em termos de sinais conclusivos, da última nota da melodia e da sua construção funcional.

2. Através destes procedimentos tornam-se claros os limites de cada uma das frases do período.

3. A partir daí definem-se a harmonia e os encadeamentos harmônicos para as cadências intermediárias e finais.

4. As características principais das cesuras devem ser percebidas. A cesura, em essência, produz o efeito de pausa no fluxo da harmonia: como resultado, o último acorde da primeira frase e o acorde inicial da segunda frase não se encontram em relação funcional imediata. Por este motivo a segunda frase pode ser iniciada com qualquer harmonia, com T, D e até S (após D na meia cadência – ver exemplo 88).

5. Na harmonização de uma voz dada pode-se encontrar também a cadência plagal complementar: é indispensável observar dar a ela atenção especial e separá-la da cadência final do período.

6. Nas harmonizações de baixo dado deve-se prestar atenção ao desenho rítmico da primeira e da segunda frase da melodia. Pode-se construir a segunda frase da melodia:

- a) ritmicamente semelhante à primeira;
- b) como um complemento contrastante;
- c) com mais liberdade, combinando-se as duas primeiras opções.

7. Para obter clareza recomenda-se que os limites das frases e cadências complementares marquem o período quadrado.

EXERCÍCIOS

Oral. Classificar as modalidades de cadência, suas interligações, e relação rítmica da primeira com a segunda frase nos seguintes trechos:

- a) R. Schumann, “Álbum para a juventude” op.68 nº 8 e 9.
 - b) M. Glinka, “Zéfiro noturno” compassos 1 a 10.
 - c) L. Beethoven, sonata nº2, Largo appassionato compassos 1 a 8.
 - d) L. Beethoven, sonata nº8 III mov. compassos 1 a 8.
 - e) W. A. Mozart, introdução à peça “Como palpita o coração”.
 - f) P. Tchaikovski, “Peça de outono” op. 37-bis nº 10 compassos 1 a 9.
 - g) L. Beethoven, sonata nº 1 adagio.
 - h) P. Tchaikovski, “Doce devaneio” op. 39 nº 21 e nº 22 “O canto da cotovia”.
-
- a) Harmonizar os sopranos e baixos dados:

99

- b) Completar a harmonização do período dado e adicionar a ele uma conclusão plagal:

100

- c) Completar a frase dada com a segunda frase:

101

primeria frase

TEMA 9. ACORDE DE 6/4 CADENCIAL

1. CARACTERÍSTICA E CIFRAGEM

Nas cadências a dominante aparece freqüentemente imediatamente após um acorde que se assemelha à segunda inversão da tríade de tônica:

Musical score excerpt 102. The score consists of two staves. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a sequence of chords: D (two eighth notes on G), T (two eighth notes on C), T6 (two eighth notes on A), T6₄ (two eighth notes on A), and C6₄ (two eighth notes on C). The bottom staff shows a bass clef and a common time signature. The bass line consists of sustained notes on D and F#.

Pela sua situação na estrutura musical e pelo intervalo a partir da dominante que está no baixo esta harmonia recebeu a denominação de acorde de 6/4 cadencial. Designa-se pela letra C (cadencial) e pela cifra dos intervalos relacionados ao baixo.

2. PROPRIEDADES FUNCIONAIS DE C⁶₄.

Embora ele possua notas que se assemelham com as da segunda inversão da tríade de tônica, o acorde 6/4 cadencial, pela natureza da sua função, não é harmonia própria da tônica. A característica funcional desta harmonia é em síntese a mistura das notas de duas funções: D no baixo e T sobre ele, sendo que D predomina como base da harmonia:

Musical score excerpt 103. The score consists of two staves. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a sequence of chords: T (two eighth notes on G), D (two eighth notes on C), T (two eighth notes on G), D (two eighth notes on C), T (two eighth notes on G), D (two eighth notes on C), and D (two eighth notes on C). The bottom staff shows a bass clef and a common time signature. The bass line consists of sustained notes on D and F#.

À mistura em um acorde de elementos de duas funções chama-se bifuncionalidade. Ela atribui ao C⁶₄ caráter de tensão e instabilidade, que não é própria da função de tônica (T).

Retardando a entrada de D, C⁶₄ passa obrigatoriamente a ele; chamar esta passagem de resolução é aceitável:

104

C₆
4

D7

3. CONDUÇÃO DE VOZES

Para garantir que a função de dominante predomine em C⁶₄ habitualmente dobra-se a nota fundamental de D. Na resolução de C⁶₄ em D a nota fundamental da dominante e sua duplicação permanecem paradas, e as notas da tônica atingem a terça e a quinta de D por movimento de grau conjunto descendente:

105

Dó Maior

C₆
4

8

Lá menor

C₆
4

D

t

Tal movimento suave das notas da tônica na resolução de C⁶₄ é obrigatório na meia cadência:

Adagio

106

L. Beethoven. Sonata, op.2 N^o1

Fá maior

C₆₄

D

107 Andante con moto

Sol menor

C₆₄ D

Na cadência final não é raro a resolução de C₆₄ em D utilizar salto na voz superior, em direção à terça ou à quinta da dominante.

107a

108 Allegro molto

W.A. Mozart. Sonata em Dó menor

Mi b Maior

T S C₆₄ D₇ T

Na resolução de C₆₄ em D a nota do baixo ou permanece parada ou realiza salto de oitava, em geral descendente.

4. CONDIÇÕES DA MÉTRICA

C₆₄ é utilizado em determinadas condições da métrica: nos compassos simples ele aparece no tempo forte, nos compostos quaternários e de seis tempos no tempo relativamente forte. Em todas as possibilidades de variantes métricas C₆₄ ocorre no tempo mais forte que a D que o segue.

No compasso ternário C₆₄ aparece às vezes no segundo tempo e D em seguida no terceiro, mais fraco (ver exemplo 96):

L. Beethoven. Sonata, op. 26

109 Andante

Lá b Maior

p

C₆₄ D₇ T

110

A. Gurilev "Pássaro triste"

Sol menor

C₆₄ D₇ t

5. A PREPARAÇÃO DO ACORDE C_4^6

A preparação mais natural para C_4^6 é a harmonia de subdominante. A subdominante possui com C_4^6 notas comuns (a quinta da subdominante), o que neutraliza a ligação harmônica destes acordes e oferece uma preparação normal para a nota dissonante de C_4^6 , isto é: a quarta. Compreende-se, por esta razão, a grande disseminação desta técnica:

111 Moderato assai

Tchaikovsky "O que silencia a alegre voz"

Sol menor

s C₆₄ D

Não é raro, tampouco, que se encontre C_4^6 na cadência sem a subdominante, imediatamente após harmonia da tônica. Tal progressão harmônica é mais típica para as meias cadências, mas é possível também, em determinadas situações, nas cadências finais:

112 W.A. Mozart. Sonata em Fá Maior

Dó Maior

T₆ T C₆₄ D meia-cadênciā

113 L. Beethoven. Sonata, op.11 N°1

Mi menor

t C₆₄

cadênciā conclusiva

6. MUDANÇAS DE POSIÇÃO

Como qualquer acorde C⁶₄ também pode apresentar mudança de posição. Neste caso o baixo permanece parado ou realiza salto de oitava, ascendente ou descendente, e muda-se a posição melódica do acorde ou a ordem das notas. A dominante, que o segue, pode deslocar-se de forma comum, mantendo a fundamental:

114 Allegro con anima Mendelssohn "Canção sem palavras" nº28

Sol maior

T C₆₄ D₇

7. SIGNIFICADO DE C⁶₄

C⁶₄, enquanto harmonia funcionalmente instável acrescenta à meia cadência e à cadência completa uma nova sonoridade e uma nova tensão. Na cadência de final de período, C⁶₄ adia a entrada da tônica, enquanto aumenta não só a tensão em direção a ela e como a própria tensão da toda a cadência; enquanto que na meia cadência a tensão de C⁶₄ reforça o tempo de instabilidade da dominante, que constitui a sua resolução. Isto explica o significado e a disseminação de C⁶₄ em diferentes cadências.

EXERCÍCIOS

Oral:

- a) Analisar as condições de aplicação de C⁶₄ na peça “Para Chloé” de W. A. Mozart (16 compassos).
- b) Analisar “Canção sem palavras” de F. Mendelssohn, nº 28 (12 compassos).
- c) Analisar as condições de aplicação de C⁶₄ em diferentes encadeamentos cadenciais de “Folha d’álbum” de R. Schumann em fá# menor op. 99.
- d) Analisar a cadência no período inicial do rondó da sonata para violino em mi b maior op. 12 de L. Beethoven.

Escrito:

- a) Harmonizar os sopranos e baixos dados:

115

- b) À frase proposta criar uma segunda frase, completando o período. Elaborar a segunda frase de forma ritmicamente adequada à primeira: construir a melodia em movimento descendente, iniciando-a em anacruse de duas notas não harmonizadas, como na primeira frase:

116

- c) Fazer uma segunda variante para o exercício:
d) Compor a melodia da segunda frase mais contrastante ritmicamente; harmonizar as colcheias da anacruse; reforçar a tônica na cadência completa.

Ao piano:

- a) Elaborar e resolver C_4^6 em diferentes tonalidades maiores e menores.
- b) Tocar em diferentes tonalidades encadeamentos harmônicos com C_4^6 em compassos binários e ternários.
- c) Tocar períodos simples com C_4^6 em meias cadências e cadências finais em compasso binário.
- d) Buscar na literatura diferentes formas de aplicação de C_4^6 .

TEMA 10. ACORDES DE 6^a DAS TRÍADES PRINCIPAIS

1. CARACTERÍSTICAS E CIFRAGEM

Acorde de 6^a é a designação da primeira inversão da tríade. Ele é designado para cifra 6, posicionada abaixo da indicação da função, por exemplo: T₆, D₆, S₆.

2. DOBRAMENTO NO ACORDE DE 6^a E POSIÇÃO DAS NOTAS

No acorde de 6^a das tríades principais dobra-se a nota fundamental ou a quinta; o dobramento da terça não é desejável e aplica-se apenas em casos específicos (ver §9).

A posição das notas no acorde de 6^a pode ser não só estreita ou afastada, mas mista. De acordo com esta designação a posição das notas no par superior das vozes (soprano e contralto) forma o intervalo característico da posição estreita, isto é uníssono ou quarta; no outro par, contralto e tenor, o intervalo é característico da posição afastada, isto é, quinta ou oitava:

117:

3. UTILIZAÇÃO DO ACORDE DE 6^a

Em razão da sua natureza acústica os acordes de 6^a são menos estáveis que as tríades no estado fundamental, por isto eles são utilizados em geral na interior da estrutura, contribuindo para a fluência da exposição musical.

Na qualidade de acorde conclusivo de cadência, finalizando a frase ou o período, o acorde de 6^a, em regra, não é usado.

Tomado como penúltimo acorde da estrutura, o acorde de 6^a transforma a cadência autêntica, completa ou plagal em imperfeita, mais adequada às estruturas iniciais como a primeira frase.

4. Condução de vozes. Oitavas paralelas (e uníssono).

Graças à enorme gama de possibilidades de dobramentos e posições do acorde de 6^a os padrões de sua ligação com as tríades e com acordes de 6^a são muito mais variados.

Por este motivo na condução de vozes podem ocorrer algumas novas correlações e detalhes. Como nos encadeamentos seguintes:

118:

As vozes são consideradas separadamente, e cada uma delas é conduzida de forma totalmente regular, de acordo com as regras da condução de vozes. Quanto ao dobramento e à posição, cada uma das notas do acorde será regularmente ligada à nota correspondente do próximo acorde. Assim, se o baixo, o soprano e o contralto se movem de maneira independente, o tenor repetirá o movimento da voz superior, o soprano, uma oitava abaixo. Este dobramento produz movimento paralelo de duas vozes em oitava (em certos casos em uníssono).

O movimento de oitavas paralelas (ou de uníssono) rompe com a independência das vozes, por isto não é permitida na harmonização a quatro vozes. As oitavas paralelas não são permitidas em nenhum dos pares de vozes:

119:

Tampouco se permitem os movimentos de oitavas contrárias, nem de uníssonos para oitavas e vice-versa:

120:

Observação. As exceções mais difundidas serão indicadas no momento adequado.

Não se devem confundir oitavas paralelas com o dobramento em oitavas de uma ou outra voz. Na verdadeira harmonia a quatro partes, em que cada voz se conduz com uma parte independente, ou uma linha independente, o surgimento brusco de oitavas paralelas é resultado de condução de vozes negligente, nem artística nem correta. O dobramento de vozes, ato consciente do compositor, é significativo apenas como reforço de uma voz ou outra.

São muito difundidos padrões de exposição musical em que, na verdadeira harmonia a quatro partes uma ou outra voz é apresentada dobrada em oitava. Os exemplos seguintes mostram claramente como ocorrem as situações em que melodia e baixo ganham dobramentos:

121:

122:

5. QUINTAS PARALELAS

Na ligação das tríades com acordes de 6^a (e em outros casos) é possível o aparecimento por descuido de outra sucessão também não permitida – a de quintas paralelas ou contrárias.

Quintas paralelas ocorrem na passagem da nota fundamental e da quinta de um acorde (de uma tríade) para a nota fundamental e a quinta correspondente de outro acorde – isto é para o mesmo par de vozes:

123:

Observação. O vazio sonoro característico, presente na sucessão de algumas quintas justas paralelas, desaparece gradualmente da prática dos compositores, no início do século XVII. Na literatura, igualmente, encontra-se a aplicação intencional de quintas paralelas, que se depreende das idéias específicas de alguns compositores:

124:

125:

6. ENCADEAMENTO DOS ACORDES DE 6^a COM TRÍADES EM RELAÇÃO DE QUARTA - QUINTA

Os acordes de 6^a são encadeados com tríades através de ligação harmônica, em condução de vozes suave, isto é sem saltos:

126:

127:

7. ENCADEAMENTO DOS ACORDES DE 6^a COM TRÍADES EM RELAÇÃO DE SEGUNDA

No encadeamento S₆ – D, independentemente do dobramento da nota fundamental no primeiro acorde, a condução de todas as vozes deve ser feita sem saltos:

128:

No encadeamento S – D₆ o baixo se movimenta em quinta diminuta descendente e não em quarta aumentada ascendente. Depois do salto de quinta diminuta o baixo realiza saída em movimento ascendente contrário ao salto, o que torna a continuação da melodia mais natural; depois de sair do salto de quarta aumentada, o baixo prolongaria o movimento na mesma direção, o que seria menos natural e por este motivo deve ser evitado na harmonização de melodia:

129:

130:

131:

Se no encadeamento S – D₆ a tríade da subdominante está em posição melódica de quinta, o acorde de 6^a da dominante deve dobrar a quinta para escapar do paralelismo de quintas:

132:

8. MUDANÇA DE POSIÇÃO

A sucessão de tríades e acordes de 6^a ou de acordes de 6^a e tríades em qualquer função (por exemplo: T – T₆, D – D₆) se faz em diferentes posições dos acordes. O baixo se movimenta da nota fundamental para a terça (ou ao contrário), enquanto que, simultaneamente, qualquer das vozes superiores (por exemplo, o soprano) faz o movimento contrário da terça para a fundamental (ou ao contrário), equilibrando a sonoridade da base do acorde.

133:

9. O DOBRAMENTO DA TERÇA NO ACORDE DE 6^a

Se o acorde de 6^a aparece depois da sua tríade, pode haver dobramento da terça, principalmente quando a voz superior se mantém parada:

134:

O dobramento é semelhante quando a mudança de posição acontece dentro do acorde de 6^a:

135:

(ver exemplo 127)

Em todas as situações semelhantes deve-se observar a independência das vozes, evitando-se oitavas paralelas nas saídas do dobramento de terças.

10. SOBRE A LINHA MELÓDICA DO BAIXO

A utilização de acordes de 6^a pode enriquecer significativamente a linha do baixo, a qual se constitui na mais importante depois da voz da melodia.

Por este motivo, na harmonização de melodia dada, deve-se observar o desenho melódico da parte do baixo. Para tal é necessário:

- 1) Alternar as tríades de T, S e D com seus acordes de 6^a;
- 2) Reservar as tríades em estado fundamental principalmente para cadências;
- 3) Evitar saltos simultâneos nas vozes extremas;

- 4) Na segunda frase reservar a tônica no estado fundamental apenas para o início ou para o próprio final;
- 5) Ter em vista o plano geral da harmonização, como foi indicado antes;
Exemplo de harmonização:

136:

EXERCÍCIOS

Escrito. Harmonizar baixos dados e sopranos:

137:

Ao piano:

- e) Elaborar em diferentes tonalidades maiores e menores acordes de 6^a T, S e D com diferentes dobramentos.
- f) Tocar os seguintes encadeamentos harmônicos nas tonalidades de lá b, fá m, ré b, si, sib m, ré m, mi:
 - 1) T – D₆ – T; 2) T – S₆ – T; 3) T – S₆ – D; 4) D – T₆ – D; 5) D – D₆ – T; 6) D₆ – T – S₆ – T; 7) S – S₆ – D; 8) S – D₆ – T; 9) S – D – D₆ – T.

TEMA 11. SALTOS NOS ENCADEAMENTOS DE TRÍADES COM ACORDES DE 6^a

1. SALTOS DAS FUNDAMENTAIS E DAS QUINTAS

Nos encadeamentos de acordes em relações de quarta - quinta pode-se movimentar por salto a fundamental de um acorde para a fundamental de outro ou a quinta de um acorde para a quinta de outro. Neste encadeamento todas as vozes, com exceção da voz que salta, devem-se movimentar por intervalo de no máximo uma terça. Portanto a ligação é harmônica.

Se tais saltos ocorrem na harmonização de duas tríades em estado fundamental resultarão oitavas ou quintas paralelas nas vozes extremas. Por este motivo a correta condução das vozes exige que um dos acordes seja de 6^a.

Para harmonizar salto ascendente de fundamental para fundamental ou de quinta para quinta o primeiro acorde deve ser uma tríade no estado fundamental em posição

estreita ou afastada e o segundo um acorde de 6^a. O baixo se movimenta descendente, em sentido contrário ao salto:

138:

139:

Na harmonização de salto descendente o primeiro acorde deve ser uma tríade em estado fundamental em posição afastada, e o segundo um acorde de 6^a. O baixo se movimenta descendente no mesmo sentido do salto:

140:

Do mesmo modo o salto descendente pode ser harmonizado também utilizando em primeiro lugar o acorde de 6^a e depois a tríade. O baixo neste caso se movimenta ascendentemente, isto é, em sentido contrário ao salto. A posição do primeiro acorde é mista e do segundo estreita:

141:

142:

Em bases semelhantes realizam-se os saltos nas vozes intermediárias:

143:

Quando necessário utilizam-se saltos simultâneos de fundamental para fundamental e de quinta para quinta. Isto é possível se a fundamental se encontra acima da quinta e ambas se movimentam entre si unicamente por quartas paralelas ou contrárias e não por quintas:

144:

145:

2. SALTOS MISTOS

Com acordes de 6^a, sucedidos por tríades de outras funções, é possível realizar saltos de sexta, quinta diminuta e mais raramente de sétima, entre notas heterogêneas de ambos os acordes (fundamental para a terça, quinta para a terça e assim por diante):

146:

147:

Em geral a correção e a desenvoltura do salto têm efeito junto com a utilização da inversão dos acordes. No exemplo a seguir há salto para o acorde cadencial de 6/4 e saindo dele. (ver Tema 9, §3):

148:

3. OITAVAS E QUINTAS DIRETAS

Oitava direta é a que resulta de movimento direto de duas vozes em direção a um intervalo de oitava.

Quinta direta é a que resulta de movimento direto de duas vozes em direção a um intervalo de quinta:

149:

150:

Movimentos diretos em direção a oitava e em direção a quinta acentuam o vazio característico de suas sonoridades. Quintas diretas são proibidas apenas nas vozes extremas, onde são ouvidas com intensidade, e apenas em salto no soprano. Justamente para escapar delas foram dadas acima algumas sugestões sobre as regras de ligação das tríades com os acordes de 6^a, esclarecendo quanto às suas posições e à condução de vozes.

4. A importância dos saltos

A utilização de qualquer tipo de salto (de terça, de fundamental, de quinta ou misto) amplia significativamente os recursos da condução de vozes, o que fica claro pela simples comparação com as possibilidades e liberdades concedidas nos temas já ministrados no curso e com os rígidos limites impostos no ensino inicial.

Para as variantes das melodias contribuem agora não só a mudança de posição dos acordes, mas também os saltos entre eles. Entende-se também que os saltos, na maior parte dos casos, são compensados pelo movimento suave das vozes. Nestas circunstâncias, depois dos saltos das vozes entre diferentes acordes, sua direção em sentido contrário é mais indispensável do que no caso da mudança de posição de um acorde.

Saltos nas vozes intermediárias têm, sobretudo, a importância de prestar um auxílio técnico e permitir, em muitas situações, encontrar saídas para difíceis posições na ordem das notas.

5. INDICAÇÕES PRÁTICAS

Como nos exemplos das análises realizadas previamente, o exercício seguinte deve mostrar que através dos saltos observados serão encontrados não só os que ocorrem com base na mudança de posição ou no movimento de terça para terça, mas que ocorrem, sobretudo, da fundamental para quinta:

EXERCÍCIOS

Escrito.

- a) Harmonizar os seguintes baixos dados e sopranos:

152:

- b) Completar o período dada a primeira frase:

153:

Observação. Aos estudantes propõe-se finalizar esta harmonização com a mesma factura da exposição. É presumível que se escreva previamente a melodia inteira, orientando-se pelos elementos indicados acima para a estrutura do período, suas cadências e etc., harmonizando a quatro vozes, e só depois arranjar a progressão de acordes na figuração proposta para a harmonização (acompanhamento). Feito isto a exposição se aproximará, pela sua feição, do romance, da canção.

Ao piano:

- g) Tocar em diferentes tonalidades

os encadeamentos $T - S_6 - D$; $T - D_6$; $D - T_6$ com salto ascendente no soprano;

os encadeamentos $T - T_6 - S$; $T - S_6 - D$ com salto descendente no soprano;

- h) Harmonizar os seguintes fragmentos:

154:

TEMA 12. LIGAÇÃO DE DOIS ACORDES DE 6^a

1. NOÇÕES GERAIS

O movimento do baixo, da terça de um acorde para a terça de outro, forma a progressão de dois acordes de 6^a. Esta progressão pode ser por relação de quarta - quinta (isto é, T - D, D - T, T - S, S - T) ou por relação de segunda (S - D).

2. ACORDES DE 6^a EM RELAÇÃO DE QUARTA - QUINTA

Nas relações de quarta - quinta dos acordes de 6^a ocorre o salto da terça no baixo, em intervalo de quarta ou de quinta:

155:

Nestes encadeamentos entre os acordes de 6^a acontece a ligação harmônica. De modo a obter o máximo de suavidade no encadeamento as notas comuns entre os dois acordes permanecem paradas. Se uma das notas comuns é mantida parada em apenas uma voz, a outra voz, de preferência a mais aguda, se move por salto em sentido paralelo ou contrário ao baixo:

156:

157:

No caso de dobramento da nota comum nos dois acordes de 6^a este salto é possível, sendo necessário o dobramento de nota não comum (ver exemplo 157).

3. ACORDES DE 6^a EM RELAÇÃO DE SEGUNDA

Nos encadeamentos de acordes de 6^a por relação de segunda ($S_6 - D_6$) deve-se observar os seguintes modelos de condução das vozes:

- 1) No acordes de 6^a de S dobra-se a fundamental, enquanto que no de D dobra-se a quinta.
- 2) Três vozes formam o movimento paralelo, enquanto que a quarta voz move-se em movimento contrário às outras produzindo o dobramento correto.

- 3) No movimento de todas as vozes de S_6 por grau conjunto é imprescindível atribuir à melodia a nota fundamental, caso contrário não se escapa do paralelismo de oitavas ou de quinta:

158:

159:

Em alguns casos mais raros de encadeamentos com acordes de 6^a utiliza-se salto descendente de quarta na voz superior ou nas vozes intermediárias:

160:

Tal utilização dos saltos nos encadeamentos mencionados produz grande liberdade com o S_6 ; suas duas posições melódicas e seus dois dobramentos possíveis mostram-se igualmente adequados do ponto de vista da condução de vozes.

4. Especificidade do modo menor

No modo menor o encadeamento de dois acordes de 6^a de tônica e dominante, encadeiam-se através de algumas especificidades no que diz respeito à condução de vozes:

- 1) No encadeamento $t_6 - D_6$, $D_6 - t_6$ o baixo deve movimentar-se por intervalo de quarta diminuta e não por intervalo por quinta aumentada. Em situações questionáveis é importante que após este salto o baixo se move em direção contrária:

161:

- 2) No encadeamento $s_6 - D_6$ recomenda-se que, para escapar de movimentos indesejáveis de segunda aumentada no baixo, altere-se ascendentemente a terça da subdominante: o acorde de 6^a da subdominante transforma-se em maior e se move para D_6 pelas regras gerais. A subdominante maior pode inserir-se imediatamente após a tríade da tônica ou após o acorde de 6^a da subdominante menor. Desta forma no encadeamento $s_6 - S_6 - D_6$ aparece na harmonia o modo menor melódico e na linha do baixo o movimento cromático.

- 3) O raro movimento de segunda aumentada é substituído pela sétima diminuta (descendente):

162:

163:

Observação. Progressão de três acordes de 6^a.

A progressão de três acordes de 6^a nas funções principais é também possível: 1) T₆ – S₆ – D₆; 2) S₆ – D₆ – T₆; 3) D₆ – T₆ – S₆; 4) S₆ – T₆ – D₆; 5) T – D (frase) S₆ – T₆ (frase).

164:

(ver início da ária de Eletskov da ópera “Dama de paus” de Tchaikovski).

Nestes encadeamentos é necessário empenho para que a condução de vozes seja suave; acordes em relação de quarta - quinta encadeiam-se prioritariamente por ligação harmônica; os saltos (exceto no baixo) ocorrem, sobretudo, na voz superior e, raramente, nas vozes intermediárias.

Exemplo de harmonização:

165:

EXERCÍCIOS

Escrito.

- c) Harmonizar os seguintes baixos dados e sopranos:
166:

- d) Completar os períodos dadas as primeiras frases:
167:

Ao piano: Tocar as seguintes progressões de acordes:

T – S₆ – D₆ - T

t₆ – s₆ – C⁶₄ – D – t

T₆ – S₆ – D - T

D₆ – T₆ – S₆ – C⁶₄ – D – T:

t₆ – s₆ – S₆ – D₆ – t – s – t

TEMA 13. ACORDE DE 6/4 DE PASSAGEM E BORDADURA

1. NOÇÕES PRELIMINARES

Além do acorde 6/4 cadencial existe o acorde 6/4 de passagem e bordadura. Seu traço diferencial está na sua aparição em tempo fraco e no seu movimento por grau conjunto (daí o seu nome que corresponde, por analogia, `a nota que não é do acorde).

Este acorde é designado, como a cadência, pela cifra 6/4 ao que se acrescenta o indicador da função: T6/4, S6/4, D6/4.

2. ACORDE DE 6/4 DE PASSAGEM DA DOMINANTE E DA TÔNICA

O acorde de 6/4 é chamado de passagem quando colocado no tempo fraco entre a tríade e o seu correspondente acorde de sexta, no caso de movimento ascendente ou descendente do baixo, por grau conjunto.

Entre a tríade da tônica e seu acorde de sexta (ou em movimento contrário a este) coloca-se o acorde de 6/4 de passagem da dominante: T – D6/4 – T6 ou T6 – D6/4 – T:

168:

The musical notation consists of six measures on a single staff. Measure 1: A bass note with a question mark above it, followed by a soprano note with a '3' above it and a '4' below it. Measure 2: An empty soprano space followed by a bass note with two vertical stems. Measures 3 and 4: An empty soprano space followed by a bass note with two vertical stems. Measure 5: An empty soprano space followed by a bass note with two vertical stems. Measure 6: An empty soprano space followed by a bass note with two vertical stems. Below the staff, the labels are: T, D6/4, T6, T6, D6/4, T.

Entre a tríade da subdominante e seu acorde de sexta (ou em movimento contrário a este) coloca-se o acorde de 6/4 de passagem da tônica: S – T6/4 – S6 ou S6 – T6/4 – S:

169:

The musical notation consists of two staves. The upper staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It features vertical stems with double dots at the top, indicating a specific performance technique. The lower staff shows a basso continuo line with vertical stems and a bass clef. Below the staves, the vocal parts are labeled: S, T6/4, S6, S6, T6/4, S.

3. MOVIMENTO DAS VOZES

O movimento das vozes sem saltos, típico do acorde de 6/4 de passagem, se dá da seguinte maneira: o baixo se movimenta por grau conjunto ascendente ou descendente, ao contrário das vozes mais agudas (sobretudo do soprano), enquanto uma das vozes mantém a nota comum e a quarta voz se movimenta por grau conjunto ascendente e descendente:

170:

The musical notation is for four voices. The voices are labeled with Roman numerals: I, II, III, IV. The basso continuo line is labeled with a bass clef. The vocal parts are labeled: T, D6/4, T6, T6, D6/4, T, S, T6/4, S6, S6, T6/4, S.

171:

Lento

Tchaikovsky. "Nuvem dourada"

$\text{s} \quad \text{t6/4} \quad \text{s6}$

Se no encadeamento T6 – D6/4 – T ou S6 – T6/4 – S a quinta do acorde de sexta está duplicada, na voz correspondente a passagem para o acorde de 6/4 se fará por movimento de terça e não por grau conjunto como no dobramento da nota fundamental:

172:

D6 M

T6 D6/4 T

173:

Beethoven, "Sonata para piano op.14 n." I Mov.

T6 D6/4 S

Na harmonização de baixo dado o indício da presença do acorde de 6/4 de dominante de passagem é o movimento por grau conjunto do primeiro grau da escala para o terceiro (ou o movimento contrário deste), e o indício da presença de acorde de 6/4 de tônica de passagem é o movimento por grau conjunto do IV grau da escala para o VI (ou o movimento contrário deste).

Na harmonização de canto dado o indício da presença de acorde de 6/4 de passagem é, em primeiro lugar, análogo ao movimento por grau conjunto entre I e III graus, e entre IV e VI graus da escala. Em segundo lugar, o acorde de 6/4 de passagem pode ser usado com melodia parada prolongada nos três primeiros tempos (ou nas três menores notas longas), e também às vezes no movimento de ida e volta da melodia por intervalo de segunda, ou por terça e depois por segunda ascendente, como está demonstrado nos exemplos 172 e 173.

4. ACORDES 6/4 DE BORDADURA DE SUBDOMINANTE E DE TÔNICA

Os acordes de 6/4 são chamados de bordadura quando colocados no tempo fraco entre uma tríade e sua repetição, com o baixo parado⁵.

⁵ Este baixo parado constitui um baixo pedal curto, pois há uma nota mantida sobre a qual se movimenta a harmonia. (Ver mais detalhadamente no tema 48).

Entre a tríade da tônica e sua repetição introduz-se o acorde de 6/4 de bordadura da subdominante, e entre a tríade da dominante e a sua repetição introduz-se o acorde de 6/4 de bordadura da tônica:

174:

T S6/4 T T S6/4 T D T6/4 D D T6/4 D

175:

Tchaikovsky. "Russlan e Ludmila", III ato

Adagio comodo assai

T S6/4 T s6/4 T

O baixo, na base do qual aparece o acorde de 6/4 de bordadura, deve obrigatoriamente iniciar-se em tempo forte (ou relativamente forte).

É evidente nos exemplos apresentados que nos acordes de 6/4 de bordadura, como nos de passagem e nos cadenciais, dobra-se habitualmente o som do baixo.

5. MOVIMENTO DAS VOZES

A norma para os acordes de 6/4 de bordadura é o movimento sem saltos: o baixo e seu dobramento mantêm-se parados, e as outras duas vozes restantes se movimentam paralelamente (em terças ou sextas) ascendentemente e de volta (ver exemplo 174 e 175).

Igualmente por exceção o acorde de 6/4 de bordadura pode ser usado, além do mais, em um movimento mais livre com salto em uma das vozes:

176:

Tchaikovsky. "Donzela da neve"

The musical example shows two staves of music. The top staff has a key signature of one flat (B-flat), a time signature of 2/4, and a bass clef. It features a bass note and its octave double-dash, followed by four pairs of eighth-note chords. The bottom staff has a question mark key signature, a bass clef, and a bass note with a double dash. It also features four pairs of eighth-note chords. The bass line consists of sustained notes with stems pointing up, while the upper voices move in eighth-note pairs. The music is labeled 'T' under the first measure and 'S6/4' under the second.

6. ACORDE DE 6/4 DE BORDADURA NAS CADÊNCIAS

O acorde de 6/4 de bordadura de subdominante é usado freqüentemente na cadênciaplagal complementar, dando-lhe uma nova forma.

Além disto, se o S6/4 de bordadura aparece depois de uma tônica final incompleta, então uma das vozes salta uma terça descendente da tônica para o S6/4:

177:



TEMA 14. ACORDE DE SÉTIMA DE DOMINANTE NO ESTADO FUNDAMENTAL

1. ACORDE DE SÉTIMA DE DOMINANTE. SUA CONSTRUÇÃO E CIFRAGEM.

O acorde de sétima da dominante é o acorde de sétima formado sobre o V grau.

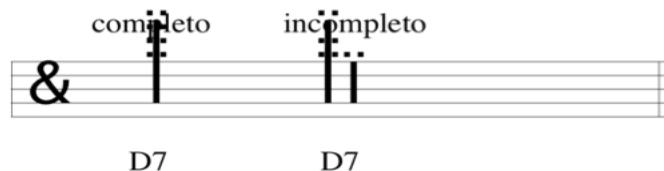
Ele pertence ao grupo de acordes dissonantes, dentre os quais é o mais usado. Ele é constituído de uma terça maior, uma quinta justa e uma sétima menor, isto é, de uma tríade maior e uma sétima menor – tanto no modo maior quanto no harmônico menor:

181:

A sua cifragem é – D7.

O acorde de sétima da dominante é utilizado completo ou incompleto, com a omissão da quinta e dobramento da fundamental:

182:



O acorde de sétima da dominante básico, na posição melódica de sétima, é utilizado raramente, como demonstrou Glinka.

Ele pode ter posição estreita, afastada e mista.

183:

2. A BIFUNCIONALIDADE DOS ACORDES DE SÉTIMA

Em razão de sua dissonância os acordes de sétima apresentam uma bifuncionalidade estrutural.

Assim, por exemplo, o acorde de sétima *sol – si – ré – fá* (dó maior) é dissonante porque junto com o som da função dominante ele inclui uma nota da subdominante (fá).

Nos acordes dissonantes um das duas funções prevalecem: por ela ele recebe sua denominação.

3. A PREPARAÇÃO DO ACORDE DE SÉTIMA DA DOMINANTE

Antes do acorde sétima da dominante pode aparecer qualquer um dos acordes que conhecemos (com exceção dos de passagem), isto é: T, T6, D, D6, S, S6 e C⁶₄.

Na ligação de T, T6 e C⁶₄ com D7 obtém-se uma quinta justa seguida de uma quinta diminuta:

184:

A musical score example consisting of six measures on a single staff. The first measure shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The measure starts with a bass note (D6) followed by a soprano note (M). The second measure shows a bass note (T) and a soprano note (D7). The third measure shows a bass note (T6) and a soprano note (D7). The fourth measure shows a bass note (D7) and a soprano note (D7). The fifth measure shows a bass note (C6/4) and a soprano note (D7). The sixth measure shows a bass note (D7) and a soprano note (D7).

A sétima de tal acorde pode ser atingida por grau conjunto, por movimento ascendente ou descendente:

185:

A musical score example consisting of four measures on a single staff. The first measure shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The measure starts with a bass note (T) and a soprano note (D6). The second measure shows a bass note (D7) and a soprano note (D7). The third measure shows a bass note (C6/4) and a soprano note (D7). The fourth measure shows a bass note (D7) and a soprano note (D7). To the right of the fourth measure, there is a vertical column of text: "Ver exemplo anterior".

A sétima que aparece após a fundamental da tríade da dominante, por grau conjunto descendente, é chamada sétima de passagem:

186:



A sétima pode ser atingida também por salto. Este salto se dá usualmente por movimento ascendente, porquanto na sua resolução a sétima deve descer e o salto não deve ter um movimento igual ao da sétima.

A partir da harmonia da tônica e de C^6_4 o salto para a sétima acontece na maioria das vezes por intervalo de quarta, mais raramente de sétima:

187:

A musical score for soprano voice and piano. The piano part is indicated by a brace and the text 'Dó M' with a question mark. The vocal line consists of two staves of vertical dashes with dots above them. Below the vocal parts, a piano harmonic progression is written: T6, D7, T6, D7, T, D7, C6/4, D7.

A partir da harmonia de dominante o salto para a sétima terá possivelmente intervalo de quinta diminuta ou de sétima:

188:

A musical score for soprano voice and piano. The piano part is indicated by a brace and the text 'Dó M' with a question mark. The vocal line consists of two staves of vertical dashes with dots above them. Below the vocal parts, a piano harmonic progression is written: D - 7, T, D - 7, T.

Dentro da harmonia de dominante utiliza-se às vezes o salto descendente para a sétima:

189:



(ver III Mov. da Nona Sinfonia de Beethoven, Andante moderato, compasso 8)

A nota fundamental da subdominante (S e S6) e a sétima da dominante são a mesma nota e freqüentemente permanece parada. A dissonância, introduzida com a repetição da nota antes emitida, chama-se preparada. Por isso a sétima da dominante repetida na mesma voz da nota antes emitida pela subdominante, chama-se sétima preparada.

190:

Schumann. Romance, op.42n.1

T S D7 T

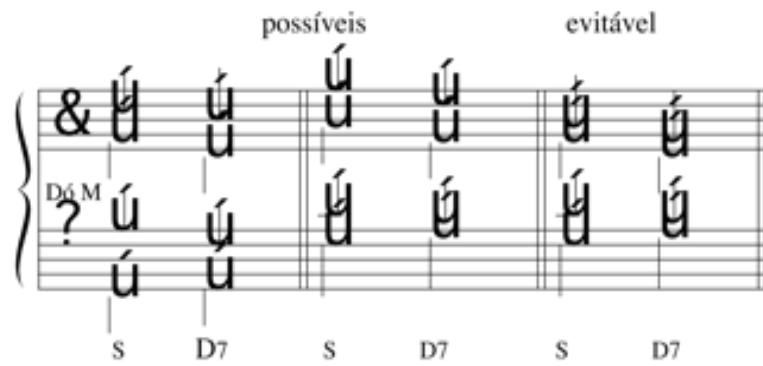
Para se obter um movimento suave das vozes não é possível fazer corretamente a ligação harmônica da tríade fundamental de S com o acorde de sétima da dominante completa. Por isso na progressão S – D7 o acorde de sétima é usado incompleto:

190a:

S D7 S6 D7

Às vezes, ao contrário, utiliza-se a ligação melódica na ligação da tríade fundamental de S com D7. Isto não é muito desejável se a sétima do acorde de D7 completo está no soprano:

191:

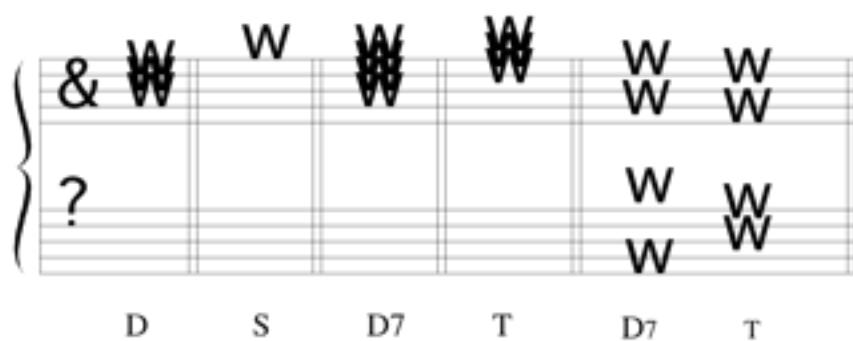


4. A RESOLUÇÃO DO ACORDE DE SÉTIMA DA DOMINANTE

Como se sabe, a passagem de qualquer nota dissonante para uma consonante recebe a denominação de resolução.

O acorde de sétima da dominante resolve usualmente na tríade de uma das três funções, cuja fundamental nela não está representada (no D7 estão notas de D e S) – isto é na tônica.

192:



No caso de resolução de D7 completo no centro de gravidade do modo, as vozes se conduzem desta forma:

- c) Sétima – um grau descendente
- d) Quinta – um grau descendente
- e) Terça – no soprano um grau ascendente, nas demais vozes também uma terça descendente.

f) Fundamental – salto para a fundamental da tônica

No caso da terça (a sensível do tom) subir (para a tônica) o acorde completo da dominante resolve na tríade incompleta da tônica e ao contrário. Neste caso o baixo pode ser conduzido em qualquer direção.

193:

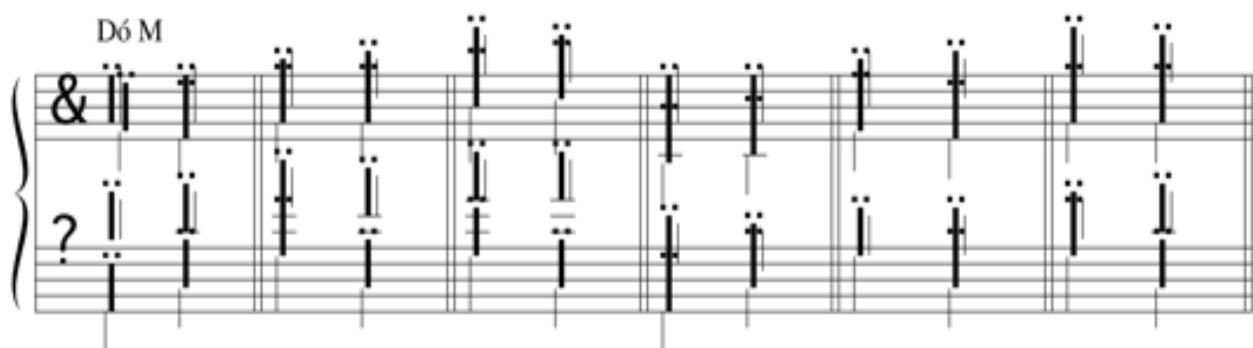
Se a terça da dominante, colocada em voz intermediária, conduz-se descendente, então o acorde completo de sétima da dominante resolve na tríade completa da tônica. Para se evitar o movimento direto das vozes, o baixo conduz-se preferentemente por movimento ascendente.

194:

No caso da resolução de D7 incompleto a sétima conduz-se por um grau descendente; as outras vozes conduzem-se da seguinte forma:

- 1) A terça – um grau ascendente
- 2) A fundamental – numa das três vozes superiores, permanece parada
- 3) A fundamental no baixo – salta para a fundamental da tônica em qualquer direção.

195:



5. A UTILIZAÇÃO DO ACORDE SÉTIMA DA DOMINANTE NO ESTADO FUNDAMENTAL

O acorde de D7 no estado fundamental pertence ao grupo de acordes mais importantes para as harmonias cadenciais. Nas cadências completas ele se apresenta nas seguintes condições:

S – D7 – T

S6 – D7 – T

C_4^6 – D7 – T

S – C_4^6 – D7 – T

As condições de utilização de D7 nas meias cadências, nas quais freqüentemente aparece a tríade da dominante, são as seguintes:

S(6) – D7

T(6) – D7

Desta forma D7 é apropriado para a cesura no meio do período se não há acorde de 6/4 cadencial.

Exemplo de harmonização:

196:



6. INDICAÇÕES PRÁTICAS

Nas tarefas sobre este tema, D7 deve ser empregado não só nas cadências, mas no interior do período.

Em muitos casos o acorde de sétima da dominante pode ser colocado no lugar onde se usa a tríade de dominante ou o seu acorde de sexta. No entanto é indispensável ter claro que o movimento da voz, cuja nota será harmonizada com o D7, corresponde ao esquema habitual de sua resolução.

Até o momento o IV grau da escala era visto unicamente como indicação da subdominante. Agora ele pode ser visto também como indicação da dominante, se, na qualidade de sétima, caminha por uma segunda descendente para o III grau.

Assim deve-se justamente dar preferência a esta interpretação e incluir D7 nos encadeamentos T – S – D – T e T – D – T. Encadeamentos plagais recomendam-se empregar nas cadências plagais complementares e naqueles em que uma voz emite o VI grau escala, mais raramente o IV, sustentando a subdominante, depois da qual preferivelmente é desejável a tônica.

TEMA 15. INVERSÕES DO ACORDE DE SÉTIMA DA DOMINANTE

1. DENOMINAÇÕES E CIFRAGEM

O acorde de sétima da dominante possui três inversões: a primeira é o baixo na terça, a segunda na quinta e a terceira na sétima:

199:

Dó M

1^a

Inversões de D7

2^a

3^a

As inversões recebem sua denominação pelo intervalo formado entre o baixo e os intervalos característicos do acorde de D7 - a fundamental e a sétima.

A primeira inversão se chama acorde de quinta e sexta. Ele é cifrado D6/5, o seu baixo, a terça de D7, forma com os sons característicos uma quinta e uma sexta:

200:

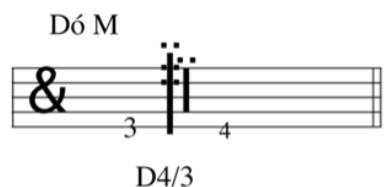
Dó M

5 6

D6/5

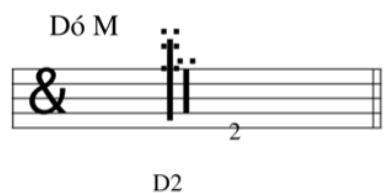
A segunda inversão chama-se acorde de terça e quarta. Ele é cifrado D4/3, o seu baixo, a quinta de D7, forma com os sons característicos uma quarta e uma terça:

201:



A terceira inversão chama-se acorde de segunda. Ele é cifrado D2, porque os seus sons característicos formam um intervalo de segunda:

202:



2. RESOLUÇÕES DAS INVERSÕES DE D7

As inversões de D7 são usadas completas e resolvem na tônica - na base modal de gravitação dos sons instáveis: a sétima e a quinta caminham por grau conjunto descendente, a terça ascendente, e a fundamental permanece parada. Como resultado deste movimento das vozes D6/5 e D4/3 resolvem na tríade no estado fundamental, e D2 no acorde de sexta da tônica:

203:

Dó M

D6/5 T D4/3 T D2 T6

3. A FORMA E O USO DAS INVERSÕES

As inversões de D7 são usadas nas mesmas condições do seu estado fundamental; sua sétima pode aparecer por movimento suave (de passagem ou preparada) ou por salto.

A sétima de passagem é típica da primeira inversão e da terceira, isto é D6/5 e D2.

Neste caso o acorde de quinta e sexta aparece depois de D6, com dobramento da nota fundamental, a sétima de passagem vai estar numa das três vozes superiores, sobretudo no soprano:

204:

Dó M

D6 D6/5 T D6 D6/5 T D6 D6/5 T6

205:

Mozart. Sonata para violino nº4, II mov.

Tempo di menuetto

Mozart. Sonata para violino nº4, II mov.

O acorde de segunda é usado depois da tríade da dominante no estado fundamental ou depois de acorde de quarta e sexta cadencial (mais raramente tônica de passagem), com a sétima de passagem no baixo:

206:

Dó M

Dó - 2 T6 S6 C6/4 Dó2 T6

207:

Mozart. "Passarinhos"

Allegretto

? ä ú ä á ä ä ä ä ä ä ä ä ä ä

? ä ä ä ä ä ä ä ä ä ä ä ä ä ä

C6/4 D2 T6

Considera-se a sétima preparada quando ela aparece como resultado de uma ligação harmônica de uma ou outra inversão de D7, antecedida por sua subdominante:

208:

D6 M & C ? C

S D2 T6 S D4/3 T S D6/5 T

No âmbito da própria harmonia a sétima freqüentemente é introduzida por salto, principalmente depois de uma tríade de dominante no caso de transição para D2 (a sétima aparece depois de salto ascendente no baixo) ou depois de D6 (a sétima aparece depois de salto ascendente em uma das vozes superiores, sobretudo no soprano):

209:

D6 M & C ? C

D - 2 T6 D - 2 T6 D6 - D6/5 T D6 - D6/5 T

A utilização das inversões do acorde de sétima da dominante enriquece significativamente as possibilidades de desenvolvimento de cada voz separadamente e principalmente do baixo; por isto em caso de harmonização de melodia recomenda-se aplicar de todos os modos as inversões de D7, reservando o estado fundamental para a cadência.

4. O ACORDE DE TERÇA E QUARTA DE PASSAGEM

O acorde de terça e quarta de passagem é usado muito freqüentemente como passagem (em vez de D6/4) entre a tríade de tônica e o seu acorde de sexta (ou em movimento contrário a este).

Para evitar o dobramento da terça da tônica no encadeamento T - D4/3 - T6 a sétima da dominante é conduzida ascendentemente, paralelamente ao baixo (esta necessidade deixa de existir naturalmente no movimento contrário T6 - D4/3 - T):

210:

Beethoven. Sonata para piano op.14 nº2 IIImov.

Andante

T D4/3 T6

Observação: Neste encadeamento (T - D4/3 - T6) em caso de posição afastada forma-se a sucessão de quintas (diminuta e justa ou o contrário); estas quintas não são consideradas como paralelas e por isto admitem-se na seguinte harmonização:

211:

Beethoven. Sonata para piano op.31 nº3 IIIImov.

Allegretto vivace

T D4/3 T6

Semelhante às tríades, D7 e suas inversões podem ter mudança de posição. Nas mudanças de posição recomenda-se que a sétima de D7 permaneça parada (na mesma voz). Movimentar a sétima ascendentemente é indesejável, e, sobretudo no baixo:

212:

The score shows a piano part with two hands. The left hand is in C major (indicated by a C with a circle) and the right hand is in G major (indicated by a G with a question mark). The bass line consists of eighth-note chords: 7, 6/5, 4/3, and 7. The melody is represented by vertical stems above the bass line.

Observação: Como exceção às vezes a sétima muda de posição com a quinta:

213:

The score shows a vocal line with lyrics consisting of repeated eighth-note patterns of 'ä' and 'ü'. The piano accompaniment shows a bass line with eighth-note chords labeled D7 and T. The score is in Andante tempo. The title of the piece is "Beethoven, Sonata para piano op. 14 n°2 II mov."

Exemplo de harmonização:

214:



TEMA 16. SALTOS NAS RESOLUÇÕES DO ACORDE DE SÉTIMA DA DOMINANTE NA TÔNICA

Na resolução do acorde de sétima da dominante e suas inversões na tônica praticamente são sancionadas algumas transgressões dos recursos de movimento das vozes descritos antes.

1. SALTOS DA QUINTA

O acorde de segunda da dominante - D2 - na sua resolução no acorde de sexta da tônica admite salto da quinta de D2 para a quinta de T (salto do som da quinta). Este salto é usado preferencialmente na voz superior, na melodia, e habitualmente em movimento contrário ao baixo. Entende-se por isto, que o salto de quarta ascendente é preferido ao salto de quinta descendente:

215:

Andantino V.Kalininkof. "A cotovia"

Neste encadeamento (D2 - T6) é possível também o salto da nota fundamental:

216:

Andante Sostenuto

Arenski, "A noite"

Sol M

2. SALTO DUPLO

Simultaneamente ao salto da quinta no encadeamento D2 - T6 são possíveis também saltos da fundamental na condição de que o movimento das duas vozes mais agudas se faça por quartas paralelas, e não por quintas:

217:

Handel, "Sansão".

Lá M

D2 T6

218:

Allegro Moderato

Tchaikovsky, "Homenagem a Rubinstein".

Dó M

D2 T6

Observação: Em casos mais raros na resolução de D2 em T6 usa-se movimento contrário na voz superior e na voz intermediária, ou movimento descendente de quinta em quartas paralelas nas vozes intermediárias:

219:

The musical example consists of two measures. Measure 1 starts with a bass note labeled 'Dó M' and a question mark '?’ above it. The soprano and alto voices are also shown with question marks above them. Measure 2 shows the bass note changing to 'T6'. The soprano and alto voices continue with question marks above them.

Da mesma forma que o D2, o acorde de dominante de terça e quarta D4/3 pode resolver na tríade da tônica completa ou incompleta com saltos das fundamentais:

220:

The musical example shows a single measure of four-part harmony. The bass line starts with a note labeled 'Dó M.' and a question mark '?’ above it. The soprano and alto voices are also shown with question marks above them. The bass line changes to 'T' at the end of the measure. A bracket labeled 'Pior' is placed over the soprano and alto voices in the second half of the measure.

221:

Andante

Tchikovsky, "Berceuse" (coro)

Mib m

? bbb

D4/3 t6

Diversos saltos são usados às vezes no encadeamento D6/5 - T como por exemplo:

222:

Moderato assai

Tchikovsky, "O que calou a alegre voz"

Sol M

? b ä

D6/5 T

3. OITAVAS CONTRÁRIAS E PARALELAS NAS CADÊNCIAS CONCLUSIVAS

Para se obter a cadência perfeita no encadeamento final, o D7 incompleto muitas vezes resolve na tônica com oitavas contrárias e até paralelas nas vozes extremas:

223:

Allegretto

Beethoven. Sonata para piano, op.10 n.2 op.8

Réb M

D7 T

224:

Grieg. Sonata para violino op.8

Estas oitavas transferiram-se em algum nível da prática produtiva para a pedagógica, o que as tornou admissível como movimento das vozes.

Exemplo de harmonização:

225:

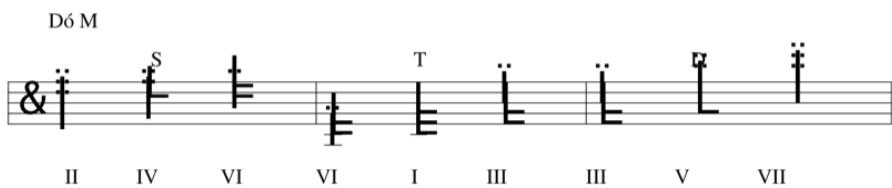
TEMA 17. SISTEMA FUNCIONAL COMPLETO

NO MODO MAIOR E NO MODO MENOR HARMÔNICO

1. MAIOR

Uma terça acima ou abaixo de cada tríade principal situam-se as tríades secundárias (os graus de substituição), que são próximos às tríades principais em termos de gênero funcional. A função destes acordes está condicionada à presença de dois sons comuns:

229:



Deste modo se estruturam três grupos funcionais, em cujos centros se encontram suas tríades principais. Os grupos são designados pelo nome destas tríades.

Tanto no grupo da subdominante como da dominante encontra-se uma tríade que está também no grupo da tônica e que produz a ligação de cada grupo com os demais.

O sistema de três grupos acima pode ser sintetizado em um único grupo que abrange o sistema funcional completo das tríades do modo maior:

230:

Sugere-se que as tríades secundárias (graus de substituição) do modo maior sejam indicadas pelas letras maiúsculas das tríades principais (T, S ou D) das funções a que pertence o acorde, acrescidas por números romanos dos graus da escala onde eles se situam e se constroem em superposição de terças. As tríades que se encontram em dois grupos simultaneamente são designadas por duas letras (DTIII, TSVI).

Os sons encontrados na tríade da tônica são indicados no esquema por notas brancas e os demais por notas pretas. Isto se faz de modo evidente decrescendo gradualmente os sons de ligação com a tônica, à medida que dela se afastam para a direita e para a esquerda, naturalmente aumentando a instabilidade.

A instabilidade alcança maior força nas tríades mais distantes de cada esquema (SII, DVII). Nestas tríades os sons em comum com a tônica estão completamente ausentes.

O som da sensível (a terça da dominante) está em todos os acordes do grupo da dominante, estabelecendo naturalmente as condições de tensão geralmente característica desta função.

Os acordes do grupo da subdominante se caracterizam pela presença do sexto grau da escala (a terça da subdominante), o qual não possui uma expressão de gravitação tão clara quanto o som da sensível. Por isto os acordes da função subdominante se caracterizam por uma instabilidade menos aguda que os da função dominante.

2. PROPRIEDADES DO GRUPO DA TÔNICA

Nos limites do sistema funcional o grupo da tônica exerce uma função principal.

A tônica, como centro do modo, é única, porém ambas as mediantes – as tríades do sexto e do terceiro graus – tem, no conjunto, as funções de outros dois grupos: a tríade do sexto grau (submediante) tende para o grupo da subdominante, enquanto que a tríade do terceiro grau (mediante) tende para a dominante.

Porém, como se vê na própria designação destes acordes (mediante – mediador), eles exercem uma situação funcional intermediária: suas funções podem mudar dependendo dos acordes que se situam na sua proximidade (havendo uma mudança de função).

Assim, por exemplo, as propriedades características dos acordes da função dominante existem não só pela presença da sensível (VII grau da escala), mas por causa da sua passagem para a fundamental da tônica, uma resolução de acordo com a gravidade natural do modo.

Por isto, se após a tríade do III grau segue uma subdominante e a sensível se movimenta descendente em direção à terça da S, isto soa de modo natural apenas porque, neste encadeamento, o III grau não representa a função da dominante e sim da tônica.

Caso análogo se dá com a subdominante: se depois dela segue C_4^6 ela exerce clara função de subdominante; porém se a tríade do VI grau aparece após a

dominante, substituindo a tônica, ela representa a função da tônica em todos os sentidos.

Ambas as mediantes apresentam a mais completa mudança de função nos casos em que se empregam outras tríades secundárias (graus de substituição), por exemplo:

T – DTIII – SII6 (OU TSVI) – S6 – D;

T – TSVI – SII6 – DTIII – D;

Tais encadeamentos, para começar, se encontram na balada em Fá M e nas mazurcas em Fá e Dó M de Chopin. Porém podem ser encontrados também em outros compositores de cultura eslava, como Dvorak, Smetana, etc.

As mudanças de função modal aparecem mais ou menos claramente na criação de canções populares russas e na música clássica russa, onde a principal característica da exposição harmônica é a equivalência de ambas as tónicas no sistema paralelo. Nestes casos a tríade do VI grau do modo maior e do III do menor paralelo, de modo totalmente natural, se juntam ao grupo da tônica e antes de qualquer outro.

Sobre a existência do grupo de acordes da tônica (assim como da dominante e da subdominante) as indicações são muito nítidas na obra de Tchaikovsky (Orientação e prática do estudo da harmonia, 4.ed, 1885, p.6) e alusivas na obra de Rimsky-Korsakov (Manual prático de harmonia, 11.ed, p.31).

3. O MENOR HARMÔNICO

Como se sabe, a introdução no menor da D maior (som característico do maior) resulta no modo menor harmônico. Isto conduz a uma determinada semelhança da relação funcional dos acordes do maior e do menor:

231:



Acordes dos grupos da tônica menor e da subdominante menor são indicados com letras minúsculas (t e s). Para distinguir do maior, a tríade do III grau do harmônico menor não aparece no grupo da tônica, apesar da presença de dois sons comuns com ela. Ele representa forte instabilidade (tríade aumentada) e representa a função dominante, de acordo com sua sonoridade peculiar. Ao mesmo tempo a tríade do III grau do menor natural pertence claramente à função da tônica, enquanto que a de VI grau pertence mais à subdominante pela coincidência com S do maior paralelo.

4. PROPRIEDADES DAS TRÍADES SECUNDÁRIAS

A existência das tríades menores secundárias no maior e da tríade maior do VI grau (assim como do III) no menor resulta na possibilidade de produzir contraste sonoro entre elas e as tríades principais:

232:

Weber "Der Freischütz"

Ré M

D DTIII TSVI SII D

Diferentes graus de instabilidade dos acordes nos grupos permitem, das mais diversas maneiras, de acordo com as necessidades, e de forma mais duradoura, evitar muito freqüentemente a tônica ou omiti-la finalmente:

233:

Moderato ma non troppo

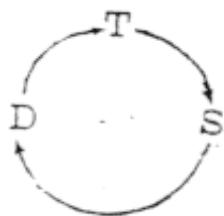
N. Rimsky-Korsakow. "Bylina do Volga"

D TSVI DTIII6 S DTIII TSVI SII I

5. A LÓGICA DAS PROGRESSÕES DE ACORDES

As bases da direção do movimento harmônico, como se sabe, podem ser expressas pela fórmula:

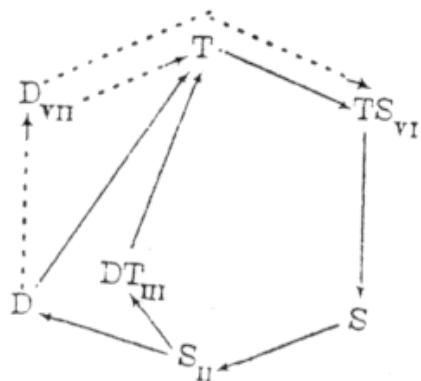
234:



Elá pode abranger as principais combinações harmônicas, que contém não só as tríades principais como as secundárias. Assim, qualquer função desta fórmula pode ser representada por um dos acordes do grupo correspondente, que neste caso como que substitui a sua tríade principal. (ver o exemplo 232).

A tríade semelhante pode ser colocada não só no lugar da sua tríade principal, mas depois dela (ver exemplo 238).

O aparecimento da tríade secundária antes da sua principal é muito raro. O esquema geral do movimento das funções, acrescentadas as tríades secundárias, pode ter este aspecto: 234a:



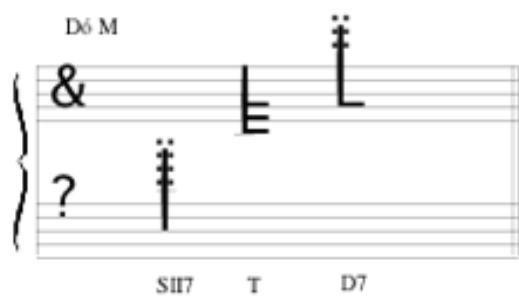
O esquema dado determina apenas a direção geral do movimento, não obrigando à utilização de todos estes acordes sucessivos. Ao contrário, na maioria dos casos, um ou mais acordes, encontrados no esquema, estão ausentes (por exemplo TSVI, S, SII ou todo o grupo da dominante, etc.).

6. AS TÉTRADES PRINCIPAIS

Qualquer uma das tríades do sistema funcional pode ser transformada em tétrade com o devido acréscimo da sétima. Este complicador na sonoridade, em geral, não se reflete na relação funcional entre os acordes.

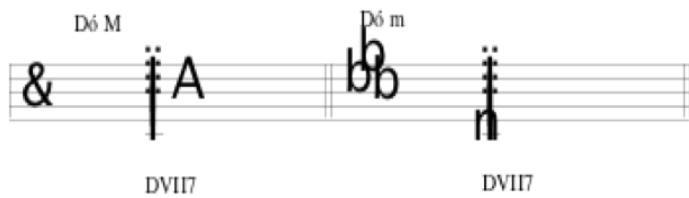
Representando mais claramente os grupos D e S existem os acordes D7 e SII7, em cuja constituição participa apenas um som da tríade da tônica; além disso em ambos os acordes está ausente a terça da tônica, que caracteriza o modo (maior ou menor):

235:



Direção significativa possui a tétrade da sensível (DVII7), tanto menor quanto diminuta, graças à ausência total de sons da tônica:

236 e 237:



Estas três tétrade são consideradas principais dentro da prática criativa.

Nas progressões de acordes as tétrade também são empregadas depois das tríades, como acordes de maior tensão. É possível também haver progressões de tétrade, com uma ou várias funções.

7. ENCADEAMENTOS NO SISTEMA FUNCIONAL COMPLETO

A utilização de acordes do sistema funcional completo conduz a uma grande variedade de encadeamentos harmônicos e cadências, uma vez que cada função pode ser representada por qualquer um dos acordes do seu grupo.

Por exemplo, o encadeamento autêntico pode se dar em suas diversas formas, como se segue:

T – D – T

T – D7 – T

T – DVII7 – T

T – DII6 – T

T – DVII7 – D7 – T

T – D – DTIII – T

De forma análoga podem variar também os encadeamentos plagais:

T – S – T

T – TSVI – T

T – TSVI – S – T

T – TSVI – S – SII – T

Variantes de encadeamentos completos podem ser eficazes na construção de uma progressão harmônica muito ampla:

T – TSVI – S – SII – DVII7 – D7 – DTII6 – T

238:

Tchaikovsky. 'Cucco' op. 54 n. 8

DVII6 T TSVI S SII D DTII T

A substituição de acordes de um grupo funcional pode ser apropriada também na omissão da tônica no início da estrutura.

8. O SISTEMA DIATÔNICO

O conjunto de acordes principais e secundários dos modos maior e menor naturais forma o sistema funcional diatônico completo, ou simplesmente diatônico. Ao diatônico se relaciona também os modos maior e menor harmônicos.

TEMA 18. ACORDE DE SEXTA E TRÍADE DO SEGUNDO GRAU

(SII₆ E SII)

A. ACORDE DE SEXTA DO II GRAU

1. Predominância do acorde de sexta

O acorde de sexta do segundo grau (SII_6) é o mais difundido de todos os acordes secundários e o representante habitual do grupo da subdominante, tanto no maior como no menor.

Na produção de uma série de compositores clássicos da Europa Ocidental, como por exemplo, L. Beethoven, o SII_6 é encontrado mesmo com mais freqüência do que o acorde principal do grupo da subdominante, a tríade fundamental da subdominante (S). Esclareça-se que isto é possível, de um lado, pela grande instabilidade funcional do referido acorde (ausência de notas comuns com a tônica), de outro lado, pela presença de notas comuns com a dominante, e também pela diversificação modal (o colorido da tríade menor em face das tríades maiores de T, D e S).

2. A inversão no II grau

Emprega-se o acorde de sexta do segundo grau como forma principal da qualidade de subdominante (S), com a inversão do baixo, o qual é a fundamental do acorde principal do grupo, a tríade da subdominante S. Esta inversão no acorde secundário de sexta reforça a sua ligação com a tríade principal e, consequentemente, acentua a sua pertinência ao grupo da subdominante⁶.

Às vezes no SII_6 dobra-se a fundamental de SII e mais raramente a quinta:

239:

240:

⁶ O compositor e teórico francês J.P. Rameau (1683-1764) trata este acorde como "a subdominante com a sexta no lugar da quinta". Daí surge outra designação para este acorde: S6 (subdominante com sexta).

L. Beethove... Sonata para piano op. 28, III mov.

3. Os acordes que precedem SII₆

O acorde de sexta do II grau aparece depois de T ou T₆ por ligação melódica (por ausência de notas comuns).

Como regra, as três vozes superiores caminham em movimento contrário ao baixo; na posição afastada isto permite evitar possíveis quintas paralelas. No menor, sendo a segunda quinta diminuta esta sucessão de acordes é permitida. Na posição estreita é possível igualmente movimentar todas as vozes numa só direção:

241:

O acorde de sexta pode aparecer também após a tríade da subdominante (S-SII₆), do tempo forte para o tempo fraco:

242:

4. A ligação de SII₆ com os acordes do grupo da dominante

O acorde de sexta do II grau pode ser seguido de qualquer dos acordes conhecidos do grupo da dominante: D, D6, D7 e suas inversões, e também do acorde de quarta e sexta cadencial.

No caso de dobramento da terça de SII₆ a sua ligação com a tríade fundamental da dominante, habitualmente melódica, se faz mesmo apesar da presença de notas comuns: três vozes descem em movimento contrário ao baixo, como no encadeamento S-D:

243:

Dó M c j m

& 4 | : | : | ú
? 3 | : | : | ú

T SII6 D T

244:

Molto Allegro

W. Mozart. Sonata para violino n.16, I mov.

& b 3 | : | : |
? b 3 | : | : |

Mib M

SII6 D

A ligação harmônica SII₆-D é menos utilizada, apesar de totalmente possível, pela preferência no uso do salto:

245:

Dó M e m

T SII6 D T T SII6 D T

No caso de dobramento da fundamental em SII_6 , ele se encadeia muito naturalmente com a tríade de D por ligação harmônica:

246:

Dó M e m

T SII6 D T

247:

Dó M e m

harmônico melódica

SII6 D6 SII6 D6

Com a dominante com sétima e suas inversões SII_6 se liga harmonicamente, pela permanência de uma ou duas notas comuns na mesma voz:

248:

Dó M e m

&

?

SII6 D7 SII6 D6/5 SII6 D4/3 SII6 D2

Às vezes, principalmente na posição afastada (mais raramente na posição estreita, se SII_6 tem a quinta no soprano) produz-se no encadeamento $\text{SII}_6 - \text{C}^6_4$ quintas paralelas, habitualmente entre as vozes intermediárias:

249:

Lá M

& bb 2 |

?

bb 2 |

SII6 C6/4

Para evitá-la pode-se empregar o salto e mudar a posição acorde:

250:

Allegretto

I. Beethoven. Sonata para piano op. 27 n.2, II mov.

& bb 3 |

Lá M

?

bb 3 |

B. A TRÍADE FUNDAMENTAL DO SEGUNDO GRAU NO MODO MAIOR

5. A ligação de acordes em relação de terça

A tríade fundamental do II grau é utilizada, como regra, apenas no modo maior, depois de S, T6 e mais raramente T.

A tríade S e SII se encontram em relação de terça e tem duas notas comuns.

Na ligação harmônica S-SII ambas as notas comuns permanecem na mesma voz:

251:

Adagio

W.Mozart. "A flauta mágica", coro dos sacerdotes

S SII

É possível também realizar a ligação melódica; o baixo se conduz uma terça abaixo, e as demais vozes em movimento contrário, isto é ascendentemente, uma por terça e as outras por quarta:

252:

S SII C6/4 D T

A ligação melódica principal produz-se por salto da terça, da terça da subdominante para a terça da tríade do II grau:

253:



Observação: Neste encadeamento ocorre como se fosse uma mudança de posição, possível também em quaisquer outros dois acordes em relação de terça.

6. A ligação da tríade do II grau com os acordes do grupo da dominante

Depois de SII habitualmente segue-se uma harmonia de dominante. A ligação de SII com a tríade da dominante é sobretudo melódica. Com os acordes de sétima da dominante e suas inversões SII se une preferencialmente por ligação harmônica, preparando-se a sétima de D7.

Ainda que antes do acorde cadencial C⁶₄ habitualmente se use o acorde de sexta do II grau, é possível igualmente, no modo maior, utilizar a tríade fundamental (ver exemplo 252).

7. A tônica de passagem entre os acordes SII e SII₆

Entre o acorde de sexta e a tríade do II grau (ou no sentido contrário) às vezes se usa a tônica de passagem, como acorde de sexta, com o dobramento da terça: as três vozes superiores caminham em movimento contrário ao baixo, sendo que em posição afastada podem-se produzir quintas paralelas, as quais se evitam mudando-se a posição de estreita para afastada:

254:

Dó M

& 4
? 3

SII6 T6 SII S T6 SII6 SII T6 SII6 T6 SII

incorrecto

255:

Andantino N.Rimsky-Korsakov, op.24 n.92

#6
? #6

Sol M

SII6 T6 SII T6

(ver exemplo 250)

Entre acordes de sexta de S e SII₆ pode-se inserir o acorde de tônica de quarta e sexta de passagem:

256:

Dó M

& 4
? 3

S6 T6/4 SII6 S6 T6/4 SII6 S6 T6/4 SII6

Observação: Situação semelhante de circunscrição de acordes de passagem por acordes diferentes já foi tratado anteriormente (ver no tema 15 exemplo 206); outros casos serão descritos mais adiante nos temas 21 e 22.

Exemplo de harmonização:

257:

TEMA 19. O MODO MAIOR HARMÔNICO

1. As TRÍADES DO MAIOR HARMÔNICO

No modo maior harmônico, em consequência do rebaixamento do VI grau da escala, os acordes do IV e do II graus tem uma estrutura idêntica ao homônimo menor: a tríade de s é menor, e a do sII diminuta, sendo empregada somente como acorde de sexta (como no menor):

259:

Dó M

260:

Dó m

s s6 s6/4 sII6

A tríade aumentada do VI grau é pouco usada, e, por isto, não são dadas aqui mais informações sobre ele (ainda que na análise ela pode ser encontrado, por exemplo, no romance “O conselheiro titular” de A.Darmomijsky, e no gopák da ópera “A feira” de M.Mussorgsky, etc).

As condições de uso destes acordes nos encadeamentos das funções são as mesmas do modo maior natural.

Os acordes s e sII podem ser inseridos diretamente com o VI grau abaixado:

261:

ou também depois dos acordes do grupo S do maior natural. Numa das vozes forma-se o movimento de semitom descendente do VI grau para o VI abaixado:

262:

263:

Dó M

2. A FALSA RELAÇÃO

A transferência do semitom cromático (na mesma oitava e, sobretudo em outra de uma voz para outra produz a chamada falsa relação, que nas práticas os manuais proíbem:

264:

Ruim

Melhor evitar
(falsa relação através de acorde)

3. UTILIZAÇÃO

Os acordes do grupo da subdominante do maior harmônico são utilizados naturalmente tanto no meio do período (particularmente estando circunscritos pelos acordes de passagem T6/4 e T6), quanto na cadênciça plagal conclusiva (ver os exemplos 261 e 262 deste capítulo).

4. A PASSAGEM DOS ACORDES DA SUBDOMINANTE MENOR PARA OS ACORDES DO GRUPO DA DOMINANTE.

Os acordes da subdominante menor e o acorde sII preparam tanto os acordes do grupo dominante quanto os de C⁶₄, com base nas técnicas de condução de vozes já conhecidas, repetindo-se as normas do modo menor harmônico (ver o capítulo anterior).

TEMA 20. TRÍADE DO VI GRAU

CADÊNCIA INTERROMPIDA

TÉCNICAS DE AMPLIAÇÃO DO PERÍODO

1. Características funcionais

Depois da tríade e acorde de sexta do segundo grau, a tríade do VI grau maior e menor é a mais disseminada (TSVI, tsVI).

Dependendo dos acordes que a circunscrevem ela pode representar tanto S quanto T. Esta é a sua característica básica, a qual também se reflete na designação que este manual adotou para ela.

2. A cadênciia interrompida

Quando a tríade TSVI no estado fundamental é introduzida após D ou D7, ela se aproxima mais da função da tônica, implicando nas condições desta função. Encadeamento deste tipo, isto é D-TSVI ou D7-TSVI, chama-se interrompido:

266:

G.F.Haedel, "Rinaldo"

S D TSVI T6 S T

Habitualmente depois do encadeamento interrompido segue-se uma série de funções do círculo tonal, sendo a mais freqüente de todas S e SII, não raro T6, e às vezes também D e inversões.

3. TSVI como elo intermediário

Quando a tríade TSVI se introduz entre T e S, ela se mostra menos precisa em termos de função: TSVI não é substituto nem da tônica nem da subdominante, porquanto é um elo entre ambas, sendo isto típico da mediante:

267:

L. Beethoven. Sonata para violino, op.12 n.3

T TSVI SII6 C6/4 D

268a:

Andante molto
P.Tchaikovsky."O rouxinol"

Si m

t tsVI s tsVI t

268b:

A.Glazunov."A musa"

Fá M

T TSVI S T

4. TSVI com função de subdominante

É na função subdominante que TSVI atinge a sua precisão funcional mais significativa. Se a tríade TSVI se apresenta antes de D, D7 ou C⁶₄ ela estará na posição mais típica da subdominante, representando indubitavelmente esta função, apesar de enfraquecida:

269:

P.Tchaikovsky."Pássaro", op.54

T6 TSVI D T

TSVI pode ter ligação melódica com C^6_4 quando está dobrada a fundamental do VI grau, e harmônica quando a nota dobrada é a terça.

270:

TSVI C6/4 D

271:

C.Gounod."Fausto"

TSVI C6/4 D7

Observação: A tríade do VI grau muitas vezes circunscreve a tônica (T-TSVI-T). Tal encadeamento, surgido no século XIX, desenvolveu-se muito na música russa

e se tornou típico como encadeamento harmônico, com forma de ligação de tonalidades paralelas no chamado sistema de empréstimo modal. (ver tema 27):

272:

N.Rimsky-Korsakov."História do czar Saltan", introdução

6. TSVI (tsVI) após D7

A ligação do acorde de sétima da dominante com o VI grau (D7-TSVI) tanto no modo maior quanto no menor, requer, independentemente da posição da sensível em D7, o dobramento da terça em TSVI e tsVI.

Se D7 se apresenta incompleta, para tal dobramento é indispensável o salto da fundamental de D7, em uma das três vozes superiores, em direção à terça de TSVI (uma quarta ascendente ou uma quinta descendente). Esta resolução de D7 em TSVI só se distingue do encadeamento habitual D7-T pelo movimento do baixo (intervalo de segunda em vez de quarta) e acentua o caráter de tônica de TSVI:

277:

7. Cadência interrompida

O encadeamento interrompido chama-se cadência interrompida quando conduz à conclusão do período ou parte dele (frase).

Na cadência interrompida a dominante (D ou D7), sempre no estado fundamental, não leva à tônica, como era esperado, mas a outro acorde, mais freqüentemente TSVI (tsVI), interrompendo a conclusão.

Como a sua função é instável e representa a tônica apenas condicionalmente, TSVI requer a continuidade do movimento harmônico, que depois disso conduz à cadência completa conclusiva.

A interrupção da cadência conclusiva é utilizada quando a cadência completa ainda não se faz necessária, isto é, naquele momento em que a conclusão é esperada, no fim do período. Deste modo a cadência interrompida amplia o período. E muitas vezes esta ampliação é conseguida com uma repetição simples ou variada da estrutura, cuja conclusão se esperava. A ampliação do período pode igualmente ocorrer com base no desenvolvimento do material temático ou na introdução de novos elementos temáticos:

278:

Allegro
W.Mozart, "A flauta mágica", quinteto
B-flat
G major
D7 TSVI SII6 D TSVI D7 T

Observação: A citação do trecho (exemplo 278) mostra com clareza as características mais comuns da cadência interrompida: a sua progressão de acordes coincide totalmente com a habitual progressão da cadência conclusiva, exceto pelo último acorde (TSVI no lugar de T); com relação ao material temático é clara a unidade deste material nas duas estruturas.

Às vezes a cadência interrompida se coloca na conclusão intermediária; habitualmente isto ocorre nos dois primeiros compassos da frase e muito raramente no fim da primeira frase.

278a:

Andante

A.Scriabin.Concerto

D D7 TSVI

COMPLEMENTAÇÃO

8. Outras técnicas de ampliação do período

Além da cadência interrompida, outras técnicas podem ampliar o período:

1. No final do período a tônica aparece com a terça ou a quinta na voz superior, ou em tempo fraco, isto é na cadência imperfeita, o que torna a conclusão ineficaz. A cadência imperfeita provoca a continuação do movimento, que, ampliando naturalmente o período, leva à cadência perfeita.

2. Na cadência final depois de D ou C⁶₄ aparece D2, que deve obrigatoriamente resolver em T6, o qual não é adequado à conclusão do período. Por isto o movimento se prolonga até atingir a cadência completa perfeita.

Exemplo de harmonização:

279:

TEMA 21. ACORDE DE SÉTIMA DA SUBDOMINANTE (SII7)

1. CARACTERÍSTICAS E CIFRAGEM. ESTRUTURA INTERVALAR.

O acorde de sétima do segundo grau chama-se, como o principal acorde de sétima do grupo, acorde de sétima da subdominante. Sua cifragem é SII7 (no menor sII7).

Estrutura intervalar do acorde de sétima da subdominante:

- 4) no modo maior natural - terça menor, quinta justa e sétima menor (isto é tríade menor com sétima menor);
- 5) no modo menor e no maior harmônico - terça menor, quinta diminuta e sétima menor (isto é tríade diminuta e sétima menor):

281:

Dó menor
Dó maior harmônico

Dó M

3m. 5dim. 7m.

3m. 5dim. 7m.

SII7 SII7

2. INVERSÕES DE SII7. PREDOMINÂNCIA DO ACORDE DE QUINTA E SEXTA.

Como em todos os outros acordes de sétima, SII7 tem três inversões:

282:

Dó maior e menor

3m. 5dim. 7m.

3m. 5dim. 6m.

3m. 4m. 6m.

3m. 4m. 2m.

SII7 SII6/5 SII4/3 SII2

O mais difundido dos quatro estados deste acorde é o acorde de quinta e sexta (SII6/5). Este acorde reúne em si as afinidades funcionais da tríade principal do grupo da subdominante (S) e do acorde sexta do segundo grau (SII6). Por isto SII6/5, o acorde de quinta e sexta, recebeu a denominação "subdominante com a sexta acrescentada". Sua outra cifragem possível é S6/5 (acorde de quinta e sexta da subdominante).

3. A PREPARAÇÃO DO ACORDE DE SÉTIMA DA SUBDOMINANTE

O acorde SII7 introduz-se depois da harmonia de tônica ou simplesmente de subdominante, isto é, T, T6, T6/4, S, S6, TSVI, com ligação harmônica (mais

frequêntemente com a preparação da sétima) e depois de SII e SII6 (inclusive com a sétima de passagem).

4. A RESOLUÇÃO DE SII7 NA TRÍADE DE D

A resolução de SII7 na tríade de D ocorre semelhante à resolução de D7 em T:

- 6) a sétima se movimenta descendo um grau;
- 7) a terça se movimenta subindo um grau, porém no estado fundamental desce uma terça;
- 8) a quinta desce um grau;
- 9) a nota fundamental, quando nas três vozes superiores permanece parada, quando no baixo salta para a fundamental de D (movimento de quarta).

Como resultado SII7, SII6/5 e SII4/3 resolvem na tríade de D no estado fundamental, e SII2 em D6:

283:

Dó maior e menor

SII7 D SII7 D SII6/5 D SII6/5 D SII4/3 D SII4/3 D SII2 D6 SII2 D6

5. A RESOLUÇÃO NO ACORDE DE C⁶₄

Qualquer inversão de SII7, exceto o acorde de segunda, pode se resolver no acorde de C⁶₄. Neste caso a sua sétima permanece parada, formando a dissonância da sonoridade de C⁶₄ (a quarta):

284:

D major

SII7 C6/4 SII6/5 C6/4 SII4/3 C6/4 SII6/5 C6/4

285:

Andante Molto

Tchaikovsky, "O rouxinol"

SII6/5 C6/4 D t

A. A RESOLUÇÃO DE SII7 NA T

Todas as inversões de SII7 podem resolver numa inversão da tríade da tônica correspondente: a sétima permanece parada, e as demais vozes se movimentam preferivelmente sem saltos.

SII7 resolve em T6.

SII6/5 resolve em T (é a técnica mais usada, sobretudo na cadência plagal).

SII6/5 resolve em T6.

SII6/5 resolve em T6/4 de passagem.

SII4/3 resolve em T6/4 de passagem, mais raramente em T:

286:

Dó maior

SII7 T6 SII7 T6 SII6/5 T SII6/5 T SII6/5 T6/4 S6 SII4/3 T6/4 D2

287:

S SII4/3 t S6 SII6/5 t6 S6 SII6/5 t SII4/3 t

Em diferentes resoluções de SII7 e suas inversões é possível saltar segundo as normas básicas; a sétima desce um grau obrigatoriamente ou permanece parada; entre as vozes extremas não deve acontecer quintas ou oitavas ocultas:

288:

SII6/5 D SII4/3 D SII2 D6 SII2 D6 SII7 T6 SII7 C6/4 SII6/5 T6

7. A PASSAGEM DE SII7 PARA D7 E SUAS INVERSÕES

Os acordes SII7 e sII7 se ligam muito freqüentemente com o acorde de sétima da dominante e suas inversões. As regras de movimento das vozes são as seguintes: a sétima e a quinta de SII7 descem um grau, as duas vozes restantes permanecem

paradas na qualidade de notas comuns entre os dois acordes. Para que ocorra este movimento das vozes SII7 passa obrigatoriamente para D4/3 (e ao contrário SII4/3 para D7), e SII6/5 para D2 (e ao contrário SII2 para D6/5):

289:

290:

Dó maior e menor

SII7 D4/3 SII4/3 D7 SII6/5 D2 SII2 D6/5

Como resultado obtém-se uma progressão com duas dissonâncias corretamente preparadas (de acordes de sétima) cuja conclusão resolve na tônica maior ou menor.

Se nesta progressão é usado o acorde de D7 na forma incompleta, SII7 pode passar para o D7 incompleto, por meio de salto no baixo da fundamental de SII7 para a fundamental de D7:

291:

Dó maior e menor

SII7 D7

8. SII7 NOS ENCADEAMENTOS COM ACORDES DE PASSAGEM

O acorde de sétima de subdominante pode ser usado em encadeamentos com os acordes de passagem T, T6/4 ou TSVI6/4. A circunscrição destes acordes pode acontecer com acordes da mesma espécie ou não. É apenas essencial que o baixo se movimente por segundas:

292:

Dó maior e menor

? ?

SII6/5 T6 SII7 SII6/5 T6 D4/3 SII6/5 TSVI6/4 SII7 SII4/3 T6/4 S

9. O ACORDE DE SEGUNDA DO SEGUNDO GRAU

O acorde de segunda do II grau (SII2) surge mais freqüentemente depois da tríade de SII no estado fundamental (com a sétima de passagem no baixo) e resolve em D6 ou D6/5.

Além disso, ele é muitas vezes usado como bordadura, circunscrito pela tônica:

293:

T SII2 T

293a:

T T SII2 T

10. INDICAÇÕES PRÁTICAS

Os acordes de SII7 e inversões podem ser utilizados muito simplesmente no lugar da subdominante - S e SII, se o movimento de vozes planejado para estes acordes corresponde às regras de resolução ou de passagem de SII7.

Nestes casos quando a nota fundamental (o II grau da escala) desce por intervalos curtos na melodia (segunda ou terça), o acorde de II grau pode ser colocado sem a sétima (habitualmente SII6), porque o acorde de sétima aqui não teria a resolução correta.

Exemplo de harmonização:

293b:



TEMA 22. O ACORDE DE SÉTIMA DA SENSÍVEL (DVII7)

1. DEFINIÇÃO E CIFRAGEM. ESPÉCIES.

O acorde de sétima construído sobre a sensível tem a função de dominante e se chama sensível. Sua cifragem é DVII7.

De acordo com os intervalos entre a fundamental e a sétima ele se distingue em:

a) o acorde de sétima da sensível menor do modo maior natural, com a seguinte estrutura intervalar - terça menor, quinta diminuta e sétima menor (isto é, tríade diminuta com sétima menor);

b) o acorde de sétima da sensível diminuto dos modos maior e menor harmônico (abreviadamente diminuto), com a seguinte estrutura intervalar - terça menor, quinta diminuta e sétima diminuta (isto é, tríade diminuta e sétima diminuta):

297:

Observação: No modo maior é possível fazer a passagem do acorde de sétima sensível menor para o diminuto através do intervalo de semitom da sétima de DVII7 em uma das vozes (comparar com a passagem análoga do modo maior natural para o maior harmônico com base na harmonia principal de subdominante):

298:

Como qualquer outro acorde de sétima, DVII7 possui três inversões:

299:

2. A PREPARAÇÃO DO ACORDE DE SÉTIMA DA SENSÍVEL

O acorde de sétima da sensível, sobretudo o diminuto, muitas vezes aparece após a tônica; da mesma forma ele pode muitas vezes, pela sua dissonância, ser preparado por qualquer acorde do grupo S em ligação harmônica com ele:

300:

Dó M (menor)

S DVII6/5 SII2 DVII7

É possível que o acorde de sétima da sensível apareça depois de D e D7 e, às vezes, muito mais raramente, depois de TSVI E tsVI:

301:

Dó M (menor)

D(D2) DVII4/3 TSVI DVII4/3 TSVI DVII7

3. A RESOLUÇÃO DO ACORDE DE SÉTIMA DA SENSÍVEL NA TÔNICA

Como regra, o acorde de sétima da sensível resolve na tônica com o dobramento da terça: a quinta e a sétima caminham por grau conjunto descendente (essencialmente para a terça e a quinta da tônica), enquanto a fundamental e a terça sobem por grau conjunto (essencialmente para a fundamental e a terça da tônica).

Em consequência desta condição de vozes o acorde de sétima da sensível no estado fundamental resolve na tríade da tônica no estado fundamental, DVII6/5 e DVII4/3 resolvem no acorde sexta da tônica, enquanto que o menos usado acorde sensível de segunda resolve em T6/4 de passagem e muito mais raramente em C⁶:

302:

Dó M (mentr)

2

?

DVII7 T DVII6/5 T6 DVII4/3 T6 DVII4/3 T6 DVII2 T6/4 SII6

Observação: Na resolução de DVII4/3 pode ser usado o salto, por analogia à resolução D2-T6 (ver quarto compasso do exemplo 302).

O dobramento da terça no acorde de tônica resulta da necessidade de evitar quintas paralelas na resolução do acorde de sétima da sensível e suas inversões: o dobramento da terça não é obrigatório, se a posição de DVII7 ou de suas inversões resulta em quartas paralelas em vez de quintas:

303:

L. Beethoven. Sonata para piano, op. 22, III Mov.

Dó m

b

DVII6/5 t6 DVII7 t

Sib M

4. A RESOLUÇÃO DE DVII7 NO INTERIOR DA PRÓPRIA FUNÇÃO

No tempo forte (e nos andamentos mais moderados no relativamente forte) o acorde de sétima da sensível soa muito tenso e pode facilmente ser tomado como apojatura do menos tenso acorde de sétima da dominante.

Neste caso a resolução parcial - no interior da própria função - se faz através do movimento por grau conjunto descendente da sétima da sensível para a fundamental de D7.

Porquê as três outras notas comuns permanecem paradas:

- DVII7 resolve (mais exatamente - passa) em D6/5.
- DVII6/5 em D4/3
- DVII4/3 em D2
- DVII2 no estado fundamental D7;

Esquema da passagem DVII7 para D7:

304:

305:

Dó M (menor)

The musical notation consists of two staves. The top staff is labeled "Dó M (menor)" and has a treble clef. The bottom staff is labeled "?" and has a bass clef. Both staves are in common time (indicated by a "3"). The top staff has a 4/4 time signature above it. The bottom staff has a 4/4 time signature above it. The notes are represented by vertical stems with dots or dashes indicating pitch and rhythm. Below the staves are four time signatures: 7 - 6/5, 6/5 - 4/3, 4/3 - 2, and 2 - 7.

306:

L. Beethoven. Sonata para piano, op. 10 N°2, II Mov.

The musical notation consists of three staves. The top staff is labeled "& bb 3" and has a treble clef. The middle staff is labeled "Mib m" and has a bass clef. The bottom staff is labeled "? bb" and has a bass clef. All staves are in common time (indicated by a "3"). The top staff has a 4/4 time signature above it. The middle staff has a 3/4 time signature above it. The bottom staff has a 4/4 time signature above it. The notes are represented by vertical stems with dots or dashes indicating pitch and rhythm. The middle staff includes a dynamic marking "D VII7 D6/5". The bottom staff includes a dynamic marking "Réb M".

D VII7 D6/5

5. ACORDES DE PASSAGEM QUE SÃO CIRCUNSCRITOS POR DVII7

Entre acordes de DVII7 podem ser encontrados acordes das três funções: tônica, subdominante, e dominante:

307:

Dó M (menor)

DVII2 D DVII4/3 T6 DVII6/5 S6/4 DVII7 D6/5 DVII2 T6/4 DVII4/3 D2

308a e 308b:

L. Beethoven. Sonata para piano, op. 10 n°3, II Mov.

Largo e Mesto

DVII7 s6/4 DVII6/5 s6/4 DVII7 DVII4/3 D DVII2 T6

Complementação: O acorde de sétima da sensível e suas inversões podem tomar parte em harmonias que circunscrevem diferentes acordes de passagem (ver temas 18 e 21):

309:

Dó M (menor)

S6 T6/4 DVII4/3 SII6 T6 DVII6/5 DVII6/5 S6/4 D6/5 DVII7 T D6/5

6. O PARENTESCO DA SUBLDOMINANTE COM O ACORDE DE SÉTIMA DA SENSÍVEL (DVII4/3)

O baixo da segunda inversão do acorde de sétima da sensível é o IV grau da escala e representa o elemento da subdominante neste acorde dissonante, o que lhe confere um significado bifuncional.

Isto serve de motivo para que DVII4/3 seja apresentado na qualidade de subdominante, a seu modo (tanto mais que a sétima do acorde é a terça da subdominante); DVII4/3 passa imediatamente para a tônica com o movimento descendente de quarta no baixo, do IV grau para o I, típico do encadeamento plagal. Neste caso na subdominante, que precede o acorde de sétima da sensível, dobra-se a quinta:

310:

Dó M (menor)

T TSVI DVII4/3 T T6 S DVII4/3 T

Observação: Por causa disto após DVII4/3 pode-se colocar C⁶₄ (ver o primeiro coro da ópera “Orfeu” de C.W.Gluck), dando acesso às vezes à DD (ver Largo da sonata nº7 de Beethoven, primeiro período).

O acorde de sétima sensível diminuto possui uma peculiaridade que o distingue do menor; ele é construído por três terças menores; a segunda aumentada, resultante da inversão da sétima diminuta, é enarmonizada como terça menor. De modo que, fora de uma situação claramente tonal, o acorde diminuto não se deixa distinguir pelo ouvido quanto às suas inversões, estruturadas por notas igualmente enarmonizáveis:

311:



Exemplo de harmonização:

312:

TEMA 23. O ACORDE DE NONA DA DOMINANTE

1. DEFINIÇÃO E CIFRAGEM. ESTRUTURA INTERVALAR. POSIÇÕES.

O acorde de nona da dominante se origina de D7 acrescentando-se acima dele mais uma terça. De modo que a estrutura de cinco sons, formada sobre a nota fundamental da dominante, resulta numa terça maior, quinta justa, sétima menor e nona, e é chamado de acorde de nona da dominante. A cifragem é D9:

317:

The image shows musical notation on a staff. The first measure contains three chords: D (two vertical stems), D7 (two vertical stems with a small circle at the top of the second stem), and D9 (two vertical stems with a small circle at the top of the second stem and a small triangle at the top of the third stem). The second measure contains two chords: Lá m (two vertical stems with a small circle at the top of the second stem) and D9 (two vertical stems with a small circle at the top of the second stem and a small triangle at the top of the third stem).

D D7 D9 D7 D9

2. O ACORDE DE NONA MAIOR E MENOR

Dependendo da qualidade da nona ela se distingue em maior e menor. O acorde de nona maior é encontrado no modo maior natural e o de nona menor no menor e no maior harmônico:

318:

The image shows musical notation on a staff. The first measure contains a chord D9, represented by four vertical stems. The second measure contains a chord D9, represented by four vertical stems with a small circle at the top of the second stem.

D9 D9

O acorde de nona da dominante é usado quase que exclusivamente no estado fundamental e é, mesmo assim, significativamente mais raro que D ou D7. As inversões deste acorde ainda são mais raras e nem se conhece as suas denominações.

Considera-se como posição regular do acorde de nona da dominante aquela em que a nota fundamental e a sua nona encontram-se em oitavas (ou registros) distintas.

3. PREPARAÇÃO

O acorde de nona da dominante é habitualmente preparado por acordes do grupo da subdominante - S, SII6, SII, SII7 (mais raramente TSVI) dos modos maior natural, maior harmônico e menor. A ligação destas subdominantes com o acorde de nona da dominante deve ser harmônica: duas notas comuns permanecem paradas, produzindo para a dominante a preparação da sétima e da nona:

319:

Dó M

S D9 T SII6 SII7 Dó m

Como qualquer outra harmonia da dominante, D9 pode ser colocada depois de T, C⁶₄, D7, e D. Se D9 segue o acorde de D7, a sétima de D7 pode passar para a nona de D9, que resulta na mudança de posição de uma dissonância por outra (também possível no caso contrário - mudança de posição da nona para a sétima na seqüência D9-D7):

320:

D7 D9 T D7 D9 T D9 D7 T

321:

Adagio L. Beethoven. Sonata para piano, op. 31, nº 2

T D7 D9

4. A RESOLUÇÃO DE D9 EM T

O acorde de nona da dominante (D9), como o D7, é uma harmonia dissonante, cuja dissonância, como se sabe (ver tema 14), determina a sua bifuncionalidade: suas três notas inferiores representam D, e as duas superiores S:

322:

A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It shows a bass note with a double sharp, followed by a wavy line connecting it to a note with a sharp, which is then connected to a note with a double sharp. Below the staff, the labels 'D+' and 'S=' are aligned under the first two notes, and 'D9' is aligned under the third note.

Como harmonia bifuncional da função dominante, D9 resolve naturalmente em T.

D9 com cinco sons ou completa resolve na tríade da tônica da seguinte maneira: sua nota fundamental vai para a fundamental da tônica, e as demais vozes se movimentam como no acorde de sétima da sensível: a terça e a quinta por grau conjunto ascendente respectivamente para a fundamental e a terça da tônica, e a sétima e a nona descem para a terça e a quinta de T. A tríade da tônica tem, deste modo, o dobramento da terça, principalmente para evitar quintas paralelas, como no encadeamento DVII7-T:

323:

A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It shows two staves. The top staff is labeled 'Dó M' and has a brace over it. The bottom staff has a question mark over it. Both staves show a sequence of notes represented by 'W' shapes. The notes in the top staff correspond to the notes in the bottom staff. Below the staff, the labels 'D9' and 'T' are aligned under the first two notes of each staff respectively.

324:

P.Tchaikovsky. "O quebra-nozes"

T D9

Igualmente no caso de outras posições dos acordes e de outros movimentos das vozes, quando as quintas paralelas são substituídas pelas quartas paralelas, o dobramento da terça não é obrigatório. Nestes casos habitualmente três vozes se movimentam paralelamente como acordes de sexta ou acordes de quarta e sexta (ver tema 22, § 3):

325:

Indesejável Correto

Dó M Dó m

D9 T

Na versão a quatro vozes D9 é usado incompleto, isto é, com a omissão da quinta. Nestas condições de movimentação das vozes, D9 incompleto resolve sempre na tríade da tônica completa, maior ou menor:

326:

Dó M AII bb

Dó m

bb

327:

Tempo di Mazurka

M.Balakirev."Despreocupado"

D9 T

328:

Larghetto

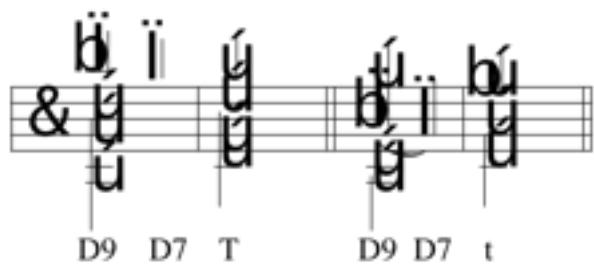
N.Rimsky -Korsakov."A noiva do czar"

C6/4 D9 t

5. D9 COMO APOJATURA DE D7

No tempo forte ou relativamente forte, apropriado ao acorde de sétima da sensível, D9 é usado não raramente como apojatura de D7. Neste caso a nona de D9 resolve por intervalo de segunda descendente na oitava, isto é, no dobramento da nota fundamental de D7, enquanto as demais vozes permanecem no lugar (além do possível salto de oitava no baixo). Resultando desta maneira em um D7 incompleto, ele resolve na tônica, como deve ser habitualmente:

329:



Observação: D9 completo, resolvendo adequadamente, passa para D7 completo e, depois disso, na tônica, em bases já conhecidas:

330:

Allegro L.Beethovel.Sonata op.90

D9 D7
completo

6. MUDANÇAS DE POSIÇÃO

Como em outros acordes, D9 requer o uso de mudança de posição. A mudança de posição de D9 se forma com a posição melódica e a ordem interna das notas. Em todas as mudanças de posição de D9, igualmente, a nona não deverá ficar numa distância de segunda da nota fundamental (do baixo) para evitar uma sonoridade “suja” indesejável:

331:

332:

COMPLEMENTAÇÃO:

7. O ACORDE DE NONA DA SUBDOMINANTE

Na música de J.Haydn, W.A.Mozart e L.Beethoven o acorde de nona é encontrado apenas como harmonia da função dominante. Na música posterior, por exemplo, com F. Chopin (e ainda mais characteristicamente na música de E.Grieg), o acorde de nona existe também na função subdominante - SII9. Ele se constrói sobre o II grau, preferencialmente no modo maior, e representa um aumento de complexidade em relação ao acorde de II grau. Ele é usado na forma completa ou incompleta (na incompleta sem a quinta):

333:

Para corresponder aos princípios gerais de resolução das dissonâncias dos acordes e às normas das funções modais para as progressões de acordes, SII9 passa para D7 ou para D9 através da resolução da sétima e da nona por grau conjunto

descendente ou por sua utilização como apojatura do acorde de sétima da subdominante (SII7)⁷

334:

Ex.Grieg.Sonata, op.7

SII7 SII9 D7 T

Exemplo de harmonização:

335:

⁷Ver o paralelismo com saltos, muito interessante e expressivo, na série de acordes de nona - SII9, D9 - na ária Éricle em lá b maior da ópera “Ismênia” de Hipólito-Ivanov (terceiro ato):

334a:

M.Ivanov."Ismenia", aria de Ericles(III ato)

Moderato assai

SII9 D9 D7 T

TEMA 24. ACORDES DO GRUPO DOMINANTE MENOS UTILIZADOS

A. ACORDE DE SEXTA DA TRÍADE DIMINUTA DO VII GRAU (DVII6)

1. Noções preliminares

A tríade diminuta DVII é utilizada exclusivamente na forma de acorde de sexta.

DVII6 tem uma sonoridade muito próxima a D4/3, e se distingue dele apenas pela ausência da nota fundamental da dominante.

2. Dobramento

Em DVII6 dobra-se preferencialmente a nota do baixo, isto é, a terça da tríade, mais raramente a quinta; a fundamental, sendo a sensível (a terça da dominante), não se dobra.

3. Aplicação do acorde de sexta da sensível

O caso mais importante de aplicação de DVII6 está ligado a determinados encadeamentos melódicos.

DVII6 é usado como passagem entre a tônica e seu acorde de sexta (ou o seu movimento contrário), nas mesmas condições que, por exemplo, o acorde D6/4 de passagem:

338:

G.F.Haendel."Suzana"

T6 DVII6 T

Além disso, quando qualquer das três vozes superiores (sobretudo o soprano) se movimenta da terça da tríade da subdominante, através da sensível, para a tônica (VI-VII-I), a regra de ligação da subdominante com a dominante torna-se difícil pelo movimento de passagem realizado na respectiva voz.

Nesta ligação melódica a tríade da dominante é substituída pelo acorde de sexta da sensível:

339:

N.Rimsky-Korsakov."Dúvida"

340:

S D7 T S D2 T6 S D4/3 T

No modo menor antes de DVII6 freqüentemente se toma a subdominante maior (do modo menor melódico), com a finalidade de evitar o intervalo de segunda aumentada entre a terça da subdominante e a sensível:

341:

J.S.Bach. Coral nº 102

S DVII6 t

B. A TRÍADE DO III GRAU DO MODO MAIOR (DTIII)

4. Noções preliminares

Na música clássica além fronteiras a tríade DTIII encontra-se muito raramente, evidentemente em conseqüência da insuficiente clareza funcional (a dubiedade é provocada pela presença neste acorde da terça da tônica junto com a sensível). Na música russa e eslava (F.Chopin) DTIII teve um uso mais amplo e mais livre (ver tema 27).

A dubiedade do acorde de DTIII diminui a tensão da atração de sua quinta e permite colocar depois dele uma subdominante (como depois da tônica).

5. Aplicação da tríade DTIII

A utilização mais característica da tríade de DTIII é a harmonização do sétimo grau, que desce um grau (*si-lá* em dó maior). O acorde DTIII precede a nota fundamental da tríade da tônica ou de TSVI; depois do acorde de DTIII habitualmente segue a tríade da subdominante no estado fundamental (às vezes TSVI):

343:

W.A.Mozart, "Bodas de Fígaro"

Larghetto

TSVI DTIII S T

344:

M.Mussorgsky, "Kovantchina"

Largo

T DTII S T6

Para a música clássica russa o uso característico de DTIII é o seu papel de dominante do modo menor natural paralelo com a resolução em TSVI (como sua tônica) ou na tônica (ver no tema 17 o exemplo 238), como um dos modos do sistema de empréstimo existentes:

345:

N.Rimsky-Korsakov."A moça da neve"

Maestoso

#3

? #3

T DTIII T DTIII T

Encontra-se também a progressão de DTIII para T através da passagem D4/3:

346:

& 2
? 2

T TSVI DTIII D4//3 T

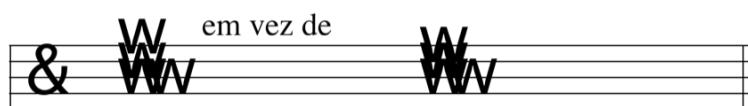
Observação: Por este motivo encontra-se sua maior utilização na mudança de tonalidade (ver mais adiante o tema sobre modulação).

C. A DOMINANTE COM SEXTA

6. Noções preliminares

Na tríade da dominante no estado fundamental, do modo maior e menor, a quinta pode ser substituída pela sexta (contando-se a partir do baixo), estando o dobramento já estabelecido anteriormente:

347:

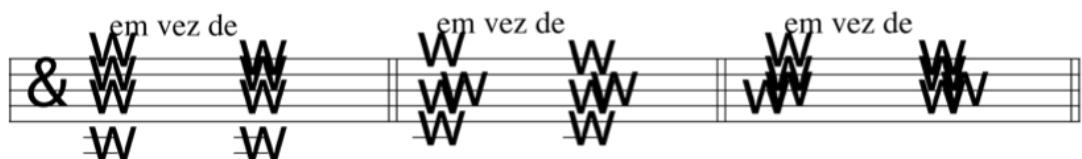


Ordenando-se esta harmonia em terças a partir do III grau da escala, ela existirá como um acorde de sexta de DTIII.

A sexta como substituição da quinta se coloca quase sempre na voz superior (uma condição do movimento das vozes).

No acorde de sétima da dominante no estado fundamental também é possível substituir a quinta pela sexta, como regra, na voz superior. Desta substituição resulta uma harmonia que não se ordena por terças:

348:



7. Condições de uso da dominante com sexta

A substituição na dominante da quinta pela sexta é mais característica das cadências. Depois de uma harmonia de subdominante ou de tônica ou ainda C^6_4 , a dominante pode ser apresentada diretamente com a sexta, a qual logo depois resolve na quinta, como uma apojatura:

349:

Music example 350 consists of two staves. The top staff is in common time (& 2/4) and the bottom staff is in 2/4. The vocal parts are represented by 'ú' and 'í'. The harmonic progression below the staff includes: T6 D6/7-5 T, S6 D6//7-5 T, SII6 D6-5/7 TSVI, S D6/2-5 T6, S C6/4 D6-5/7 T.

Neste caso a dominante com sexta como que substitui C_4^6 (e depois do próprio C_4^6 repetindo-o com a resolução da quarta e retardo da sexta).

A dominante pode apresentar-se como tríade ou como acorde de sétima, da qual a quinta no papel de retardo ou de repetição do acorde passa para a sexta. Neste tipo de encadeamento a sexta serve como que uma antecipação da harmonia de tônica que se segue (T, TSVI):

350:

Music example 350 consists of two staves. The top staff is in common time (& 2/4) and the bottom staff is in 2/4. The vocal parts are represented by 'ú' and 'í'. The harmonic progression below the staff includes: SII6/5 D -7 -6 T, T, D7 -6 TSVI.

A dominante com sexta pode imediatamente resolver em T e TSVI, sem resolução preliminar da sexta na quinta. A sexta (o III grau da escala) se movimenta uma terça abaixo (para o I grau) ou permanece parada; mais raramente ela se move uma terça acima (para a quinta da tônica):

351:

A musical staff with two voices. The top voice has a brace and the bottom voice has a question mark. Above the notes are harmonic analysis symbols: &, ii, ii, ii, ii, ii, ú, ú, ú. Below the staff are Roman numerals: T6, SII6, D6/7, TSVI, SII6, D6, T.

352:

A.Scriabin.Concerto para piano, II Mov.

Andante
 & $\# \# \# \# c$
 ? $\# \# \# \# c$

SII6/5 D6 T

Exemplo de harmonização:

353:

A musical staff with two voices. The top voice has a brace and the bottom voice has a question mark. The staff shows a continuous sequence of notes and rests, likely representing a harmonic progression or a specific melodic line.

Complementação

8. A exposição (escolha de acordes) nas construções iniciais

Foi preceituado acima (temas 8 e 9) que a escolha certa dos acordes caracteriza as cadências: para a conclusão do período D7-T ou D-T, terminando as frases D ou C⁶-D ou D7-T.

A principal feição destes encadeamentos é a clareza da conclusão com a utilização da tônica final precedida da dominante com a fundamental no baixo.

Por sua vez, para o princípio de muitas construções, também são típicos certos encadeamentos.

Entre eles, por exemplo, nos clássicos vienenses constantemente se encontram encadeamentos autênticos, com a predominância da dominante na forma de inversão - ver, por exemplo, L.Beethoven, Sonata, op. 22, II mov.; Sonata, op. 2 nº2, II mov.

Nestes casos a harmonia da subdominante freqüentemente existe somente na cadência (na conclusão ou também na meia cadência, mais raramente), ou apenas antes dela. Encontram-se igualmente formas de períodos puramente autênticos, por exemplo, L.Beethoven, início da oitava sinfonia; sonata op.49 nº2, II mov.

Além das estruturas iniciais autênticas são utilizados também encadeamentos com a participação da harmonia de subdominante. Quando tal harmonia entra imediatamente depois da tônica inicial, ela é muitas vezes construída sobre o baixo da tônica (SII2, S6/4, e às vezes TSVI6). Entre os encadeamentos com subdominante encontram-se freqüentemente os seguintes: T-SII2-S6/5-T (ver, por exemplo, J.S.Bach “Cravo bem temperado”, v. I prelúdio em dó maior); T-D7-TSVI-S(SII)-D-T (ver exemplo W.A.Mozart, concerto para piano em si b maior I mov.).

Os encadeamentos plagais, que iniciam as construções musicais, são pouco característicos dos clássicos vienenses (ver W.A.Mozart sonata nº8, em dó maior, III mov.; L.Beethoven, sonata em mib maior, op. 31, I mov.), porém ganham expressivas utilização nos mestres posteriores e, sobretudo (sob influência da criação popular) nos compositores da escola russa (ver M.Glinka, cavatina “Ludmila” da ópera “Russlan e Ludmila”; N.Rimsky Korsakov canção “O peixinho nadou” da ópera “Sadko”; Dargomijsky “Zéfiro noturno”, começo do II mov.).

TEMA 25. MENOR NATURAL NO ENCADEAMENTO FRÍGIO

1. SISTEMA FUNCIONAL

O sistema funcional completo do modo menor natural difere basicamente do sistema menor harmônico pela estrutura do grupo da dominante - d, dtIII, dVII.

Nele a tríade principal é menor, e as secundárias maiores. Todos os acordes do grupo, com base na tríade principal, são cifradas, como se sabe com letras minúsculas:

355:

Dó menor
&
dtIII d dVII

A ausência da alteração ascendente do VII grau enfraquece a agudeza da força de atração destes acordes para a tônica, e por isto a sua utilização está ligada a condições especiais.

2. O ENCADEAMENTO FRÍGIO E A LÓGICA DAS PROGRESSÕES

O modo menor natural em geral é inserido de modo episódico e com uma participação reduzida na obra musical. A base principal da sua inserção está a serviço do movimento por grau conjunto descendente em que uma das vozes caminha a partir da tônica até o V grau:

356:

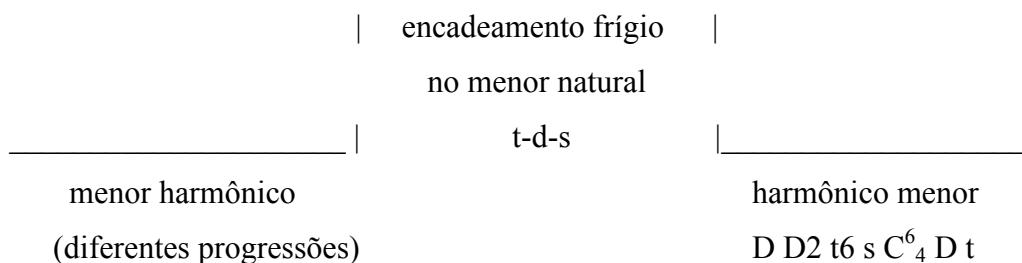


Formado deste modo, o tetracorde superior descendente da escala menor natural coincide, pelos seus intervalos, com o tetracorde do antigo modo frígio (2^a maior - 2^a maior - 2^a menor em ordem descendente). Ligado a isto chama-se de encadeamento frígio a harmonização do movimento melódico descendente do tetracorde da escala menor natural. Quando ele está a serviço da conclusão de uma estrutura que finaliza com a tríade da dominante no estado fundamental, ele é chamado de cadência frígia.

Como se sabe o VII grau da escala indica o grupo da dominante e o VI grau o da subdominante. Por isto o tetracorde frígio, estabelecido sobre pelos graus I - VII - VI - V, provoca uma progressão com harmonia de dominante seguida de harmonia da subdominante. Deste modo, a fórmula típica de progressão, ligada ao encadeamento frígio, se opõe às fórmulas do maior e do harmônico menor:



Pela antiga tradição o encadeamento frígio conduz, em regra, à dominante, que pertence ao menor harmônico e não ao menor natural. Isto explica o papel episódico do menor natural, porquanto através da dominante harmônica se restabelece o tipo comum de progressão, peculiar ao modo menor harmônico:



Por consequência, antes e depois do encadeamento frígio o movimento de acordes caminha dentro do menor harmônico.

Observação: Como já foi assinalado, nas progressões de acordes do maior e do menor, que respondem pela fórmula T-S-D-T, a tensão aumenta na passagem da subdominante para a dominante. No modo menor natural a fórmula t-d-s-t também cria aumento de tensão de d para s, porque na dominante natural (graças à ausência da elevação de meio tom) a instabilidade se abrande e por isto a subdominante, que a segue, é percebida como uma harmonia mais tensa, pelo fato de que a sua terça atrai a quinta da tríade da tônica (meio tom).

São possíveis encadeamentos parecidos com o frígio, no qual os sons iniciais estão ausentes ou a sua conclusão aparece à distância:

357:

Dó menor



3. O TETRACORDE FRÍGIO NA VOZ SUPERIOR

Quando o tetracorde frígio é conduzido na voz superior, ele se harmoniza sobretudo das seguintes maneiras:

1) t - dtIII - s- D

tsVI - dtIII6 - s - D:

358:

M.Mussorgsky."Hovantchina"

Lá menor

D tsVI dtIII s D

359:

N.Rimsky-Korsakov."Da torre"

Si menor

s dtIII tsVI s7 D

- 2) Utilizando uma progressão de acordes de sextas paralelos t6 - dVII6 - tsVI6
- D6 (ou D6/5 ou DVII7, ou SII2 - D6), com diversos dobramentos que se alternam:

360:

Dó menor 1 3 5

t6 dVII6 tsVI6 D6

3) O VII grau natural da escala pode também ser considerado como a sétima da tônica, particularmente, como passagem:

361:

t t7 s D6/5 t t6 t6/5 s D t t6/5 s D tsVI t4/3 sII6/5 D

4. O TETRACORDE FRÍGIO NO BAIXO

Quando o tetracorde frígio está no baixo, ele se harmoniza principalmente das seguintes formas:

1) t - dVII - s6 (sII4/3 e mais raramente tsVI) - D:

362:

G.F.Haendel,"Judas Macabeus"

t dVII s6 D

2)t - d6 - s6 (mais raramente sII4/3 e tsVI) - D:

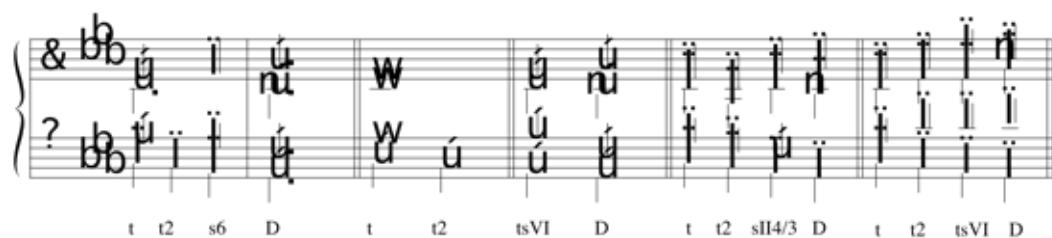
363:

G.F.Haendel,"Judas Macabeus"

t dVII s6 D

3) t - t2 - s6 (ou tsVI, ou sII4/3) - D:

364:



Exemplo de harmonização:

365:

TEMA 26. SEQÜÊNCIA DIATÔNICA (TONAL), ACORDES DE SÉTIMA SECUNDÁRIOS

1. SEQÜÊNCIA MELÓDICA

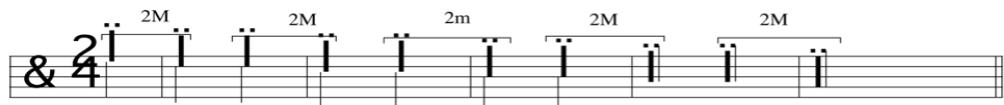
A deslocação para cima ou para baixo de qualquer estrutura melódica chama-se seqüência melódica. Um encadeamento determinado como base de tal deslocamento, e qualquer de seus posteriores surgimentos, chama-se elo. A seqüência é a técnica mais simples de exposição e desenvolvimento melódico:

367:

P.Tchaikovsky. "Evgueni Oneguin"

Neste caso, quando a seqüência não se afasta dos limites de uma tonalidade única, ela se chama diatônica ou tonal. Cada um de seus elos repete o desenho melódico do motivo, mas as qualidades de seus intervalos e o seu significado modal vai se modificando ininterruptamente:

368:



2. SEQÜÊNCIA HARMÔNICA

Uma seqüência melódica da voz principal muitas vezes é acompanhada por um movimento de seqüência das demais vozes. Isto produz a seqüência harmônica, isto é, uma progressão, com deslocamentos do encadeamento inicial para cima ou para baixo, por meio de grupos de acordes:

369:

As seqüências estão a serviço de um dos mais importantes meios de desenvolvimento melódico e harmônico, significativo em qualquer movimento artístico.

3) A RELAÇÃO FUNCIONAL NA SEQÜÊNCIA

O primeiro elo de uma seqüência representa habitualmente uma forma bem simples de encadeamento em termos de relação funcional.

Em todos os elos posteriores de acordes tendem a permanecer idênticas ao primeiro elo tanto a posição melódica quanto a ordem das notas ou a relação de segunda, terça ou quinta entre estes acordes.

Graças à permanência da relação conserva-se latente de algum modo a ligação funcional no interior do elo, dada no motivo inicial da seqüência. Assim, por exemplo, se o elo inicial D7 - T se desloca uma terça abaixo então entre os acordes III7 - VI forma-se uma relação análoga à do acorde de sétima da dominante com a tônica.

Por isto, na medida em que na seqüência não se deslocam acordes isolados, e sim encadeamentos ligados funcionalmente, esta ligação continua a atuar apenas no interior do elo, ficando ausente no limite dos elos, num outro plano, separada da melodia inicial.

4. A SEQÜÊNCIA DE TRÍADES

A seqüência mais simples forma-se a partir das tríades, as quais podem estar no estado fundamental ou invertidas.

A quantidade de acordes, sua relação uns com os outros, os modos, a posição melódica e a ordem das notas são determinados no motivo, isto é, no primeiro elo. Nos elos posteriores esta ligação se conserva, só que deslocada para um outro grau.

5. OS MEIOS DE DESLOCAÇÃO

As seqüências, formadas de tríades, podem habitualmente tanto subir quanto descer.

A mais simples e freqüente deslocação sucessiva do motivo se faz descendemente ou ascendentemente pelos graus da escala, por exemplo:

370:

P.Tchaikovsky, 3^oSinfonia

The musical score consists of two staves. The top staff starts with a chord labeled 'I' (in parentheses) and continues with 'III', 'IV', and 'II'. The bottom staff starts with 'V', followed by 'III', 'VI', and 'IV'. Both staves show various chords with different Roman numerals underneath.

371:

G.F.Haendel, "Sansão"

The musical score consists of two staves. The top staff starts with a chord labeled 'bc' (in parentheses) and continues with 'D6', 'T', 'V6', 'I', 'IV6', 'VII', 'III6', 'VI', 'II6', 'V', 'I6', 'IV', 'VII6', and 'III'. The bottom staff shows a series of eighth-note patterns.

Além disso, encontram-se deslocações por terças:

372:

P.Tchaikovsky.4^a Sinfonia

T6 D VI6 III IV6 I II6 VI

373:

L.Beethoven.Sonata p/piano op.109, I Mov.

vivace ma non troppo

T D6 VI III6 IV I6

ou por quartas:

374:

D6 T I VI6 IV II II6 V

Nestes casos às vezes se forma um elo duplo (ver o último exemplo).

Finalmente o intervalo da deslocação pode ser modificado:

375:

T16 S
IV VI6 II V6 I
Terça Segunda

A quantidade de elos na seqüência raramente passa de três ou quatro, sendo muitas vezes apenas dois. O primeiro e o último elo podem estar incompletos e modificados nos detalhes.

No modo menor o movimento da seqüência se baseia quase sempre nos acordes do menor natural (na seqüência descendente exclusivamente neste modo), excluídos o primeiro e o último elo, em que o menor harmônico é mais típico:

376:

6. OS ACORDES PARALELOS DE SEXTA

Os acordes paralelos de sexta formam, através de seqüência, uma série por afinidade ou vizinhança. Todos os acordes nesta série são dispostos quase sempre em posição melódica de fundamental. Na base da série está o movimento paralelo de três

vozes. A este esquema de três vozes acrescenta-se uma quarta voz intermediária, por dobramento no acorde. O dobramento nos acordes vizinhos habitualmente diferentes; eles podem se alternar sistematicamente, pelo princípio da seqüência, e variar a cada dois ou a cada três:

377:

The image contains three staves of musical notation. Staff 1 is labeled 'Estrutura a três vozes' and shows three voices: soprano (S), alto (A), and bass (B). Staff 2 is labeled 'Dobramentos diversos aos pares' and shows various pairings of voices. Staff 3 is labeled 'Dobramentos diversos três a três' and shows various triplets of voices.

A variedade predominante de acordes paralelos de sexta tem a forma de escala ascendente ou descendente. Além disso, encontram-se séries de acordes de sexta com mudança de direção (ver L.Beethoven, Sonata op.2 nº1, Trio do Minueto; W.A.Mozart, marcha em Fá maior da ópera “A flauta mágica”).

Observação: Na literatura os acordes de sexta paralelos são expostos preferencialmente em três vozes. É muito utilizado o dobramento do baixo por intervalo de oitava.

7. A SEQÜÊNCIA DE ACORDES DE SÉTIMA

A seqüência pode ser formada com acordes de sétima. O motivo da seqüência, nestes casos, é constituído freqüentemente por dois acordes, A mais utilizada é a seqüência de acordes de sétima e tríades, mas também com dois acordes de sétima.

8. O MOTIVO COM ACORDE DE SÉTIMA E TRÍADE

O acorde de sétima, na maioria das vezes, resolve na tríade, uma quarta acima, pelo modelo da progressão D - T. O acorde de sétima pode ser tomado em qualquer modo ou posição:

378:

The musical score consists of two staves. The top staff starts with a question mark and a clef, followed by a series of vertical stems with dots above them. The bottom staff starts with a question mark and a clef, followed by a series of vertical stems with dots above them. Below the staves, a sequence of Roman numerals indicates the chords: V7 I VI7 II V6/5 I IV6/5 VII III6/5 VI II4/3 V 14/3 IV V2 16 VI2 II6. The score is in common time (indicated by a 'C' with a '4').

A seqüência pode iniciar com qualquer acorde de sétima; para concluir é preferível D7, resolvendo imediatamente na tônica, ou na cadênciia principal:

379:

The musical score consists of two staves. The top staff starts with a clef and a '3' over a '2', followed by a series of vertical stems with dots above them. The bottom staff starts with a clef and a '3' over a '2', followed by a series of vertical stems with dots above them. Below the staves, a sequence of Roman numerals indicates the chords: T VI6/5 II V6/5 I. Above the staves, the text 'C.W.Gluck."Orfeu"' is written. The score is in common time (indicated by a 'C' with a '4').

9. O MOTIVO COM DOIS ACORDES DE SÉTIMA

Na seqüência com dois acordes de sétima, na maior parte das vezes, o segundo deles se coloca uma quinta abaixo do primeiro, pelo tipo de progressão SII7 - D7. A sétima e a quinta descem um grau, e as demais vozes permanecem paradas, na qualidade de sétima e quinta do próximo acorde. A nota fundamental do acorde de sétima, colocado no baixo, pode se movimentar por salto para a fundamental do próximo acorde. Deste modo de um elo para outro a quinta e a sétima também descem, produzindo uma seqüência por grau conjunto descendente. Nestas condições o acorde de sétima no estado fundamental, como norma, alterna-se com o acorde de terça e quarta, e o de quinta e sexta com o de segunda. Finalmente o acorde de sétima completo no estado fundamental pode se alternar com um incompleto também no estado fundamental:

380:

Esta seqüência representa a variedade diatônica chamada de círculo de acordes de sétima de quartas e quintas, isto é, nesta progressão cada acorde fica uma quinta abaixo do anterior (do ponto de vista da relação intervalar).

Quando a seqüência de acordes de sétima diatônicos é conduzida não por segundas, mas por qualquer outro intervalo, estes acordes permanecem sem resolução (ver E.Grieg, Sonata para violino, op.8):

381:

II4/3 V7 III4/3 VI7 IV4/3 VII7 V4/3 I7

Complementação

10. ACORDES DE SÉTIMA SECUNDÁRIOS FORA DA SEQÜÊNCIA

Os acordes de sétima T7, DTIII7, S7 e TSVI chamam-se secundários, porém são acordes usados principalmente nas seqüências. Fora das seqüências eles são pouco encontrados comparativamente. Conclui-se que a razão para isto é que eles são funcionalmente menos precisos, em comparação com D7, SII7 e DVII7; além disso, alguns deles (T7 e S7 maior e dtIII7 e tsVI menor) possuem a sétima maior, que produz uma sonoridade relativamente áspera.

A sétima destes acordes aparece de preferência como de passagem ou de preparação:

384:

T T2 TSVI TSVI2 S S2 SII SII2 D6/5

Cada acorde de sétima secundário resolve quase sempre na tríade, por intervalo de quinta (do tipo D7 - T), ou passam para o acorde de sétima do mesmo grau (do tipo

SII7 - D7); significa dizer que os acordes de sétima secundários encontram-se na relação como se fosse uma dominante e o seu acorde de resolução ou de passagem, o que acontece habitualmente na maioria das seqüências:

385:

Como modelo mais livre de utilização de acordes de sétima secundários (tanto no exemplo anterior como no posterior, seguido como uma seqüência e realizado não tão rigidamente) citamos o romance de R.Schumann "Ich klage nicht":

386:

R.Schumann."Ich klage nicht", op.48 n°7

Entre os acordes de sétima secundários o mais freqüentemente encontrado é S7. Ele às vezes participa de encadeamentos e de cadências plagais, resolvendo imediatamente na tônica. A sétima neste caso permanece parada, como nota comum:

387:

E.Grieg."O cisne", op.25 n°2

T s7 T s7

388:

M.Glinka."Russlan e Ludmila"

T s7 T s7

Às vezes ele precede a dominante (como parte da cadência):

389:

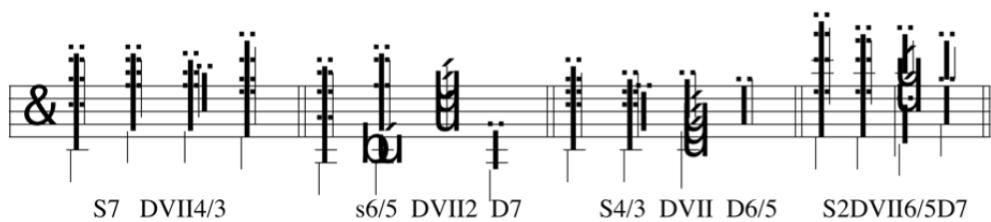
J.S.Bach.Partita em Dó menor

s7 D t

Por fim, com base nos princípios gerais descritos acima, S7 passa para DVII7, por intervalo de quinta descendente.

O movimento das vozes neste caso responde de acordo com o tipo habitual SII7 - D7:

390:



TEMA 27. OS MODOS DIATÔNICOS NA MÚSICA RUSSA

Tanto as peças populares russas quanto a música clássica russa se caracterizam pela ampla ocorrência dos modos diatônicos, diatônicos como fundamento principal da melodia e da harmonia (multivocal). No desenvolvimento histórico da música clássica russa os modos diatônicos alcançaram grande significado e condicionaram, ao lado das características nacionais, seu idioma harmônico. Pode-se até afirmar que a atenção aos modos diatônicos, em certo grau, contribuiu para o desenvolvimento das tendências realísticas e democráticas, tão claras na música clássica russa. Ao mesmo tempo o suporte dado pelos modos diatônicos resultou na proximidade e afinidade orgânica que existem entre a música clássica russa e a produção de canções populares russas e que, por continuidade, passou a orientar a estética do realismo na música soviética.

Os modos diatônicos encontram na música russa interpretação e aplicação muito amplas, bastante distinta da tradição da música ocidental. Considera-se que o mais importante e ao mesmo tempo mais simples dos modos diatônicos é o modo menor natural.

1. NOÇÕES PRELIMINARES SOBRE O MENOR NATURAL

Na música clássica da Europa Ocidental o modo menor natural encontra apenas utilização claramente episódica (ver, por exemplo, a seqüência descendente da coda do I mov. da Quinta Sinfonia de Beethoven); nela em essência estão ausentes obras em que o plano geral se constrói sobre o modo menor natural.

Na música russa, tanto popular quanto profissional, o modo menor natural adquiriu importância e significação absolutamente essencial. A música russa produziu grande número de encadeamentos harmônicos e melódicos originais e expressivos, organicamente associados às características funcionais e de colorido do modo menor natural. Encontramos sem dificuldade tais encadeamentos característicos nas cantigas populares, nos coros populares multivocais, nas variadas formas dos arranjos das canções russas e nos padrões da música popular introduzidos na realização individual de nossos destacados compositores (M. Glinka, A. Dargomijski, P. Tchaikovski, A. Borodin, M. Mussorgski, N. Rimski-Korsakov, S. Taneev e muitos outros). O grande número de padrões variados e artisticamente irrepreensíveis de aplicação do modo menor natural por quase todos os compositores russos despertou a opinião equivocada de que é impossível encontrar traço original de harmonia russa dentro do menor natural. Sem nos manifestar contra a apreciação geral comumente elevada a cerca do menor natural, não podemos deixar de constatar que as propriedades e padrões comuns à harmonia modal, observadas na música russa em geral, não se esgotam totalmente no menor natural.

2. CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTAIS DO MENOR NATURAL

Na música russa o menor natural tem sido tratado não só como um episódio no interior do usual menor harmônico, mas também como modo diatônico autônomo. Por isto a ligação da dominante menor com a tônica (d – t), que não é em absoluto típica do classicismo ocidental, teve ampla disseminação na música russa. Relacionado a isto, o próprio papel da dominante menor (natural) também se desenvolveu. A dominante natural tem sido utilizada na meia cadência, na cadência final e até na qualidade de sonoridade conclusiva do período ou da obra inteira:

391:

Se na música ocidental acordes do menor natural tem sido introduzidos preponderantemente no encadeamento frígio ou nas cadências, na música russa ganharam outra aplicação, mais peculiar e variada.

É notório que a dominante menor não tem a tensão de semiton com t (precisamente com a fundamental do acorde) e, simultaneamente, que a subdominante

(s) apresenta tensão mais evidente com t (semitom entre o VI e o V graus). Isto pode explicar em parte porque s recebeu significado e lugar especial no menor natural e na harmonia russa em geral, e porque os encadeamentos plagais alcançaram na música russa tão ampla aplicação e se tornaram indicativos de sua harmonia modal característica. Em conformidade com sua importância a subdominante (s) do menor natural encontra vasta utilização no interior das estruturas musicais, nas meias cadências e cadências plagais, e aparece também a sonoridade conclusiva do período ou da obra inteira:

392:

393:

Por esta peculiaridade os papéis de d e s, junto com todos os acordes do grupo d e s do menor natural, alcançaram ampla disseminação junto com os encadeamentos típicos da música russa, nos quais a dominante é circundada pelos acordes de s, e a subdominante é circundada pelos acordes de d; variantes de cadências ocorrem com base nas relações de terça e de segunda entre os acordes:

394:

395:

3. CADÊNCIAS PLAGAIS

Diferentemente das normas básicas do classicismo ocidental é característico aos encadeamentos e cadências plagais da música russa o salto de quarta na melodia, não no baixo e nem nas vozes extremas simultaneamente (resultando em oitavas por movimento contrário). Tais saltos plagais na melodia produzem diferentes variantes de harmonização: com a subdominante típica (s), com a subdominante dupla, isto é s em direção a subdominante (ss), com a sonoridade suave da dominante natural paralela (dVII), e até com a dominante natural na modalidade de acorde de sétima (d7). Em todas as harmonizações livres semelhantes saltos de quarta na melodia mantêm seu colorido plagal (sobretudo pelo movimento na melodia ou até por elementos funcionais, ver compasso 8, exemplo 396). Estes saltos variam nas harmonizações, além de tudo, pelas possíveis inversões dos acordes e pelo modo como se apresenta o acorde conclusivo da tônica (completo, incompleto, uníssono):

396:

4. Relações de terça e de segunda

Assim como as diversas relações plagais de quarta – quinta dos acordes as relações de terça e de segunda adquiriram grande importância, em planos bastante variados, por seu uso no modo menor natural.

Relações de terça:

- 1) Formam progressão específica ou parentesco próximo t-dIII, isto é, tônica menor e maior paralela (por mudança de função), que pode ser encontrada constantemente e em diferentes combinações na literatura, como por exemplo:

397:

- 2) Permitem a utilização de acordes diversos, pertencentes a determinados grupos funcionais, os quais atuam de forma quase equivalente em outros encadeamentos harmônicos, como por exemplo:

t – dVII – tsVI – s,

t – tsVI – s – d,

t – dtIII – d – dVII

dVII – d | s – tsVI – t

- 3) Formam variantes de encadeamentos plagais e autênticos através da sua separação em dois elos em relação de terça:

a)

D – dtIII | t

b) no encadeamento plagal s – t, respectivamente, tais são os elos:

s – tsVI – t

398:

Ocorrida primeiramente no menor natural, a relação de terça dos acordes ganhou, ao mesmo tempo, maior importância na harmonia modal e foi utilizada respectivamente em outros modos, como por exemplo, no maior natural, tendo como

resultado sonoridade um tanto peculiar em termos de encadeamento (T – TSVI, D – DTIII).

Paralelamente, a relação de segunda alcançou maior importância e colorido no menor natural. Ela se disseminou para todos os acordes contíguos, exceto em parte para os distantes apenas uma segunda menor (d – tsVI), porquanto em geral a relação de semitom não é suficientemente característica, sobretudo na linguagem harmônica das genuínas canções populares (das antigas canções de primeira linha).

Transcrevemos as situações mais características de encadeamentos de acordes em relação de segunda no menor natural:

dVII – t; t – dVII; dVII – tsVI; tsVI – dVII; d – s; s – d; s – dtIII; dtIII – s;
399:

O encadeamento d – tsVI, menos típico para a música russa (relação de semitom), ganhou na prática artística algumas variantes de substituição. Transcrevemos as mais importantes e mais simples delas, mantendo, certamente, inalterado o movimento do baixo em semitom:

- 1) tsVI transforma-se em acorde de 6^a da subdominante, o que produz a relação típica de segunda e o encadeamento funcional típico: d – s₆; s₆ – d.
- 2) o encadeamento d – tsVI (ou o contrário) não é anulado, mas é envolvido em seguida por uma cadeia completa de acordes em relação de segunda maior, que retomam a sonoridade característica de origem:
 - 1) d – tsVI – dVII – t; 2) tsVI – d – s – t; 3) dtIII – s – d – tsVI – t;

400:

Apresentamos amostra com acordes em relação de segunda e de terça:

401:

Acordes em relação de segunda do menor natural transferiram-se para outros modos, nos quais formaram uma série completa de interessantes progressões e encadeamentos:

402:

5. Construção de acordes

Na música russa há uma maneira própria de construir e de apresentar acordes. Muito freqüentemente acordes e conjuntos de sons do menor natural (e por continuidade acordes de outros modos, em analogia com eles,) são expostos de modo incompleto. Igualmente para distinguir-se da tradição ocidental, alguns acordes incompletos da música russa são analisados como conjuntos de sons, nos quais se omitem a terça (e não a quinta, como é usual na música ocidental).

Conjuntos de dois sons, no modo menor natural, se encontram quase sempre na t, s, d e dVII; observe-se que ao lado dos conjuntos de sons de duas notas surgem, nas canções populares e na música profissional russa, alguns acordes no sentido habitual do termo, com a omissão da quinta. Além disto, uníssonos e oitavas são constantemente encontrados na linguagem harmônica das peças populares e nos seus arranjos: cantos iniciais são usualmente apresentados em uníssono, às vezes em uníssonos oitavados; cadências se completam com pausa em uníssono ou oitava, ou ainda em movimento melódico de uníssono. Desta forma na exposição dos acordes e conjuntos de sons da música russa são introduzidos e reforçados modelos completos contendo importante significado melódico e expressivo.

É necessário observar, em termos de condução de vozes, a livre utilização dos acordes de 6/4, além das tradicionais bordaduras, passagens e C⁶₄ cadenciais. Tem-se em mente de fato o acorde de 6/4 em relação de segunda e de terça, utilizado não raramente com salto no baixo como parte de encadeamentos bastante distintos. Na prática os mais importantes deles são os acordes dtIII e dVII em situação de passagem para t. O papel específico e a relação d e s do menor e do maior natural oferece também a possibilidade de aparecimento de importante passagem do acorde de 6/4 entre dVII e seu acorde de 6^a dVII₆ no menor natural, ou entre D e D₆ no maior natural, os quais não são absolutamente típicos do classicismo ocidental:

403:

Nas apresentações e ligações dos acordes a música russa permite maior liberdade de dobramentos (quinta e terça) nos acordes, que está ligada não à técnica dos exercícios e regras da condução de vozes, mas à qualidade da melodia e à expressividade.

Observação. Apontamos ainda, como forma de apresentação completa das notas, o acorde de 7^a em quartas superpostas, utilizado de forma autônoma na música popular russa: ele é formado sobre o I, IV e V graus do menor natural e sobre o II, III,

e VI graus do maior natural e, como regra, se resolve na terça maior por movimento de terça nas vozes extremas e de segunda nas vozes intermediárias:

404:

Não raramente o acorde de 7^a em quartas superpostas ganha no jogo aproveita apenas melodicamente como, por exemplo, na canção “A recruta” de С. Пятницкого (1914):

405:

A sua utilização no trabalho inicial de harmonização de canções populares é difícil e exige cuidados.

6. OUTROS MODOS

A) MODOS MENORES

ALÉM DO MENOR NATURAL, MENCIONAMOS AINDA DUAS FORMAS DISTINTAS DE MENOR: 1) MENOR DÓRICO 2) MENOR FRÍGIO.

O menor dórico se caracteriza pelo VI grau elevado, produzindo uma sexta maior entre o I e o VI graus (chamada por isto de sexta dórica). O acorde de sexta dórica – uma subdominante maior – resolve freqüentemente na música russa não em dVII (do qual contém a nota sensível), mas em t, t₆ ou d, ou em t, através da tríade menor dórica do II grau, compondo encadeamento plagal mais amplo. A ligação do acordes de sexta dórica (S, SII, S₇) com a tônica constitui nova e completa variante de encadeamento plagal, a qual teve grande disseminação na música russa. A subdominante dórica (S) leva a dVII principalmente quando, na progressão harmônica, pode revelar acordes de t e dVII em resolução contrária, nas quais ambas as tríades (t e dVII) apresentam funções modais equivalentes (mudanças de modo). A resolução contrária é característica do menor dórico e se insere fundamentalmente na disseminação, para a música russa, da relação de segunda dos acordes e mesmo das tonalidades (observando-se o plano geral tonal da obra, onde a mudança de tonalidade se reveste de função de ordem superior):

406:

407:

O menor frígio se identifica pelo II abaixado, que forma entre o I e o II graus a segunda menor característica (chamada por isto de segunda frigia). A segunda frigia forma um semitom na relação entre as tríades de I e II graus, a qual é menos típica para as canções populares. Na música russa profissional tal relação entre as tríades se apresenta de forma um pouco diferente da que se encontra na música ocidental, e nela apóia-se progressão harmônica diatônica, tão típica para a música russa em geral.

Usualmente a tríade do segundo grau abaixado do menor frígio na música russa leva não a t, D ou C⁶₄, mas a acorde paralelo a ele, isto é à tríade menor do VII natural, ao qual segue t com salto melódico de quarta. Este encadeamento enfatiza a ligação de segunda entre os acordes (VII – I), desconsiderando o fato de que o baixo pode se mover por semitom (VII – I) ou por tom inteiro (II – I). Pode-se dizer que em tal cadência o VII grau menor como que afasta a tríade do II grau abaixado e confere a todo o encadeamento um colorido peculiar, antigo. (ver, por exemplo, com que clara obstinação N. Rimski-Korsakov na canção Lumira da ópera “Mlada” prefere o VII menor ao II abaixado!). O VII grau menor às vezes inclui a sétima de passagem, formando um acorde de 7^a do VII grau menor. No plano da peculiar tendência da sua sétima para a quinta da tríade da tônica o VII grau menor raramente forma acorde de 7^a em outra situação.

Há um parentesco funcional do acorde de 7^a com o VII grau menor (ver esquema no exemplo 408), mas na sonoridade ele contém colorido e propriedades individuais.

São interessantes os seguintes encadeamentos:

$\overbrace{\text{dtIII} - \text{dVII}_6 - \text{t}} \text{ ou } \overbrace{\text{tsVI} - \text{dVII} - \text{t}} \text{ ou } \overbrace{\text{t} - \text{dVII}_6 - \text{t}}$

(menor) (menor) (menor)

Eles são muito característicos para o menor frígio na música russa e para sua especificidade modal em geral:

408:

409:

B) MODOS MAIORES

ENTRE OS MODOS MAIORES QUE TEM IMPORTÂNCIA PRÁTICA PARA O TEMA DO MODALISMO MENCIONAREMOS O MAIOR NATURAL E O MAIOR MIXOLÍDIO.

O modo maior natural constitui uma das estruturas modais mais disseminadas na arte musical de várias épocas e culturas nacionais. Entende-se que nos modelos utilizados para este modo o que há de mais facilmente observável é o controle da execução das regras ou fundamentos harmônicos comuns, que alcançaram importância internacional.

A utilização do maior natural nas canções russas e na música profissional russa adquiriu algumas peculiaridades, às quais acrescentaremos: fortalecimento da importância da subdominante e de seus acordes de substituição (exemplo, encadeamentos II – III – VI – IV ou V – III – II – III – IV), maior atenção às relações de terça e de segunda, alguma diminuição do papel de T e D (por isto, por exemplo, não terminar obrigatoriamente na tônica) e algumas contraposições da tríade de T e da tríade do II grau (aqui se deduz uma analogia com a relação de variação modal t e dVII no menor natural). Semelhante ao menor natural, no maior natural maior recebeu grande disseminação a interação T maior e t do menor paralelo, resultando da equivalência destes acordes de tônica, um novo modo mutável (ver sobre isto a seguir o §7 e o tema 49 sobre maior – menor). Desta forma, no maior natural os acordes do grupo funcional básico mostraram-se mais completos e genuínos. O significado dos encadeamentos plagais e das cadências fortaleceu-se como no menor e destacou sua variedade:

410:

411:

412:

O modo maior mixolídio mantém, no geral e no conjunto, as bases funcionais do maior natural, mas se distingue dele pela dominante menor e pela tríade maior do VII grau abaixado. O VII grau abaixado forma com o I grau uma sétima menor, a qual dá o nome ao próprio modo e é chamada de “sétima mixolídia”.

Ambos os acordes característicos do maior mixolídio (d, dVII maior) podem se encadear com a tônica de modo imediato; igual interesse despertam aqueles encadeamentos, em que os acordes do maior mixolídio levam à tônica, porém através de harmonias de subdominante (SII, TSVI, raramente S). Estes ressaltam o papel da harmonia plagal nas canções e nos clássicos russos:

413:

414:

7. O MODO MUTÁVEL

Ao lado dos já mencionados modos diatônicos maior e menor simples, nas canções populares russas e na música artística dos compositores russos houve uma enorme disseminação do modo mutável, cuja forma mais simples de apresentação é a do sistema unificado do maior natural e do seu menor paralelo, transformados em um só modo (exemplo: Dó – lá, ré – Fá, etc.)

Tal unificação é possível graças à indubitável equivalência modo-funcional de ambas as tónicas e das notas comuns que as compõem. As notas comuns na composição dos modos unificados são essenciais para a melodia, os acordes e para a própria variação de modo.

A equivalência das tónicas está condicionada à presença, na composição de suas tríades, de duas notas comuns que podem, em certas condições, constituir acordes de tônica comuns (na forma do acorde menor de 7^a):

415:

Os modos maior e menor (paralelos) unificados podem ser apresentados também na forma incompleta, mais comum como modo mutável pentatônico, ou completa, com semitons:

416:

A seguir importantes observações sobre o modo mutável paralelo:

- 1) A estrutura musical inicia-se por um das tonalidades paralelas e termina em outra. Na prática artística e nas canções populares é muito típico iniciar em maior e terminar em menor:

417:

Mencionamos também alguns casos mais raros – menor – maior:

418:

- 2) Em certas estruturas musicais ocorre inclinação para a tonalidade paralela, mas a exposição termina retornando à tonalidade inicial. A principal característica deste modelo se dá com inclinações reiteradas para a tonalidade paralela. Ver canção “Ah ti, minha noite” da coletânea “Canções populares russas da região de Oblast”, organizada por N. Batchinski (1954).

Para a linguagem das canções populares russas e para a música dos compositores russos o modo mutável é considerado essencial, característico e rico.

8. TRAÇOS GERAIS DO ESTILO MULTIVOCAL

Algumas noções sobre o estilo multivocal das canções são exigidas para a assimilação prática de exercícios sobre a diatônica russa, a harmonização de cantigas populares, a harmonização variada de trechos melódicos distintos e a análise das obras correspondentes. A exposição multivocal das canções russas, de seus arranjos corais baseados não na estabilidade contínua das quatro vozes, mas na qualidade da segunda voz, isto é quanto à propriedade cantabile das melodias em todas as vozes do conjunto multivocal. Isto proporciona uma feição polifônica ou polimelódica peculiar a todas as peças corais multivocais populares. Por isto nas formas autenticamente populares de multivocalidade e de variados arranjos vocais e, baseado neles, em toda a música russa profissional ressaltamos, com exceção de cantigas comuns significativas, a composição livre e mutável das vozes, a divisão reiterada em duas vozes, a linha de terças muitas vezes com dobramento na voz inferior ou na voz superior, o canto a uma voz e uníssono ou oitava na cadência conclusiva. Nas formas propostas para a harmonização de canções populares estes traços distintos do estilo multivocal são objeto de rejeição, mas certamente de forma muito restrita e por motivos de ordem pedagógica.

9. TRAÇOS GERAIS DE SINTAXE

Com relação à segmentação sintática na produção da música russa, das peças populares e de peças líricas ampliadas ressaltamos uma série completa de particularidades vivas e interessantes. Caracterizando estas canções, o canto, o fôlego prolongado das melodias, a ausência de interrupção e alguma improvisação na exposição condicionaram e demonstraram que é pouco típica para a música russa a segmentação em períodos quadrados ou não quadrados, mas em segmentos de qualquer extensão. Tal tendência encontra sua manifestação até em gêneros corais e canções dançantes, mas certamente com formas menos significativas (ver na coletânea de M. Balakirev o coral “Como no campo” nº 33, com período de 19 compassos 4+4+6+5, ou na coletânea de V. Prokunin – P. Tchaikovski, o canto de rua “Águia cor de pombo” nº 31, com período de 11 compassos 3+3+5, ou na coletânea de V. Orlov o coral “У ворот в гусли вдали” com período de 13 compassos 4+4+5 e etc.) Esta constatação interessante cria condições para a interpretação da enorme incidência em toda a música russa de modos de segmentação sintática variados, livres, assimétricos, e constantemente mutáveis. A manifestação completa de tal segmentação pode ser encontrada nas frases de três, cinco, sete compassos, etc., construídas com extravagantes substituições ou combinações. Exceto esta livre variedade de segmentação sintática, na música profissional russa e nas canções populares nota-se a repetição intensa da mesma fórmula de compasso (5/4, 7/4, 11/4, 7/8 e assim por diante) e sua substituição na exposição e desenvolvimento de uma estrutura unificada ou de uma obra de forma muito ousada (3/4, 4/4, 5/4; 2/8, 3/8, 4/8; 4/4, 5/4 e etc.). Examinar em termos de forma a interessante canção nupcial da coletânea de N. Rimski-Korsakov “Cem canções populares russas” “O repique do sino na aldeia Evlachev” (nº 72), no qual dentro do limite do período de 13 compassos ocorre a seguinte substituição de compassos – 3/8. 4/8, 5/8 e 8/8, em razão da extrema naturalidade destas substituições no processo de desenvolvimento.

Exemplos de harmonização de canções populares:

A canção ampliada “Ah! Quem me ajuda a enxugar as lágrimas” da coletânea Filipov de N. Rimski-Korsakov:

419:

10. INDICAÇÕES PRÁTICAS

Para facilitar a realização dos exercícios escritos de harmonização dos cantos populares e das melodias no plano da música popular russa recomendamos que eles se orientem pelas seguintes indicações metodológicas:

- 1) Em primeiro lugar define-se o modo no qual serão harmonizados os cantos: o modo deve ser definido pelas características melódico-funcionais do canto, revelados através de análise; com as características definidas são então consideradas as possibilidades de substituição do modo, no meio ou no final do canto, ou de sua mudança.
- 2) Estabelecer limites para o canto a uma voz: não iniciar o exercício necessariamente pelo canto a uma voz, sobretudo em caso de variação.
- 3) Esboçar a forma de cadência mais conveniente e o estilo mais claro de apresentá-las, em uníssono, em terças paralelas, em mera progressão de acordes, acordes “vazios” ou introduzindo notas prolongadas, etc. estabelecer a interligação das cadências, dentro das características do modo escolhido e do canto.
- 4) Descobrir o que é mais característico para o canto respectivo, suas peculiaridades rítmicas e modais em termos de sucessão funcional (“ordem das funções”) e de encadeamentos harmônicos, capazes de facilitar o desenvolvimento e o conjunto da harmonização.
- 5) Nas tentativas iniciais é proveitoso apoiar-se no sentido oculto de funções, proposto para alguns cantos; nos trabalhos finais, em caso de êxito, pode-se renunciar a isto.
- 6) Na apresentação da harmonia admite-se, sem dificuldades, pausa na sucessão de acordes, até o fim da apresentação temporária a uma voz ou mesmo no caso de silêncio de algumas vozes.
- 7) É essencial que nas harmonizações não haja coral ininterrupto a quatro vozes, mesmo nas tentativas bem iniciais; os dobramentos nos acordes podem ser os mais variados durante toda a exposição;
- 8) De modo a evitar da maneira mais simples a estabilidade do coral a quatro vozes, estilo pouco essencial para as canções populares, recomenda-se harmonizar os cantos dados como melodia acompanhada ao piano, cuja exposição é mais livre, do tipo instrumental.
- 9) No caso de repetição no canto de um ou mais encadeamentos melódicos é desejável e proveitoso que recorrer a suas variantes harmônicas modais.

- 10) Em determinados casos, sobretudo nas harmonizações no estilo de melodia acompanhada ao piano, é interessante e útil criar para o canto dado uma estrutura não muito completa e pronta para a performance; elas podem decididamente contribuir para fortalecer a qualidade musical da harmonização.
- 11) Com o auxílio de orientador é proveitoso levar em conta o gênero específico de determinada canção popular, o qual pode influenciar na escolha da harmonia e na freqüência de suas mudanças, que é o que se chama “pulso harmônico”.
- 12) Aconselhamos harmonizar o canto dado em diferentes variantes e modelos, com funções subentendidas, com independência completa, com início em uníssono, com conclusão em uníssono, no estilo de coral a quatro vozes (se este é preferencial), em estilo de melodia acompanhada ao piano, para coro, etc.

Entende-se que as formas previstas (6) de harmonização de um mesmo canto popular devem ser atentamente aprendidas, tanto as harmonizações do canto quanto as primeiras tentativas sobre ele.

EXERCÍCIOS

Oral. Analisar as seguintes obras:

- a) M. Balakirev. “Não havia vento” (“40 canções” nº1);
- b) Borodin. “Coro de colonos” da ópera “Príncipe Igor”;
- c) P. Tchaikovski – B. Prokunin. Canções nº30 e 42;
- d) Liadov. “Sobre a antiguidade”, Op.21, para piano;
- e) Orlov. Peças da região de Oblast: “У ворот в гусли вдали”;
- f) M. Mussogski. Coro “Ao pé do riacho” da ópera “Kovantchina”;
- g) N. Rimski-Korsakov. “Conto e adágio” da ópera “Sadko”; canção Lumira da ópera “Mlada”; canções russas nº 37, 41, 61, 63 da coletânea peças “Cem canções” op.24;
- h) S. Evseeb. Duetos a capella – “Já é o campo” op. 9 nº 1; “Variações russas” (tema) para piano op. 41;
- i) Goldenweiser. Coletânea de peças para piano, op. 11, peças nº 24, 37, 44;
- j) Chebalii. Coro ”Sepultura” (compassos 1 – 5).

Escrito.

- a) Fazer algumas harmonizações diferentes dos trechos:

421:

- b) Harmonizar os cantos dados;
- c) Fazer nova variante da harmonização da canção “Ah! Quem me ajuda a enxugar as lágrimas”, com base na forma dada (exemplo 419).
- d) Escrever fragmentos independentes ou esboços utilizando modos diatônicos, utilizando diversos cantigas populares e encadeamentos harmônicos.