

Harmonia Tonal

com uma Introdução à Música do Século XX

Stefan Kostka

Universidade do Texas em Austin

Dorothy Payne

Universidade da Carolina do Sul

Traduzido e Editado a partir da 3º edição por

Hugo L. Ribeiro
hugolribeiro@yahoo.com.br
www.hugoribeiro.com.br

2007

Agradecimentos

Aos meus amigos da UFBA, por terem encorajado e a ajuda essencial para uma tradução de um livro desse porte.

Aos meus alunos do Conservatório de Música de Sergipe da disciplina de Informática e Música, durante o ano de 2007, por terem colaborado na digitalização da tradução feita por Jamary Oliveira da primeira edição no início da década de 1980.

Prefácio

Harmonia Tonal com uma Introdução à Música do Século XX é pensado para um curso em teoria/harmonia musical de dois anos. Ele oferece uma introdução clara e completa aos recursos e práticas da música Ocidental do século dezessete aos dias atuais. Seu formato conciso em um volume e abordagem flexível torna o livro útil em um amplo campo do currículo escolar de teoria musical.

Abordagem

O texto equipa o estudante com um conjunto de ferramentas comprehensível mas acessível e altamente prático para o entendimento da música. A prática musical atual é enfatizada mais do que regras e proibições. Princípios são explicados e ilustrados, e exceções são anotadas.

Em sua apresentação de procedimentos harmônicos, o texto introduz os estudantes às mais comuns texturas vocais e instrumentais encontradas na música tonal. Texturas corais tradicionais a quatro partes são utilizadas para introduzir muitos conceitos mas, texturas vocais e instrumentais a três partes também estão presentes em ilustrações e exercícios juntamente com uma variedade de estilos de teclado. Para encorajar a relação entre a escrita e habilidades performáticas, incluímos exemplos em partitura e em partituras reduzidas, assim como gráficos de tessitura instrumental e transposições. Algumas das tarefas pedem ao estudante para escrever para um pequeno conjunto que seja adequado a uma performance em classe. Instrutores podem modificar essas tarefas para torná-las mais apropriadas para sua situação particular.

Características pedagógicas

O texto emprega uma variedade de técnicas para deixar mais claro os fundamentos da condução de vozes, estruturas harmônicas e procedimentos formais. Estes incluem reduções de textura, acompanhando muitos dos exemplos, com o movimento de acordes destacado. O nosso objetivo tem sido o de elucidar a lógica tonal nos níveis de frases e seções, assim como de um acorde para o próximo. Ilustrações musicais abundantes, muitas com comentários, servem como um trampolim para discussões em classe e entendimento individual.

O livro fornece uma série de matérias revistas. Uma grande parte do texto é dedicada a testes individuais, consistindo de exercícios de descrição de acordes, encadeamentos e análises, com respostas sugeridas dadas no Apêndice B. Os testes podem ser utilizados para exercícios de classe ou discussões, preparando para o livro de exercícios ou para estudo individual. Checagens periódicas permitem ao estudante medir seu entendimento do material precedente. Sumários enfatizam os pontos chave de cada capítulo.

Organização

A **Primeira Parte** (capítulos 1-4) começa o texto com uma completa, mas concisa, revisão dos fundamentos da música, dividida em um capítulo cada sobre altura e ritmo. Capítulos 3 e 4 introduzem o aluno às tríades e tétrades em várias inversões e texturas, mas sem localizá-las ainda em seu contexto tonal.

A **Segunda Parte** (capítulos 5-12) inicia com dois capítulos sobre condução de vozes, com prática limitada à tríades em posição fundamental. O capítulo sete segue com uma discussão sistemática sobre os padrões de progressões harmônicas. Os capítulos subsequentes lidam com inversão de tríades (capítulos 8 e 9), elementos básicos da forma musical (capítulo 10), e notas estranhas ao acorde [*non-chord tones*] (capítulos 11 e 12).

A **Terceira Parte** (capítulos 13-15) é dedicada inteiramente às tétrades diatônicas, partindo da dominante em posição fundamental e suas inversões (capítulo 13), passando pelos acordes de sobretônica [*supertonic*] e sensível (capítulo 14), até as tétrades remanescentes (capítulo 15).

A **Quarta Parte** começa com o estudo do cromatismo em funções secundárias (capítulos 16-17) e modulação (capítulos 18-19), concluindo no capítulo vinte com uma discussão sobre formas binárias e ternárias.

Cromatismo continua como assunto principal na **Quinta Parte** (capítulos 21-26), a qual cobre a mistura de modos, o acorde napolitano, de sextas aumentadas e enarmonia. Outros elementos, entre os quais acordes de nona e dominantes alteradas, serão tratados no último capítulo dessa seção.

A **Sexta Parte** começa no capítulo 27 com uma discussão sobre os desenvolvimentos e extensões da prática tonal que ocorreram na música do final do século dezenove. O capítulo final dá uma extensa introdução às principais práticas do século vinte.

Materiais Suplementares

Os seguintes itens complementares podem ser utilizados com esta edição de *Harmonia Tonal*.

Livro de Exercícios

Cada conjunto de exercícios do Livro de Exercícios (ISBN: 0-07-303512-2) é intimamente relacionado com o capítulo correspondente do texto e com um Teste em particular desse mesmo capítulo. Cada conjunto de exercícios do Livro de Exercícios começa com problemas similares àqueles do Teste correspondente, mas também incluem problemas mais abrangentes, assim como modelos de exercícios composicionais mais criativos para aqueles instrutores que quiserem incluir este tipo de trabalho.

Gravações

A quarta edição vem acompanhada de gravações de praticamente todos os exemplos da literatura musical inseridas no texto e no Livro de Exercícios. Um conjunto de Cds está disponível para o texto (ISBN: 0-07-289785-6), e um CD acompanha o Livro de Exercícios, oferecendo mais de 400 exemplos ao todo. Todos os exemplos foram gravados utilizando as mesmas instrumentações presentes nos exemplos do Livro de Exercícios.

Um ícone de audição, como este indica que o exemplo está contido nos Cds.

Manual do Instrutor

O Manual do Instrutor (ISBN: 0-07-289784-8) segue a organização do texto e fornece notas explicativas, uma chave para exercícios “objetivos” do Livro de Exercícios, fontes da literatura para exercícios a quatro partes, tarefas de composição e questionamentos sobre cada capítulo.

Novidades desta edição

A principal adição ao livro de texto consiste de exemplos de jazz e música popular. Isto começa no capítulo 3 com uma introdução à notação por cifras e exemplos musicais que ilustram o uso de harmonias de prática usuais [common-practices harmonies] que aparecem durante o texto. Relacionado a isto está uma nova seção do texto, “O Blues de Doze Compás” que aparece no Capítulo 20. Uma discussão sobre a forma de balada popular americana aparece nesse mesmo capítulo.

Uma nova seção no Capítulo 8, “Contraponto do Soprano-Baixo” dá uma introdução à este importante tópico com diversos exemplos da literatura. Outros novos cabeçalhos incluem “Intervalos Consonantes e Dissonantes” no Capítulo 1, “Harmonizando uma Melodia Simples” no Capítulo 7, e “Resoluções na Tônica” no Capítulo 24. Finalmente, a seção de “Teoria dos Conjuntos” no Capítulo 27 foi completamente revisada.

Estudantes têm sempre achado bastante útil as seções de Checagem ao testar sua compreensão e cada capítulo agora tem ao menos uma dessas.

Finalmente, um número de excertos de duas das mais conhecidas compositoras do século dezenove, Clara Wieck Schumann e Fanny Mendelssohn Hensel, foram adicionadas ao texto e ao Livro de Exercícios.

Ao Estudante

Harmonia na Música Ocidental

Uma das coisas que distingue a música artística Ocidental dos diversos outros tipos de música é sua ênfase na harmonia. Em outras palavras, praticamente qualquer peça que você execute irá envolver mais do que uma pessoa tocando ou cantando notas diferentes ao mesmo tempo ou, no caso de um tecladista, mais do que um dedo apertando as teclas. Existem exceções, é claro, como peças para Flauta solo, Violino, e assim por diante, mas uma harmonia implícita no background é sempre aparente aos ouvidos nestas obras.

Em geral, a música de culturas outras que a Européia-Americana dá menos ênfase à harmonia do que outros aspectos da música. Complexidades de ritmos ou sutilezas de variações melódicas, por exemplo, podem servir como ponto focal em uma cultura musical específica. Mesmo em nossa própria música, algumas composições, como aquelas para instrumentos de percussão de altura indefinida, pode-se dizer haver pouco ou nenhum conteúdo harmônico, mas elas são exceção.

Se harmonia é tão importante em nossa música, deve ser uma boa idéia se concordarmos em defini-la. O que a expressão *cantar em harmonia* [*sing in harmony*] significa para você? Ela provavelmente evoca impressões como um quarteto de barbeiros ou um coral, ou talvez somente duas pessoas cantando uma canção – uma cantando a melodia, a outra cantando uma linha de acompanhamento. O fato da harmonia começar historicamente com a música vocal é uma forma razoável de começar a elaborar sua definição. Em todos esses exemplos, nosso conceito de harmonia envolve mais do que uma pessoa cantando de uma vez e a *harmonia* é o som que as duas vozes combinadas produzem.

Harmonia é o som que resulta quando duas ou mais notas são executadas simultaneamente. Este é o aspecto vertical da música, produzido pela combinação de componentes do aspecto horizontal.

Apesar do fato desse livro lidar com harmonia e com acordes, que são pequenas amostras tiradas da harmonia, você deve se lembrar que linhas musicais (vocais ou instrumentais) produz a harmonia, não o contrário.

Cante as quatro partes do Exemplo 1. As linhas do Soprano e do Tenor são as mais melódicas. A melodia inicial a ser harmonizada está no soprano, enquanto que o tenor segue seu contorno por um momento e então finaliza com uma figuração em colcheias independente. A linha do baixo é forte e independente, porém menos melódica, enquanto que o contralto é provavelmente a que menos se destaca. Essas quatro linhas relativamente independentes se combinam para criar harmonia, com acordes ocorrendo numa velocidade de aproximadamente um acorde por pulso.

EXEMPLO 1 Bach “Herzlich lieb hab’ ich dich, o Herr”

A relação entre os aspectos verticais e horizontais da música são sutis no entanto, e ela tem flutuado desde o começo da harmonia (mais ou menos no século nove). Em algumas épocas a ênfase tem sido quase que totalmente em linhas horizontais independentes, com pouca atenção dada aos acordes resultantes – uma tendência facilmente observável no século vinte. Em outras épocas a independência das linhas tem sido enfraquecida ou completamente ausente. No Exemplo 2 as únicas linhas independentes são a nota sustentada no baixo e a melodia (notas mais agudas). As outras linhas meramente dobram a melodia em vários intervalos, criando uma sucessão de acordes não tradicional.

EXEMPLO 2 Debussy, “La Cathedrale ’Englouie”, do Livro de Prelúdios I

Harmonia Tonal Definida

O tipo de harmonia que esse livro trata primordialmente é usualmente chamada de *harmonia tonal*. O termo se refere ao estilo harmônico de música composta durante o período de aproximadamente 1650 até 1900. Assim poderiam ser inclusos compositores tais como Purcell, Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, Brahms, Tchaikovsky e todos seus contemporâneos.

Muita da música popular de hoje é baseada na harmonia tonal, assim como a música de Bach fôr, o que significa que ambas têm bastante em comum. Primeiro, ambas fazem uso de um *centro tonal*, uma classe de nota¹ [*pitch-class*] que dá o centro de gravidade. Segundo, ambos tipos de música fazem uso quase que exclusivamente de escalas maiores e menores. Terceiro, ambas usam acordes com estrutura em terças. Isso significa que ele é construído pela sobreposição de terças, tal como C-E-G, diferentemente de C-F-B. Quarto, e muito importante, é que os acordes construídos sobre os diversos graus da escala relacionam entre si e em relação ao centro tonal de uma forma mais ou menos complexa. Como cada acorde tem mais ou menos uma função padrão dentro de uma tonalidade, esta característica é por vezes referida como *harmonia funcional*. Os detalhes dessas relações entre acordes será discutida mais profundamente no texto; mas, para se ter uma idéia do que se trata função harmônica, toque o acorde do Exemplo 3 no piano².

¹Classe de Nota [*pitch-class*]: notas separadas por uma oitava ou equivalente enarmônico pertencem à mesma classe de nota (todos os dós, si♯, ré♭, por exemplo). Existem doze classes de notas no total.

²Se não conseguir um piano enquanto lê esse livro, tente tocar os exemplos antes ou depois de ler cada seção ou capítulo. Ler sobre música sem ouvi-la não é somente maçante [*dull*], como é não informativo.

EXEMPLO 3



Toque diversas vezes. Arpeje para cima e para baixo. A “função” desse acorde é clara, não é? De alguma forma você sabe bastante sobre esse acorde sem sequer ter lido um livro sobre ele. Toque ele novamente e ouça para onde o acorde “quer” ir. Então toque o Exemplo 4, que soará perfeitamente bem após o Exemplo 3. Isto é um exemplo do que se pretende por relações harmônicas entre acordes na harmonia tonal, e porque algumas vezes nós usamos o termo harmonia funcional.

EXEMPLO 4



A harmonia tonal não está limitada ao período de 1650-1900. Ela iniciou bem antes de 1650, e ainda está viva hoje em dia. Ligue seu rádio, vá a uma boate, ouça a música de fundo no supermercado [*listen to the canned music in the supermarket*] – são praticamente todas harmonias tonais. Então porque nós matamos a harmonia tonal em 1900? Por que a partir dessa época, muitos compositores de música “séria”, “legítima” ou de “concerto”, têm estado mais interessados em harmonias não tonais do que em harmonia tonal. Isso não significa que a harmonia tonal cessou de existir no mundo real ou na música de mérito artístico. Também é importante saber que nem toda música com um centro tonal faz uso de uma harmonia funcional – especialmente uma grande parte da música do século vinte –, tal como a música de compositores como Bárton e Hindemith, por exemplo.

De nossa discussão podemos formular essa definição de harmonia:

Harmonia tonal refere-se à música com um centro tonal, baseado na escala maior e/ou menor, e usa acordes de terças sobrepostas que se relacionam entre si e com o centro tonal de diversas formas.

Usando Este Texto

A informação contida nesse texto está organizada na forma tradicional de capítulos, mas existem diversos dispositivos adicionais os quais você deve estar atento.

Testes Individuais

Todos os capítulos contêm uma ou mais seções. Cada teste contém questões e exercícios para uso individual ou discussões em sala. Respostas sugeridas estão contidas no Apêndice B. Em muitos casos é possível mais do que uma resposta correta, mas somente uma será dada no Apêndice B. Se você estiver em dúvida sobre a correção do seu exercício, peça ajuda a seu instrutor.

Exercícios

Após cada seção de testes individuais, nós nos referimos à um grupo de exercícios no Livro de Exercícios. A maioria dos exercícios do Livro de Exercícios serão similares àqueles precedentes na seção de testes individuais, logo, retorne à esses se estiver com qualquer dúvida em relação aos exercícios. No entanto, o Livro de Exercícios também contém problemas composticionais mais criativos que aqueles encontrados nos testes, de forma que seria praticamente impossível sugerir “respostas” a estes exercícios se fossem utilizados como testes.

Checagens

Você freqüentemente encontrará seções de checagem. Elas têm a intenção de refrescar sua memória a ajudá-lo a revisar o que acabou de ler. Nenhuma resposta é dada às perguntas feitas na checagem.

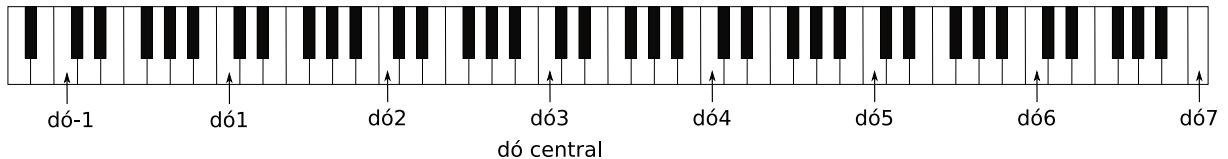
Capítulo 1

Elementos da Nota

O Teclado e Registros de Oitava

Nota em música refere-se à altura do som. A atual nomenclatura das notas musicais é atribuída à Guido D'arezzo, e apartir das primeiras sílabas do texto de um hino a São João Baptista, em Latim, e posteriormente foram assim fixadas: dó, ré, mi, fá, sol, lá e si¹. Nós abordaremos a notação da altura relacionando essas notas com o teclado do piano, usando as notas dó como exemplo. O dó mais próximo do meio do teclado é chamado de dó central ou dó3 (dó três). As notas dó mais agudas (movendo em direção à direita do teclado) são chamadas dó4, dó5 e assim por diante. As notas dó mais graves (movendo-se para a esquerda) são chamadas dó2, dó1, e dó-1. As três notas abaixo de dó-1 são seguidas pelo número 2 negativo, como em lá-2². Todos as notas dó no piano estão representados no exemplo 1-1.

EXEMPLO 1-1

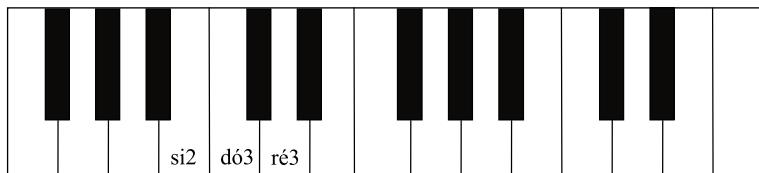


De qualquer dó para cima ou para baixo ao próximo dó é chamado de *oitava*. Todas as notas de um dó acima, mas não incluindo o próximo dó, diz-se estar no mesmo *registro de oitava*. Como ilustrado no Exemplo 1-2, a tecla branca à direita do dó3 seria chamada de ré3 porque está no mesmo registro de oitava, mas a tecla branca à esquerda do dó3 seria chamada de si2.

¹N.T. A versão original em inglês utiliza as primeiras sete letras do alfabeto para representar o nome das notas em latim: A (lá), B (si), C (dó), D (ré), E (mi), F (fá), e G (sol). Em português nós utilizamos a nomenclatura latina, e interpretamos as letras do alfabeto como cifras que representam as notas. Nesta tradução, tanto o nome latino quanto as cifras serão utilizados a depender do contexto, de forma a facilitar a leitura e compreensão do texto e dos exemplos.

²N.T. A versão original utiliza o dó4 como dó central, e abaixo do dó mais grave, segue o si0, o sib0 e o lá0. Por convenção, no Brasil utilizamos o dó3 como dó central, e abaixo do dó1 passamos direto para a oitava do dó-1, sendo que a nota mais grave do piano é chamada de lá-2. No Brasil não existe a oitava representada pelo número zero.

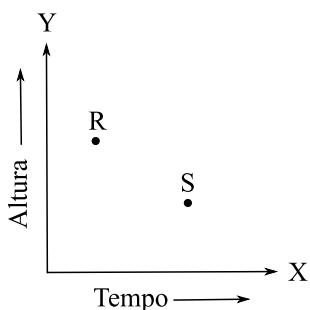
EXEMPLO 1-2



Notação na Pauta

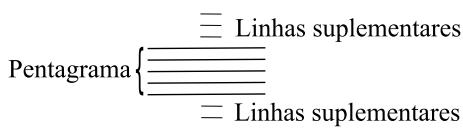
Nosso sistema de notação musical é similar à um gráfico no qual o tempo é indicado no eixo X, e a altura no eixo Y. No Exemplo 1-3, R ocorre antes do S no tempo e está acima do S na altura da nota.

EXEMPLO 1-3



Uma *pauta* é usada na música para indicar a altura precisa desejada. A pauta consiste de cinco linhas e quatro espaços, mas pode ser extendida indefinidamente pelo uso das linhas suplementares.

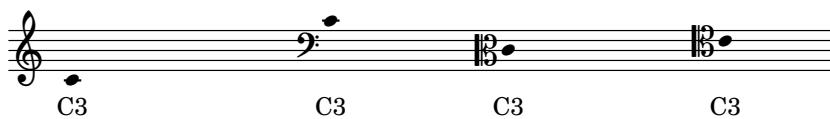
EXEMPLO 1-4



Uma *clave* aparece no começo da pauta afim de indicar que alturas estão associadas com quais linhas ou espaços. As três claves comumente usadas hoje em dia são mostradas no Exemplo 1-5, e a posição do dó3 em cada uma é ilustrada. Note que a clave de dó aparece em duas posições, terceira e quarta linhas).

EXEMPLO 1-5

Nome Genérico	Clave de Sol	Clave de Fá	Clave de Dó	Clave de Dó
Nome Específico	Clave de Soprano	Clave de Baixo	Clave de Contralto	Clave de Tenor



As claves no Exemplo 1-5 são mostradas nas posições que são comumente usadas hoje em dia, mas você pode ocasionalmente achá-las em lugares diferentes no pentagrama em algumas edições. Onde quer que apareça, o desenho da clave de sol circula o sol3, os pontos da clave de fá ficam em torno do fá2, e a clave de dó é centralizada no dó3.

A partitura de piano³ é uma combinação de dois pentagramas unidos por um colchete, com as claves de sol e de fá nos pentagramas superior e inferior, respectivamente. Várias alturas estão escritas e

³N.T. Em inglês *Grand staff*.

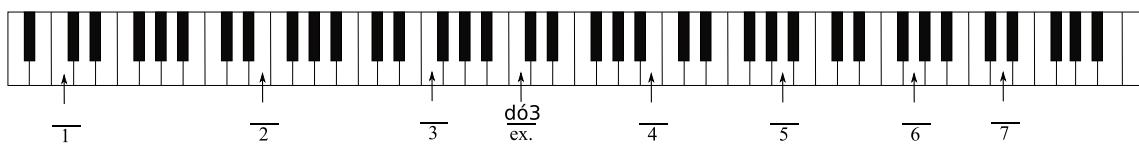
representadas na partitura de piano no Exemplo 1-6. Preste atenção especial à forma na qual as linhas suplementares são usadas nessa partitura. Por exemplo, as notas dó3 e lá2 aparecem duas vezes no Exemplo 1-6, uma em relação ao pentagrama superior e outra em relação ao pentagrama inferior.

EXEMPLO 1-6

fá3 dó3 mi4 lá2
dó3 fá1 lá2 mi3

Auto-teste 1-1

A. Nomeie as alturas nos espaços em branco abaixo, usando o devido registro de oitava.



B. Escreva as alturas indicadas no pentagrama na oitava correta.

fá3 si4 lá3 lá2 sol2 ré4 dó3 sol2 si3 dó3 ré2 fá3

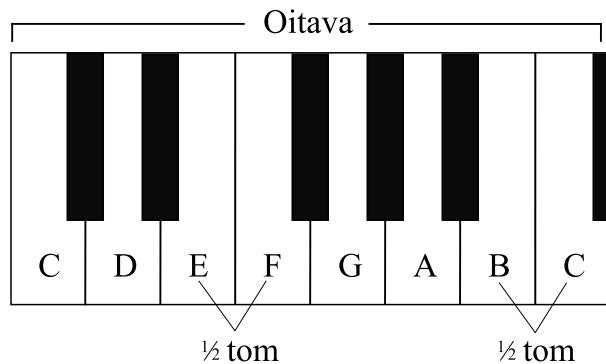
E3 A1 F2 C5 B2 G3 B1 E4 D2 C3 B-1 G2 D4 F1 D3

A Escala Maior

Neste capítulo você aprenderá sobre escalas maiores e menores, as escalas que formam a base da música tonal. No entanto, existem muitos outros tipos de escalas, algumas das quais serão abordadas no capítulo 28.

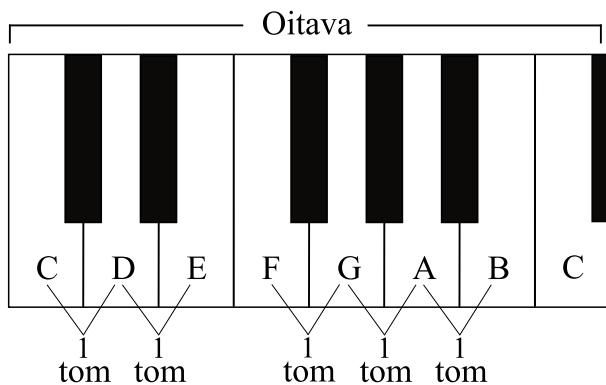
A *escala maior* é um padrão específico de pequenos tons (chamados de semitom) e tons maiores (chamados tom inteiro) dentro de uma oitava. Um *semitom* é a distância entre uma tecla no piano para a próxima tecla, seja ela branca ou preta. Usando somente as teclas brancas do piano, existem somente dois semitons dentro de uma oitava (Ex. 1-7).

EXEMPLO 1-7

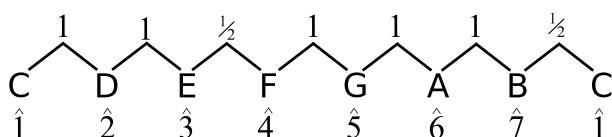


Um *tom* inteiro pula a nota vizinha do teclado e vai para a segunda mais próxima. Usando somente as teclas brancas do piano, existem cinco tons inteiros em cada oitava (Ex. 1-8).

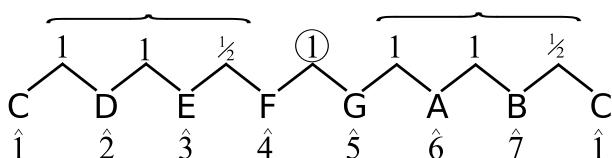
EXEMPLO 1-8



O padrão de tons e semitonos da escala maior é o mesmo encontrado nas teclas brancas de qualquer dó para o próximo dó. No diagrama abaixo, os números com circunflexo acima deles ($\hat{1}$, $\hat{2}$, etc...) são números dos graus da escala na escala de dó maior⁴.



Você pode ver neste diagrama que na escala maior os semitonos ocorrem somente entre o $\hat{3}$ e $\hat{4}$ (terceiro e quarto graus), e $\hat{7}$ e $\hat{1}$ (sétimo e oitavo graus). Note também que a escala maior pode ser pensada como dois tetracordos idênticos separados por um semitom.

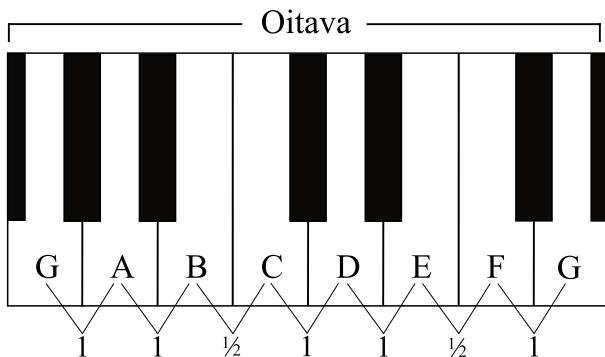


⁴N.T. A edição em inglês optou por definir que toda escala maiores seria representada por letras maiúsculas – por exemplo, A maior ou somente A – e escalas menores por letras minúsculas – por exemplo, a menor ou somente a. Para essa versão em português achamos que tal método poderia gerar confusão devido à diferença no uso da nomenclatura padrão (letras alfabéticas no inglês, e nomenclatura latina em português). Por isso foi definido que, no texto escrito, as escalas seriam referidas através de seu nome completo – por exemplo, escala de Lá maior ou escala de Lá menor, e as cifras seriam usadas somente para representar notas individuais ou acordes, quando necessário. Nos casos em que houver possível interpretação ambígua, o nome por extenso virá entre parênteses.

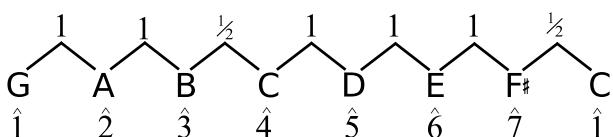
Se examinarmos os intervalos gerados pelas teclas brancas na oitava de sol a sol, como no Exemplo 1-9, nós não iremos encontrar o mesmo padrão de tons e semitons que ocorreram na oitava de dó a dó. Para executar uma escala de Sol maior, nós teríamos que pular a tecla branca referente a nota fá e tocar a tecla preta entre o fá e o sol. Nós iremos adicionar um *acidente* àquela nota, ou seja, um símbolo que eleva ou abaixa uma nota em um tom ou semitom. Todos os acidentes possíveis estão listados nesta tabela.

Símbolo	Nome	Efeito
×	Dobrado sustenido	Eleva um tom
#	Sustenido	Eleva um semitom
¤	Bequadro	Cancela um acidente
♭	Bemol	Abaixa um semitom
bb	Dobrado bemol	Abaixa um tom

EXEMPLO 1-9



Nós podemos fazer nossa escala de Sol maior ficar em conformidade com o padrão de escala maior ao adicionar um acidente, nesse caso um sustenido.



É importante entender que escalas maiores e menores sempre usam todas as notas existentes. Não seria correto, portanto, substituir o F# do exemplo anterior por um Gb.

Essa escala está escrita num pentagrama no Exemplo 1-10.

EXEMPLO 1-10



Note que, quando nós escrevemos por extenso ou falamos o nome das notas e dos acidentes, nós colocamos o acidente por último (por exemplo, fá sustenido), mas no pentagrama o acidente sempre *precede* a nota que ele modifica (como no Exemplo 1-10).

Armaduras de Clave de Tonalidades Maiores

Uma das formas de aprender escalas maiores é através do padrão de tons e semitons discutidos na seção anterior. Outra é memorizando as armaduras de clave associadas com as várias escalas. O termo tonalidade é usado em música para identificar o primeiro grau de uma escala. Por exemplo, a *tonalidade de Sol maior* se refere à escala maior que se inicia na nota sol. Uma *armadura de clave* é um padrão de sustenidos ou bemóis que aparecem no começo de um pentagrama, e indicam que certas notas serão consistentemente alteradas ascendentemente ou descendenteamente. Existem sete armaduras de claves que usam sustenidos. Em cada caso, o nome da tonalidade maior pode ser encontrada subindo meio tom a partir do último sustenido (Ex. 1-11).

EXEMPLO 1-11

A musical staff with two staves (treble and bass) showing seven different major scales. Each scale is represented by a vertical bar with accidentals (sharps or naturals) and a label below it. The scales are: Sol maior (1 sustainido), Ré maior (2 sustenidos), Lá maior (3 sustenidos), Mi maior (4 sustenidos), Si maior (5 sustenidos), Fá # maior (6 sustenidos), and Dó # maior (7 sustenidos). The labels are placed below each bar.

Existem também sete armaduras de clave que usam bemóis. Exceto para a tonalidade de Fá maior, o nome da tonalidade é a mesma do penúltimo bemol na armadura de clave (Ex. 1-12).

EXEMPLO 1-12

A musical staff with two staves (treble and bass) showing seven different major scales. Each scale is represented by a vertical bar with accidentals (flats) and a label below it. The scales are: Fá maior (1 bemol), Si b maior (2 bemóis), Mi b maior (3 bemóis), Lá b maior (4 bemóis), Ré b maior (5 bemóis), Sol b maior (6 bemóis), and Dó b maior (7 bemóis). The labels are placed below each bar.

Você deve ter percebido que existem três pares de tonalidades maiores que soariam exatamente iguais – ou seja, elas seriam executadas nas mesmas teclas do piano.

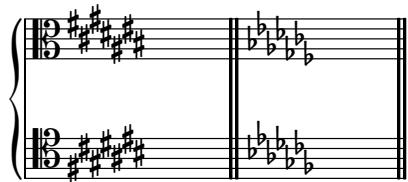
Si maior	=	Dó b maior
Fá # maior	=	Sol b maior
Dó # maior	=	Ré b maior

Notas que têm nomes diferentes mas soam iguais, são chamadas de *enarmônicas*; assim sendo, Si maior e Dó bemol maior, por exemplo, são *tonalidades enarmônicas*. Se duas tonalidades maiores não são enarmônicas, então elas são *transposições* uma da outra. *Transpor* significa escrever ou tocar uma música em uma tonalidade diferente da original.

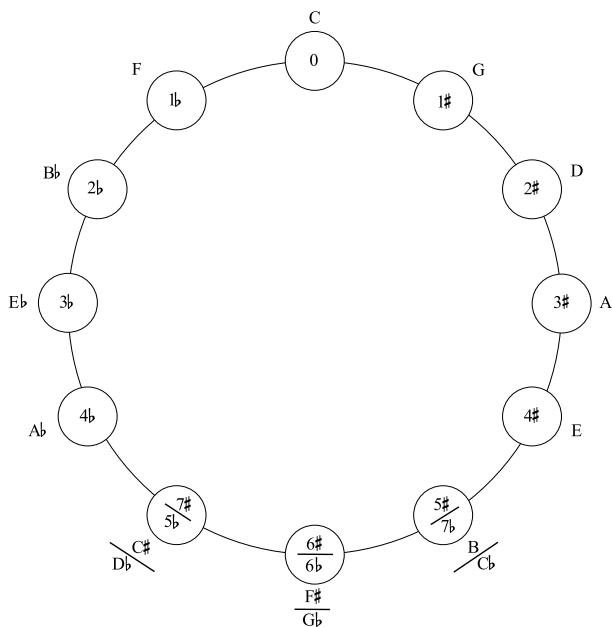
As armaduras de clave no Exemplo 1-11 e 1-12 devem ser memorizadas – não somente pelo número de acidentes envolvidos, mas também a sua ordem e local de escrita no pentagrama. Note que o padrão de posicionamento dos sustenidos no pentagrama muda no quinto sustenido para ambas as claves de sol e clave de fá. Procure repetir a ordem dos acidentes para os sustenidos (FCGDAEB) e para os bemóis (BEADGCF) até que você se sinta confiante com ela.

Tonalidades são escritas da mesma forma usando as claves de dó na terceira linha (clave de contralto) e de dó na quarta linha (clave de tenor) da mesma forma que são escritas nas claves de sol e de fá. A única exceção é a posição dos sustenidos da clave de dó na quarta linha, como é possível ver no Exemplo 1-13.

EXEMPLO 1-13



Algumas pessoas acham mais fácil memorizar armaduras de clave, se elas vizualizam um *ciclo de quintas*, que é um diagrama parecido com a face de um relógio. Lendo em sentido horário em volta do ciclo de quintas abaixo, você verá que, cada nova tonalidade inicia no 5 (o quinto grau da escala) da tonalidade anterior.



Checagem

1. O sol3 está abaiixo ou acima do dó central?
 2. Como o duplo sustenido é escrito?
 3. Semitons na escala maior ocorrem entre os graus _____ e _____ assim como entre os graus _____ e _____.

Auto-teste 1-2

A. Escreva as escalas especificadas usando acidentes, *não use* armadura de clave. Mostre o local dos tons e semitons, como no exemplo abaixo.

Ré ♭ maior



Si ♭ maior



Dó ♯ maior



Lá maior



Fá maior



Fá ♯ maior



B. Identifique essas armaduras de clave maiores.

Dó maior
ex.____ maior
1____ maior
2____ maior
3____ maior
4____ maior
5____ maior
6____ maior
7

C. Escreva as armaduras de clave solicitadas.



Lá maior



Ré ♭ maior



Fá ♯ maior



Si ♭ maior



Si maior



Dó ♭ maior



Ré maior



Dó menor

D. Preencha os espaços em branco.

Armadura de Clave

Três bemóis

Sete sostenidos

Um bemol

Seis bemóis

Nome da tonalidade

maior

maior

Ré maior

maior

Lá maior

maior

Si maior

maior

Armadura de clave

Um sustenido

Cinco bemóis

Quatro sostenidos

Nome da tonalidade

Sib maior

_____ maior

_____ maior

Fá ♯ maior

Dób maior

_____ maior

Lá maior

Escalas Menores

Músicos, tradicionalmente, memorizam e praticam três formações de escalas menores, apesar de que elas não são usadas com igual frequência, como nós veremos em um capítulo posterior. Uma destas é a *escala menor natural*. Você pode ver na ilustração abaixo que a escala menor natural é parecida com a escala maior com o 3, 6 e 7 abaixados.

Dó maior

dó ré mi fá sol lá si dó

Grau da escala

1 2 3 4 5 6 7 1

Dó menor

dó ré mi♭ fá sol lá♭ si♭ dó

Outro tipo de escala menor é a *escala menor harmônica*, que pode ser pensada como uma escala maior com o 3 e o 6 abaixados.

Dó maior	dó	ré	mi	fá	sol	lá	si	dó
Grau da escala	1	2	3	4	5	6	7	1
Dó menor harmônica	dó	ré	mi ♭	fá	sol	lá ♭	si	dó

O terceiro tipo de escala menor é a *escala menor melódica*, que tem uma forma ascendente e uma forma descendente. A forma ascendente, mostrada abaixo, é como uma escala maior, com o 3 abaixado.

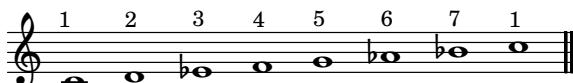
Dó maior	dó	ré	mi	fá	sol	lá	si	dó
Grau da escala	1	2	3	4	5	6	7	1
Dó menor melódica ascendente	dó	ré	mi ♭	fá	sol	lá	si	dó

A forma descendente da escala menor melódica é a mesma da escala menor natural.

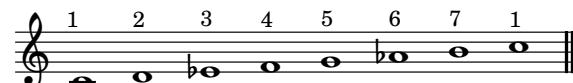
Os três tipos de escala menor estão resumidos no Exemplo 1-14. Os graus da escala que diferem da maior estão destacados. Note as setas usadas em conexão com a escala menor melódica usadas para destacar o 6 e o 7 ascendente do 6 e 7 descendente.

EXEMPLO 1-14

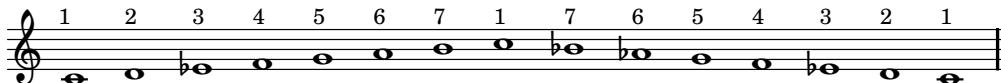
Menor natural



Menor harmônica



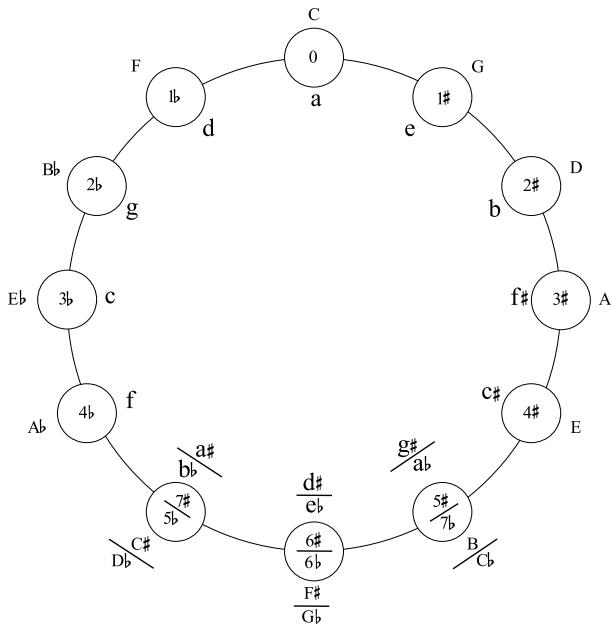
Menor melódica



Armaduras de Clave de Tonalidades Menores

Se uma escala maior e uma escala menor compartilham o mesmo 1, como o fazem as escalas de Dó Maior e dó menor, por exemplo, elas são chamadas de paralelas. Nós poderíamos dizer que Dó Maior é a paralela maior de dó menor.

O Ciclo de Quintas é uma forma conveniente e mostrar os nomes das tonalidades menores e suas *relativas maiores*, assim como suas armaduras de clave.



Você poderá achar mais fácil aprender as escalas menores em termos de suas relativas maiores, como está no diagrama do ciclo de quintas acima, do que em termos de suas paralelas maiores, que foi como as escalas menores foram introduzidas nas páginas ?? – ?. Esta forma será ainda mais útil em relação à tonalidades de g# (sol sustenido menor), d# (ré sustenido menor), e a# (lá sustenido menor), as quais não têm paralelas em sua forma maior. Se você usa a abordagem da relativa maior, lembre-se que a armadura de clave para qualquer escala menor está de acordo com a escala menor *natural* e que acidentes devem ser usados no pentagrama de acordo com sua variante. O exemplo 1-15 ilustra as escalas das tonalidades de Fá maior e sua relativa ré menor.

EXEMPLO 1-15

Escala de Fá maior



Relativa menor natural



Menor harmônica (eleva o sétimo grau)



Menor melódica (eleva o sexto e o sétimo grau somente na forma ascendente)



É muito importante praticar fielmente todas as escalas maiores e menores em um instrumento, até que elas se tornem padrões memorizados. Uma compreensão intelectual de escalas não substitui a familiaridade táctil e aural que resultará dessas horas de prática.

Auto-teste 1-3

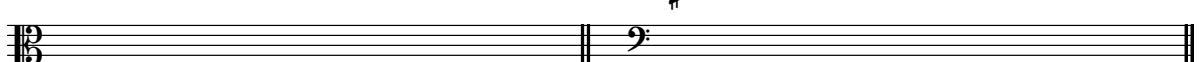
A. Escreva as escalas especificadas usando acidentes, *não use* armadura de clave. Circule as notas que diferem da escala maior *paralela*. A menor melódica deverá ser escrita em ambas as formas ascendente e descendente.

Dó menor natural



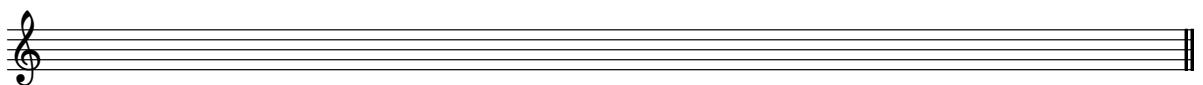
Lá menor harmônica

Fá menor natural



Dó # menor harmônica

Mi b menor melódica

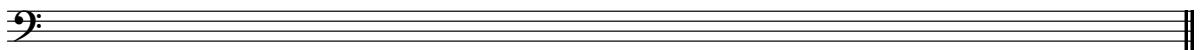


Si b menor natural



Sol # menor harmônica

Fá # menor melódica



B. Identifique essas armaduras de clave menores.

Lá menor _____ menor _____ menor _____ menor _____ menor _____ menor _____ menor
ex. 1 2 3 4 5 6 7

C. Escreva a armadura de clave menor pedida.

Si menor Ré menor Sol # menor Dó menor Fá # menor Lá menor Si b menor Lá # menor

D. Preencha os espaços em branco.

Armadura de Clave	Nome da tonalidade	Armadura de clave	Nome da tonalidade
-----	Ré menor	Dois bemóis	----- menor
Seis bemóis	----- menor	-----	Fá menor
Quatro sostenidos	----- menor	-----	Si menor
-----	Fá # menor	Três bemóis	----- menor
Seis sostenidos	----- menor	-----	Lá b menor
-----	Si b menor	Um sostenido	----- menor
-----	Lá # menor	Cinco sostenidos	----- menor

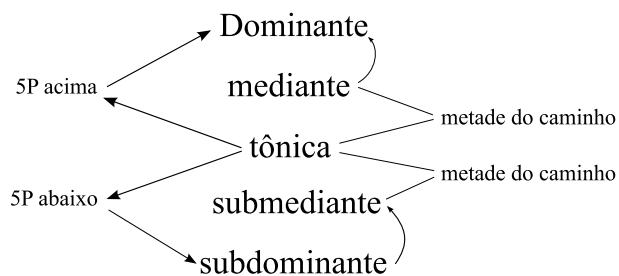
Nome dos Graus da Escala

Durante as conversas ou na escrita, músicos frequentemente se referem aos graus da escala por um conjunto de nomes tradicionais ao invés de números. Os nomes são mostrados abaixo, no Exemplo 1-16. Note que existem dois nomes para o $\hat{7}$ na escala menor, dependendo de sua posição em relação ao $\hat{1}$.

EXEMPLO 1-16

A musical staff in G major (one sharp) with seven notes. Below the staff, the degrees are labeled from left to right: tônica, sobretônica, mediante, subdominante, dominante, submediante (subtônica), and sensível.

A origem de alguns desses nomes não é o que você provavelmente esperaria, ao estudar o Exemplo 1-16. Por exemplo, *subdominante* não significa “abaixo da dominante”, como é possível ver logo abaixo.



Checagem

Agora é hora de começar a aprender os nomes dos graus da escala, se você já não os souber. Aqui estão dois exercícios que o ajudarão.

1. Traduza esses números em nomes de graus da escala, em voz alta, o mais rápido que puder. Repita quantas vezes for necessário até obter uma velocidade aceitável.

$\hat{1} \hat{2} \hat{3} \hat{4} \hat{5} \hat{6} \hat{7} \hat{1} \hat{7} \hat{6} \hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$

$\hat{3} \hat{5} \hat{7} \hat{6} \hat{4} \hat{2} \hat{1} \hat{6} \hat{3} \hat{7} \hat{2} \hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{1}$

$\hat{5} \hat{2} \hat{7} \hat{4} \hat{6} \hat{3} \hat{1} \hat{2} \hat{7} \hat{5} \hat{6} \hat{4} \hat{1} \hat{3} \hat{2}$

2. Fale ou cante os nomes dos graus das escalas em cada exemplo abaixo.

A musical staff in C major (no sharps or flats) with seven notes.

C:

A musical staff in G major (one sharp) with seven notes.

G:

A musical staff in D major (two sharps) with seven notes.

d:

Intervalos

Um intervalo é a medição da distância em altura entre duas notas. Um *intervalo harmônico* resulta se as notas forem executadas ao mesmo tempo, enquanto que um *intervalo melódico* ocorre quando as notas são executadas sucessivamente (Ex. 1-17). O método de medição intervalar é o mesmo para ambos os intervalos harmônicos e melódicos.

EXEMPLO 1-17



Intervalos harmônicos Intervalos melódicos

Existem duas partes para qualquer nome de intervalo: a parte numérica e seu modificador que a procede. Como o Exemplo 1-18 ilustra, a parte numérica é uma medição de quão longe as notas estão afastadas verticalmente no pentagrama, sem levar em consideração quais acidentes estão envolvidos.

EXEMPLO 1-18

1 2 3 3 3 3 4 (etc.)

Ao falarmos em intervalos, nós usamos os termos *uníssono* ao invés de um e *oitava* ao invés de oito. Nós também falamos segunda ao invés de “dois”, terça ao invés de “três”, e assim adiante. Intervalos menores que uma oitava são chamados de *intervalos simples*, enquanto que intervalos maiores que uma oitava (incluindo a própria oitava) são chamados de *intervalos compostos*.

É importante notar no Exemplo 1-18 que o intervalo harmônico de uma segunda é escrito com a nota mais aguda um pouco à direita da nota inferior. Acidentes são escritos da mesma forma para intervalos harmônicos de segunda, terça ou quarta, se ambos necessitarem de um acidente.

Auto-teste 1-4

Escreva os nomes numéricos referentes aos intervalos usando os números de 1 a 8.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Intervalo Maior, Menor e Perfeito

Uma forma de começar a aprender intervalos é relacionando-os aos intervalos contidos na escala maior, mais especificamente os intervalos do $\hat{1}$ para outros graus da escala. Este método pode ser aplicado em qualquer contexto, não importando se a escala maior esteja ou não sendo usada.

O termo *perfeito* (em sua forma abreviada P) é um modificador usado somente em conexão com uníssonos, quartas, quintas, oitavas e seus compostos (décima primeira e assim por diante). Como o Exemplo 1-19 ilustra, um intervalo de 1P, 4P, 5P e 8P podem ser construídos usando o $\hat{1}$ numa escala maior como a nota *inferior*.

EXEMPLO 1-19

1 - 1 1 - 4 1 - 5 1 - 8
1P 4P 5P 8P

Se nós quisermos escrever um desses intervalos acima de um E♭, por exemplo, nós somente precisaremos pensar nos 1, 4, 5 da escala de E♭ maior. Se a nota inferior não é normalmente usada como o 1 de uma escala maior (ré♯, por exemplo), remova o acidente temporariamente, descubra o intervalo, em seguida aplique o acidente em ambas as notas (Ex. 1-20).

EXEMPLO 1-20

5P acima 5P acima 5P acima
Ré♯ = ? Ré♭ = Lá♭ Ré♯ = Lá♯

Geralmente, segundas, terças e sétimas são modificadas pelo termo *maior* (M) ou *menor* (m). Os intervalos formados pelos 1-2, 1-3, 1-6 e 1-7 na escala maior são todos intervalos maiores, como é possível ver no Exemplo 1-21.

EXEMPLO 1-21

1 - 2 1 - 3 1 - 6 1 - 7
2M 3M 6M 7M

Se um intervalo maior é abaixado um semitom sem alterar seu nome numérico, ele se torna um intervalo menor (Ex. 1-22).

EXEMPLO 1-22

2M 2m 3M 3m 6M 6m 7M 7m

Auto-teste 1-5

A. Todos os intervalos abaixo são uníssonos, quartas, quintas ou oitavas. Escreva “P” no espaço dado *somente* se o intervalo é um intervalo perfeito.

5 4 1 5 8 4 5 4 5 8
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

B. Todos os intervalos abaixo são segundas, terças, sextas ou oitavas. Escreva “M” ou “m” no espaço dado.

3	6	7	2	6	2	3	7	6	2
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

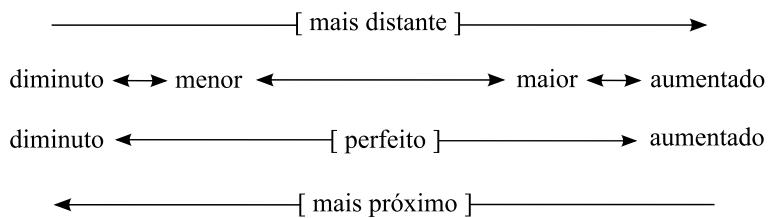
C. Escreva os intervalos especificados acima das notas dadas.

$2m$	$4P$	$6M$	$3m$	$5P$	$6m$	$8P$	$2M$	$7M$	$4P$
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

$3M$	$5P$	$7m$	$2m$	$6M$	$5P$	$8P$	$7M$	$3M$	$7m$
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Intervalo Aumentado e Diminuto

Se um intervalo perfeito ou maior é elevado em um semitom, sem modificar seu nome numérico, o intervalo se torna *aumentado* (abreviado +). Se um intervalo perfeito ou menor é diminuído um semitom sem modificar seu nome numérico, ele se torna *diminuto* (abreviado °). Essas relações estão resumidas abaixo.



Não existe uníssno diminuto. Intervalos duplamente aumentado e duplamente diminutos são possíveis, mas ocorrem muito pouco. *Trítono* é um termo utilizado para a 4+, ou sua equivalente enarmônica, a 5°.

Inversão de Intervalos

Intervalos descendentes, especialmente aqueles maiores, são mais fáceis de se falar e se identificar através do uso da *inversão intervalar*. Nós invertemos um intervalo colocando a nota inferior acima da nota superior; por exemplo, o intervalo ré-lá invertido vira o intervalo lá-ré. Quando nós invertemos um intervalo, o novo nome numérico é sempre diferente do anterior. O novo nome numérico pode ser calculado ao subtrair o nome numérico anterior do número nove.

Valor constante de 9	9	9	9	9	9	9
Menos o antigo nome numérico	-2	-3	-4	-5	-6	-7
Igual ao novo nome numérico	7	6	5	4	3	2

Você pode perceber que uma segunda invertida se torna uma sétima, uma terça se torna uma sexta, e assim por diante (Ex. 1-23).

EXEMPLO 1-23

A musical staff in treble clef with six pairs of notes. Below each pair is a number: 2, 7, 3, 6, 4, 5, 5, 4, 6, 3, 7, 2.

O modificador também muda quando um intervalo é invertido, com exceção de intervalos perfeitos.

Antigo modificador	m	M	P	+	°
Novo modificador	M	m	P	°	+

Como um exemplo da utilidade da inversão, suponha que você queira saber que nota está uma sexta menor abaixo do sol3. Inverta a sexta menor abaixo para uma sexta menor acima, como no Exemplo 1-24, transponha o si3 uma oitava abaixo, e você descobrirá que a resposta é si2.

EXEMPLO 1-24

A musical staff in bass clef with three notes. Below the staff are the notes: 6m desc. = ? 3M asc. = si2 6m desc. = si1.

6m desc. = ? 3M asc. = si2 6m desc. = si1

Fluência com intervalos, assim como com escalas, é necessário para qualquer músico sério, e irá prover uma sólida base para seus estudos posteriores. Assim como você fez com as escalas, você se beneficiará ao descobrir como os vários intervalos soam e senti-los num instrumento musical.

Um exercício que você pode fazer (você pode pensar em outros) é escrever as notas da escala cromática em uma ordem aleatória. Inclua cada tecla branca duas vezes – uma vez para os sustenidos, outra vez para o bemol. Em seguida toque qualquer intervalo acima ou abaixo de cada nota. Trabalhe para adquirir velocidade, utilizando sua percepção para se auto-corrigir.

Intervalos Consonantes e Dissonantes

Na música tonal, alguns intervalos harmônicos são considerados consonantes, enquanto que outros são considerados dissonantes. Os termos *consonante* e *dissonante* podem ser definidos de forma grosseira como prazeroso para o ouvido e não prazeroso para o ouvido, respectivamente, mas isto é muito dependente do contexto. Alguns dos momentos mais excitantes da música tonal envolvem dissonâncias, o que certamente não é incômodo naquele contexto, mas dissonâncias geralmente resolvem em consonâncias que dão à elas significado. Como você pode imaginar, essa é uma questão complexa, e é uma das quais grande parte deste livro trata [*is concerned*].

Por enquanto será o suficiente dizer que terças e sextas maiores e menores, e quintas e oitavas perfeitas são consonantes. Todos os outros intervalos são dissonantes, exceto pela 4P, que é dissonante somente quando ela ocorre acima da voz mais grave.

Checagem

- Qual é o termo utilizado quando um intervalo é executado em sucessão ao invés de simultaneamente?
- Existe uma 5m? Uma 6P?
- Um intervalo perfeito abaixado um semitom sem modificar seu nome numérico se torna _____.
- Uma 5° invertida se torna uma _____.
- Intervalos que são relativamente incômodos para o ouvido são classificados como _____.

Resumo

Altura em música se refere à propriedade de um som ser mais agudo ou mais grave [*highness or lowness of a sound*]. Alturas específicas são nomeadas da seguinte forma: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, a partir de onde começa do dó novamente. A distância de uma nota para cima ou para baixo até sua próxima repetição é chamado de *oitava*, dessa forma o espaço entre qualquer dó até o próximo si (ascendente) é chamado de *registro de oitava*. Registros de oitava são numerados, com a nota dó mais grave do *teclado do piano* designado como dó-1. A nota dó mais próximo do meio do piano é chamado *dó central*, ou dó3.

Alturas são escritas num *pentagrama*, um agrupamento de cinco linhas e quatro espaços, que pode ser estendido através do uso de *linhas suplementares*. Um pentagrama sempre inicia com uma das variadas *claves*, a qual determina qual altura está representada por cada linha ou espaço. Uma *partitura de piano* [*A grand staff*] consiste de dois pentagramas unidos por uma chave, com uma clave de sol no pentagrama superior, e uma clave de fá no pentagrama inferior.

A *escala maior* consiste de um agrupamento específico de *tons* e *semitons*. A maioria das escalas maiores também têm uma escala *menor paralela* que se inicia na mesma nota, mas tem o 3, o 6 e o 7 da escala abaixados em um semitom. Essa forma da escala menor é chamada *escala menor natural*. A *escala menor harmônica* abaixa somente o 3 e 6 graus de sua paralela maior, enquanto que a *escala menor melódica* abaixa o 3 quando é ascendente e o 3, 6 e 7 quando descendente.

Toda escala tem uma *armadura de clave* associada, que vai de zero à sete sustentados ou sete bemois organizados de uma forma específica no pentagrama. Existem ao todo quinze armaduras de clave com uma escala maior e uma menor associadas à cada uma delas. Tonalidades maiores e menores que compartilham a mesma armadura de clave são chamadas de *tonalidades relativas*. Cada nota de uma escala está associada à um *nome do grau da escala*, que varia muito pouco entre a escala maior e a escala menor. Notas ou tonalidades *enarmônicas* soam iguais mas têm nomes diferentes. *Transpor* uma música significa tocá-la em outra tonalidade.

A distância entre qualquer duas notas é chamada de *intervalo*. Um *intervalo harmônico* separa notas que soam simultaneamente, enquanto que um *intervalo melódico* separa notas que soam em sucessão. Intervalos são definidos por meio de um nome numérico e um modificador que o precede. Esses modificadores incluem os termos *perfeito*, *maior*, *menor*, *aumentado* e *diminuto*. Para *inverter* um intervalo, coloque a nota mais grave acima da nota aguda (ou o contrário). O nome numérico e o modificador de um intervalo invertido pode ser previsto usando o método explicado neste capítulo.

Intervalos consonantes incluem terças e sextas maiores e menores, a 5P e a 8P. A 4P geralmente é consonante, a menos que ela ocorra logo acima da nota mais grave.

Auto-teste 1-6

A. A maioria dos intervalos abaixo são aumentados ou diminutos. Classifique cada intervalo.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

B. Informe o resultado da inversão dos intervalos abaixo.

- | | |
|--------------------------|--------------------------------|
| 1. 4P se torna uma _____ | 5. 5° se torna uma _____ menor |
| 2. 7M se torna uma _____ | 6. 2m se torna uma _____ menor |
| 3. 2+ se torna uma _____ | 7. 6m se torna uma _____ menor |
| 4. 3M se torna uma _____ | 8. 6+ se torna uma _____ menor |

C. Escreva o intervalo específico *abaixo* da nota dada. (Você poderá achar útil inverter o intervalo primeiro em alguns casos.)

♩ ♭• • • • ♯• • ♯• ♫• ♯• ♫• ♪

$\frac{5P}{1}$ $\frac{7m}{2}$ $\frac{3m}{3}$ $\frac{6M}{4}$ $\frac{4+}{5}$ $\frac{7M}{6}$ $\frac{5+}{7}$ $\frac{6m}{8}$ $\frac{2M}{9}$ $\frac{7^{\circ}}{10}$

D. Classifique cada intervalo desta melodia (extraída de *Götterdämmerung* de Wagner).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Capítulo 2

Elementos do Ritmo

Ritmo

Esse capítulo trata do aspecto temporal da música – como sons são escritos de forma que ocorram num momento previsível e num padrão pré-determinado. *Ritmo* é um termo genérico para se referir ao aspecto temporal da música, em contraste com o aspecto melódico.

Símbolos de Duração

Durações são escritas com o uso de símbolos organizados de forma que cada símbolo tem o dobro da duração do próximo símbolo mais curto e metade da duração do próximo símbolo mais longo. A tabela abaixo lista alguns desses símbolos.

Valor	Nota	Pausa
Semibreve	$\textcircled{o} = \text{♩} + \text{♩}$	$\text{—} = \text{—} + \text{—}$
Mínima	$\text{♩} = \text{♪} + \text{♪}$	$\text{—} = \text{♪} + \text{♪}$
Semínima	$\text{♪} = \text{♪} + \text{♪}$	$\text{♪} = \text{♪} + \text{♪}$
Colcheia	$\text{♪} = \text{♪} + \text{♪}$	$\text{♪} = \text{♪} + \text{♪}$
Semicolcheia	$\text{♪} = \text{♪} + \text{♪}$	$\text{♪} = \text{♪} + \text{♪}$

Essa série pode continuar com semifusas, quartifusas e assim por diante. Durações diferentes destas devem ser indicadas através do uso de ligaduras, pontos ou outros símbolos. Uma *ligadura* é uma linha curva que conecta duas notas de mesma altura, criando uma nova duração que é igual à soma de seus valores. Um *ponto* sempre adiciona à duração metade do valor da nota, pausa ou ponto que o precede, por exemplo $\text{J.} = \text{J} \text{♪}$ e $\text{J..} = \text{J} \text{♪} \text{♪}$. Quando escritos no pentagrama, um ponto nunca é desenhado sobre uma linha do pentagrama. Se a cabeça da nota está sobre a linha (é cortada pela linha), o ponto é escrito à direita da nota, mas sempre no espaço *acima* dela.

Pulso e Andamento

O *pulso* [beat] é o ritmo [pulse] básico de um trecho musical¹. Para determinar a pulsação de um trecho que você esteja ouvindo, bata seu pé junto com a música ou tente imaginar a forma com que um regente

¹The beat is the basic pulse of a musical passage

iria conduzir esse trecho – o movimento dos braços do regente. A batida constantes resultante é chamada de pulsação, e a frequência com que ela ocorre é chamada de *andamento*.

Um compositor geralmente especifica o andamento de um trecho musical por um de dois métodos possíveis – algumas vezes por ambos. O primeiro método utiliza palavras, geralmente em italiano, para descrever o andamento.

Italiano	Inglês	Alemão	Francês
Grave	Solemn	Schwer	Lourd
Largo	Broad	Breit	Large
Lento	Slow	Langsam	Lent
Adagio	Slow	Langsam	Lent
Andante	Moderately slow	Gehend	Allant
Moderato	Moderate	Mässig	Modéré
Allegretto	Moderately fast	Etwas Bewegt	un peu animé
Allegro	Fast	Schnell	Animé
Vivace	Lively	Lebhaft	Vif
Presto	Very fast	Eilig	Vite

O segundo método é mais exato porque mostra precisamente quantos pulsos devem ocorrer no espaço de um minuto. Por exemplo, se o andamento desejado resultasse em setenta e duas semínimas em um minuto, o andamento seria indicado por $\text{♩} = 72$ ou M.M. $\text{♩} = 72$. M.M. significa Metrônomo de Maelzel, em homenagem a Johann Maelzel, quem sabiamente promoveu esse aparelho durante o início do século XIX.

Métrica

Pulsos tendem a ser agrupados em padrões que são consistentes por toda um trecho; o padrão de pulsos é chamado de *métrica*. Grupos de dois, três e quatro pulsos são os mais comuns, apesar de que outras métricas possam ocorrer. Incidentalmente, um grupo de quatro pulsos pode ser frequentemente interpretado como dois grupos de dois pulsos cada e vice versa. De qualquer forma, os grupos de pulsos são chamados de *compassos* (abreviado c. ou comp.), e na escrita musical o fim de um compasso é sempre indicado por uma linha vertical que atravessa o pentagrama chamada *barra de compasso*. As palavras binário, ternário e quaternário são usadas em referência à quantidade de pulsos em cada compasso, dessa forma nós temos métricas binárias, métricas ternárias e métricas quaternárias. Esses termos estão resumidos logo abaixo, juntamente com o padrão de ênfase usualmente encontrada em cada métrica (referido como *acento métrico*).

Agrupamento	Tipo de métrica	Padrão de acento métrico
Compassos de dois pulsos	Binário	Forte-fraco
Compassos de três pulsos	Ternário	Forte-fraco-fraco
Compassos de quatro pulsos	Quaternário	Forte-fraco-menos forte-fraco

Como você pode imaginar, muitas marchas são em métrica binária porque as pessoas tem dois pés, enquanto que a música popular contemporânea tende a ser em métrica binária ou quaternária. Valsas são sempre em métrica ternária, assim como diversas canções tradicionais tais como “Terezinha de Jesus” [*Amazing Grace*] e o “Cravo e a Rosa” [*Scarborough Fair*].

A métrica de muitos trechos musicais são claras e fáceis de se identificar, mas em alguns casos a métrica pode ser ambígua. Por exemplo, cante [*Take Me Out to the Ball Game*] bem lento enquanto você bate seu pé ou rege, então diga qual o tipo de métrica. Agora cante de novo, mas bem rápido. Na primeira vez você provavelmente sentiu que a métrica era ternária, mas num andamento mais acelerado você deve ter identificado a métrica como sendo binária (ou quaternária). Entre esses dois andamentos extremos existem andamentos mais moderados, nos quais dois ouvintes poderiam interpretar de formas diferentes – um ouvindo uma métrica ternária rápida, outro ouvindo um binário lento. Ambos os ouvintes poderiam estar corretos porque a identificação da métrica é uma questão de interpretação mais do que de certo ou errado.

Auto-teste 2-1

Divisão do Pulso

Na maioria das passagens musicais nós ouvimos durações que são mais curtas que o pulso. Nós chamamos essas durações mais curtas de *divisões do pulso*. Pulses geralmente são divididos em duas partes iguais, chamados de *pulso simples*, ou em três partes iguais, chamados de *pulso composto*. Seja cuidadoso para não confundir o tipo de pulso, que se refere à forma com que o *pulso* se divide (simples ou composto), com o tipo de métrica, que se refere à forma na qual o *compasso* se divide (binário, ternário ou quaternário). Os tipos comuns de pulso e métrica podem ser combinadas em seis possibilidades.

Pulso	Binário	Ternário	Quaternário
Simples	simples duplo	Simples triplo	Simples quaternário
Composto	Composto duplo	Composto triplo	Composto quádruplo

Por exemplo, cante [*Take Me Out to the Ball Game*] rapidamente em métrica binária, como você fez na discussão sobre métrica na página **. Você pode ouvir que os pulsos se dividem em três, logo este é um exemplo de binário composto. Faça o mesmo com [*I Don't Know How to Love Him* (do musical *Jesus Christ Superstar*)] ou [*Around Her Neck She Wore a Yellow Ribbon*], e você perceberá que ambas estão em binário simples (ou quaternário simples).

Checagem

- Quantas semicolcheias existem numa mínima?
- Dois pontos numa semínima adicionam quais durações à ela?
- Qual o termo que se refere ao número de pulsos num compasso?
- Qual o termo que se refere à forma na qual o pulso se divide?

Auto-teste 2-2

Fórmula de Compasso Simples

Uma *fórmula de compasso* é um símbolo que diz ao executante quantos pulsos irão ocorrer em cada compasso, qual nota que irá representar o pulso, e se o pulso é simples ou composto. Uma fórmula de compasso de pulso simples tem 2, 3 ou 4 como número superior. O número superior indica o número de pulsos no compasso; o número inferior indica a nota referente ao pulso ($2 = \text{J}$, $4 = \text{J}$, $8 = \text{J}$, e assim por diante). Algumas fórmulas de compasso simples estão listadas na tabela abaixo.

Fórmula de compasso	Pulsos por compasso	Figura ref. ao pulso	divisão do pulso
$\frac{2}{4}$	2	J	$\text{J} \text{ J}$
$\frac{2}{2}$ ou C	2	J	$\text{J} \text{ J}$
$\frac{3}{16}$	3	J	$\text{J} \text{ J}$
$\frac{3}{4}$	3	J	$\text{J} \text{ J}$
$\frac{4}{8}$	4	J	$\text{J} \text{ J}$
$\frac{4}{4}$ ou C	4	J.	$\text{J} \text{ J}$

Exemplo 2-1 ilustra como algumas das canções que temos discutido podem ser escritas. Os valores do pulso foram escolhidos de forma arbitrária: “Jingle Bells”, por exemplo, também poderia ser escrita de forma correta em $\frac{2}{3}$ ou $\frac{2}{8}$ ou qualquer outra fórmula de compasso binário simples.

EXEMPLO 2-1

Jingle Bells



Auto-teste 2-3

Fórmula de Compasso Composto

Se o pulso se divide em três partes iguais, como no pulso composto, a figura que representa o pulso será uma figura pontuada, como é possível ver logo abaixo.

Figura que representa o pulso Divisão do pulso



Figuras pontuadas apresentam um problema para as fórmulas de compasso. Por exemplo, se existem dois pulsos por compasso, e a figura que representa o pulso é uma ♩., qual seria a fórmula de compasso? $\frac{2}{4}$? $\frac{4}{8}$? $\frac{8}{8}+8$? Não existe uma solução fácil, e o método que sobreviveu até hoje é fonte de muita confusão no que se refere à pulsos compostos. De forma simples, uma fórmula de compasso composto informa ao músico o *número de divisões* do pulso contidos num compasso e qual é a *duração da divisão do pulso*. Isto significa que o número superior de uma fórmula de compasso composto será 6, 9, ou 12 porque dois pulsos vezes três divisões é igual a seis, três pulsos vezes três divisões é igual a nove, e quatro pulsos vezes três divisões é igual a doze. Alguns exemplos são dados na tabela abaixo.

Fórmula de compasso Pulsos por compasso Figura ref. ao pulso divisão do pulso

$\frac{6}{8}$	2	♩.	♪ ♪
$\frac{6}{4}$	2	♩.	♪ ♪ ♪
$\frac{9}{16}$	3	♩.	♪ ♩ ♩
$\frac{9}{8}$	3	♩.	♪ ♩ ♩
$\frac{12}{8}$	4	♩.	♪ ♩ ♩
$\frac{12}{4}$	4	♩.	♪ ♪ ♪

O Exemplo 2-2 ilustra algumas melodias familiares que usam o pulso composto. Como anteriormente, a escolha da figura de nota que representa o pulso foi arbitrária.

EXEMPLO 2-2

Você pode perceber a partir dessa discussão que fórmulas de compasso composto *não* seguem a regra, tão frequentemente aprendida pelos músicos iniciantes, que “o número superior diz quantos pulsos existem num compasso, e o número inferior diz qual figura representa o pulso”. Obviamente existem peças em $\frac{6}{8}$ que realmente tem seis pulsos por compasso, mas tal composição não é na verdade um binário composto. Um compasso de $\frac{6}{8}$ executada em seis não soa como um binário composto; ao contrário, soa como dois compassos de ternário simples, ou $\frac{3}{8}$. Num binário composto, o ouvinte deve ouvir dois pulsos compostos por compasso, e não seis pulsos. Da mesma forma, uma música lenta escrita em $\frac{4}{4}$ pode ser regida em quatro, o que iria soar para o ouvinte como um quaternário simples. Em ambos os casos, a figura que representa a divisão do pulso se torna a figura que representa o pulso.

O contrário também ocorre – ou seja, a figura que representa o pulso pode se tornar a divisão do pulso. Por exemplo, uma valsa rápida ou um scherzo é quase sempre escrita em ternário simples, geralmente em $\frac{3}{4}$. Mas o efeito aural é o de um pulso por compasso, pelo qual nós iremos usar o termo *unitário composto* [*compound single*]. Se você não conhece a convenção métrica de tais peças, ao ouví-las, você provavelmente iria presumir que elas estão num binário composto porque os compassos tendem a se agruparem em pares.

Checagem

- Quais os três números que são encontrados na parte superior das fórmulas de compasso simples?
- Quais os três números que são encontrados na parte superior das fórmulas de compasso compostos?
- Se o número superior de uma fórmula de compasso composto é **9**, quantos pulsos existem nesse compasso?

Auto-teste 2-4

Fórmulas de Compasso Resumidas

Existem dois tipos de pulso, simples e composto, e três tipos comuns de métrica, binária, ternária e quaternária, que podem ser combinados de seis maneiras. Para cada uma dessas seis combinações existe um número que irá aparecer na parte superior da fórmula de compasso.

Tipo de pulso	Tipo de métrica		
	Binário	Ternário	Quaternário
Simples	2	3	4
Composto	6	9	12

Um ouvinte geralmente consegue identificar a pulsação e a métrica de uma passagem sem ver a partitura. Dessa forma, normalmente você conseguirá dizer qual o número superior da fórmula de compasso

(exceto o fato que a métrica binária e quaternária são frequentemente indistinguíveis). No entanto, para saber qual é o número inferior da fórmula de compasso, você terá que olhar para a partitura porque qualquer número que represente uma figura de nota pode ser usado em qualquer métrica.

Número inferior Duração de um pulso simples duração de um pulso composto

1	○	■·
2	♩	○·
4	♪	♩·
8	♪	♩·
16	♪	♩·

Lembre que o número inferior de uma fórmula de compasso (a coluna à esquerda da tabela acima) representa o *pulso* em uma fórmula de compasso *simples* e a *divisão* do pulso em uma fórmula de compasso *composto*.

Mais Sobre Símbolos de Duração

Quando rítmos são escritos, é comum utilizar pausas, colcheias², ligaduras e pontos de tal forma que o acento métrico seja enfatizado ao invés de obscurecido. Alguns exemplos corretos e incorretos estão escritos abaixo.

Incorreto	Correto
$\frac{3}{4}$ ♩- ♩	♩: ♩
$\frac{3}{8}$ ♩♩♩♩♩♩	♩♩♩♩♩♩
$\frac{12}{16}$ ♩. ♩. ♩♩♩♩♩♩♩	♩. ♩. ♩♩♩♩♩♩♩
$\frac{4}{2}$ ♩. ♩. ♩♩♩♩♩	♩. ♩♩♩♩♩

Obviamente, é correto escrever ritmos de forma a obscurecer o acento métrico quando este é o resultado desejado. *Síncopas* (figuras rítmicas que normalmente enfatizam pulsos fracos) são frequentemente escritos dessa forma, como pode ser visto abaixo.



Outros tipos de agrupamento de figuras, como a seguinte, são especialmente comuns na música do século XX.

²N. T. No original *beam*. Em português a tradução é simplesmente colcheia, que neste caso significa a haste horizontal superior de certas figuras musicais. É importante não confundir a figura colcheia (em inglês 8th) com a parte da figura que pode estar presente em diversos valores tais como na própria colcheia (1 colcheia), na semicolcheia (duas colcheias), na fusa (três colcheias) e na semifusa (quatro colcheias).



Uma *quiáltera* se refere à divisão de um valor não pontuado em algum número de partes iguais diferente de dois, quatro, oito e assim por diante. Ou a divisão de um valor pontuado em algum número de partes iguais outro que não seja três, seis, doze e assim por diante, como é possível ver abaixo.

Valor original	Quiáltera
♩	$\overbrace{\begin{smallmatrix} \text{ } \\ \text{ } \end{smallmatrix}}^3$ ou $\overbrace{\begin{smallmatrix} \text{ } \\ \text{ } \end{smallmatrix}}^3$
♩	$\overbrace{\begin{smallmatrix} \text{ } \\ \text{ } \end{smallmatrix}}^3$
♩.	$\overbrace{\begin{smallmatrix} \text{ } \\ \text{ } \end{smallmatrix}}^2$
♩.	$\overbrace{\begin{smallmatrix} \text{ } \\ \text{ } \end{smallmatrix}}^4$
♩	$\overbrace{\begin{smallmatrix} \text{ } \\ \text{ } \end{smallmatrix}}^5$

De todas as possibilidades, a superposição de tercimas num pulso simples é o mais comum. A figura da nota da quiáltera é determinada pela próxima nota mais longa disponível. Por exemplo, um terço de uma semínima é mais longa que uma semifusa porém mais curta que uma colcheia, logo, a colcheia é escolhida para representá-la.

Quando uma única nota com uma haste é escrita num pentagrama, a haste deve ser escrita para cima se a nota estiver abaixo da linha central do pentagrama, e escrita para baixo quando a nota estiver acima da linha central. Uma nota escrita na linha central *teoricamente* pode ter sua haste escrita em ambas as direções, no entanto, copistas profissionais têm consistentemente escrito a haste para baixo em notas que ocorrem na linha central (Ex. 2-3).

EXEMPLO 2-3



Colcheias são utilizadas para conectar durações mais curtas que uma semínima quando essas figuras ocorrem dentro de um mesmo pulso. Nem todos os copistas profissionais seguem as mesmas regras para determinar a direção das hastas em figuras ligadas por colcheias. Nossa preferência é decidir a direção da haste com base na nota que estiver mais distante da linha central. Ou seja, se a nota que estiver mais longe da linha central for uma nota abaixo dela, todas as hastas que deverão estar ligadas por uma ou mais colcheias estarão escritas para cima (Ex. 2-4).

EXEMPLO 2-4



Resumo

Ritmo se refere ao aspecto temporal da música, em contraste com o aspecto melódico. A duração relativa de um som musical é especificada por um *símbolo de duração*, tal como a semibreve, a mínima, a semínima,

e assim em diante. Um ou mais *pontos* podem ser escritos após um símbolo de duração, cada um deles adicionando metade da duração do símbolo ou ponto que o precede; uma *ligadura de valor* liga duas notas, criando um valor igual à sua soma. A maioria dos símbolos de duração utilizam *hastes*, e existem convenções de notação no que se refere à direção das hastas. *Colcheias* são frequentemente usadas para agrupar (mas não ligar) durações mais curtas que uma semínima.

O ritmo [*pulse*] básico de um trecho musical é chamado de *pulso* [*beat*], e o *andamento* é a frequência com que os pulsos ocorrem. O andamento geral pode ser indicado por um dos vários termos em italiano ou outras línguas, ou pode ser especificado mais precisamente através de uma indicação de metrônomo.

Pulsos geralmente se agrupam em padrões de dois, três ou quatro, chamados de métricas binárias, ternárias e quaternárias, respectivamente. Associado com cada métrica está seu próprio padrão de *acento métrico*. Em qualquer métrica, pulsos podem se dividir em duas partes iguais (*pulso simples*) ou três partes iguais (*pulso composto*), possibilitando o surgimento de termos tais como “ternário simples” e “binário composto”. Uma *quáltera* é usada quando um pulso se divide de uma forma que seja contrária à divisão prevalente.

Uma *fórmula de compasso* é um símbolo que diz ao executante qual o pulso, o tipo de métrica e a figura de nota que irá representar o pulso. Um ouvinte pode identificar o pulso e o tipo de métrica, somente ao ouvir a música. A figura de nota para fórmulas de compasso simples são sempre figuras não pontuadas, enquanto que aquelas para fórmulas de compasso composto são sempre figuras pontuadas.

Auto-teste 2-5

Capítulo 3

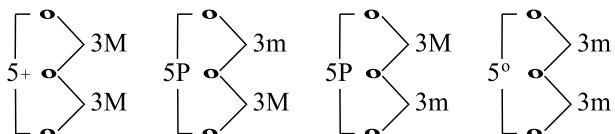
Introdução às Tríades e Tétrades

Introdução

Nesse capítulo nós começaremos a trabalhar com acordes, o vocabulário básico da harmonia tonal. Nós não nos preocuparemos, neste estágio, em como os acordes são usados composicionalmente ou mesmo quais os tipos de acordes que ocorrem nos modos maior e menor, apesar de que iremos falar sobre esse tópico muito em breve. Primeiro nós devemos aprender como descrever os tipos mais comuns de acordes e como reconhecê-los nos vários contextos.

Tríades

Em “Para o Estudante” (pp. iv-vi), nós explicamos que a harmonia tonal faz uso de acordes construídos em terças sobrepostas. A sonoridade básica desse tipo de acorde é a tríade, um acorde de três notas que consiste num intervalo de quinta dividido em duas terças sobrepostas. Existem quatro formas possíveis de combinar terças maiores e menores para produzir uma tríade.



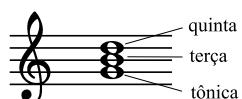
Os nomes e abreviações para esses quatro tipos de tríades são dadas no Exemplo 3-1.

EXEMPLO 3-1

A musical staff in G major (one sharp) is shown with four measures. The first measure is a 'aumentada' triad (G-B-D), indicated by a plus sign (+). The second measure is a 'maior' triad (G-B-E), indicated by a capital M. The third measure is a 'menor' triad (G-B-F), indicated by a lowercase m. The fourth measure is a 'diminuta' triad (G-B-D), indicated by a degree symbol (°).

Toque essas tríades e compare a sonoridade delas. Você poderá adivinhar ao ouví-las que, na música tonal, tríades maiores e menores são encontradas mais frequentemente, e que a tríade diminuta menos frequentemente. Existem também nomes (em adição aos nomes das notas) para cada membro da tríade (Ex. 3-2).

EXEMPLO 3-2



Estude os diagramas e exemplos anteriores cuidadosamente antes de seguir adiante.

Checagem

Quais tipos de tríades contém uma terça menor como intervalo inferior? Como intervalo superior?

Quais tipos de tríades contém uma terça maior como intervalo inferior? Como intervalo superior?

Quais tipos de tríades contém uma quinta perfeita entre a tônica e a quinta? Uma quinta diminuta?

Uma quinta aumentada?

Auto-teste 3-1

Tétrade

Se extendermos uma tríade adicionando outra terça acima da quinta, o resultado é um acorde de quatro notas. Pelo fato de que o intervalo entre esta nota adicionada e a tônica forma algum tipo de sétima (maior, menor ou diminuta), acordes deste tipo também são chamados de *acordes com sétima*¹.

O fato de podermos usar mais do que um tipo de sétima para cada tríade, existem mais tipos de tétrade do que tríades (Ex. 3-3). Abaixo de cada acorde no Exemplo 3-3 você encontrará o nome mais comumente usado para cada acorde e o símbolo usado como uma abreviação. Execute o Exemplo 3-3 para se familiarizar com cada um desses acordes.

EXEMPLO 3-3



Tipo de acorde: maior com sétima maior maior com sétima menor menor com sétima menor

Símbolo:	7M	7	m7
-----------------	----	---	----

Construção:	tríade maior sétima maior	tríade maior sétima menor	tríade menor sétima menor
--------------------	------------------------------	------------------------------	------------------------------



Tipo de acorde: meio diminuto diminuto com sétima

Símbolo:	b7	°7
-----------------	----	----

Construção:	tríade diminuta sétima menor	tríade diminuta sétima diminuta
--------------------	---------------------------------	------------------------------------

Muito em breve nós começaremos os exercícios de composição com tríades. Apesar de que as tétrade não serão usadas nos exercícios de composição, você estará apto a se familiarizar com elas a partir do ponto de vista analítico através de exemplos e tarefas analíticas.

Checagem

Quais os tipos de tétrade que têm uma tríade diminuta na parte inferior?

Quais têm uma 3M entre a quinta e a sétima do acorde?

Quais têm uma 3m entre a terça e a quinta do acorde?

Quais contêm ao menos uma 5P? Qual contém duas?

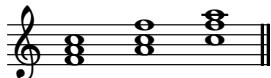
¹N.T. Para esta tradução iremos nos referir a esse acorde como tétrade na maior parte do tempo, por estar relacionada com o termo tríade, e por ser um termo comum no Brasil para se referir a esse tipo de acorde.

Auto-teste 3-2

Inversão de Acordes

Até agora nós escrevemos todos os acordes com a tônica como a nota mais grave. Todavia, em um contexto musical, qualquer parte do acorde pode aparecer como a nota mais grave. As três possibilidades de *posições do baixo* de uma tríade estão ilustradas no Exemplo 3-4.

EXEMPLO 3-4



A posição do baixo que estávamos usando, com a tônica como a nota mais grave (ou “com a tônica no baixo”), é chamada de *posição fundamental*. Você poderia assumir que “posição de terça” seria o termo para um acorde com a terça no baixo, mas a terminologia musical é cheia de inconsistências. Logo, esta posição é chamada de *primeira inversão*. De forma razoável, *segunda inversão* é usada para acordes com a quinta no baixo. O termo *inversão* é usado aqui para significar a transferência da nota mais grave para uma oitava acima.

EXEMPLO 3-5

Posição fundamental	Primeira inversão	Segunda inversão
------------------------	----------------------	---------------------

Todos os acordes no Exemplo 3-6 são um acorde de Fá maior na primeira inversão. Note que a nota mais aguda do acorde pode se distanciar de qualquer forma sem alterar a posição do baixo. Também, qualquer uma das notas podem ser duplicadas (ou *dobradas*) em diferente oitavas.

EXEMPLO 3-6

A inversão de acordes de sétima funciona exatamente da mesma forma que a inversão de tríades, exceto que trs inversões (quatro posições do baixo) são possíveis (Ex. 3-7).

EXEMPLO 3-7

Posição fundamental	Primeira inversão	Segunda inversão	Terceira inversão
------------------------	----------------------	---------------------	----------------------

Símbolos de Inversão e Baixo Cifrado

Ao analisar uma música nós frequentemente usamos números para indicar a posição do baixo dos acordes. Ao invés de usarmos o número 1 para a primeira inversão, 2 para a segunda inversão, e assim por diante, nós utilizamos números derivados do sistema Barroco chamado *baixo cifrado* ou *baixo contínuo*. Durante o período barroco (aproximadamente 1600-1750), o tecladista de um conjunto lia uma partitura que consistia somente de umalinha de baixo e alguns símbolos que indicavam o acorde a ser executado.

No sistema Barroco, os símbolos consistiam basicamente de números que representavam *intervalos acima do baixo* para serem formados pelos demais membros do acorde, mas essas notas poderiam ser tocadas em qualquer oitava acima do baixo. O sistema lidava somente com intervalos, não com tônicas de acordes porque a teoria de tônicas de acordes ainda não havia sido inventado quando o baixo cifrado foi primeiramente desenvolvido.

A tabela abaixo mostra os símbolos de baixo cifrado para a posição fundamental e inversões de tríades e tétrade para uma tríade de Sol maior e uma tétrade de Sol maior com sétima menor.

No sistema de baixo cifrado, o número 6 indica uma sexta acima do baixo. A escolha entre ser uma 6M ou uma 6m depende da tonalidade. Se um compositor Barroco quisesse que o tecladista elevasse ou abaixasse uma nota, existiam diversos métodos que poderiam ser usados, incluindo os três seguintes.

1. Um acidente próximo ao número arábico no baixo cifrado pode ser usado para abaixar ou elevar uma nota.
2. Um acidente sozinho por si só sempre se referia à terça acima do baixo e poderia ser utilizado para alterar aquela nota.
3. Um sinal de menos (-) ou mais (+) juntamente com o número arábico significava uma alteração naquele intervalo.

Exemplo 3-8 ilustra um trecho de uma parte do baixo cifrado do período Barroco, juntamente com uma possível *realização*. Alguns tecladistas podem ter adicionado embelezamentos não incluídos nessa realização. Bach incluía o numeral 5 em diversos locais para lembrar o tecladista de tocar uma tríade em posição fundamental.

EXEMPLO 3-1 Bach, Oratório da Páscoa, II

A realização de baixos cifrados ainda é considerada uma forma efetiva de aprender alguns aspectos da composição tonal, e ocasionalmente nós iremos usar exercícios desse tipo neste texto.

Os símbolos de inversão que usamos atualmente estão resumidos na tabela abaixo. Estes símbolos geralmente são usados com um número romano (como em I⁶ ou V₅⁶) como parte de uma análise harmônica. Note que, quando uma tétrade está invertida, o número 7 é substituído pelo símbolo de inversão apropriado.

Posição do baixo	Símbolo da tríade	Símbolo da tétrade
Posição fundamental	(nenhum)	7
Primeira inversão	6	5
Segunda inversão	6 4	4 3
Terceira inversão	(nenhum)	4 2 ou 2

Cifragem popular

Existem alguns paralelos e contrastes intrigantes entre o sistema de baixo cifrado dos Séc. XVII e XVIII e os símbolos de cifras desenvolvidos para serem usados no Jazz ou na música popular ocidental durante o Séc. XX. Ambos facilitaram o processo de notação e serviram para prover informação suficiente para permitir que o executante improvisasse dentro de certos limites. No entanto, enquanto que o sistema de baixo cifrado fornecia a linha de baixo com símbolos indicando os acordes que seriam construídos *acima* dela, a cifragem popular aparece juntamente com uma melodia [N.T., songbooks, por exemplo] e indica quais acordes devem ser construídos *abaixo* dela.

Existem vários sistemas de cifragem popular em uso, da mesma forma que frequentemente existem diferenças entre as abordagens escolhidas por diferentes compositores ao usar os símbolos do baixo cifrado. Todavia, o sistema abaixo é bastante utilizado hoje em dia, e poderia ser compreendido por qualquer músico competente de Jazz ou música popular. Exemplo 3-9 ilustra os quatro tipos de tríades e os cinco tipos mais comuns de tétrade e sua associação com os símbolos da cifragem popular. Abaixo de cada acorde você encontrará os símbolos introduzidos nos Exemplos 3-1 e 3-3, e abaixo de cada um desses estão os símbolos da cifragem popular. Com exceção do acorde meio diminuto, existe uma clara correlação entre os dois sistemas.

EXEMPLO 3-9

The first part shows four chords in G major (G, Em, E°, E+) on a treble clef staff. Below each chord are two sets of symbols: the standard musical notation (M, m, °, +) and the corresponding popular ciphering symbols (E, Em, E°, E+).

The second part shows five more chords on a treble clef staff: M7M, M7m, m7, 7, and °7. Below each chord are two sets of symbols: the standard musical notation (E7M, E7, Em7, Em7b5, E°7) and the corresponding popular ciphering symbols (M7M, M7m, m7, 7, and °7).

A lista de símbolos no Exemplo 3-9 é incompleta porque existem alguns acordes que serão introduzidos nos capítulos posteriores. Um caso especial é o acorde com a sexta adicionada, como em C6, que significa uma tríade com a sexta acima da tônica adicionada. Também, algumas vezes os símbolos da cifragem popular irão especificar uma nota do baixo em particular, como em C/G, que significa uma tríade de dó maior com a nota sol no baixo – uma tríade em segunda inversão. Por fim, você descobrirá que os símbolos da cifragem popular frequentemente diferem de uma edição para outra porque editores rotineiramente fazem substituições, simplificando ou complicando a harmonia de determinada canção.

Exemplo 3-10 é do início de uma balada americana muito conhecida, um “standard”, e ela utiliza cinco dos acordes vistos no exemplo 3-9. Note que o b no acorde F#mb5 não significa literalmente colocar um bemol na quinta, mas abaixá-la do C# para Cb.

EXEMPLO 3-10

The musical notation consists of two staves. The top staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a melody with lyrics: "The falling leaves drift by the wind down". Above the staff, the chords are labeled: Am⁷, D⁷, and G△. The bottom staff continues with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It has lyrics: "the autumn leaves, of red and gold". Above the staff, the chords are labeled: C△, F#^ø, B⁷, and Em.

Auto-teste 3-3

Checagem

Cante e voz alta...

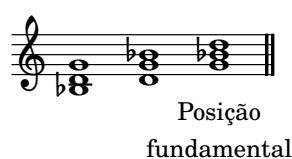
Reconhecendo Acordes em Diversas Texturas

Algumas pessoas, especialmente aquelas sem muita experiência com instrumentos de teclado, no primeiro contato acham difícil analizar uma corde que esteja distribuído sobre dois ou mais pentagramas, como no Exemplo 3-11.

EXEMPLO 3-11



EXEMPLO 3-12



Um procedimento a seguir em relação ao acorde é fazer um inventário de todas as *classes de nota*² encontradas no acorde (B♭, G e D) e escrever o acorde com cada uma dessa notas como sendo a mais grave. As demais notas devem ser escritas o mais próxima possível da nota inferior. A versão que contiver somente terças sobrepostas está na posição fundamental. Ná podemos ver a partir do Exemplo 3-12 que o acorde no Exemplo 3-11 é uma tríade de Sol menor em primeira inversão.

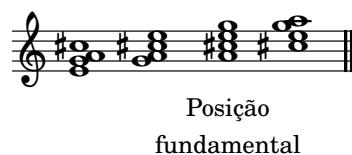
O acorde no Exemplo 3-13 contém as classes de nota E, A, C♯ e G, permitindo quatro posições de baixo. Exemplo 3-14 nos informa que o acorde no Exemplo 3-13 é uma tétrade de Lá maior com sétima menor em segunda inversão.

Você deverá estar pronto para levar adiante esse tipo de pensamento, o que irá acelerar as coisas consideravelmente. Se não, você irá aprender-lo através da prática.

Checagem

1. Qual o símbolo para a primeira inversão de uma tríade? De uma tétrade?
2. Explique o que significa $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{4}$ e $\frac{4}{3}$.
3. Qual a posição do baixo de qual tipo de acorde não requer nenhum símbolo?

²O termo classe de nota é utilizado para todas as alturas que tenham o som idêntico ou que seja idênticas com exceção da oitava e das oitavas que as separam. Por exemplo, todos as notas Si, Dó e Ré pertencem à mesma classe de nota, não importa em qual oitava estejam.

EXEMPLO 3-13**EXEMPLO 3-14**

Posição
fundamental

Resumo

A sonoridade fundamental da harmonia tonal é a *triade*, um acorde de três notas que consiste numa quinta dividida em duas terças sobrepostas. A nota inferior dessa quinta é chamada de *tônica*, e a nota superior é a *quinta*. A nota que divide a quinta é a *terça*. Existem quatro tipos de tríades: *maior*, *menor*, *diminuta* e *aumentada*.

Uma *tétrade*, ou acorde de sétima, pode ser pensada como uma tríade com outra terça adicionada acima da quinta da tríade. A nota adicionada é a sétima acima da tônica. Apesar de que vários acordes de sétima são possíveis, somente cinco ocorrem com frequência na harmonia tonal.

Acorde maior com sétima maior (7M): tríade maior com uma sétima maior acima da tônica.

Acorde maior com sétima menor (7): tríade maior com uma sétima menor acima da tônica.

Acorde menor com sétima menor (m7): tríade menor com uma sétima menor acima da tônica.

Acorde meio diminuto (ø): tríade diminuta com uma sétima menor acima da tônica.

Acorde diminuto com sétima (o): tríade diminuta com uma sétima diminuta acima da tônica.

Posição fundamental é o termo usado para um acorde com a tônica escrita na nota mais grave. Qualquer outra arrumação é chamada de *inversão*. Um acorde com a terça como nota mais grave está na *primeira inversão*, enquanto que o acorde com a quinta no baixo está na *segunda inversão*. Uma tétrade com a sétima no baixo está na *terceira inversão*. Existem símbolos para a maioria das posições de baixo:

Posição do baixo	Símbolo da tríade	Símbolo da tétrade	Tônica
Posição fundamental	(nenhum)	7	Nota do baixo
Primeira inversão	6	5	Sexta acima do baixo
Segunda inversão	6 4	4 3	Quarta acima do baixo
Terceira inversão	(nenhum)	4 ou 2	Segunda acima do baixo

Símbolos de inversão são derivados do *baixo cifrado*, um método de notação abreviada utilizado na era Barroca. *Símbolos de cifragem popular* são usados no Jazz e grande parte da música popular ocidental para indicar acordes que devem ser executados sobre uma melodia dada. Tanto os símbolos de baixo cifrado quanto os da cifragem popular serão usados em grande parte desse livro.

Auto-teste 3-4**Checagem**

Cante e voz alta...

Capítulo 4

Acordes Diatônicos nas Tonalidades Maiores e Menores

Introdução

Agora que nós apresentamos os quatro tipos de tríades e os cinco tipos mais comuns de tétrade, nós podemos começar a olhar como elas são usadas na música tonal. A maioria dos acordes na música tonal são feitos somente por notas da escala na qual o trecho é baseado. Ou seja, se uma passagem musical está em Sol maior, a maioria dos acordes contêm somente notas encontradas na escala de Sol maior. Acordes desse tipo são chamados acordes *diatônicos*. Todos os outros acordes – aqueles que usam notas que não estão na escala – são chamados de acordes *alterados* ou *cromáticos*. Nós chegaremos a eles posteriormente. Neste momento nós não vamos nos preocupar sobre como você deve *compor* música usando acordes diatônicos, apesar de que isso será abordado muito em breve. Por enquanto nós iremos nos concentrar em reconhecer os acordes diatônicos em várias tonalidades.

A Escala Menor

Antes que começemos a falar sobre acordes diatônicos, nós precisamos retornar ao problema da escala menor. Pelo fato de instrumentistas são ensinados a praticar as escalas menor natural, harmônica e melódica, algumas pessoas às vezes pensam que o compositor de música tonal tem três formas de escala menor independentes, das quais ele pode escolher à vontade, mas não é assim que o modo menor funciona na música tonal.

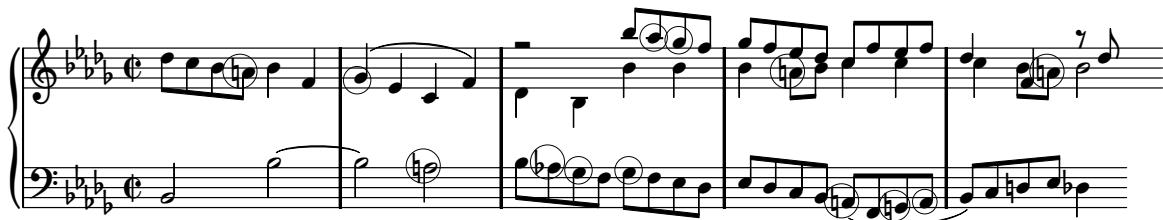
Nós podemos fazer a seguinte generalização sobre as três escalas menores: existe, de certo modo, uma escala menor que tem dois graus, o $\hat{6}$ e o $\hat{7}$, que são variáveis. Ou seja, existem duas versões de $\hat{6}$ e $\hat{7}$, e ambas as versões irão geralmente aparecer numa peça no modo menor. Todas as notas no Exemplo 4-1 são diatônicas à Mi menor. Note que o uso do $\uparrow\hat{6}$ e do $\uparrow\hat{7}$ para significar o $\hat{6}$ e $\hat{7}$ alterados ascendentemente, e do $\downarrow\hat{6}$ e do $\downarrow\hat{7}$ para significar o $\hat{6}$ e $\hat{7}$ inalterados.

EXEMPLO 4-1

Como compositores decidem qual versão do $\hat{6}$ e do $\hat{7}$ utilizar? Melodicamente, a forma mais graciosa para um $\uparrow\hat{6}$ e $\uparrow\hat{7}$ fazer é ascender por grau conjunto, enquanto que o $\downarrow\hat{6}$ e o $\downarrow\hat{7}$ tendem naturalmente a descender por grau conjunto; essas tendências estão em conformidade com a prática da escala menor melódica. Exemplo 4-2 nos fornece uma boa ilustração do uso da escala menor. Se você observar atentamente ao tratamento dado por Bach ao $\hat{6}$ e ao $\hat{7}$ (notas circuladas), você verá que o movimento é sempre por grau conjunto, com duas exceções. O primeiro salto envolvendo o $\hat{6}$ e o $\hat{7}$ acontece a partir

do G \flat 4 no c. 2. Aqui o objetivo momentâneo é a nota Fá, não a nota Lá, logo, o $\downarrow\hat{6}$ é utilizado. O outro salto ocorre no baixo, no c. 4. Aqui o objetivo da linha é o B \flat , e não o G \flat , logo, o $\uparrow\hat{7}$ é utilizado.

EXEMPLO 4-2 Bach, O cravo bem temperado, Livro II, Prelúdio 22



Se um $\hat{6}$ ou $\hat{7}$ é procedido por um salto, geralmente haverá uma nota em grau conjunto que será a meta *momentânea* para aquele grau da escala, e o $\hat{6}$ ou $\hat{7}$ provavelmente será elevado ou deixado inalterado de acordo com a direção dessa meta, como no Exemplo 4-2. No próximo excerto, Exemplo 3-4, o A \flat 4 no c. 1 ($\downarrow\hat{6}$) é seguido por um salto para o C5, mas a nota em grau conjunto que é o objetivo momentâneo desse movimento do A \flat 4 é o G4 no próximo compasso, logo, a forma descendente da menor melódica é utilizada. Ainda assim, o uso da melódica menor é somente uma regra prática [*rule of thumb*], não uma lei. Não é difícil achar passagens no modo menor no qual o $\downarrow\hat{6}$ e o $\uparrow\hat{7}$ seja usados de forma descendente, como no c. 3.

EXEMPLO 4-3 Bach, O cravo bem temperado, Livro I, Fuga 2



E em alguns casos, o $\uparrow\hat{6}$ e o $\uparrow\hat{7}$ de forma ascendente (Ex. 4-4).

EXEMPLO 4-4 Bach, O cravo bem temperado, Livro I, Prelúdio 10



Em outros casos, $\downarrow\hat{6}$ e $\uparrow\hat{7}$ aparecem próximos um ao outro, formando uma escala menor harmônica (Ex. 4-5).

EXEMPLO 4-5 Beethoven, Sonata Op. 2, N° 2, III, Trio

As razões para tais exceções em relação à escala menor melódica são geralmente razões harmônicas. Como veremos mais adiante nesse capítulo, as harmonias implícitas geralmente estão em conformidade com a escala menor harmônica.

Checagem

1. Qual o termo para acordes que não contêm notas fora da escala? E acordes que contêm tais notas?
2. Linhas individuais na música tonal tendem a se adequar mais a qual das três escalas menores tradicionais?
3. Nomei as cinco tétradeis mais comuns.

Tríades Diatônicas no Modo Maior

Tríades podem ser construídas usando qualquer grau da escala maior como tônica. Tríades diatônicas, como já mencionamos, irão consistir somente de notas que pertencem à escala. Para distinguir as tríades construídas nos graus da escala dos graus em si, nós usaremos números romanos ao invés de números arábicos (por exemplo, V ao invés de 5). O tipo de tríade é indicado pela forma do número romano.

Tipo de tríade	Numeral romano	Exemplo
Maior	Maiúsculo	V
Menor	Minúsculo	vi
Diminuto	Minúsculo com um °	vii°
Aumentado	Maiúsculo com um +	III+

Pegando a escala de Dó maior como exemplo, nós podemos descobrir os tipos de tríades diatônicas que ocorrem em cada grau da escala maior.

EXEMPLO 4-6

Você deve memorizar a seguinte tabela.

Tipos de tríades diatônicas no modo maior	
Maior	I, IV e V
Menor	ii, iii e vi
Diminuto	vii°
Aumentado	nenhum

Tríades Diatônicas no Modo Menor

A construção de tríades é de certa forma mais complicado no modo menor do que no modo maior. Pelo fato do $\hat{6}$ e $\hat{7}$ serem variáveis, e porque quase todas as tríades contêm o $\hat{6}$ ou o $\hat{7}$, existem mais possibilidades de tríades diatônicas no modo menor. Apesar de tudo, existem sete tríades no modo menor (uma para cada grau da escala) que ocorrem mais frequentemente do que outras, e estas são as que iremos utilizar em nossos exercícios por enquanto. Os numerais romanos das tríades diatônicas mais comuns estão circuladas no Exemplo 4-7.

EXEMPLO 4-7

Grau da escala da tônica	1	2	2	3	3	4	4	5	5	$\downarrow\hat{6}$	$\uparrow\hat{6}$	$\downarrow\hat{7}$	$\uparrow\hat{7}$
Numerais romanos	(i)	(ii ^o)	ii	(III)	III+	(iv)	IV	v	(V)	(VI)	vi ^o	VII	(vii ^o)

Note que todas as tónicas das tríades circuladas no exemplo acima pertencem à escala menor *harmônica*. Na realidade, todas as notas das tríades circuladas pertencem à escala menor harmônica, com exceção da quinta do III. Aqui está uma tabela das tríades do modo menor, as quais você deve memorizar.

Tipos de tríades diatônicas no modo maior

Maior	III, V e VI
Menor	i e iv
Diminuto	ii ^o e vii ^o
Aumentado	nenhum

Checagem

1. Numa tonalidade maior, quais tríades são menores?
2. Numa tonalidade menor, quais tríades são maiores?
3. Quais os dois graus em ambos os modos maior e menor que contêm os mesmos tipos de tríades?
4. Qual dos quatro tipos de tríades ocorre menos na música tonal?

Auto-teste 3-3

Checagem

Cante e voz alta...

Tétrade Diatônicas no Modo Maior

No próximo capítulo nós iremos começar com exercícios de composição simples usando tríades, mas tétrade não serão usadas composicionalmente até o Capítulo 13. Apesar disso nós continuaremos a trabalhar com tétrade em exercícios de decomposição de acordes e em análises, de forma a construir um conhecimento sólido sobre tétrade para os capítulos posteriores.

Os acordes em cada grau da escala pode incluir uma sétima acima da tónica. O sistema de numeração romana para as tétrade é similar ao das tríades, como você perceberá na seguinte tabela.

Tipo de tétrade	Numeral romano	Exemplo
Maior com sétima maior	Maiúsculo com um 7M	I ^{7M}
Maior com sétima menor	Maiúsculo com um 7	V ⁷
Menor com sétima menor	Minúsculo com um 7	vi ⁷
Meio diminuto	Minúsculo com um ^o 7	ii ^{o7}
Diminuto com sétima diminuta	Minúsculo com um ^o 7	vii ^{o7}

Quatro dos cinco tipos de tétrade ocorrem como tétrade diatônicas em tonalidades maiores.

EXEMPLO 4-8

C: I7M ii7 iii7 IV7M V7 vi7 vii⁷

Você deve aprender a seguinte tabela, que resume as tétrade em tonalidades maiores.

Tipos de tétrade diatônicas no modo maior	
M7M	I ⁷ M e IV ⁷ M
M7	V ⁷
m7	ii ⁷ , iii ⁷ e vi ⁷
⁷	vii ⁷
^o 7	
^o 7	nenhum

Tétrade Diatônicas no Modo Menor

Por causa da variabilidade do $\hat{6}$ e do $\hat{7}$, existem dezesseis possibilidades de tétrade diatônicas no modo menor. O Exemplo 4-9 mostra quais as tétrade mais comumente utilizadas sobre cada grau da escala. As demais serão discutidas em capítulos posteriores. Note que muitas das notas do exemplo 4-9 pertencem à escala menor harmônica.

EXEMPLO 4-9

i7 ii7 III7M iv7 V7 VI7M vii⁷

Aqui está a última tabela de acordes que você deverá aprender.

Tipos de tétrade diatônicas no modo menor	
M7M	III ⁷ M e VI ⁷ M
M7	V ⁷
m7	i ⁷ e iv ⁷
⁷	ii ⁷
^o 7	vii ⁷

Lembre que os símbolos de inversão para tétrade são $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ e $\frac{4}{2}$. Isso significa que o V⁷ em primeira inversão é simbolizado como V $\frac{6}{5}$, não como V $\frac{7}{5}$.

Checagem

1. A maioria das tétrade mais comuns aparecem diatônicamente tanto em tonalidades menores quanto em maiores. Qual tipo não ocorre?
2. O acorde menor com sétima menor ocorre em mais do que um grau na escala maior?
3. As tétrade da maioria dos graus da escala são diferentes entre os modos menor e maior. Qual acorde é uma exceção à isto?

Resumo

O uso de escalas menores na música tonal não é realmente baseadas na escala menor natural, harmônica e melódica, as três formas tradicionais de escla menor apresentadas no Capítulo 1. Na prática, o $\hat{6}$ e $\hat{7}$ graus da escala são variáveis. Apesar de que linhas ascendentes e descendentes seguem as convenções da escala menor melódica, isto não é uma regra absoluta. Ambas as formas natural e melódica também devem ser levadas em consideração.

Nós analizamos as tríades e tétrades usadas na música tonal através de *números romanos* que indicam o grau da escala que está a tônica do acorde e a qualidade, ou sonoridade, do acorde. Apesar da questão sobre a escala menor ser de certa forma complexa, nós podemos dizer que, como regra, os seguintes tipos de tríades são encontrados nos vários graus da escala maior e menor:

Maior	I	ii	iii	IV	V	vi	vii \circ
Menor	i	ii \circ	III	iv	V	VI	vii \circ

Similarmente, nós podemos generalizar a respeito dos acordes com sétima:

Maior	I 7M	ii 7	iii 7	IV 7M	V 7	vi 7	vii $^{7\circ}$
Menor	i 7	ii $^{7\circ}$	III 7M	iv 7	V 7	VI 7M	vii $^{7\circ}$

Todas as tónicas das tríades e tétrades dessas tabelas adequam-se à escala menor harmônica, mas isso não é necessariamente verdadeiro em relação às demais notas de cada acorde.

Neste capítulo estivemos interessados somente em como as tríades e tétrades são formadas na música tonal. O tópico mais interessante e mais complexo sobre como elas realmente funcionam em relação umas com as outras será matéria para capítulos posteriores.

Auto-teste 3-3

Checagem

Cante e voz alta...

Capítulo 5

Princípios da Condução de Vozes

Introdução

O processo composicional, sendo criativo, não é inteiramente compreendido. É razoável assumir que um compositor pensa em vários aspectos mais ou menos simultaneamente – melodia, harmonia, ritmo, e assim em diante. Naturalmente, uma análise completa de uma composição deve considerar todos esse fatores. Na maior parte, no entanto, este texto concentra-se em questões relacionadas com o aspecto harmônico da música tonal, porque é esse aspecto que mais claramente distingue a música tonal dos outros tipos.

Podemos dizer que o vocabulário básico da harmonia tonal consiste de tríades e tétrades (acordes de sétima), e que sua gramática envolve a forma na qual esses acordes são selecionados (**progressão harmônica**) e conectados (**condução de vozes**). Neste capítulo e no próximo nós iremos nos concentrar em algumas das questões básicas da condução de vozes: Como um compositor escreve uma dada sucessão de acordes para uma determinada combinação de executantes? Como ele(a) pode decidir em que direção cada linha vocal ou instrumental deve seguir?

Condução de vozes (ou **escrita em partes**) pode ser definida como a forma na qual acordes são produzidos pelo movimento de linhas musicais individuais. Um termo afim seria **contraponto**, que se refere à combinação de linhas musicais relativamente independentes. Naturalmente, o estilo de condução de vozes irá depender do compositor, o efeito musical desejado, e o meio performático (por exemplo, é mais fácil tocar um intervalo melódico grande no piano do que cantá-lo). No entanto, existem certas normas da condução de vozes que a maioria dos compositores seguem a maior parte do tempo, e nossos estudos irão se concentrar nessas normas.

A Linha Melódica

Nossos exercícios iniciais farão uso de melodias curtas e simples no estilo vocal com a intenção de evitar, por enquanto, as complicações envolvidas em melodias vocais e instrumentais mais ornamentadas. Os seguintes procedimentos deverão ser seguidos, dos capítulos 5 ao 9.

1. **Ritmo.** Mantenha um ritmo simples, com a maior parte das durações com valor igual ou maior que o pulso. O final deverá ocorrer em um tempo forte.
2. **Harmonia.** Cada nota da melodia deverá pertencer a um acorde que a harmoniza.
3. **Contorno.** A melodia deve ser principalmente em **graus conjuntos**. O contorno da melodia deve ser interessante porém claro e simples, com um único **ponto culminante**, a nota mais aguda da melodia.

Exemplo 5-1a é um bom exemplo dos pontos discutidos até então. Exemplo 5-1b não é tão bom por que tem um contorno desinteressante. Exemplo 5-1c, apesar de ser mais interessante, carece de um único ponto culminante (fa4) e contém uma nota harmonizada incorretamente (mi4).

Exemplo 5-1

a Bom

C: I V I - - - IV V I

b Contorno desinteressante

C: I V I IV I V I

c Dois pontos culminantes

C: I IV V I IV V I

↑--- Nota da melodia que não pertence ao acorde

4. Saltos

- (a) Evitar intervalos aumentados, sétimas, e intervalos maiores que uma oitava justa. Intervalos diminutos podem ser usados se a melodia muda de direção por grau conjunto logo após o salto.
 - (b) Um intervalo melódico maior que uma quarta justa é geralmente melhor alcançado e resolvido em direção **oposta** ao salto.
 - (c) Quando saltos menores são usados consecutivamente na mesma direção, eles devem esboçar uma tríade.

5. **Notas sensíveis.** Na música tonal, o $\hat{7}$ tem uma forte tendência a mover-se em direção ao $\hat{1}$. Uma exceção ocasional é uma linha melódica descendente por graus conjuntos a partir do $\hat{1}$: $\hat{1}-\hat{7}-\hat{6}-\hat{5}$. A outra nota que deve ser considerada é o $\hat{4}$, que geralmente move-se para o $\hat{3}$, mas não com a regularidade em que o $\hat{7}$ vai para o $\hat{1}$.

O exemplo 5-2a ilustra uma boa melodia no estilo restrito no qual estamos começando. O exemplo 5-2b, ao contrário, quebra toda a regra 4 assim como a regra 5.

Exemplo 5-2

a Bom

a: i V i V - - i V i V i

b (4c) (4a) (4b) (5)

a: i - - V i V i V i iv i

O estilo melódico que nós delineamos nas páginas anteriores é admitidamente bastante restrito, mas é um bom lugar para se começar. Melodias como essas podem ser encontradas em hinos, por exemplo, como nos dois próximos exemplos. No Exemplo 5-3 nós mostramos uma parte de uma melodia desse tipo juntamente com a harmonização de Haendel.

Exemplo 5-3 Melodia do *Gross Kirchen Gesanbuch* (1596)

A musical score for piano in 6/8 time, C minor (indicated by a C with a flat). The score consists of two staves. The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns. The bottom staff shows a harmonic progression with Roman numerals: I, IV⁶, I, V, vi, I⁶, V, I. The progression follows a typical 12-bar blues pattern.

Parte de outra melodia simples, composta por Johann Crüger e harmonizada por K. H. Graun, é vista no Exemplo 5-4.

Exemplo 5-4 Crüger, *Herzliebster Jesu, was hast du*

i VI iv V - i⁶ vii⁰⁶ i VI iv V

Mesmo uma melodia mais elaborada tem um esboço mais simples que pode lembrar o estilo de melodias tais quais nós estamos falando sobre. Exemplo 5-5a ilustra o esboço por trás do original no Exemplo 5-5b. Pelo fato do Exemplo 5-5b ser uma elaboração, ele contém notas que não pertencem aos acordes dados.

Exemplo 5-5 Bach, Suíte Francesa n° 3, Giga

a

i V i V i ii⁰ V i

b

i V i V i ii⁰ V i

Autoteste 5-1

- A Critique cada melodia em termos de regras para melodias simples discutidas na parte “A Linha Melódica” do capítulo 5.

1

G: I V I IV V I IV V I

2

B_{flat}: I - V I IV V I V

3

d: i iv V i iv V i - iv V i

- B Componha melodias simples de acordo com as progressões dadas. Traços representam barras de compasso, e cada acorde, exceto o último, dura somente um pulso.

1. D: I V I / IV I I / vi ii V / I //
2. e: I iv I i / V V i i / iv V i //
3. F: I V vi IV / I IV ii V I /

Notação de Acordes

Uma **partitura musical** é uma ferramenta usada pelo compositor, regente, ou analista. Uma partitura mostra todas as partes de um conjunto organizadas uma acima da outra, permitindo que o leitor experiente “ouça” como a composição irá soar. Em uma **partitura completa** [*full score*], todas ou a maior parte das linhas são notadas em seus próprios pentagramas. Qualquer músico deveria estar apto tanto a ler quanto preparar uma partitura completa, e alguns dos seus exercícios de teoria deverão ser feitos em partitura completa. No entanto, uma **partitura reduzida** [*reduced score*], notada em altura real no mínimo de pentagramas possível, é mais prática para os exercícios diários. Sua escolha entre partitura completa ou reduzida dependerá do tipo de textura musical que o exercício usará. Isto é, se você está compondo a quatro partes no estilo coral, dois pentagramas serão provavelmente o suficiente. Por outro lado, quatro linhas instrumentais ativas e independentes podem requerer quatro pentagramas.

Quando você está escrevendo mais que uma parte em um único pentagrama, certifique-se que as hastes da parte superior estejam sempre para cima, e as hastes da parte inferior estejam para baixo, mesmo se houver cruzamento de vozes. Exemplo 5-3 ilustra alguns dos erros mais comuns. A partitura neste caso é a familiar partitura reduzida para coro a quatro vozes SATB (Soprano, Alto, Tenor e Baixo).

Exemplo 5-6

Distribuindo uma tríade

Uma vez que você tenha escolhido qual a combinação de vozes e instrumentos para os quais você está escrevendo, e tenha selecionado o acorde inicial, a próxima consideração é quanto a **distribuição das vozes** [*voicing*]: como o acorde deve ser distribuído ou espaçado. A forma em que cada acorde é espaçado tem uma grande influência em seu efeito auditivo. Para convencer-se disso, toque o Exemplo 5-7 no piano. Cada acorde no exemplo contém cinco partes e cobre a mesma tessitura, mas o efeito aural é bem diferente. Uma variedade de efeitos mais ampla pode ser obtida ao tocar o Exemplo 5-7 em várias combinações instrumentais. Apesar de que cada um desses espaçamentos é apropriado sob certas circunstâncias, o escrito no exemplo 5-4e é o menos comumente usado, por causa do seu efeito “turvo”.

Exemplo 5-7

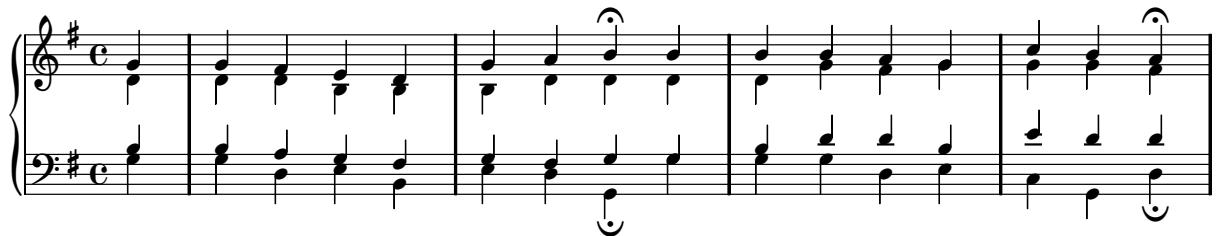
Por causa da grande atenção dada a texturas a quatro partes por autores de textos teóricos, uma terminologia relacionada ao espaçamento de acordes em texturas a quatro partes tem sido desenvolvida.

Estrutura Fechada: Menos de uma oitava entre o soprano e o tenor.

Estrutura Aberta: Mais de uma oitava entre o soprano e o tenor

O Exemplo 5-8 ilustra estes espaçamentos no estilo de hino tradicional.

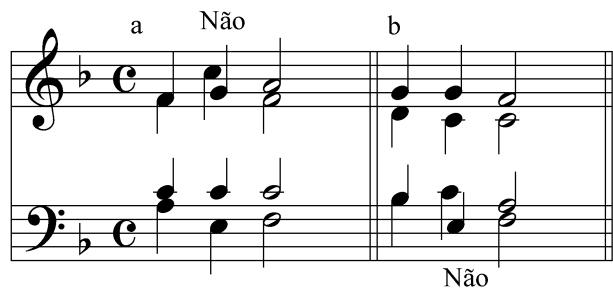
 Exemplo 5-8 *Old One Hundred, Hino Protestante*



Em seus exercícios iniciais de condução de vozes, é aconselhável seguir duas convenções simples com respeito ao espaçamento.

1. *Vozes cruzadas.* Não permita qualquer parte cruzar acima do soprano, ou abaixo do baixo, pois dessa forma, o contraponto essencial soprano-baixo pode tornar-se obscuro (ver exemplo 5-9). O contralto e o tenor podem cruzar brevemente se existir uma razão musical para fazê-lo (ver exemplo 5-10).

Exemplo 5-9



 Exemplo 5-10 Bach, “Gott, der du selber bist das licht”



2. *Espaçamento.* Quando escrever para três ou mais partes, evite sonoridades turvas, ou seja, mantenha as partes adjacentes superiores (excluindo o baixo) a uma distância menor que uma oitava uma da outra. Por exemplo, em uma textura a quatro partes, não deve haver mais que uma oitava justa entre o soprano e o contralto (exemplo 5-11a), ou entre o contralto e o tenor (exemplo 5-11b), embora possa haver mais de uma oitava entre o tenor e o baixo (exemplo 5-11c).

Exemplo 5-11

A musical score consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in G major (one sharp). The top staff has three notes: 'a' (quarter note), 'b' (eighth note), and 'c' (quarter note). The bottom staff has one note 'd' (eighth note). Below the staves, the lyrics 'não não bom' are written.

Após você adquirir alguma experiência em composição, você pode começar a experimentar com exceções a essas convenções.

Quando estiver compondo para conjuntos vocais, utilize a tessitura dada no exemplo 5-9.

Exemplo 5-12

A diagram showing the vocal ranges for four voices: soprano, contralto, tenor, and basso. The soprano range is from middle C to the first ledger line above it. The contralto range is from middle C to the first ledger line below it. The tenor range starts at the first ledger line above middle C and ends at the first ledger line above high C. The basso range starts at the first ledger line below middle C and ends at the first ledger line below high C.

Autoteste 5-2

- A. Analise o excerto de um coral de Bach abaixo, usando números romanos. Em seguida mostre em baixo de cada número romano a estrutura do acorde escrevendo “A” ou “F” para estruturas abertas ou fechadas. A nota em parênteses no comp. 3 não faz parte do acorde e deve ser ignorada para a análise harmônica.

Bach, “Wo soll ich fliehen hin”

A musical score for Bach's "Wo soll ich fliehen hin" in G minor. The score consists of two staves: treble and bass. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat). The bass staff has a key signature of one sharp (D-sharp). The music includes various note values, rests, and dynamic markings. Below the staves is a harmonic analysis line with Roman numerals indicating the harmonic progression.

g: — — — — — — — — — — — —

- B. Revise as duas convenções que dizem respeito a espaçamento. Logo após, aponte no exemplo abaixo quaisquer lugares onde essas convenções não são seguidas.

- C. Escreva a voz interna circulada para completar cada tríade em posição fundamental, certificando-se que cada nota da tríade esteja representada. Siga as convenções para espaçamento e restrinja-se ao âmbito de cada parte vocal.

Movimento Paralelo

Como nós veremos, na música tonal é importante considerar as relações entre quaisquer vozes dentro da textura. Quando a música progride de um acorde para o próximo, existem cinco relações possíveis entre quaisquer duas vozes (ou partes). Elas estão ilustradas no Exemplo 5-13.

Exemplo 5-13

Estático	Obliquo	Similar	Contrário	Paralelo

Quando a textura contém mais do que duas vozes, existirão mais “pares” de vozes para se observar. Numa textura a três partes, por exemplo, existem três pares, como pode ser visto no Exemplo 5-14.

Exemplo 5-14

Soprano and alto: parallel motion
Soprano and bass: contrary motion
Alto and bass: contrary motion

Numa textura a quatro partes existem seis desses pares, o que pode parecer um pouco trabalhoso à primeira vista, mas rapidamente você se habituará a vê-los.

Uma das metas básicas da condução de vozes na música tonal é a de manter uma relativa independência das partes individuais. Por causa disto, deve-se dar especial atenção as vozes em movimento paralelo. Observe que o exemplo 5-15 consiste de três versões da progressão i-V-i no tom de si menor. Cada versão usa os mesmos acordes, e cada versão contém movimentos paralelos de vozes (indicados pelas linhas diagonais no exemplo). Mas apenas uma versão, exemplo 5-11c, pode ser considerada aceitável por um compositor de música tonal.

Exemplo 5-15

a Quintas paralelas b Oitavas paralelas c Bom

(6) (6) (8) (8) (3) (3)

(5) (5) i i

b: i V i i V i

A razão que os exemplos 5-11a e 5-11b são inaceitáveis no estilo tonal é porque eles contêm quintas e oitavas paralelas. Apesar de tais paralelismos re-obterem aceitação no século vinte, compositores da música tonal geralmente seguiram a convenção, datada de cerca de 1450, de evitar quintas e oitavas paralelas, assim com suas oitavas equivalentes, tais com décimas segundas e uníssonos. Note que isso não inclui a duplicação de uma linha em oitavas, a qual é comum na escrita orquestral (veja Exemplo 7-7, no qual a linha do baixo é dobrada uma oitava acima, porque o Contrabaixo soa uma 8J abaixado do que está escrito). A razão para se evitar as quintas e oitavas paralelas tem a ver com a natureza do contraponto. A oitava justa e quinta justa são os mais estáveis intervalos, e a conexão de duas vozes em movimento paralelo a tais intervalos interfere com sua independência muito mais que as terças e sextas paralelas. Podemos deduzir agora a regra do movimento paralelo:

Paralelismo censurável resulta quando duas partes separadas por uma 5J, 8J, ou suas oitavas equivalentes, movem para notas que são separadas pelo mesmo intervalo.

Se você aplicar essa regra às três partes do exemplo 5-16, você verá que todos eles são aceitáveis. No exemplo 5-16a o soprano e o tenor não se movem para novas notas, enquanto que no exemplo 5-16b as quintas não ocorrem entre o mesmo par de notas. Finalmente, as quartas paralelas no exemplo 5-16c são permitidas, apesar da quarta justa ser a inversão da quinta. (É importante lembrar que o uníssono é a oitava equivalente da 8J, logo, uníssono paralelo também deve ser evitado.)

Exemplo 5-16

Quintas e oitavas paralelas por movimento contrário também foram geralmente evitadas, ao menos na música vocal. Isto significa que o compositor geralmente não “corrigiu” paralelas. (Ex. 5-17a) transferindo uma das partes uma oitava acima ou abaixo (Ex. 5-17b)

Exemplo 5-17

Oitavas por movimento contrário são geralmente encontradas em cadências na música instrumental e especialmente em escritas vocais, quando a melodia e o baixo esboçam $\hat{5}-\hat{1}$. Você verá que isto ocorre no exemplo 5-18, abaixo da seta, mas o ouvinte provavelmente entenderá que Lá3 e Sol3 são as notas básicas da melodia no compasso 7-8, onde o Ré3 é somente um rápido arpejo. Note também que no Exemplo 5-18 algumas notas estão entre parênteses. Em muitos exemplos neste livro, as notas que não pertencem ao acorde são colocadas entre parênteses. Notas melódicas serão discutidas com mais detalhe nos Capítulos 11 e 12.

 Exemplo 5-18 Haydn Quarteto Op. 64, No.4, II

Quintas desiguais resultam quando uma 5J é seguida por uma 5º ou vice-versa nas mesmas duas vozes.

Aparentemente alguns compositores evitaram quintas desiguais envolvendo o baixo, e outros usaram 5J seguida de 5º, mas não o contrário, ainda sim, nenhuma dessas restrições comprometem a música tonal em geral. Para o propósito de nossos exercícios a quatro partes, nós consideraremos quintas desiguais aceitáveis, *a menos que* envolvam um movimento de 5º-5J entre o baixo e outra voz. Alguns grupos de quintas desiguais são ilustrados no exemplo 5-19, sendo todas aceitáveis, exceto a última.

Exemplo 5-19

Diagram illustrating Example 5-19 with four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) on two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The voices are labeled 'a' through 'c'. Below each staff are labels: 'Bom' for good cases, 'Evitar' for cases to avoid, and intervals: 5J, 5°, 5J, 5J, 5°, 5°, 5J.

Quintas ou oitavas diretas (ou escondidas) ocorrem quando as vozes extremas movem-se na mesma direção para uma 5J ou 8J, com salto na parte do soprano.

O resultado auditivo é semelhante ao das quintas e oitavas paralelas. Nos exemplos 5-20a e 5-20b, o intervalo de quinta justa ou oitava justa entre as vozes extremas são alcançadas da mesma direção com um salto no soprano. No exemplo 5-16c a quinta envolve o baixo e o contralto, não o baixo e o soprano, enquanto no exemplo 5-20d, o soprano move-se por grau conjunto, não por salto. Ambos os exemplos 5-20c e 5-20d estão corretos.

Exemplo 5-20

Diagram illustrating Example 5-20 with four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) on two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The voices are labeled 'a' through 'd'. Below each staff are labels: 'Quintas diretas', 'Oitavas diretas', 'Bom', 'Bom'.

O ato de evitar paralelas de todos os tipos foi mantido de uma forma menos estrita na música instrumental do que na música vocal. Na escrita para piano, por exemplo, figuras de acompanhamento frequentemente esboçam quintas e oitavas, como no exemplo 5-17.

Exemplo 5-21 *Mozart, Sonata K. 284, III*

Tema

p

D: I (5) vi ii⁶ V⁷

Na maioria dos casos, tais exemplos de paralelas são restritos àquelas texturas em linhas instrumentais, nas quais elas não são tão óbvias para o ouvido. Quando você tentar compor música tonal, você deve usar 5as e 8as paralelas economicamente, se usar, e de tal forma que a atenção do ouvinte não seja chamada para elas. Paralelas envolvendo as partes externas são especialmente raras, e devem ser evitadas. Os poucos exemplos de tais paralelas, tal como no exemplo 5-22, não contradiz a validade geral da regra. Possivelmente Beethoven estava tentando evocar uma atmosfera rústica, não sofisticada, através do uso de paralelas – o exemplo é, afinal de contas, do início da Sinfonia *Pastoral*.

Exemplo 5-22 Beethoven, Sinfonia No.6, Op.68, I

VI. *cresc.* - - - - - **f**
 Vla. *cresc.* - - - - - **f** (5) (5)
 Vc. *cresc.* - - - - - **f**
 Cb. - - - - - - - - -
 F: I 6 vii⁶ I IV I V
 (5)

Checagem

1. O que significa o ponto culminante de uma melodia?
 2. Em qual grau da escala se encontra a nota sensível mais forte?
 3. Em uma textura a quatro partes, as partes superiores adjacentes devem ser mantidas dentro de que

intervalo?

4. Em quais circunstâncias quintas desiguais são aceitáveis?

5. O que são oitavas diretas?

Autoteste 5-3

A. Primeiro, coloque as cifras nos espaços vazios sobre a partitura. Em seguida analise o movimento entre cada par de vozes e preencha os vazios usando o sistema:

a: estático b = obliquo c = contrário d = similar e = paralelo

- | | | | |
|----------------------|---|---|---|
| 1. Baixo/Soprano | — | — | — |
| 2. Baixo/Contralto | — | — | — |
| 3. Baixo/Tenor | — | — | — |
| 4. Tenor/Soprano | — | — | — |
| 5. Tenor/Contralto | — | — | — |
| 6. Contralto/Soprano | — | — | — |

B. Identifique os acordes no seguinte trecho usando numerais romanos. Em seguida identifique qualquer exemplo de paralelismo que você encontrar.



Bach, “*Ermunter dich, mei schwacher Geist*”

C. Encontre e identifique os seguintes erros neste exemplo:

1. 8vas paralelas
2. 5as paralelas
3. 5a direta
4. 5as por movimento contrário
5. Erro de espaçamento

A musical score example in 3/4 time, featuring two voices (treble and bass) on a single staff. The treble voice starts with a quarter note followed by eighth-note pairs, while the bass voice has eighth-note pairs. A vertical yellow line is positioned at the end of the first measure.

D. Encontre e identifique os seguintes erros neste exemplo:

1. 8vas paralelas
2. 5as paralelas
3. 8a direta
4. 8as por movimento contrário
5. 5as desiguais inaceitável
6. Erro de espaçamento

A musical score example in common time, featuring two voices (treble and bass) on a single staff. The treble voice starts with a quarter note followed by eighth-note pairs, while the bass voice has eighth-note pairs. A vertical yellow line is positioned at the end of the first measure.

Resumo

Acordes em música tonal são produzidos por movimento de linhas individuais, e a manipulação dessas linhas é chamada de *condução de vozes*. Um termo relacionado é *contraponto*, que se refere à combinação de linhas musicais relativamente independentes.

Nos primeiros exercícios iremos usar melodias que são relativamente curtas e simples, e que estejam de acordo com as sugestões dadas no início do capítulo, e você irá geralmente escrever seus exercícios em *partitura reduzida* ao invés de *partitura completa*. Quando duas partes são escritas em um mesmo pentagrama, as hastes da voz superior ficam para cima, e as hastes da voz inferior ficam para baixo.

Espaçamento é uma consideração importante na distribuição das vozes. Em texturas a quatro partes, a distância entre o soprano e o tenor classifica um acorde como estando em posição aberta ou fechada. Outras sugestões referentes a espaçamento são dadas na página 4.

Quintas e oitavas paralelas são evitadas na maioria dos contextos de música tonal, por que elas atrapalham a relativa independência das partes individuais. São também evitadas *quintas e oitavas consecutivas por movimento contrário* e, em certas circunstâncias, *quintas desiguais e quintas e oitavas diretas*.

Capítulo 6

Encadeamentos em Posição Fundamental

Introdução

Nós iniciaremos nossos esforços em composição tonal explorando o relativamente restrito ambiente das tríades em posição fundamental. Tríades invertidas, introduzidas nos Capítulos 8 e 9, irão nos permitir escrever linhas de baixo mais melódicas, mas por enquanto nós iremos ter de aceitar o contorno rígido da linha de baixo em posição fundamental. As vozes internas, no entanto devem ser tratadas como melodias, mesmo que elas sejam raramente tão interessantes quanto a linha do soprano. É especialmente importante observar mesmo nas vozes interiores as regras referentes a saltos que você aprendeu no capítulo anterior (ver regra 4).

Apesar de ter aprendido um pouco sobre acordes de sétima nos Capítulos 3 e 4, nós não iremos começar a usá-los composicionalmente até o Capítulo 13. No entanto, acordes de sétima irão aparecer com freqüência nos exemplos musicais e nos exercícios individuais de análise, assim como nos exercícios do Livro de Exercícios logo, você terá a oportunidade de se acostumar com eles antes de lançarmos mão de seus requisitos especiais na condução de vozes.

Nós podemos reduzir a quatro o número de intervalos diferentes que podem separar as tônicas de qualquer par de acordes. Isto é porque a segunda e a sétima, por exemplo, são o mesmo neste contexto por causa da condução das vozes superiores ser a mesma tanto se o baixo mover-se uma segunda ou uma sétima. Logo, as quatro combinações são:

- Distanciados por um intervalo de segunda (igual a sétima)
- Distanciados por um intervalo de terça (igual a sexta)
- Distanciados por um intervalo de quarta (igual a quinta)
- Mesma tônica – Acorde repetido

Ao lidarmos com essa quatro combinações (que podem ser interpretadas na ordem inversa a qual foram listadas), as convenções seguidas para a escrita a três, quatro, e cinco partes estão presentes. Em cada seção a tradicional textura a quatro partes será discutida primeiro

Uma questão de destaque em condução de vozes no estilo tonal refere-se a quais notas de um acorde são duplicadas ou até mesmo triplicadas. Quando nos referimos a uma nota duplicada ou triplicada, queremos dizer que duas ou três partes contêm a mesma classe de nota, embora não necessariamente na mesma oitava. Por exemplo, veja o trecho de Bach na Parte A do Autoteste 5-3. A fundamental do primeiro acorde, Sol, está triplicada no contralto, tenor, e baixo. A fundamental do segundo acorde, Dó, está duplicada no soprano e baixo.

Encadeamentos de Acordes Repetidos em Posição Fundamental

Textura a quatro partes

1. Geralmente todos os membros da tríade estão presentes. O acorde final está algumas vezes incompleto, consistindo da terça e da fundamental triplicada.

2. A fundamental é geralmente duplicada. A sensível ($\hat{7}$) quase nunca é duplicada por sua grande tendência a resolver na tônica.

Textura a três partes

1. A quinta da tríade é freqüentemente omitida. O acorde final de tônica pode conter apenas a fundamental triplicada.
2. A tríade incompleta terá geralmente a fundamental duplicada. A sensível (7) quase nunca é duplicada.

Quando uma tríade em posição fundamental é repetida, as vozes superiores podem arpejar livremente, contanto que as regras concernentes ao espaçamento sejam seguidas (reveja o trecho sobre distribuição de uma tríade – Cap. 5). O baixo pode arpear uma oitava. O exemplo 6-1 ilustra uma condução de vozes apropriada para acordes repetidos.

EXEMPLO 6-1

The example shows a musical progression across two staves. The top staff, labeled "Quatro Partes", has four voices: soprano, alto, tenor, and bass. The bottom staff, labeled "Três Partes", shows a reduction to three voices: soprano, alto, and bass. The progression consists of four measures. In the first measure, all four voices in the top staff play eighth notes. In the second measure, the soprano and alto play eighth notes, while the tenor and bass play quarter notes. In the third measure, the soprano and alto play eighth notes, while the tenor and bass play quarter notes. In the fourth measure, the soprano and alto play eighth notes, while the tenor and bass play quarter notes. The bass line in the bottom staff follows a similar pattern, providing harmonic support for the three upper voices.

Autoteste 6-1 Usando fundamentais repetidas

Teste seu entendimento da seção anterior preenchendo a(s) voz(es) interior no segundo acorde de cada par. A tonalidade é Dó Maior em todo o exercício.

The autotest consists of two parts, each with a "four parts" section above a "three parts" section. A vertical orange line indicates where to begin filling in voices in the three-part section.

Part 1:

- four parts:** The soprano and alto voices play eighth notes, while the tenor and bass play quarter notes.
- three parts:** The soprano and alto voices play eighth notes, while the bass voice continues the harmonic line.

Part 2:

- four parts:** The soprano and alto voices play eighth notes, while the tenor and bass play quarter notes.
- three parts:** The soprano and alto voices play eighth notes, while the bass voice continues the harmonic line.

Encadeamentos com Fundamentais a um Intervalos de 4J (5J) em Posição Fundamental

Como você verificará no próximo capítulo, um dos movimentos de fundamentais mais importantes é aquele da 5J descendente (ou 4J ascendente). Os princípios de encadeamento envolvidos neste movimento de fundamental são idênticos àqueles referentes ao da 5J ascendente (ou 4J descendente). Outros princípios que devem sempre estar em mente são aqueles referentes ao espaçamento, paralelismo, e a resolução da sensível na tônica, quando a sensível ocorrer na melodia.

Textura a quatro partes

1. Um método convencional para encadear esta relação de fundamentais a quatro partes é o de conservar na mesma voz a nota que é comum a ambos os acordes, enquanto as duas partes superiores restantes movem-se por grau conjunto. O movimento por grau conjunto será ascendente se o movimento de fundamental for uma 5J descendente (ex.6-2a) e descendente para um movimento de fundamental de uma 5J ascendente (ex.6-2b). O objetivo das ligaduras aqui e nos exercícios subsequentes é o de somente apontar as notas em comum, e não de indicar que elas devam ser ligadas.

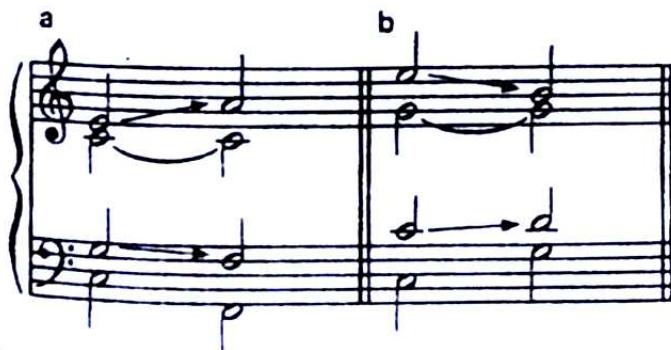
EXEMPLO 6-2

2. Outro método convencional move todas as três partes superiores na mesma direção, com nenhum salto maior que uma terça. O movimento seria descendente para um movimento de fundamental de uma 5J descendente (ex. 6-3a) e descendente para um movimento de fundamental de uma 5J ascendente (ex. 6-3b).

EXEMPLO 6-3

3. Um terceiro método, apesar de ser menos suave que os dois primeiros, é útil para mudar entre uma estrutura fechada e uma aberta. Aqui novamente nós mantemos na mesma voz a nota que for comum a ambos os acordes, enquanto que a voz que executava a terça do primeiro acorde pula para a terça do segundo acorde. As vozes remanescentes se movem por grau conjunto. Ver Exemplo 6-4.

EXEMPLO 6-4



Textura a três partes

A natureza mais flexível da escrita a três partes torna impossível deduzir um ou dois métodos convencionais. Lembre-se de que cada acorde deve conter ao menos a fundamental e a terça, e observe as convenções relativas ao espaçamento e paralelismo.

EXEMPLO 6-5

A musical score for two voices. The top voice (Treble clef) has a whole note followed by a half note, then a whole note followed by a half note. The bottom voice (Bass clef) has a half note followed by a whole note, then a half note followed by a whole note.

Autoteste 6-2 Usando fundamentais a um intervalo de 5a (4a)

- A. Acrescente as partes de contralto e tenor para cada exercício abaixo. Cada progressão envolve fundamentais a um intervalo de 5J (4J). Use um dos três métodos abordados nas páginas XX-YY em cada caso e informe qual a que você usou (1, 2 ou 3).

1 — — — — —
 2 — — — — —
 3 — — — — —

d: i iv A: vi ii V I Bb: II V I IV

4 5 6

e: V i iv i F: I IV I V G: I V I IV I

- B. Acrescente a parte de contralto em cada exemplo. Seja cuidadoso ao observar as convenções relativas a espaçamento, paralelas, e dobramento. Cada tríade deve incluir ao menos fundamental e a terça.

1 2 3

G: I V I IV I Eb: vi ii V I d: i iv i

Encadeamento com Fundamentais a um Intervalo de 3^a (6^a) em Posição Fundamental

A condução de vozes envolvendo tríades em posição fundamental a um intervalo de 3a ou 6a é geralmente suave, devido ao fato de que as duas tríades tem sempre duas notas em comum.

Textura a Quatro partes

Assumindo que a primeira das duas tríades em posição fundamental tem a fundamental duplicada, apenas uma das vozes superiores terá que movimentar-se. As duas vozes superiores que tem as notas em comum com o segundo acorde permanecem estacionárias, enquanto a voz restante movimenta-se por grau conjunto. O movimento por grau conjunto será ascendente para fundamentais em 3as descendentes (ex. 6-5a), e descendentes para fundamentais em 3as ascendentes (ex. 6-5b).

EXEMPLO 6-6

Textura a três partes

Situações de encadeamentos comumente encontrados são mais diversos nas texturas a três partes. Algumas possibilidades são ilustradas no exemplo 6-6. O movimento de fundamentais ascendente é especialmente ardiloso. Neste caso, você não deve omitir a quinta do segundo acorde, porque o ouvinte pode assumir que a música progrediu apenas de uma tríade em posição fundamental para uma inversão da mesma tríade (exemplos 6-6c e 6-6d).

EXEMPLO 6-7

The image shows four staves of music, each with a treble clef and a bass clef. Staff 'a' shows a simple bass note followed by a note with a curved arrow pointing to it. Staff 'b' shows a bass note followed by a note with a curved arrow pointing away from it. Staff 'c' shows a bass note followed by a note with a curved arrow pointing to it, similar to 'a'. Staff 'd' shows a bass note followed by a note with a curved arrow pointing away from it, similar to 'b'.

Autoteste 6-3 Usando fundamentais a um intervalo de 4J (5J) e 3^a (6^a)

- A. Acrescente as partes do contralto e do tenor em cada exercício. Use as vozes mais suaves em cada caso. Para fundamentais a uma distância de 4J (5J), informe qual método você usou.

The image shows a musical score for two voices. The bass line is indicated by a vertical line with arrows pointing to specific notes. Below the score, the harmonic progression is labeled: B_b: vi - IV - ii - V | f#: i - VI - iv - i | G: I - iii - vi - ii | V - I.

- B. Acrescente a parte do contralto em cada exercício. Seja cuidadoso ao observar as convenções relativas a paralelas, espaçamento e dobramento.

The image shows a musical score for three voices. The bass line is indicated by a vertical line with arrows pointing to specific notes. Below the score, the harmonic progression is labeled: A: I - iii - vi - IV | d: i - III - VI - iv - i | B_b: I - vi - IV - I - V - I.

Encadeamentos com Fundamentais a um Intervalo de 2^a (7^a) em Posição Fundamental

Duas tríades com fundamentais a um intervalo de 2^a (7^a) não tem notas em comum, portanto cada parte deve movimentar-se do primeiro para o segundo acorde. Nesta discussão assumiremos que o baixo move-se por 2^a e não por 7^a, mas a condução de vozes é a mesma para uma 7^a descendente, por exemplo, que para uma 2^a ascendente.

Textura a quatro partes

Se a fundamental estiver duplicada no primeiro acorde, como é geralmente o caso, então a condução de vozes é geralmente bastante simples: se o baixo sobe, as vozes superiores descem para a próxima nota do acorde (ex. 6-7a), enquanto que se o baixo desce, as vozes superiores sobem para a próxima nota do acorde (ex. 6-7b).

EXEMPLO 6-8



A progressão V-vi (ou V-VI) apresenta alguns problemas especiais. Na maioria dos casos a terça é duplicada no acorde vi desta progressão. Isto resulta quando apenas duas das três vozes superiores (as vozes com 2 e 5 graus) descem, enquanto o 7 segue sua tendência usual de resolver para o 1 grau. O exemplo 6-8 ilustra a progressão V-vi com a 3a duplicada no acorde vi.

EXEMPLO 6-9

Por outro lado, se o 7 grau estiver em uma voz interna no acorde V, a necessidade de resolvê-lo não é tão aparente ao ouvido, e ele pode descer por grau conjunto para o 6 grau na progressão V-vi. Isto entretanto não, é possível em menor por causa da grosseira 2+ resultante. Estas situações estão ilustradas no exemplo 6-9. A condução de vozes a partir de uma tríade com a terça duplicada deve ser planejada com cuidado, desde que as convenções discutidas neste capítulo assumem que as fundamentais estejam duplicadas.

**EXEMPLO 6-10***Bach, "Herr Christ, der ein'ge Gott's-Sohn"*

Sol: V vi sol: V VI

Textura a três partes

A condução de vozes mais suave consistirá de uma tríade completa seguida por uma tríade com duas fundamentais e uma terça (exemplos 6-10a e 6-10b) ou uma tríade com duas fundamentais e uma terça seguida por uma tríade completa (exemplos 6-10c e 6-10d). Em outras palavras, com fundamentais a um intervalo de 2a, a seqüência seria geralmente de completa para incompleta ou de incompleta para completa. Lembre-se de resolver o 7 para o 1 na progressão V-vi – com a possível exceção dos casos em que o 7 estiver em uma voz interna no tom maior.

EXEMPLO 6-11
Checagem

- Quantas notas são compartilhadas entre tríades com fundamentais a um intervalo de 2^a?
- Descreva os três métodos de conexão de tríades com fundamentais a um intervalo de 4J ou 5J.
- O que geralmente é dobrado no segundo acorde de uma progressão V-vi (ou V-VI)? Qual é a possível exceção à isso?

Autoteste 6-4 Usando todas as relações de fundamentais

- A. Complete cada progressão. Faça três versões de cada uma para três e quatro partes.

Harmonic progression chart:

- G: I vi IV
- d: i iv V
- A: I vi ii e: i V VI
- B♭: iii vi V

- B. Escreva as partes do contralto e do tenor nestes dois exercícios

Exercise 1 (Top Staff):

- Key: E♭ major (3/4 time)
- Harmonic Progression: I vi V I IV I IV V - I

Exercise 2 (Bottom Staff):

- Key: b minor (3/4 time)
- Harmonic Progression: V i VI iv V VI iv V - i

- C. Analise os acordes especificados pelos baixos cifrados. Componha então uma boa linha melódica para cada. Finalmente, escreva as partes do contralto e do tenor para resultar em uma textura a quatro partes.

Harmonic Progression (Bass Line):

- b: V i VI iv V VI iv V - i

Âmbitos Instrumentais e Transposições

Muitos dos exercícios sugerem que você componha exemplos para combinações diferentes de instrumentos em classe, e seu instrutor poderá pedir trabalhos extras que exijam combinações instrumentais. Para fazer esse tipo de exercício de forma satisfatória, você precisará entender os âmbitos instrumentais e transposições dos mais variados instrumentos.

Anexo A fornece âmbitos sugeridos para diversos instrumentos para os quais você poderia querer escrever. O “âmbito escrito” é dado ao lado do “âmbito sonoro” para cada instrumento do Anexo A. Isto é necessário porque, por mais estranho que pareça à primeira vista, alguns músicos de banda ou orquestra não reproduzem o som que eles lêem. Isto significa que as notas que eles lêem em suas partes produzem notas mais agudas ou mais graves do que se essa partitura fosse executada num piano, por exemplo.

As razões pelas quais existem instrumentos transpositores são de certa forma complicadas, mas nós iremos tentar explicar dois deles aqui como exemplos. A trompa (*French Horn*) era originalmente um instrumento sem válvulas, que só conseguia executar as notas da série harmônica. Uma série harmônica com um Dó1 como fundamental está ilustrada no Exemplo 6-12. As cabeças de nota pintadas representam as notas que são de certa forma desafinadas em comparação ao sistema temperado moderno.

EXEMPLO 6-12

Para tocar em tonalidades diferentes, o trompista tinha que inserir a curva [*crook*] correta, uma peça tubular de tamanho precisamente calculado. Uma curva maior iria fazer com que a *fundamental* do instrumento ficasse mais grave, enquanto que uma curva menor iria fazer o contrário. Não importa qual curva fosse usada, era prática comum escrever para a trompa como se ela estivesse na tonalidade de dó, dessa forma a fundamental dó e seus harmônicos permaneceriam inalterados. Esta prática foi mantida mesmo depois que as válvulas foram adicionadas ao instrumento e a trompa moderna assumisse a fundamental de fá.

Talvez um exemplo mais fácil de entender é a família do saxofone, que consiste de oito instrumentos diferentes, cada qual com um âmbito sonoro diferente (somente dois saxofones estão incluídos no Anexo A). Para tornar mais fácil com que instrumentistas mudassem de um saxofone para outro, a partitura para saxofone é escrita como se todos os saxofones tivessem um mesmo âmbito, o que resulta no fato que, a nota escrita Sol3 tem a mesma digitação em qualquer saxofone.

Naturalmente um instrumentista tem que entender de transposições para compor, arranjar ou ler música instrumental. Para escrever uma música que você escreveu ou arranjou em som real para um instrumento transpositor, siga as instruções dadas em “âmbito escrito” no Anexo A. Para escrever música

de um instrumento traspositor para som real, você tem que fazer o caminho inverso. O Exemplo 6-13 ilustra isso. Note que as tonalidades são transpostas também.

EXEMPLO 6-13

Clarinete em Si♭ Som real Transposto

Se você não tiver o Anexo A ou um guia similar de fácil acesso, lembre-se que um instrumento transpositor “lê um dó, mas soa a sua transposição”. Isto significa que um trompista que lê um dó irá soar um fá, porque a trompa é um instrumento transpositor em fá. Para ir do som real para uma parte transposta, lembre-se que “para ouvir sua transposição você deve escrever um dó”.

Um procedimento a ser usado quando escrever para um conjunto é o seguinte:

1. Anote os âmbitos reais dos executantes na parte superior de seu rascunho.
2. Componha o exercício na forma de uma partitura reduzida em tão poucas pautas quanto possível. Observe os âmbitos.
3. Providencie bastante cópias para o conjunto de tal forma que os executantes não tenham que se amontoar ao redor de uma estante. As partes instrumentais devem ser copiadas em páginas separadas usando as transposições corretas.

Autoteste 6-5

- A. Anote os acordes abaixo para os instrumentos especificados. Cada acorde está escrito como soa: transponha conforme for necessário. Note que os instrumentos estão listados em **ordem de partitura**, a ordem usada no Apêndice A, a qual nem sempre é a mesma que a ordem das notas. *Use as claves corretas para cada instrumento.*

- B. Aqui estão uma progressão de acordes curta para usar nestes exercícios:
Fá: I – vi – ii – V – I

1. Faça um arranjo para dois sax alto e um sax tenor. Copie as partes individuais usando as transposições corretas.
2. Faça um arranjo a quatro partes para um coro SATB

- C. Faça uma redução do seguinte trecho para uma partitura de piano transpondo cada parte para o som real. Execute sua redução no piano e analise as harmonias se você conseguir (existem algumas notas melódicas, portanto, certifique-se de ouvir cuidadosamente).

The musical score consists of four staves, each representing a different instrument:

- E♭ Alto Sax:** Treble clef, G major (one sharp). Notes: C, D, E, F, G.
- B♭ Tenor Sax:** Treble clef, G major (one sharp). Notes: C, D, E, F, G.
- B♭ Trumpet:** Treble clef, G major (one sharp). Notes: C, D, E, F, G.
- Trombone:** Bass clef, C major (no sharps or flats). Notes: C, D, E, F, G.

A vertical red line separates the first measure from the second. The first measure contains quarter notes. The second measure begins with a half note followed by eighth notes. The instruments play different patterns of eighth and sixteenth notes.

Resumo

As relações possíveis entre as fundamentais de quaisquer duas tríades podem ser reduzidas a quatro. Convenções de encadeamento de vozes envolvendo todas as quatro relações são discutidas em relação à textura à três ou quatro partes nas páginas indicadas abaixo.

Fundamentais repetidas, pp.

Fundamentais a um intervalo de 4J (ou 5J), pp.

Fundamentais a um intervalo de 3^a (ou 6^a), pp.

Fundamentais a um intervalo de 2^a (ou 7^a), pp.

Enquanto que a quinta de uma tríade é frequentemente omitida numa textura a três vozes, isso é raro em texturas a quatro vozes, com exceção do acorde de I final. Em muitos casos, quando um membro do acorde é *dobrado*, a nota dobrada é a tônica. Todavia, na progressão V-vi (ou V-VI), a terça do acorde geralmente é dobrada.

Você necessitará entender as transposições instrumentais se você quiser escrever música instrumental ou ler partituras instrumentais. Por várias razões, muitos instrumentos musicais não soam o que está escrito; ao invés disso, a música deve ser transposta tanto *a partir* do som real, se você quiser escrever uma parte transposta, ou *para* o som real, se você quiser compreender a partitura. Anexo A fornece âmbitos e transposições para diversos instrumentos diferentes.

Capítulo 7

Progressão Harmônica

Introdução

Antes que você possa começar a compor música tonal convincente ou aprender alguma coisa da análise harmônica, você deve aprender quais sucessões de acordes são típicas da harmonia tonal, e quais não são. Porque algumas sucessões de acordes parecem “progredir”, isto é, ir em direção a uma meta, enquanto outras tendem a divagar, a não cumprir com nossas expectativas? Compare as duas progressões do exemplo 7-1. A primeira foi composta seguindo os princípios que serão discutidos nesse capítulo, mas os acordes para a segunda foram selecionados com um dado. Enquanto os exemplos randômicos tem um certo aspecto de novidade, não há dúvida de que o primeiro soa mais típico da harmonia tonal. Esse capítulo irá explorar este fenômeno, mas primeiro devemos voltar-nos para um tópico que envolve tanto a melodia quanto a harmonia.

Exemplo 7-1

Seqüências e o Ciclo de Quintas

Um dos meios importantes de dar unidade numa música tonal é através do uso de uma *seqüência*, um padrão que é repetido imediatamente na mesma voz, mas inicia numa nota diferente. Uma *seqüência tonal* irá manter o padrão dentro de determinada tonalidade, o que significa que o tipo de intervalo (maior, menor e assim por diante) provavelmente mudará, como no exemplo 7-2a. Uma *seqüência real*, como no exemplo 7-2b, transpõe o padrão para uma nova tonalidade. Seqüências reais (também conhecidas como modulatórias) serão discutidas com mais detalhes num próximo capítulo.

Exemplo 7-2

The image shows two staves of musical notation. Staff 'a' has a treble clef and staff 'b' has a bass clef. Both staves have a common time signature. Each staff contains three measures of eighth notes. Above each measure, there are horizontal lines with numbers 1, 2, and 3, indicating a sequence or pattern. The notes in both staves are identical in duration and grouping but differ in pitch.

É importante entender a diferença entre seqüência e *imitação*. No Exemplo 7-3 o primeiro violino (pentagrama superior) toca uma transposição exata da melodia ouvida inicialmente no segundo violino (pentagrama inferior), mas esse é um exemplo de *imitação real*, não uma seqüência real, pois a repetição do padrão ocorre em uma voz diferente.

Exemplo 7-3 Bach, Concerto Duplo, II somente violinos solo

The image shows a musical score for two violins. The top staff is in G major (treble clef) and the bottom staff is in E major (bass clef). The tempo is marked as "Largo ma non tanto". The music is divided into six measures. The first measure shows a melodic line in the bass clef staff. The second measure shows a melodic line in the treble clef staff. The third measure shows a melodic line in the bass clef staff. The fourth measure shows a melodic line in the treble clef staff. The fifth measure shows a melodic line in the bass clef staff. The sixth measure shows a melodic line in the treble clef staff. The notation includes various note heads and stems.

No entanto, juntamente com a imitação, existem também seqüências no Exemplo 7-3. Existe uma seqüência no compasso 1 (o padrão) que é imitado pelo primeiro violino no compasso 3. Outra seqüência ocorre no segundo violino no compasso 3 (o padrão) mas, note que o intervalo de uma quarta na primeira aparição do padrão, se torna uma terça na segunda e terceira aparição. Uma seqüência como essa, onde as repetições não são nem tonal nem real, é chamada uma *seqüência modificada*.

Nós retornaremos ao assunto de sequências mais à frente nesse capítulo. Por enquanto nós iremos nos concentrar em somente um padrão sequencial: a **a progressão do ciclo de quintas**, que consiste de tónicas relacionadas por quintas descendentes (e quartas ascendentes). Apesar da maioria das quintas (e quartas) serem justas, se um ciclo de quintas diatônico seguir longe o suficiente em posição fundamental, uma 5º (ou 4+) irá aparecer (Ex. 7-4).

Exemplo 7-4

The image shows a single staff of musical notation for bassoon. The staff has a bass clef and a common time signature. It consists of six notes. The first note is connected by a bracket to the fifth note, which is circled with a '5' above it, indicating a fifth-related note. The other notes are standard bass notes.

A linha do baixo do Exemplo 7-4 pode ser vista no próximo exemplo, no qual também existe uma seqüência meódicas no primeiro violino. (As notas do baixo dentro desta seqüência estão com a fundamental do acorde em cada caso.)

Exemplo 7-5 Vivaldi, Concerto Grosso Op. 3, nº 11, I (somente solistas)

The musical score consists of three staves: VI. I Solo (top), VI. II Solo (middle), and Vc. Solo (bottom). The key signature changes from one chord to the next. The first chord is D major (Dm), followed by G major (G), C major (C), and F major (F). The progression is indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes. A bracket below the staves is labeled "circle of fifths".

Apesar dos acordes do exemplo 7-5 estarem todos em posição fundamental, se alguns deles estivessem invertidos, a progressão ainda conteria uma seqüência harmônica do ciclo de quintas.

Progressões seqüenciais envolvendo o ciclo de quintas são frequentemente encontradas na música popular e no jazz do século XX (ver Ex. 7-6). Perceba que tanto o Exemplo 7-5 e Exemplo 7-7 incluem uma 5º (ou 4+) em seu movimento de tônica, o que não é, de forma alguma, incomum nas progressões de ciclos de quinta. No Exemplo 7-5 a quinta diminuta ocorre entre os acordes de Fá maior e de Si diminuto, enquanto que no Exemplo 7-6 ela ocorre entre os acordes de Sib maior e de Mi maior.

Exemplo 7-6 Richie, “Hello”

The musical score shows a single vocal line with lyrics. The chords are labeled above the notes: Dm, G, C, F, Bb, E, and Am. The lyrics correspond to the chords: "I can see it in your eyes.", "I can see it in your smile", "You're", "all I've ever wan - ted", "and my arms' are o - pen wide -".

A progressão de fundamentais uma quinta abaixo (ou quarta acima) é a progressão mais básica da harmonia tonal, ocorra ou não dentro do contexto de uma sequência. O ciclo de quintas oferece uma ajuda bastante útil para se aprender sobre funções harmônicas, e nós iremos organizar a maior parte do capítulo em torno dela. Começaremos com a mais forte de todas as progressões por uma quinta descendente, a progressão V-I. (A discussão a seguir aplica-se igualmente a progressões no modo maior ou menor, exceto quando for notificado.)

Os Acordes de I e V

A meta harmônica final de qualquer peça tonal é a tríade de Tonica, e esta tríade freqüentemente é também a meta de muitas subdivisões formais de uma composição. A tríade de tonica é mais freqüentemente procedida de um acorde de V (ou V⁷), e seria seguro dizer que o V⁽⁷⁾ e o I, juntos, são os elementos mais essenciais de uma obra tonal. Não é difícil encontrar exemplos nos quais a harmonia por vários compassos consiste apenas dos acordes de I e V, como no exemplo 7-7, que Mozart compôs com a idade de quinze anos.

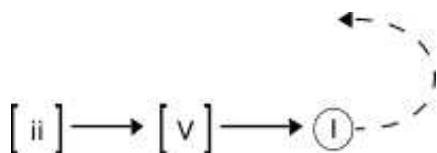
Exemplo 7-7 Mozart, Sinfonia K. 114, III

The musical score consists of four staves representing the strings of a string quartet. The top staff is for VI. I, the second for VI. II, the third for Vla. (Viola), and the bottom for Vc. D.B. (Double Bass). The key signature changes from A major (no sharps or flats) to E major (one sharp). Measure 27 starts with a forte dynamic. Measure 28 begins with a piano dynamic (p) and a 3/8 time signature. Measures 29 and 30 show various harmonic progressions indicated by Roman numerals: i, V³, 5, i, 6, v, i. The score includes dynamic markings such as (p) and measure numbers 27 and 30.

Seria difícil exagerar a importância da progressão I-V-I em todos os níveis da estrutura musical, da frase em diante. De fato, uma teoria complexa desenvolvida no primeiro terço do Séc. XX por Heirich Schenker parte do pressuposto de que qualquer composição tonal pode ser entendida como uma progressão I-V-I elaborada. Ao tempo em que os diagramas das progressões harmônicas são desenvolvidas ao longo desse capítulo, lembre-se que acordes outros além do I e do V têm papéis importantes mas de suporte.

O Acorde de II

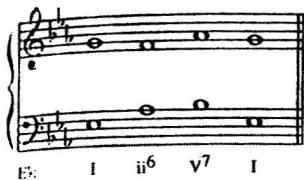
Se estendermos nossa progressão do ciclo de quintas um passo para trás a partir do acorde de V, teremos a seguinte progressão:



Este diagrama ilustra a função normal do ii para progredir para o V e do V progredindo para o I. A linha pontilhada apóis o I indica que, se a peça continua, o acorde de I pode ser seguido por qualquer outro.

Muitas frases contém apenas uma progressão I-ii-V-I. O Exemplo 7-8 mostra um típico esboço de soprano/baixo para tal progressão.

Exemplo 7-8



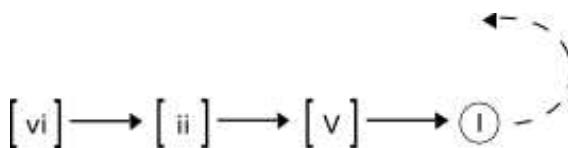
Toque o exemplo 7-8 e compare-o então com a versão de Beethoven para esta progressão no exemplo 7-9. Aqui Beethoven usa um ii₅⁶ em vez de um ii⁶.

Exemplo 7-9 *Beethoven, Minuet*

Musical score for Beethoven's Minuet in G major (one sharp). The tempo is **Moderato**. The bass line is labeled with Roman numerals: I, ii⁶, v⁷, and I. The score includes two staves: treble and bass. Measure numbers 1 through 5 are indicated above the staff.

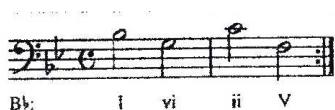
O Acorde de VI

Um passo a mais no ciclo de quintas nos trás o acorde de vi.



Em posição fundamental, esta progressão ilustra um modelo de baixo ostinato (repetido) encontrado freqüentemente em canções populares. Toque o exemplo 7-10 e veja se ele soa familiar.

Exemplo 7-10

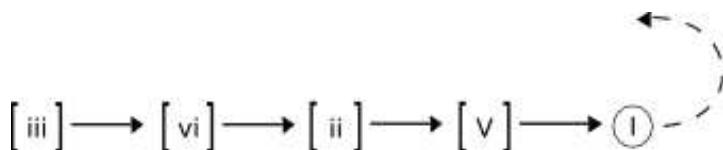


A mesma progressão, mas em menor, é vista no exemplo 7-11. Como iremos demonstrar mais tarde, as funções dos acordes em menor são quase idênticas às do modo maior.

Exemplo 7-11 Verdi, La Forza del destino, Ato II (partitura piano-voz)

O Acorde de III

Outra quinta para trás nos dá o acorde de iii, muito distante da tríade da tônica.



Estudantes iniciantes de teoria assumem que o acorde de iii é encontrado freqüentemente e que eles devem incluir ao menos um acorde de iii em cada exercício que eles escrevem. Isto não é absolutamente o caso, ao menos não no modo maior. Quando o $\hat{3}$ é encontrado na linha do baixo, o acorde acima é quase sempre um I^6 , e não um iii. O acorde de iii certamente ocorre algumas vezes. Quando ele segue a progressão de quintas natural, ele vai para o vi, como no Exemplo 7-12. O uso do acorde de III em menor será discutido em breve.

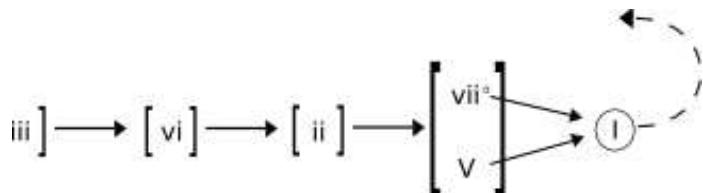
Exemplo 7-12 Bach, “O Ewigkeit, du Donnerwort”

O acorde de iii também é útil para harmonizar uma linha do soprano tipo $\hat{1}-\hat{7}-\hat{6}$, como no Exemplo 7-13, apesar de que o $\hat{7}$ geralmente é harmonizado pelo V ou vii^º em outros contextos.

Exemplo 7-14

O Acorde de VII

Continuando o ciclo de quintas para trás a partir do iii nós temos o viiº. Apesar da progressão viiº-iii ocorrer em passagens seqüenciais, o acorde de viiº geralmente age como substituto do V. De fato, o viiº e o V têm uma relação tão próxima que o movimento de um para o outro não é sequer considerada uma “progressão”. Isto acontece porque ambos compartilham a função de dominante, que serve para definir a tonalidade ao resolver na tríade da tônica. Dessa forma, o objetivo comum para um viiº, fora do ciclo de quintas, não é o iii ou o III, mas o acorde de I.



Se o viiº e o V são usados juntos, o V seguirá o viiº, desde que o V é a sonoridade mais forte.

O uso mais comum do viiº está na primeira inversão entre duas posições da tríade de tônica: I – viiº⁶ – I⁶ ou I⁶ – viiº⁶ – I. Algumas vezes essa progressão envolve uma **troca de vozes** entre o baixo e alguma voz superior na qual a linha melódica de uma voz delineia um 1-2-3 e a outra espelha ela com um 3-2-1. Isto ocorre no Exemplo 7-14 entre as vozes do baixo e do soprano (você já viu esta melodia famosa no Exemplo 5-4 na p. XX).

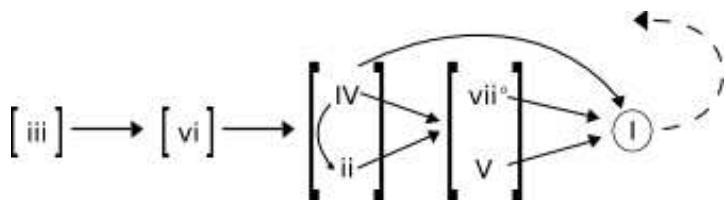
Exemplo 7-14 Graun, *Herzliebster Jesu, was hast du verbrichen*

O viiº⁶ também é útil para harmonizar uma linha de soprano 6-7-1. Compare os Exemplos 7-13 e 7-15.

Exemplo 7-15

O acorde de IV

Ainda ausente do nosso diagrama está o acordes de IV, uma 5J *abaixo* da tônica. O IV é um acorde interessante porque ele tem três funções comuns. Mais freqüentemente, o IV tem uma função pré-dominante, movendo-se diretamente para o V ou viiº, ou pode expandir a área pré-dominante movendo-se primeiro para o ii ou ii⁶. Com um papel totalmente diferente, o IV pode preceder o acorde de I, às vezes chamada progressão **plagal**. Estes usos comuns do IV estão sintetizados no diagrama de acordes.



No exemplo 7-16 o IV aparece em uma progressão plagal. (O I_4^6 no último compasso indica que as notas da tríade de tônica estão presentes naquele local. Porém, a chave com o V embaixo dele significa que tudo que está dentro da chave *funciona* como um V. O I_4^6 é na verdade um tipo de embelezamento chamado **seis quatro cadencial**, que será explicado mais adiante no Capítulo 9).

Exemplo 7-16 Haydn, Sonata Nº 35, II

Musical score for Example 7-16. The top staff is in F major (Adagio tempo). The bottom staff shows harmonic analysis: I, V⁷, §, I. The next section starts with IV, followed by I⁶, ii⁶, I⁶₄ over V.

Mais adiante na mesma sonata do Exemplo 7-16, IV é usado em sua função pré-dominante(Ex. 7-17)

Exemplo 7-17 Haydn, Sonata Nº 35, III

Musical score for Example 7-17. The harmonic analysis below the staff shows C, V²/⁴, I⁶, IV, V⁷, I.

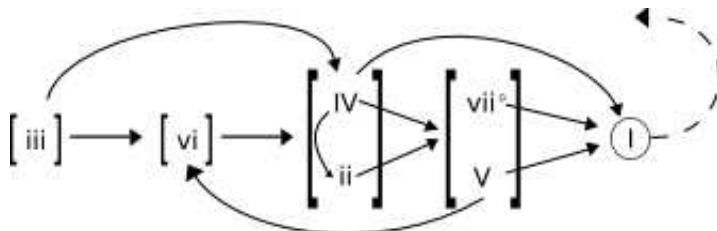
O V_2^4 no primeiro compasso ajuda a prolongar a área da tônica, que ocupa os dois primeiros compassos. O V^7 em posição fundamental que precede a tônica final é um acorde muito mais forte.

Exceções Comuns

O diagrama de acordes da página X inclui todas as tríades diatônicas e representa um quadro razoavelmente acurado das progressões harmônicas mais encontradas na música tonal. Todavia, para tornas nosso esquema das funções dos acordes mais completa, nós devemos incluir duas exceções às normas discutidas até agora comumente encontradas;

1. V-vi (a cadênciia de engano)
2. iii-IV (ver Ex. 7-13)

Essas adições estão incluídas no diagrama abaixo, o qual pode ser considerado completo para as funções harmônicas *normativas* em tonalidades maiores. Lembre-se que a linha tracejada após o I significa que qualquer acorde pode vir depois dele. De forma semelhante, quando o vi substitui temporariamente o I numa progressão de engano, ele pode ser seguido por qualquer acorde. Para ver alguns exemplos disso, ver adiante os Exemplos 8-5 (p. XX) e 8-20 (p. XX), onde o vi é seguido por um V⁶ e I⁶, respectivamente.



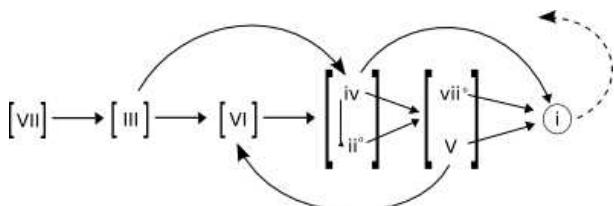
Diferenças no Modo Menor

A maior parte dos acordes funciona da mesma forma tanto em tonalidades maiores quanto em menores. Contudo, a tríade de mediante, raramente encontrada no modo maior, é uma ocorrência freqüente no modo menor: ela representa a tonalidade maior, e uma música numa tonalidade menor tem uma tendência decisiva de inclinar-se naquela direção.

Além disto, a variabilidade do $\hat{6}$ e do $\hat{7}$ produz ocasionalmente acordes de qualidades e funções diferentes. Os mais importantes destes são os seguintes:

1. A subtônia VII, soando como o V no tom relativo maior – isto é, um V do III.
2. O v menor, geralmente v⁶, após o qual o $\downarrow\hat{7}$ desce para o $\downarrow\hat{6}$ geralmente como parte de um acorde de iv⁶.

A primeira destas possibilidades está inclusa no diagrama abaixo.



A segunda possibilidade, v⁶-iv⁶ está ilustrada no Exemplo 7-18. Aqui o v⁶ é claramente um **acorde de passagem**, que conecta o acorde de tônica ao iv⁶ pré-dominante.

Exemplo 7-18 Bach, *Als vierzig Tag nach Ostern*

Progressões envolvendo Acordes com Sétima

Nós não usaremos acordes com sétima em exercícios de composição a quatro vozes por enquanto, mas eles irão ocorrer em exercícios de análise. Você perceberá que praticamente em todos os casos acordes

com sétima funcionam da mesma forma que tríades: por exemplo, ambos o V e o V⁷ tendem a serem seguidos pelo I (ou algumas vezes o acorde de vi). A única exceção é o acorde de tônica com sétima (I^{7M} ou i⁷), que perde sua estabilidade como um objetivo harmônico. Em muitos casos, um acorde de tônica com sétima é seguido por um acorde de subdominante, mas outras possibilidades serão discutidas no Capítulo 15.

Mais sobre sequências harmônicas

Nós nos concentraremos neste capítulo na crucial sequência do ciclo de quintas, mas outras sequências harmônicas também ocorrem, e nós as discutiremos aqui. Antes de fazê-lo, todavia, existem algumas coisas que devem ser lembradas a respeito das sequências:

1. O padrão sequencial pode resultar em dobramentos não usuais, acordes diminutos em posição fundamental, e saltos não usuais, mas estes são aceitáveis numa sequência.
2. Em uma sequência, acordes não funcionam em sua forma tradicional – isto é, de acordo com o diagrama de acordes da p. XX. Se você quiser, você pode indicar isso ao colocar os numerais romanos entre parênteses ou substituí-los pelo uso de cifras harmônicas.
3. Inversões não afetam uma sequência harmônica. Por exemplo, vi-ii-V-I e vi-ii⁶-V-I são ambas sequências de ciclo de quintas.
4. Sequências podem iniciar e terminar em qualquer ponto do padrão.

Para revisar, o Exemplo 7-19a inicia-se com uma sequência de ciclo de quintas em posição fundamental. Menos comum é o inverso, visto em 7-19b, mas acontece. Em 7-19c, o padrão é ua terça abaixo seguida por uma quarta acima. Isto geralmente é encontrado com o segundo acorde do padrão em primeira inversão, como em 7-19d (algumas vezes chamado de sequência 5-6 porque um acorde $\frac{5}{3}$ é seguido por um acorde $\frac{6}{3}$). Em 7-19e uma quarta descendente é seguida por um grau conjunto ascendente, e o mesmo padrão, com o segundo acorde invertido, é visto em 7-19f.

The musical examples show six different harmonic sequences (a-f) in G major (two sharps) across two staves (treble and bass). Each example includes Roman numerals below the notes indicating specific chords.

- a.** Shows a sequence of chords: I, IV, vii^o, iii. Labels indicate "5ths down" between I and IV, and "etc." between vii^o and iii.
- b.** Shows a sequence of chords: I, V, ii. Labels indicate "5ths up" between I and V, and "etc." between V and ii.
- c.** Shows a sequence of chords: vi, I, vi, ii, vii^o. Labels indicate "etc.", "3rd down, 4th up" between vi and I, and "etc." between I and vi.
- d.** Shows a sequence of chords: I, vi⁶, ii, vii^{o6}. Label indicates "Same" between I and vi⁶.
- e.** Shows a sequence of chords: I, V, vi. Label indicates "4th down, 2nd up" between I and V.
- f.** Shows a sequence of chords: iii, I, vi, iii⁶. Label indicates "Same" between iii and I.

A sequência vista no Exemplo 7-19e forma a base do famoso “Cânone” de Pachelbel (Ex. 7-20)

Exemplo 7-20 Pachelbel, Cânone em Ré Maior

D: I V vi iii IV I IV V

Nós não esgotamos o assunto das sequências, e você encontrará outras em outros pontos desse livro assim como na música que você toca, ouve e estuda.

Checagem

1. Qual a diferença entre uma sequência real e uma sequência tonal?
2. Uma sequência em ciclo de quintas utiliza quintas ascendentes ou descendentes?
3. Quais os três usos convencionais do acorde de IV?

Harmonizando uma melodia Simples

Pelo fato de até então termos discutido somente a escrita de partes em posição fundamental, qualquer exercício de harmonização de melodias será restrito à acordes em posição fundamental. Para melhores resultados, evite utilizar tríades diminutas em posição fundamental (isto será discutido com maior detalhe no próximo capítulo). Seu primeiro passo deverá ser o de escolher os acordes para o início e os dois ou três últimos acordes, como no Exemplo 7-21.

Exemplo 7-21

D: I ii v i

Em seguida, escreva as possibilidades para cada acorde restante, lembrando que cada nota da melodia pode servir como tônica, terça ou quinta de uma tríade, como no Exemplo 7-22. Note que nós não incluímos o acorde de viiº como uma possibilidade porque nós queremos evitar o uso de tríades diminutas em posição fundamental.

Exemplo 7-21

D: I ii v i v vi iv ii v i

O próximo passo é compor o restante da linha do baixo. O desafio aqui é tentar criar uma boa progressão harmônica enquanto evita quintas e oitavas paralelas e diretas com a melodia. Por exemplo, quintas paralelas iriam resultar se nós começássemos o terceiro compasso com uma progressão I-vi. Uma vez que você está satisfeito com ambos a linha de baixo e a progressão, o último passo será adicionar uma ou duas vozes internas, seguindo o mais próximo possível as convenções que você aprendeu no Capítulo 6. Uma harmonização possível é dada no Exemplo 7-23.

Exemplo 7-23

A musical score fragment in D major (two sharps) with two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Roman numerals are placed below the notes to indicate harmonic progressions. The sequence of chords is I, V, vi, IV, V, I, I, I, IV, ii, V, I.

Conclusão

Os dois últimos diagramas de acordes são algo complexos, mas ambos são baseados na progressão do ciclo de quintas. Tenha isso em mente enquanto estiver estudando-os. Ao mesmo tempo, esteja consciente de que Bach e Beethoven *não* fizeram uso de diagramas tais como estes. Eles viveram e respiraram o estilo harmônico tonal e não tiveram necessidade da informação que os diagramas contém. Em vez disto, os diagramas representam normas da prática harmônica observadas por teóricos no decorrer dos anos nas obras de grande número de compositores tonais. Elas não representam regras, elas são apenas guias para seu uso ao analisar e compor música tonal.

Autoteste 7-1

- A. Complete cada fragmento harmônico de acordo com os diagramas de progressão harmônica apresentados na p. XX. O acorde no espaço em branco deve ser diferente de cada um dos que o cerca. Na maioria das vezes existe mais do que uma única resposta.
- | | |
|--------------------------|--|
| 1. I _ ? _ vi (_ ou _) | 4. I _ ? _ IV (_ ou _) |
| 2. IV _ ? _ V (_ ou _) | 5. vi _ ? _ V (_ ou _) |
| 3. V _ ? _ IV (_ ou _) | 6. vii ^o _ ? _ V (_ ou _) |
- B. Circule a parte dessas progressões que não estão de acordo com os diagramas de progressão harmônica.
1. I V ii vii^o I
 2. i iv i VII i V i
 3. I IV iii vi ii V I
 4. I IV ii V vi ii V I
- C. Análise. Identifique todos os acordes com numerais românicos e símbolos de inversão. Circule qualquer sucessão de acordes que não estejam em conformidade com os diagramas completos de progressão harmônica maior e menor.
1. Bach, *O Herre Gott, dein göttlich Wort*

Em adição aos numerais românicos, escreva as cifras acima da partitura.

A musical score fragment in C major (no sharps or flats) with two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Roman numerals are placed below the notes. A green vertical line is drawn through the second measure, indicating a harmonic analysis or progression. The sequence of chords is I, V, ii, V, vi, ii, V, I.

2. Vivaldi, Sonata para Violoncelo em Sol menor, Sarabanda

Em adição aos numerais romanos, circule qualquer sequência melódica (incluindo sequências modificadas) na parte do violoncelo. Notas melódicas na parte solo não foram postas entre parênteses, mas a análise harmônica pode ser feita concentrando-se no acompanhamento. A tonalidade é Sol menor, apesar que pareça ser uma armadura de clave incorreta. Armaduras de clave ainda não haviam sido adronizadas quando esta obra foi composta.

3. Toque o Exemplo 3-10 (p. XX), executando os acordes na mão esquerda o melhor que puder. Em seguida, preencha os espaços em branco com numerais romanos na tonalidade de Mi menor. Por fim, circule a mais longa sequência de ciclo de quintas que você achar.

1 2 3 4 5 6 7

- D. Analise os acordes especificados por esses baixos cifrados e adicione as vozes internas para fazer uma textura a quatro partes. Circule todas as rogressões de ciclo de quintas, mesmo aquelas que contêm somente dois acordes. Antes de iniciar, revise a condução de vozes para progressão de engano na p. XX-XX.

- E. Analise esse baixo cifrado e adicione uma boa linha de soprano e vozes internas. Circule todas as rogressões de ciclo de quintas.

- F. Harmonize as melodias abaixo usando tríades maiores e menores (não usar diminutas) em posição fundamental numa progressão aceitável. Tente dar ao baixo um bom contorno enquanto evita 5as e 8as paralelas ou diretas com a melodia. Certifique-se de incluir uma análise harmônica. Finalmente, adicione uma ou duas partes internas para fazer uma versão para côro SAB a três partes ou côro SATB a quatro partes, de acordo com o que for indicado.

1. SAB

F:

2. SATB

e:

3. SATB

Eb:

4. SATB

d:

5. SAB

A:

- G. Adicione uma parte de contralto (somente) entre os c. 1 a 2. Em seguida componha uma boa linha de soprano do c. 3 a 4 e preencha a parte do contralto.

Bb: I iii IV V vi ii V I iii vi IV ii V I

H. Revisão. Identifique os acordes com numerais romanos e símbolos de inversão (onde for necessário).

ex.

1 2 3 4 5 6 7

F: vii^o6 e: A: g: Ab: b: G: f:

8 9 10 11 12 13 14 15

c#: D: Eb: f#: E: d: Bb: c:

Resumo

Uma **sequência** é um padrão que é repetido imediatamente na mesma voz, mas começando uma classe de nota diferente. Uma **sequência diatônica** mantém o mesmo padrão dentro de uma mesma tonalidade, enquanto que uma **sequência real**, ou **sequência modulatória**, transpõe o padrão para outra tonalidade.

Um padrão seqüencial pode ser melódico, harmônico ou ambos. Uma sequência harmônica que é muito importante para a música tonal é o **ciclo de quintas**, que consiste numa série de movimentos de tóricas uma quinta abaixo (ou quarta acima). A progressão de ciclo de quintas mais importante é a progressão V-I (ou V-i), mas o ciclo de quintas também é a base dos diagramas dados nas páginas XX e XX, ilustrando progressões harmônicas normativas nos modos maior e menor.

Capítulo 8

Tríades em Primeira Inversão

Introdução

Escute a curta frase abaixo, prestando atenção especial à linha do baixo.



Exemplo 8-1

Disco 1 : Faixa 14

D: I V 7 I ii V⁷ I

Não está mal, mas ela pode ser melhorada. A linha da melodia está bem, tendo contorno e direção, mas o baixo parece muito repetitivo e muito rígido. Compare o exemplo 8-1 com o exemplo 8-2.



Exemplo 8-2 Haydn, Sonata n° 33, III

Disco 1 : Faixa 14

5
D: I 6 5 V 6 I ii⁶ V⁷ I

Agora a linha do baixo melhorou por meio do uso de acordes invertidos (indicados no exemplo pelas notas circuladas no baixo). Embora a harmonia seja a mesma, os acordes invertidos criaram uma linha de baixo com um contorno mais interessante e com mais variedade tonal.

A maioria das frases da música tonal contém ao menos um acorde invertido, e as inversões geralmente servem o propósito que acabamos de demonstrar. Não estamos dizendo que uma frase sem acordes

invertidos esteja defeitosamente composta – isto depende do efeito que o compositor procura. Por exemplo, minuetos do período clássicos contêm freqüentemente frases com todos os acordes em posição fundamental.

Arpejo do Baixo

A maneira a qual tríades em primeira inversão têm origem é simplesmente através do arpejo do baixo. Se você olhar de volta ao primeiro compasso do exemplo 8-2, você verá que o ré3 é a nota principal do baixo no compasso. O fá3 tem a dupla função de prover a terça do acorde e de dar alguma variedade ao baixo. Uma situação semelhante é encontrada nos dois primeiros tempos do segundo compasso. Quando você analisar um arpejo do baixo tais como estes, você deve identificar os arpejos com apenas os numerais arábicos (como no ex. 8-2) ou simplesmente omitir os símbolos (como no ex. 8-3).

Figuras de acompanhamento na música para teclado envolvem freqüentemente arpejos mais rápidos. Dois exemplos de Haydn são mostrados abaixo (ex. 8-3 e 8-4). Em cada caso, a linha fundamental do baixo é aquela mostrada na redução. As outras notas tocadas pela mão esquerda devem ser consideradas como vozes internas que estão simplesmente completando os acordes. Elas não são parte da linha do baixo, de modo que não as consideraremos como resultantes em inversões.



Exemplo 8-3 Haydn, Sonata para Piano n° 43, I

Disco 1 : Faixa 15

12

p

A♭: I 3 3 3 V⁶ I

Textural reduction



Exemplo 8-4 Haydn, Sonata para Piano n° 45, I

Disco 1 : Faixa 15

19

p

B♭: I V⁶ I

Textural reduction

Reduções como estas dos exemplos 8-3 e 8-4 aparecem por todo este texto. Seu propósito é simplificar a textura e tornar a condução de vozes mais fácil de entender. Note que na redução do exemplo 8-4 o mib4 foi transposto uma oitava acima do original. A transposição à oitava ajuda a esclarecer a natureza essencialmente conjunta da linha melódica.

Uso de tríades em primeira inversão

Existem três razões principais porquê tríades são usadas em primeira inversão.

1. Para melhorar o contorno da linha do baixo.
2. Para sortir a linha do baixo com uma maior variedade de notas.
3. Para enfraquecer a importância dos acordes de V e I que não funcionam como metas do movimento harmônico.

Exemplos desta terceira razão podem ser vistos nos exemplos 8-3 e 8-4, onde os V^6 e V_4^6 prolongam a tônica. No exemplo 8-5 o V^6 permite que o movimento por grau conjunto no baixo continue, além de enfraquecer o efeito de sua progressão V-I interna. O I^6 no segundo compasso provê variedade tonal e permite ao baixo imitar a figura do soprano no tempo anterior (lá-sib-dó). A segunda linha de numerais romanos abaixo do exemplo indica que a área da tônica é prolongada por $1\frac{1}{2}$ compasso.

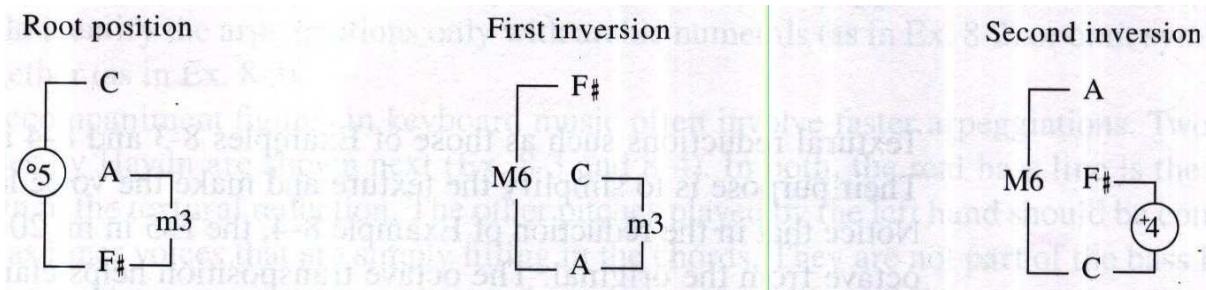


Exemplo 8-5 Bach, *Schmücke dich, o Liebe Seele*

Disco 1 : Faixa 16

F: I V vi **V^6** I 6 **V^7** I
F: I _____ **V^7** _____ I

A tríade diminuta foi usada quase que exclusivamente em primeira inversão por quase toda a era tonal. Compositores de períodos anteriores consideravam que uma sonoridade seria aceitável apenas se todos os intervalos acima do *baixo* fossem consonantes e, conforme o diagrama ilustra, uma 5° ou 4+ dissonantes ocorrem acima do baixo das tríades diminutas a menos que ela esteja em primeira inversão.



Compositores tonais, talvez mesmo inconscientes do antecedente histórico, aceitaram por algum tempo a tradição de usar a tríade diminuta apenas em primeira inversão.

Uma tríade em primeira inversão que *não* deve ser livremente substituída pela posição fundamental é o vi⁶ (ou VI⁶). Uma boa regra para ser lembrada é que um V em posição fundamental não deve ser seguido pelo vi⁶. A razão para isso pode ser melhor compreendida ao tocar o Exemplo 8-6 e comparar o efeito das progressões V-vi e V-vi⁶. A progressão V-vi soa bem – um bom exemplo de cadência de engano – mas o vi⁶ soa como um erro.

Exemplo 8-6

A musical score in common time (C) and C major. The treble and bass staves show a sequence of chords: I, IV, V, vi, ii⁶, V, and vi⁶. The bass line provides harmonic support, moving from C to G and then to D.

Um uso correto do acorde de vi⁶ é entre os acordes de I e ii em posição fundamental, como no Exemplo 8-7a. O vi⁶ também irá ocorrer, ocasionalmente, como parte de um padrão seqüencial, como no Exemplo 8-7b.

Exemplo 8-7

A musical score in common time (C) and B-flat major (B♭). It consists of two parts labeled 'a' and 'b'. Part 'a' shows a sequence: I, vi⁶, ii, V, I. Part 'b' shows a more complex sequence: I⁶, V, vi⁶, iii, IV⁶, I. The bass line provides harmonic support throughout.

Inversões em Cifras Harmônicas

Ao tocar a partir de uma cifra harmônica, o baixista em um grupo de jazz tende a enfatizar a tônica dos acordes no tempo forte ou onde os acordes iniciam, a menos que exista uma razão para fazer diferente. Uma razão seria se a melodia cifrada utilizasse **acordes com uma barra invertida**, tal como C/E, que pede uma tríade de Dó maior na primeira inversão. No Exemplo 8-8 a linha do baixo deveria incluir três tríades maiores em primeira inversão (tríades em Lá maior, Sol maior e Fá maior) assim como dois acordes maiores com sétima menor em terceira inversão (D⁷ e C⁷). A linha essencial do baixo (que não faz parte da melodia cifrada) é mostrada no pentagrama logo abaixo da melodia, mas o baixista provavelmente tocaria outras notas ao tempo que ainda enfatizaria as notas escritas.


Exemplo 8-8 Evans and Mann, “No Moon at All”

Disco 1 : Faixa 16

No moon at all — what a night, — ev - en light-nin' bugs have dimmed their light, —

Stars have dis - ap-peared from sight and there's no moon at all.

Acordes de sexta paralelos

A maioria das passagens usa um razoável equilíbrio de tríades em posição fundamental e em primeira inversão, mas existem muitas passagens nas quais isto não é verdade. Alguns estilos clamam pela preponderância de acordes em posição fundamental. Por outro lado, uma série de tríades em primeira inversão paralelas (ou **acordes de sexta**, do símbolo de baixo cifrado) é freqüentemente encontrada, especialmente em seqüências. Acordes usados em movimento paralelo desta forma geralmente não funcionam da maneira habitual. Eles funcionam como acordes de passagem, conectando algum acorde ao início da passagem com algum acorde ao fim. No exemplo 8-9 o movimento paralelo conecta o acorde de I em posição fundamental no c. 4 com outro acorde de I em posição fundamental no c. 7. Os numerais romanos na passagem de acordes de sexta estão entre parênteses para mostrar que estes acordes não estão funcionando de sua maneira habitual.


Exemplo 8-9 Haydn, Sinfonia n° 104, I

Disco 1 : Faixa 17

Allegro

Bsn. *p*

VI. *p*

Vla. *p*

Vc. D.B. *p*

D: I (IV vii^o) I V₅⁶ I (V⁶)

5

IV⁶ iii⁶ ii⁶ I⁶ vii^{o6}) I I₄⁶ V

Textural reduction

I V₅⁶ I I V

Na redução do exemplo 8-8 a linha nos c. 2-3 conectando o ré2 com o dó#3 mostra que uma versão simplificada da linha do baixo teria aqui um movimento em graus conjuntos (2m descendente) em vez de um salto. Note também as 5as paralelas na redução nos c. 5-7. Haydn evitou as 5as no original através do uso de notas melódicas. A técnica comum para se evitar 5as paralelas em uma passagem de acordes de sexta é a de se colocar as fundamentais de cada acorde na melodia produzindo então 4as paralelas

aceitáveis em vez das 5as paralelas censuráveis (Exemplo 8-9a). Numa textura a quatro partes, pelo menos uma terá que saltar para evitar paralelismos, como no Exemplo 8-9b.

Exemplo 8-10

D: (IV⁶) iii⁶ ii⁶ I⁶ vii⁰⁶ (IV⁶) iii⁶ ii⁶ I⁶ vii⁰⁶

Checkpoint

- Quais são os três usos de tríades em primeira inversão discutidas neste capítulo?
- Qual tipo de tríade (maior, menor ou diminuta) geralmente é utilizada em primeira inversão?
- Como as inversões são indicadas nas cifras harmônicas?

Encadeamentos com tríades em primeira inversão

Os exercícios de composição usando tríades em primeira inversão e tríades em posição fundamental são muito mais satisfatórios musicalmente que os exercícios restritos apenas à posição fundamental. As sugestões a respeito do espaçamento e da condução de vozes certamente ainda se aplicam e devem ser consideradas juntas com as que seguem.

Textura a quatro partes

Tríades invertidas estão quase sempre completas numa textura a quatro partes. Pelo fato de existirem quatro vozes e somente três notas no acorde, uma das notas obviamente deverá ser duplicada. As seguintes sugestões deverão ser úteis:

- Numa textura contrapontística – ou seja, numa textura que consiste de linhas melódicas relativamente independentes – a nota a ser dobrada será aquela que resulte numa melhor condução de vozes.
- Em uma textura homofônica – isto é, uma que seja primordialmente coral ou consista de uma melodia acompanhada – o dobramento selecionado deverá ser aquele que resultar sonoridade desejada.
- Em qualquer textura, é usual não dobrar a sensível.

A primeira dessas sugestões provavelmente não precisa de maiores explicações. Em relação à segunda sugestão, você deve tocar o Exemplo 8-10, ouvindo cuidadosamente às diferentes sonoridades produzidas. Se possível, você deveria ouvir o exemplo cantado e executado por diferentes combinações instrumentais. As quatro partes do exemplo estão organizadas no que geralmente é considerada a ordem de preferência de compositores de música tonal. Porém, essa ordem não deve ser interpretada como uma regra. A qualidade da sonoridade é afetada tanto pelo espaçamento quanto pelo dobramento, como você irá descobrir ao ouvir os dois últimos acordes do Exemplo 8-10.

Exemplo 8-11

Uma sensível duplicada geralmente resultará ou implicará em 8as paralelas por causa da forte tendência do 7 em resolver para o 1. Se você tocar os exemplos 8-11a até 8-11c, você provavelmente concordará que o exemplo 8-11c produz o efeito mais agradável. O exemplo 8-11a está obviamente incorreto por causa das 8as paralelas. Mas o exemplo 8-11b, que evita as paralelas, ainda produz um efeito desagradável, provavelmente porque as paralelas estão ainda implícitas pelo dobramento da sensível.

Exemplo 8-12

Textura a três partes

Tríades invertidas geralmente estão completas numa condução de vozes a três partes. Apesar de que tríades invertidas incompletas ocorrerem, elas não são usadas com a mesma freqüência quanto tríades incompletas em posição fundamental. Se um membro da tríade é omitido, ele será quase sempre a quinta. O membro omitido obviamente não poderá ser a terça pois é a nota do baixo. Se a tônica for omitida a sonoridade resultante poderá *não* ser a de um acorde invertido mas a de uma tríade em posição fundamental, como no Exemplo 8-12.

Exemplo 8-13

Exemplo 8-13 é de uma composição para coro TTB (Tenor, Tenor e Baixo). As partes de tenor soam uma oitava abaixo do que está escrito. Existem dois acordes de I⁶ incompletos neste trecho. No primeiro destes, a quinta é omitida, como nós esperaríamos. Contudo, no segundo acorde de I⁶ incompleto, a tônica é omitida, mas o ouvinte reconhece a sonoridade como representando um acorde de I⁶ porque ele

vem depois de um acorde de V. Note também que o IV no começo do c. 46 poderia ser também analisado como um ii⁶, como no Exemplo 8-12. Todas as demais tríades do trecho estão completas.

Exemplo 8-14

Contraponto Baixo-Soprano

Agora nós iremos usar tríades em primeira inversão, as linhas de baixo em nossos exercícios poderão ficar muito mais interessantes e musicalmente satisfatórias do que quando somente a posição fundamental estava disponível. Isso nos leva à questão do *contraponto*, que foi brevemente mencionado no início do Capítulo 5, onde foi definido como a combinação de linhas musicais relativamente independentes. Nós iremos agora considerar a idéia do contraponto um pouco mais de perto.

As palavras *relativamente independentes* são cruciais para o entendimento do contraponto. A palavra *relativamente* tem a ver com o estilo da música na qual o contraponto é encontrado. Na música tonal, relações contrapontísticas são governadas por certas regras de condução de vozes (restrições contra quintas paralelas, e assim em diante) e por convenções das progressões harmônicas. Seria impensável que na música tonal, por exemplo, duas linhas estivessem em tonalidades diferentes. A palavra *independente*, em nossa definição de contraponto, significa que cada linha numa textura de contraponto irá idealmente ter seu ritmo e contorno próprio. Desses, o mais importante é o contorno. Vamos começar com um contraexemplo. A abertura da Sinfonia N°8 de Haydn, mostrada no Exemplo 8-15, é agradável e efetiva, mas não é contrapontística porque as linhas têm contornos e ritmos idênticos e se movem em paralelo por todo o trecho.

Exemplo 8-15 Haydn Sinfonia N°8

Os instrumentos no Exemplo 8-15 também têm ritmos e contornos idênticos, mas estão distanciados por um compasso, criando uma forma contrapontística chamada *cânone*. Sem dúvidas você deve ter cantado [rounds], que são cânones perpétuos – não existe final escrito para o conjunto, da forma que existe no cânone de Haydn (não mostrado). Cânones e rounds fazem uso de um tipo especial de contraponto chamado *contraponto imitativo*. Muito do contraponto discutido nesta seção não é imitativo ou somente accidentalmente imitativo.

Exemplo 8-16

(Vn. II; Vn. I 8^{va})
(Vla.; Vc. 8^{va} basso)

No Exemplo 8-16, Bach dá ao baixo e ao soprano contornos diferentes, apesar de terem ritmos idênticos, logo este é um exemplo de contraponto também. Abaixo da partitura, nós mostramos as relações entre as duas vozes como **p**, **s** ou **c** para paralelo, similar (direto) e contrário (ver pág. X, Cap. 5). Note que as relações que prevalecem entre as duas vozes são o movimento contrário e o similar.

Exemplo 8-17

20

p c c c s s

Contraponto, como este no exemplo anterior, no qual as duas partes se movem com ritmos idênticos, é chamado 1:1 (um a um), ou contraponto de primeira espécie. Em outra harmonização da mesma melodia, mostrada no Exemplo 8-17, Bach permite uma variedade rítmica um pouco maior entre as vozes. Note que ele também utiliza uma fórmula de compasso diferente aqui.

Exemplo 8-18

11
12

p c c o c o s o s

é bastante instrutivo simplificar uma textura ao remover repetições e embelezamentos para revelar o mais simples contraponto subjacente. Esta é a abordagem freqüentemente utilizada nos exemplos redutivos deste texto. Por exemplo, a redução seguindo o Exemplo 8-18 mostra que a música começa com um movimento descendente e um retorno ascendente no soprano e um movimento ascendente e um retorno descendente no baixo – figuras que são conhecidas como movimento de bordadura. A melodia segue com um salto de quinta ascendente no soprano, e um movimento de grau conjunto descendente em direção ao sétimo grau, enquanto que o baixo desenvolve um contraponto um pouco mais complexo.

Exemplo 8-19

The musical score consists of two staves. The top staff is in common time, treble clef, and has dynamic markings *p dolce*. The bottom staff is also in common time and bass clef. The score is divided into four measures (1, 2, 3, 4) by vertical green lines. Measure 1 starts with a half note in the bass staff followed by a quarter note in the treble staff. Measure 2 begins with a eighth-note pattern in the bass staff. Measure 3 starts with a eighth-note pattern in the treble staff. Measure 4 begins with a eighth-note pattern in the bass staff. Below the score, a harmonic reduction is shown with Roman numerals indicating chords: I, V⁴₃, I, v⁶, IV⁶, v⁶₅, I, ii⁶, I⁶₄, V. The reduction also includes a section labeled "Textural reduction" with letters c, p, o, s, c, o above the notes.

Então, onde na música tonal nós poderemos encontrar um contraponto? A música do período Barroco (mais ou menos de 1600 a 1750) é conhecido pelas texturas contrapontísticas. Apesar de que nem todas as músicas barrocas são contrapontísticas, muitas delas são, e não é incomum na música Barroca que todas as vozes numa textura contrapontística tenham a relativa independência do qual temos falado. Isto também é verdadeiro na música tonal depois do Barroco, quando o compositor está trabalhando com alguma das formas contrapontísticas tradicionais, tais como o cânone, abordado mais cedo. Outro exemplo é a *fuga*, uma peça na qual cada voz executa um pequeno tema (*o sujeito*), uma após a outra, logo após esse tema é fragmentado e desenvolvido de diversas maneiras. No entanto, em grande parte da música tonal *após* 1750, o maior interesse contrapontístico é encontrado entre as linhas de baixo e soprano. As vozes internas na música tonal quase sempre funcionam como enchimento. No exemplo prévio de Beethoven, a voz interna só aparece no comp. 3, ao continuar o arpejo em colcheias iniciado pelo baixo no começo do compasso.

Quando você estiver compondo exercícios de harmonia, seja do zero ou a partir de uma linha de soprano e baixo dadas, você deve primeiro criar um bom contraponto entre o baixo/soprano, e somente após você deve preencher as vozes internas. As melodias devem ser simples, como aquelas que você aprendeu no Capítulo 5. A linha de baixo deve ser sempre afetiva, apesar de que as linhas de baixo são sempre mais disjuntas que as linhas do soprano, especialmente nas cadências, e o baixo deve se mover em direção contrária ao soprano sempre que for possível. Por fim, quando você tiver aprendido mais sobre embelezamentos, o resultado serão mais musicais se a moldura contrapontística básica entre o baixo e o soprano for bem realizada.

Como um exemplo final, ouça o Exemplo 8-19 e a redução que a segue. Você verá que o contraponto entre as partes externas é basicamente bem simples. De fato, a redução poderia facilmente ser mais simplificada de forma que a linha superior consistisse dos graus 5 1 2 3 nos primeiros compassos, e de 5 1 2 1 nos quatro últimos. Mozart pegou uma moldura contrapontística muito simples e embelezou a linha superior criando uma melodia interessante e agradável.

Exemplo 8-20

Horn

Strings

Eb: I V⁷ vi I⁶ ii⁵ G V⁷ I V I V⁷

Horn

Strings

vi I⁶ ii⁵ G V⁷ I

Textural reduction

5 6 7 8 9 | 10 11 12

Resumo

1. Tríades invertidas não são de forma alguma raras na música tonal. A maioria das frases contém ao menos uma.
2. Primeiras inversões surgem como arpejos ou como substituições.
3. Elas são usadas para variedade, para melhorar a linha do baixo, e para enfraquecer o peso de alguns acordes de I e de V, assim como por outras razões.
4. Primeiras inversões permitem também o uso de tríades diminutas (e algumas vezes de aumentadas), desde que elas não são comumente usadas em posição fundamental.
5. Acordes de sexta paralelos é um termo usado para uma passagem caracterizada por tríades em primeira inversão em movimento paralelo.
6. Se uma nota deve ser omitida de uma tríade em primeira inversão, ela deve geralmente ser a quinta.
7. Se uma nota deve ser duplicada, ela pode ser qualquer uma exceto a sensível. As quatro partes, os dobramentos preferíveis são os do soprano ou baixo com uma voz interna.

Teste 8-1

A. Análise.

- Assinale a série mais longa de acordes de sexta paralelos que você pode encontrar neste trecho. Não tente analisar com numerais romanos. A condução de vozes na passagem de acordes invertidos se parece mais com o exemplo 8-6 ou com o exemplo 8-7?

The musical score consists of eight staves of piano music. Measure 21 starts with a forte dynamic (tr) in the right hand. Measure 25 shows a transition with a dynamic of *p*. Measure 30 includes dynamics of *pp* and *f*. Measure 35 features a dynamic of *f*. Measure 40 includes dynamics of *f* and *p*. Measure 45 includes dynamics of *f* and *f p*. Measure 50 includes dynamics of *f*, *f p*, and *f*. The music includes various harmonic progressions, such as parallel sixths, across the staves.

- B. Denomine todos os acordes com numerais romanos. Classifique então o dobramento em cada tríade invertida de acordo com os métodos mostrados no exemplo 8-10.

Bach, Herzliebster Jesu, was hast du

- C. Denomine todos os acordes com numerais romanos. Escreva o contorno da linha do baixo em semínimas (sem ritmo). Você pode encontrar parte da ou toda a linha do baixo escondida na melodia?

Beethoven, Sonata Op. 2, No.1, I

- D. O seguinte trecho foi retirado de *Eine Kleine Nachtmusik* de Mozart. Complete a linha do tenor (parte da viola no original), e em seguida compare seu resultado com o de Mozart (no Apêndice B).

E. Acrescente as partes de contralto e tenor nos trechos seguintes.

1 2 3

B: I 6 V e: i V⁶ 3 i D: vi ii⁶ V vi

4 5 6

Eb: IV V I⁶ IV⁶ f#: i v⁶ i iv d: i⁶ iv⁶ V i

7 8 9

E: I⁶ IV vii⁶ I g: ii⁶ V VI F: I vi ii⁶ V

10 11 12

G: V⁶ 5 3 vi ii⁶ b: i⁶ ii⁶ V VI A: V I⁶ IV V

F. Usando os seis primeiros problemas da parte C, adicione uma linha de contralto para cada, criando uma textura a três partes.

G. Analise os acordes especificados por esses baixos cifrados, e em seguida adicione as partes de contralto e tenor.

H. O trecho abaixo é da Gavota da Suíte Francesa No.5 de Bach. Escreva a parte do contralto, e compare sua solução com a versão original a três vozes de Bach. (Apêndice B). Considerando que esta peça está escrita para instrumentos de teclado, você não precisa se preocupar com o âmbito da parte do contralto.

I. Analise os acordes implicados pelas linhas de soprano e baixo seguintes, lembrando-se de usar apenas tríades em posição fundamental e em primeira inversão. Adicione então as partes de contralto e tenor para resultar em uma textura a quatro partes.



J. O exemplo seguinte é reduzido da Sonata Op. 79, III de Beethoven. Analise as harmonias implícitas (é possível mais que uma boa solução) e adicione duas vozes internas, uma em cada pauta.

K. Continue sua solução a parte e com um segundo segmento de quatro compassos, semelhante ao primeiro.

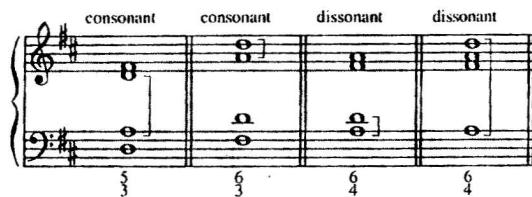
Capítulo 9

Tríades em Segunda Inversão

Introdução

Seria lógico assumir que as tríades em segunda inversão são usadas na música tonal da mesma forma que as tríades em primeira inversão: como arpejo do baixo e como substitutas para a posição fundamental. Entretanto, isto é apenas parcialmente verdadeiro. Enquanto as tríades em primeira e segunda inversão são criadas através de arpejos do baixo, as tríades em segunda inversão *não* são usadas como substitutas para a posição fundamental. A razão é que a segunda inversão de uma tríade é considerada uma sonoridade muito menos estável que qualquer das outras posições do baixo. Durante os séculos anteriores ao desenvolvimento da harmonia tonal, o intervalo de uma 4J foi considerado uma dissonância se a *voz inferior* na textura estivesse soando a nota mais grave desta 4J. Enquanto cada uma das sonoridades no exemplo 9-1 contenha uma 4J (ou uma 4J mais uma 8J), as duas primeiras são consideradas consonantes porque o intervalo de uma 4J não envolve a voz mais grave (revise a discussão sobre tríades diminutas em primeira inversão). As outras duas sonoridades são dissonantes no estilo tonal, embora nossos ouvidos do século XX possam não ouvir prontamente a dissonância.

Exemplo 9-1



Note que acordes diminutos e aumentados também contém intervalos dissonantes acima do baixo – uma 4+ e uma 4°, respectivamente.

Devido ao fato que os compositores da era tonal reconheciam a instabilidade do acorde de 6/4 (sexta-quarta) (a única posição em que há uma 4ª acima do baixo), este acorde não é usado como um substituto para as sonoridades mais estáveis em posição fundamental ou em primeira inversão. Ele é usado em arpejos do baixo, assim como em muitos outros contextos descritos abaixo.

0.1 Arpejo do baixo e baixo melódico

O acorde de sexta-quarta pode surgir por meio de arpejo do baixo envolvendo uma tríade em posição fundamental, uma tríade em primeira inversão, ou ambas (Ex. 9-2).

Exemplo 9-2. Mendelssohn, Sinfonia No.4, Op. 90. I

A musical score for piano, showing two staves. The top staff is for the right hand and the bottom staff is for the left hand. Measure 184 starts with a forte dynamic. Measure 185 begins with a piano dynamic. The score includes measure numbers (184, 185), rehearsal marks (1, (4), (6), (5)), and a key signature of E major.

Sua análise da nota “real” do baixo dependerá do contexto, levando em consideração tais fatores como posição métrica, duração, e registro. As figuras em parênteses no Exemplo 9-2 são freqüentemente omitidas quando estamos analisando uma passagem que utiliza um baixo arpejado.

Outra maneira de certa forma incidental na qual os acordes de sexta-quarta podem ser formados é através de um baixo melódico. Se o baixo tem uma importante função melódica ao invés de simplesmente preencher seu papel normal de suporte, qualquer número de acordes invertidos pode surgir. Pelo fato do baixo melódico não ser mais o suporte harmônico da textura, inversões não devem ser indicadas em tais passagens. Por exemplo, a melodia do baixo no Exemplo 9-3 é acompanhada somente por notas lá e dó, implicando numa harmonia de tônica em Fá maior. Não seria correto analisar esse trecho como iniciando com um I₆/4.

Exemplo 9-3 Beethoven, Quarteto de Cordas Op. 59, Nº 1, II

Allegro

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

p

p

mf e dolce

F I

0.2 O sexta quarta cadencial

Além de seu surgimento em um arpejo do baixo, o acorde de sexta-quarta tende a ser usado em três contextos estereotipados. Se você comparar as duas metades do exemplo 9-4 abaixo, você pode ver que eles têm muito em comum. Ambos começam com uma tríade de tônica e terminam com uma cadência autêntica perfeita (V-I). No exemplo 9-4b, entretanto, o movimento do ii6 para o V é momentaneamente adiado por um I6/4 em uma posição *metricamente mais forte*. Esta é uma ilustração muito típica do sexta-quarta cadencial, o uso mais familiar entre todos. Outras resoluções do sexta-quarta cadencial serão introduzidos nos Capítulos 13 e 17.

Exemplo 9-4

Os teóricos têm por muito tempo debatido se é melhor analisar o sexta-quarta cadencial como I6/4-V ou simplesmente como V, tratando o 1 e o 3 como notas melódicas. Por um lado, todas as notas da tríade de tônica *estão* presentes, mas por outro lado, a função do I6/4 cadencial é claramente decorativa: ele não substitui a posição fundamental da tônica. Os símbolos analíticos usados no exemplo 9-4 e por todo este texto são um compromisso e refletem a validade de ambas as escolas de pensamento.

A condução de vozes das partes superiores para e a partir do I6/4 cadencial é geralmente suave, como no exemplo 9-4, e a resolução do I6/4 no V geralmente envolve os graus da escala 1 e 3 se movendo por grau conjunto descendente para o sétimo e sexto graus, respectivamente. O I6/4 cadencial ocorre tanto num tempo mais forte que o V, como no Exemplo 9-4, ou numa *porção* mais forte do tempo, como no Exemplo 9-5.

Exemplo 9-5 Scarlatti, Sonata, L. 489

No entanto, numa métrica ternária, se o acorde de V ocorre no terceiro tempo do compasso, o I⁶/4 irá freqüentemente no segundo tempo, como no Exemplo 9-6.

Exemplo 9-6

148

D: I v_4^6 I^6 ii^6 I_4^6 v^7 v^7 I

A demonstração mais dramática do caráter de adiamento do I6/4 cadencial é encontrada na cadenza de muitos concertos solo. Em tais casos a orquestra geralmente para em um I6/4, após o qual o solista executa a cadenza. Não importa quão longa seja a cadenza, ela eventualmente alcança o V e, simultaneamente com o retorno da orquestra, resolve para I. Em uma cadenza tocada por um instrumento melódico, o acorde de V é geralmente representado por uma única nota ou um trinado como no exemplo 9-7

Exemplo 9-7 Mozart, Concerto para Violino K. 271a, III

496

Ob.

Hn. in D

Solo VI.

Vn.

Vla.

Vc. D.B.

D: IV I⁶ IV⁶ I⁶/V V

Um uso especial do III+6 em menor é tão semelhante à sexta-quarta cadencial que ele será discutido aqui. Se você tocar as cadências no Exemplo 9-8 e compará-las, será óbvio para você que o mesmo princípio – o adiamento temporário da dominante – está operando em cada caso. O III+6 cadencial que não é freqüentemente usado, é claramente um *evento linear* e não parte de uma progressão III+-V. Um iii6 cadencial no modo maior é também possível, mas não é encontrado freqüentemente.

Exemplo 9-8

g: iv i⁶/V v iv i⁶/V v iv III+6/V v

0.3 O sexta-quarta de passagem

Tríades em segunda inversão são encontradas freqüentemente harmonizando a nota do meio de uma figura de três notas em grau conjunto no baixo. A figura pode ser ascendente ou descendente. Enquanto qualquer tríade possa ser usada como uma sexta-quarta de passagem, aquelas no exemplo 9-9 são as mais comuns e são encontradas no modos maior e menor. A sexta-quarta de passagem geralmente está em um tempo fraco e tipicamente apresenta uma condução de vozes suave, como no exemplo 9-9. Assim como com a sexta-quarta cadencial, alguns teóricos preferem não designar um numeral romano às sexta-quartas de passagem devido a sua fraca função harmônica. Neste texto indicaremos esta fraca função colocando tais numerais romanos entre parênteses.

Exemplo 9-9



O exemplo 9-10 contém um $I^6/4$ de passagem (comp. 25) e um $I^6/4$ cadencial (comp. 27) em uma textura a três partes. Os acordes em primeira inversão nos compassos 24-26 são todos primeira inversão substitutos. Note que a melodia nos compassos 24-27 é simplesmente uma descida em graus conjuntos de lá4 a si3 embelezada.

Exemplo 9-10. Mozart, Sonata k. 309, III.

C: I(6) IV I6 IV6 (I6/4) ii6 $\boxed{I^6_4} \quad V$

Textural reduction

Movimentos em graus conjuntos mais extensos no baixo freqüentemente usam acordes de sexta-quarta de passagem, como no exemplo 9-11. A redução mostra que a melodia é também essencialmente por graus conjuntos e movimenta-se por vários compassos em paralelas com o baixo.

Exemplo 9-11 Mozart, Sinfonia No. 40, K. 550, IV (partitura para piano)

0.4 O sexta-quarta pedal

Uma maneira de elaborar uma tríade em posição fundamental estática é movimentar a terça e a quinta da tríade ascendente por grau conjunto e de volta a sua posição inicial. A sonoridade resultante é um acorde de sexta-quarta (ex. 9-12).

Exemplo 9-12

Devido ao fato que esta elaboração é semelhante a um pedal (discutido no Capítulo 12), ela é chamada sexta-quarta pedal (alguns teóricos a chamam sexta-quarta de embelezamento ou estacionária). O numeral romano abaixo de uma sexta-quarta pedal está entre parênteses para indicar sua fraca função harmônica.

O sexta-quarta pedal funciona exatamente como aquele do Exemplo 9-12. Isto é, envolve tanto uma progressão I-(IV⁶/₄)-I ou V-(I⁶/₄)-V, com o acorde de sexta-quarta caindo em um tempo fraco e empregando a condução de vozes em graus conjuntos. Excepcionalmente o baixo pode se mover após o sexta-quarta cadencial e antes do retorno à tríade de tônica em posição fundamental, como no Exemplo 9-13.

Exemplo 9-13 Mozart, Quarteto K.465, I

23

Vi. I
Vi. II
Vla.

C: I (IV⁶) V⁶ (ii⁶) V i⁶

Assim como outros tipos de acordes de sexta-quarta, sexta-quarta pedal ocasionalmente são encontrados em cifras de música popular. Exemplo 9-14 contém um exemplo claro de um sexta-quarta pedal numa progressão I-(IV⁶/4)-I.

Exemplo 9-14 Webber, “Don’t Cry for Me, Argentina”

B E/B B

Don't cry for me Ar - gen - tin - a. the truth is I nev - er left you.

0.5 Checkpoint

1. Duas formas nas quais acordes de sexta-quarta cadenciais são produzidos é através de arpejo do baixo e por um baixo melódico. Nomeie os três outros tipos de acordes de sexta-quarta discutidos neste capítulo.
2. O acorde de sexta-quarta cadencial precede qual tríade em posição fundamental?
3. Quais as duas tríades que freqüentemente são utilizadas como sexta-quarta de passagem?
4. O sexta-quarta cadencial geralmente envolve uma de duas progressões. Quais são elas?

0.6 Condução de vozes para tríades em segunda inversão

Numa textura a quatro partes, o baixo (a quinta do acorde) deve ser duplicada. Exceções à isso são raramente encontradas na música tonal. As demais vozes geralmente se movem o mais suave possível – geralmente por grau conjunto – tanto em direção quanto saindo do acorde de sexta-quarta. Em uma textura a três partes, é geralmente melhor ter todos os membros da tríade presentes (Ex. 9-15a), mas às vezes a fundamental ou a terça é omitida, caso em que a quinta é duplicada (Exemplos 9-15b e 9-15c).

Exemplo 9-15

a b c e: V (i⁶) V ½ i⁶ ii⁶ i⁶ V⁷ i ii⁶ i⁶ V i

0.7 Sumário

Acordes de sexta-quarta podem surgir incidentalmente através de arpejos do baixo, ou podem ocorrer se a melodia estiver no baixo. Todavia, em outros contextos, tríades em segunda inversão são tratadas de forma especial na música tonal porque o sexta-quarta é considerado dissonante nesse estilo.

O *acorde de sexta-quarta cadencial* é uma tônica em segunda inversão que adia a chegada do acorde de V que o segue. Ele depende totalmente do acorde de V para seu significado, e não deve ser pensado como um substituto para a tríade de tônica em posição fundamental ou em primeira inversão.

Um *acorde de sexta-quarta de passagem* harmoniza a nota do meio de uma figuração escalar de três notas no baixo. Os mais comuns acordes de sexta-quarta de passagem são o V6/4 e o I6/4, geralmente não acentuados.

Um acorde de sexta-quarta pedal elabora um acorde em posição fundamental que o precede e o procede. Os mais comuns são os acordes de I6/4 e o IV6/4.

A condução de vozes é geralmente suave em todas as partes, para e a partir do acorde de sexta-quarta, com prevalência do movimento pro grau conjunto. Numa textura a quatro vozes, o baixo (a quinta do acorde) é quase sempre duplicada.

0.8 Teste 9-1

A. Análise. Em adição às instruções específicas para cada exemplo, identifique os acordes de sexta-quarta por tipo.

1. Identifique os acordes com numerais romanos. Inclua o Fa#4 no início dos compassos 69 e 70 como notas de acordes.

Mozart, Sonata para piano K. 333, III

2. Identifique os acordes com numerais romanos.

Schumann, "Pequeno Vagabundo Noturno", Op. 68, No. 17

3. Identifique os acordes com numerais romanos.

Bach, "wenn mein Stündlein vorhanden ist"



B. Complete com uma ou duas vozes internas, conforme especificado. Identifique qualquer acorde de sexta-quarta por tipo.

C-Realize estes baixos cifrados para três ou quatro vozes, conforme especificado. Note o uso freqüente de 5/3 (ou o equivalente, tal como 5/#) para indicar uma tríade em posição fundamental seguindo um acorde invertido. Analise com numerais romanos e identifique os tipos de acordes de sexta- quarta.

Capítulo 10

Cadências, Frases e Períodos

Forma Musical

A compreensão da harmonia tonal requer mais do que conhecimento de como cada acorde tende a funcionar harmonicamente, e de como a condução de vozes pode originar um novo acorde. Devemos também considerar a *forma* musical, os meios pelas quais uma composição é ordenada para criar uma experiência musical significativa para o ouvinte.

Um estudo das formas de composição longas está além do escopo deste livro. Entretanto, será de grande ajuda aprender algo a respeito das bases harmônicas de pequenos blocos que se combinam para produzir aquelas extensas formas.

0.1 Cadências

Apesar de a última meta de uma composição tonal ser a tônica final, existem também muitas metas harmônicas interiores encontradas no decorrer da peça, algumas delas tríades de tónicas e algumas não. Estas metas interiores podem ser alcançadas a uma razão razoavelmente regular (freqüentemente a cada quatro compassos); ou às vezes seu surgimento pode não formar qualquer padrão. Usamos o termo *cadência* para indicar uma meta harmônica, mais especificamente os acordes ali usados. Existem diversos tipos de cadências encontradas comumente na música tonal. Algumas cadências soam mais ou menos conclusivas, ou finais, enquanto outras nos deixam desequilibrados, sentido a necessidade de que a música continue.

Localizar as cadências numa composição é mais fácil de fazer do que explicá-las. Lembre-se de que o que você está procurando é uma finalização [*goal*], logo freqüentemente haverá um ralentando pelo uso de notas mais longas mas, mesmo uma peça que nunca diminui seu movimento (um “moto perpétuo”) conterá cadências. Ao ouvir os exemplos deste capítulo, você perceberá que já está familiarizado auditivamente com cadências tonais, e que acha-las não é um processo complicado.

Existe uma terminologia padrão para classificar as diversas espécies de cadências, e os termos se aplicam aos tons maiores e menores. Um tipo de cadencia muito importante consiste de uma tríade de tônica precedida por alguma forma de V ou vii°. Esta espécie de cadência é chamada de *cadência autêntica* (um termo desafortunado, desde que implica que as outras cadencias são menos autenticas). A *cadência autentica perfeita* (abreviada CAP) consiste de uma progressão V – I (ou V7 – I), com o V e o I em posição fundamental e com a tônica na melodia do soprano sobre o acorde de I (exemplo 10-1). A CAP é a mais conclusiva de todas as cadências. A maioria das composições tonais termina com

uma CAP, mas tais cadências podem ser encontradas em qualquer parte da peça.

Exemplo 10-1 Bach, O Cravo Bem Temperado, Livro II, Prelúdio 10.

Uma *cadência autêntica imperfeita* (CAI) é geralmente definida simplesmente como qualquer cadência autêntica que não seja uma CAP. Entretanto é importante identificar diversas subcategorias, como segue.

1. *CAI em posição fundamental*: Como uma CAP, mas com a terça ou a quinta do acorde de I na melodia do soprano (ex. 10-2).

Exemplo 10-2 Bach, O Cravo Bem Temperado, Livro II, Prelúdio 12.

1. *CAI invertida*: V(7) – I, mas com um dos ou ambos os acordes invertidos (ex. 10-3).

Exemplo 10-3 Schumann, “Nachtlied”, Op. 96, Nº 1.

1. *CAI sensível*: Alguma forma de vii° – I, com o vii° substituindo o acorde de V (ex. 10-4).

Exemplo 10-4 Bach, “Befiehl du deine Wege”



A CAI em posição fundamental é certamente a mais conclusiva das três CAI, e você poderá verificar que algumas composições terminam com tal cadênciā. Os outros tipos são quase que exclusivamente limitados a cadências interiores menos importantes.

Lembre-se que nem toda progressão **V – I** constitui uma cadênciā autêntica. Apenas quando o I parece funcionar como a meta de uma passagem mais longa – geralmente ao menos alguns compassos – poderíamos denominar a progressão **V – I** de cadênciā. Esta mesma distinção aplica-se também a qualquer outro tipo de cadênciā.

Uma *cadênciā de engano* (CE) resulta quando o ouvido espera uma cadênciā autêntica **V – I**, mas ouve em vez dela um **V – ?**. O **?** é geralmente uma tríade de submediante, como no Exemplo 10-5, mas outras são possíveis. Uma CE produz uma sensação de muita instabilidade e jamais poderia ser usada para concluir uma obra tonal. Lembre-se que o **V – vi** envolve problemas de condução de vozes especiais. Reveja o Exemplo 6-9.

Exemplo 10-5 Haydn, Sonata N° 4, II.

A *meia cadênciā* (MC) é um tipo muito comum de cadênciā instável ou “progressiva” A MC conclui com um acorde de V, que pode ser precedido por qualquer outro acorde (ex. 10-6).

A *meia cadênciā frígia* (ex. 10-7) é um nome especial dado à MC no modo menor. O nome se refere à cadênciā encontrada no período da polifonia modal¹ (antes de 1600), mas ele não implica que a música esteja no modo frígio. Note, incidentalmente, que o Exemplo 10-7 contém uma progressão de engano (**V7 – VI**), mas não uma *cadênciā* de engano, desde que a meta da passagem é o V no compasso 4, não o VI no compasso 3.

Exemplo 10-7

A *cadênciā plagal* (CP) envolve tipicamente uma progressão **IV – I**. Mesmo considerando que as cadências plagais soam conclusivas, elas não são tão importantes na música tonal quanto a cadênciā autêntica. De fato, a cadênciā plagal é geralmente adicionada como uma espécie de apêndice seguindo a CAP. Um exemplo familiar disto está no “Amem” cantado no final dos hinos, como no Exemplo 10-8.

Exemplo 10-8

As definições dos tipos de cadências dadas acima são na maioria padronizadas, e elas aplicam-se à maioria das cadências encontradas na música tonal. Exceções são encontradas, no entanto, nos quais casos as definições mais gerais listadas abaixo devem ser usadas. Por exemplo, o Teste Individual do Capítulo 9 incluía uma frase de um coral de Bach que concluía com uma cadênciā I – IV, mas você pode deduzir pela tabela que esse é um tipo de meia cadênciā.

¹ A polifonia modal usou um número de padrões escalares empregados aleatoriamente por compositores tonais. Um deles foi o modo Frígio, que usava um padrão escalar igual ao da nota mi até sua oitava sem acidentes.

Tipos de Cadências	Primeiro Acorde	Segundo Acorde
Autêntica	Contém a sensível	Tônica
Plagal	Não contém a sensível	Tônica
Deceptiva	Contém a sensível	Não tônica
Meia	Não contém a sensível	Não tônica

Um outro método de classificação de cadências ainda mais geral, mas mesmo assim útil, as dividem em dois grupos: *conclusiva* (autêntica e plagal) e *progressiva* (meia cadência e deceptiva).

0.2 Cadências e Ritmo Harmônico

Como uma regra geral, o último acorde de uma cadência geralmente está num tempo mais forte do que o que o precede. Isto assume que o ritmo da troca de acordes – ritmo harmônico – é mais rápido que um acorde por compasso. Os exemplos rítmicos abaixo ilustram isto usando cadências autênticas; possíveis acordes de I cadenciais são mostrados entre parênteses.

6
4

0.3 Checagem

Relacione o tipo de cadencia com as definições e exemplos

Cadencias conclusivas

1. CAP
2. CAI em posição fundamental
3. CAI invertida
4. CAI sensível
5. CP

Cadências progressivas

6. MC
7. MC Frígia
8. CE

Definições e exemplos

- | | |
|--|-------------------------|
| a. V – I, ambos em posição fundamental, com o 3 ou o 5 grau na | b. IV – I |
| c. ? – V | d. V – vi |
| e. vii° – I | f. V – I |
| g. V – I, ambos em posição fundamental, com a tônica na m | h. iv – V no modo menor |

0.4 Motivos e Frases

Um *motivo* é a menor idéia musical identificável. Um motivo pode consistir de um modelo melódico, rítmico, ou ambos, como pode ser visto abaixo.

Dos dois aspectos de um motivo rítmico/melódico, o rítmico é provavelmente o mais forte e o mais facilmente identificável quando ele reaparece mais tarde em uma composição. É melhor usar o termo *motivo* com referência àquelas idéias musicais que são “desenvolvidas” (trabalhadas ou usadas em diferentes maneiras) em uma composição.

Uma *frase* é uma idéia musical relativamente independente concluída com uma cadência. Um *segmento de frase* é uma porção distinta de uma frase, mas que não é uma frase seja porque não termina com uma cadência, seja porque pareça muito curta para ser relativamente independente. As frases são geralmente identificadas com letras minúsculas (a, b, c, etc.). assim como no Exemplo 10-9.

Exemplo 10-9

Assim como você provavelmente já percebeu a partir da definição de *frase*, existe uma grande subjetividade envolvida na identificação de frases. O que soa como uma frase para um ouvinte pode parecer um segmento de frase para outro. A questão não pode ser decidida ao simplesmente achar porque segmentos de frases geralmente terminam em cadencias. Ao mesmo tempo, frases são freqüentemente estendidas por meio de uma cadencia de engano seguida de uma cadencia autentica, ou podem ser estendidas pela repetição da cadência, como na frase a do Exemplo 10-10 (comp. 1-6). A frase final deste minueto, frase a', repete a frase a a com uma repetição adicionada do primeiro segmento de frase, criando uma frase de oito compassos. Frases b e c também contém repetições de seus segmentos iniciais, mas com alguma variação em cada caso.

Exemplo 10-10 Haydn, Sonata N° 15, II

Minueto

a

C: f

V I (CAP)

G: V I (CAP)

15

c

V (MC)

a'

21

V I (CAP)

V I (CAP)

A última nota de uma frase às vezes serve como início da próxima frase, um processo chamado de *elisão*. Uma sobreposição mais extrema pode ser vista ao revermos o Exemplo 10-3, no qual o quarto compasso da primeira frase no acompanhamento serve também como primeiro compasso da primeira frase da canção.

0.5 Mozart: “An die Freude”

Os conceitos que apresentamos até aqui nesse capítulo são bem ilustrados no Exemplo 10-11. Esta canção, ilusoriamente simples, foi composta por Mozart quando ele tinha onze anos. O cantor duplica a mão direita do piano o tempo todo, e obtém-se um belo efeito se a parte da mão esquerda do piano for duplicada por um violoncelo ou fagote.

Exemplo 10-11 Mozart, “An die freude”, K. 53.

Mässig

4

F:

V vi (CE)

8

V7 I (CAI)

12

C:

16

V vi (CE)

The musical score consists of four staves of music for voice and piano. The top staff shows the vocal line with lyrics and harmonic analysis. The lyrics are: "wenn die Bos - heit schnaubt Hö - re mich von". The harmonic analysis indicates a progression from V to I (CAP) at measure 24, followed by a change to G major (g:) at measure 28. The bottom staff shows the piano accompaniment with its own harmonic analysis: V₅, i (CAI), F, and I V (MC). The score continues with three more staves, each with lyrics and harmonic analysis. The lyrics are: "dei - nem Thro-ne, Kind der Weis - heit, de - ren Hand", "im - mer selbst in ³ dei ne Kro - ne ih - re schön - sten", and "Ro - sen band, ih - re schön - sten Ro - sen band". The harmonic analysis includes vii⁷, I (CAI), V, vi (CE), and I (CAP).

As cadências ocorrem regularmente a cada quatro compassos nesta canção, cada cadênciа marcando o final de uma frase. Desde que a textura contém apenas duas linhas, os acordes estão necessariamente incompletos, mas as harmonias implícitas nas cadências são bastante claras e foram identificadas para você. As cadências ilustram todos os tipos discutidos neste capítulo, com exceção da cadência plagal. Note que duas cadências ocorrem no tom da dominante (dó), e que uma ocorre no tom da sobretônica (sol). Considerando que não perdemos o senso auditivo do tom de Fá, a medida que escutamos a canção, será apropriado nos referirmos aos compassos 13-24 como embelezamentos do V e do ii, em vez de como uma mudança real do centro tonal. Todas as cadências estão listadas na tabela seguinte.

<i>Compasso</i>	<i>Tipo de cadência</i>	<i>Tom</i>
4	CE	Fá
8	CAI em posição fundamental	Fá
12	MC	Fá
16	CE	Dó
20	CAP	Dó
24	CAI invertida	Sol
28	MC	Fá
32	CAI sensível	Fá
36	CE	Fá
40	CAP	Fá

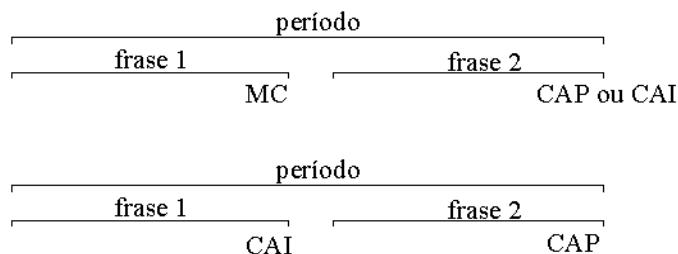
Muitas das frases dessa canção podem ser ouvidas como substitutas de dois *segmentos de frase*. Por exemplo, os compassos 1-2 e 3-4 são dois segmentos que se combinam para formar a primeira frase. Enquanto a maioria das pessoas concordariam que o segmento dos compassos 1-2 é muito curto para ser uma frase, esta distinção não é sempre muito clara, e é perfeitamente possível que dois músicos informados discordem a respeito de um exemplo em particular.

“An Die Freude” certamente contém também motivos. Dois dos mais importantes são particularmente rítmicos: e . O ornamento do compasso 22 é executado com uma colcheia no primeiro tempo, de tal forma que o compasso 22 é um exemplo do segundo motivo.



0.6 Períodos

Frases são freqüentemente combinadas para formar uma unidade estrutural maior chamada *período*. Um período tipicamente consiste de duas frases em relação antecedente-consequente (ou pergunta-resposta), esta relação sendo estabelecida por meio de uma cadencia mais forte ao final da segunda frase. O modelo mais freqüentemente encontrado é o seguinte:

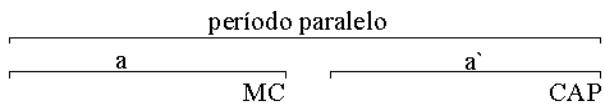


Note que por definição os finais das frases em um período devem ser diferentes. Se ambas as frases são idênticas, o resultado não é um período, mas uma *frase repetida*. A repetição é importante na música tonal, mas ela não contribui para o crescimento de uma forma musical.

Usamos o termo *período paralelo* se ambas as frases começam com material idêntico ou semelhante, mesmo se esse material é embelezado. O exemplo 10-12 ilustra um período paralelo.

Exemplo 10-12

Um diagrama formal do exemplo 10-12 mostra o paralelismo entre as frases denominadas a e a':



Às vezes o paralelismo entre as frases não é tão óbvio. No exemplo 10-13 a melodia da segunda frase começa como a primeira, mas a um intervalo de terça abaixo. Relações seqüenciais como essa são similares o bastante para considerarmos este um período paralelo. A relação antecedente-consequente aqui está estabelecida pela CAI no compasso 3-4 (com o terça na melodia sobre o acorde de I) e a CAP no compasso 7-8.

$V_3^4 - I$

Exemplo 10-13

Um período no qual os começos das frases não são semelhantes é chamado de *período contrastante*. O exemplo 10-14 ilustra um período contrastante.

Exemplo 10-14

Uma maneira comum de estender um período de duas frases é repetindo a frase antecedente (como um *aab*) ou a frase consequente (*abb*). Também é possível repetir ambas as frases (*aabb*), o que não é o mesmo que um período paralelo (*abab*).

Um *período de três frases*² genuíno, no entanto, tem três frases diferentes – dois antecedentes e um consequente, ou um antecedente e dois consequentes, assim determinado pelas cadências. No Exemplo 10-15 existem dois antecedentes por causa do final das duas primeiras frases que terminam com uma meia cadência.

Exemplo 10-15

Um *duplo período* consiste tipicamente de quatro frases em dois pares, sendo a cadência ao final do segundo par mais forte que a cadência ao final do primeiro par.

Há várias coisas que devem ser comentadas neste diagrama. Primeiro, note que esta estrutura é muito semelhante à do período, com a única diferença de que cada metade consiste aqui de um par de frases em vez de uma frase. Note também que as duas primeiras frases provavelmente não formarão um período em acordo com nossa definição original. Finalmente, note que um *período repetido* não é o mesmo que um duplo período porque um duplo período requer cadências contrastantes.

Duplo períodos são denominados *paralelos* ou *contrastantes* caso o material melódico que comece as duas metades seja ou não semelhantes. O exemplo 10-16 ilustra um duplo período paralelo, e sua estrutura está esboçada no diagrama seguinte.

Exemplo 10-16

Devido ao fato de que a primeira e terceira frases tem a mesma cadencia, a terceira frase no diagrama é denominada a, não a', mesmo considerando que o original é ornamentado quando ele retorna como terceira frase.

² Alguns escritores utilizam o termo grupo de frases para o que nós chamamos período de três frases.

Freqüentemente, várias frases parecem constituir uma unidade formal outra que não um período ou um duplo período. O termo grupo de frases é usado para tais situações. Antes de consignar este termo, entretanto, estude a música (especificamente as cadências) cuidadosamente para verificar se a passagem pode ser analizada como alguma forma período.

Sumário

Forma musical consiste no meio na qual uma composição é ordenada para criar uma experiência musical significativa para o ouvinte.

O termo *cadência* pode referir-se a uma meta harmônica ou aos acordes utilizados como meta harmônica. Os tipos de cadências na música tonal incluem:

Cadência Autêntica: Alguma forma de V ou vii^o seguido pelo I ou I

6

Cadência Autêntica Perfeita (CAP): V ou V7 em posição fundamental seguido do I em posição fundamental com a tônica no soprano sobre o acorde de I.

Cadência Autêntica Imperfeita (CAI): qualquer cadencia autentica que não seja uma CAP.

Cadência de Engano (CE): V seguido de qualquer outro acorde que não o I, geralmente o vi.

Meia Cadência (MC): uma cadência que conclui no V.

Meia Cadência Frigia (MC): iv - V no modo menor

6

Cadência Plagal (CP): IV-I

Um *motivo* é a menor idéia identificável. Uma *frase* é uma idéia musical relativamente independente terminada por uma cadência. Uma frase usualmente é construída de duas ou mais porções distintas chamadas *segmento de frase*.

Duas frases podem ser combinadas para formar um *período* se elas parecem formar uma unidade musical e se a segunda frase termina com uma cadência mais conclusiva que a primeira. *Duplo períodos* são semelhantes aos períodos, exceto que cada metade da estrutura consiste de duas frases ao invés de uma frase. Ambos os períodos e duplo períodos podem ser paralelos ou contrastantes caso o material melódico que comece as duas metades seja ou não semelhantes. Uma *frase repetida* ou *período repetido* não produzem um novo tipo de unidade forma e não devem ser confundidos com um período ou um duplo período. Um *grupo de frases* é assim chamado quando duas ou mais frases pareçam pertencer a uma mesma unidade formal, sem formar um período ou um duplo período.

Capítulo 11

Notas Melódicas 1

Introdução

Muitos dos exemplos nos capítulos anteriores contêm notas que não pertencem ao acorde analisado. Nos exemplos estas notas foram postas entre parênteses para enfatizar a qualidade de embelezamento de tais notas melódicas, como opostas às notas do acorde, as quais são estruturalmente mais importantes. Mas, para se entender a música tonal, temos que entender as notas melódicas, desde que a maioria das passagens na música tonal contém ao menos algumas delas.

Uma *nota melódica* (abreviada NM) é uma nota, diatônica ou cromática, que não é membro de um acorde. A nota pode ser uma NM por toda sua duração, ou, se a harmonia mudar antes, a nota pode ser uma NM por apenas parte de sua duração.

Obviamente, você tem que analisar os acordes antes que você possa começar a identificar as NM, mas o processo é quase que simultâneo. Em música com várias partes (vozes ou instrumentos), reconhecer os acordes e as NM é frequentemente bastante simples, como no Exemplo 11-1.

EXEMPLO 11-1 Schubert, "Frühlingstraum", Op. 89, № 11

5

Ich träum - te von bun - ten Blu - men, so wie sie wohl blü - hen im Mai,

p

A: I vi ii⁶ v⁷ I

Outras texturas e técnicas compostionais podem tornar a separação entre notas do acorde e NM mais problemáticas. Isto será discutido com maior detalhe na conclusão do Capítulo 12.

Classificação das Notas Melódicas

Uma forma de classificar as NM é de acordo com as maneiras às quais elas são alcançadas e deixadas¹. A tabela abaixo apresenta as definições básicas dos vários tipos, assim como as abreviaturas. Aquelas na metade superior da tabela serão discutidas em detalhe neste capítulo. As outras serão discutidas no Capítulo 12.

Nome da NM (e abreviatura)	Alcançada por	Deixada por
Nota de passagem (p)	Grau conjunto	Grau conjunto na mesma direção
Bordadura (b)	Grau conjunto	Grau conjunto na direção oposta
Ritardo (r)	Mesma nota	Grau conjunto descendente
Ritardo ascendente (ra)	Mesma nota	Grau conjunto ascendente
Apojatura (ap)	Salto	Grau conjunto
Escapada (e)	Grau conjunto	Salto na direção oposta
Bordadura dupla (bd)	(ver cap. 12)	
Antecipação (a)	Salto ou Grau conjunto	Mesma nota (ou salto)
Pedal (ped)	(ver Cap. 12)	

O Exemplo 11-2 ilustra cada uma das NM em uma textura a três partes.

EXEMPLO 11-2

The musical example consists of three staves of music in E major. The top staff shows a sequence of notes with labels: 'p' (passage note), 'n' (bordure), 's' (slur), 'r' (ritardando), and 'app' (appoggiatura). The middle staff shows an 'e' (escape) and a 'n.gr' (grace note). The bottom staff shows 'ant' (anticipation) and 'ped' (pedal). Roman numerals below the staves indicate harmonic progressions: I, V, 6, 16, 5, 16, vii⁰⁶, vii⁰⁶, I, I, V.

Em adição às definições básicas dadas acima, as NM podem ser ainda classificadas em função de sua *duração* e seu relativo grau de *acento*:

1. *Submétrica*: uma fração de um tempo de duração ocorrendo na parte *forte* ou *fraca* do tempo (ex. 11-3a).
2. *Métrica*: um tempo de duração ocorrendo em um tempo *forte* ou *fraco* (ex. 11-3b).
3. *Supermétrica*: mais que um tempo de duração (ex. 11-3c).

EXEMPLO 11-3

¹A terminologia referente às NM não são padronizadas. Todavia, as definições dadas aqui são amplamente utilizadas.



Esta terminologia é certamente incômoda, mas tais considerações têm muito a ver com o estilo e o efeito geral de uma passagem. Lembre-se que o tempo nas definições acima não é sempre o indicado pelo número inferior da indicação do compasso.

Outros termos usados na descrição das NM incluem *diatônica, cromática, ascendente, descendente, superior, e inferior*. Estes termos serão vistos em conexão com as NM apropriadas. O restante deste capítulo é dedicado a uma discussão mais detalhada dos tipos de NM que não envolvem saltos: notas de passagem, bordaduras e ritardos.

Notas de Passagem

A *nota de passagem* é usada para completar o espaço entre duas outras notas. As duas outras notas podem pertencer ao mesmo ou a diferentes acordes, e podem ser NM elas mesmas. Geralmente o espaço entre elas é uma 3^a, ascendente ou descendente, e à nota de passagem é dado qualquer grau da escala entre elas. No Exemplo 11-1 o si3 no comp. 6 é usado para completar o espaço entre o dó sustenido 4 e o lá3. O si3, então, é uma nota de passagem, ou mais especificamente, uma *nota de passagem acentuada, submétrica, diatônica, descendente*. Você pode pensar que esta terminologia é muito detalhada para que seja realmente útil, e você está certo. A maior parte do tempo referimo-nos ao si3 do Exemplo 11-1 como uma nota de passagem e ficamos satisfeitos com isto. Mas um bom músico, mesmo não considerando conscientemente todos os adjetivos usados acima, terá ainda consciência das possibilidades e de suas influências no efeito musical.

Ocasionalmente uma nota de passagem completa o espaço entre duas notas que estão apenas a um intervalo de 2M. Veja no Exemplo 11-4, da sinfonia *Júpiter*. O sol sustenido 4 no comp. 56 é uma nota de passagem, mas as duas notas que ela conecta, sol4 e la4, estão a apenas um intervalo de uma 2M. O sol sustenido 4, então, é uma *nota de passagem cromática*, da mesma forma que o lá sustenido 2 na linha do baixo no comp. 58.

Ainda referindo-nos ao Exemplo 11-4, olhe a parte do violino no comp. 59. As notas sol4 e ré4, que estão a um intervalo de uma 4J, são conectadas com duas notas de passagem, fá sustenido 4 e mi4. No comp. 61 várias notas de passagem aparecem na parte do violino. Tecnicamente, o lá3, o rá4, e o fá sustenido 4 são notas de acorde e as outras são notas de passagem. No sentido funcional, entretanto, *todas* as notas após o lá3 servem como notas de passagem preenchendo o intervalo de sétima menor entre o lá3 e o sol4, conectando a meia cadênciā no comp. 61 ao início da próxima frase.

Finalmente, note que o lá sustenido 2 na parte do segundo violino é uma nota de passagem, conforme analisado. Duas linhas são tocadas simultaneamente pelos segundos violinos.

EXEMPLO 11-4 Mozart, Sinfonia N° 41 (*Jupiter*), K.551, I

Musical score for piano showing measures 60-64. The score consists of four staves. The top staff uses treble clef, the second staff uses alto clef, the third staff uses bass clef, and the bottom staff uses bass clef. Measure 60 starts with a forte dynamic (f) followed by a piano dynamic (p). Measures 61 and 62 show eighth-note patterns with grace notes. Measure 63 begins with a piano dynamic (p), followed by a forte dynamic (f). Measure 64 ends with a piano dynamic ([p]). Roman numerals at the bottom indicate harmonic progressions: I⁶, V⁶₅, I, V, and I.

Textural reduction

A musical score for piano, showing two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measure 56 starts with a whole note on the A line of the treble staff. Measures 57-59 show eighth-note patterns: measure 57 has eighth notes on B and G; measure 58 has eighth notes on D and B; measure 59 has eighth notes on E and C. Measure 60 begins with a half note on the A line of the treble staff. The score includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte), and key changes indicated by sharps and flats.

Bordaduras

A bordadura é usada para embelezar uma única nota. Ela pode aparecer acima da nota principal (bordadura superior) ou abaixo (bordadura inferior), e ela pode ser diatônica ou

cromática. O exemplo 11-1 contém bordaduras na linha da voz; todas elas são *bordaduras não acentuadas, superiores*. As bordaduras no exemplo 11-5 são todas acentuadas. As bordaduras superiores (os lá e o ré) são *diatônicas*, enquanto as *bordaduras inferiores* (os fá sustenido e o si) são *cromáticas*. (O $vii^o \frac{4}{3}$ no Exemplo 11-5 é um acorde diminuto com sétima diminuta ao invés de um semi-diminuto por que ele é um acorde “emprestado”, que será discutido mais profundamente no Capítulo 21.)

EXEMPLO 11-5 Schumann, Scherzo Op.32

Podemos apenas adivinhar qual a razão que levou Schumann a usar aqui a forma cromática da bordadura inferior, considerando que a bordadura diatônica teria sido possível. Uma bordadura cromática empresta mais cor tonal a uma passagem, e tende a chamar mais atenção à nota que está sendo embelezada. Uma bordadura cromática inferior, como estas acima, agem como sensíveis às notas que elas ornamentam. Como experimento, tende tocar o exemplo 11-5 de quatro maneiras: (1) todas bordaduras diatônicas, (2) bordaduras superiores cromáticas, (3) bordaduras inferiores cromáticas, e (4) todas bordaduras cromáticas. Compare os resultados.

Ritardos

Os *ritardos* mantêm uma nota de acorde após as outras partes terem ido para o próximo acorde. Enquanto os ritardos pareçam não ser mais importantes que qualquer outro tipo de NM, consideravelmente mais estudos tem sido devotados a ele. Parte da razão para isto é que o ritardo é a fonte primária da dissonância no *tempo acentuado* em grande parte da música pré-tonal. Ritardos podem ser submétricos, métricos, ou supermétricos, mas em qualquer caso, eles quase sempre caem em tempos acentuados ou em partes acentuadas do tempo.

Uma terminologia especial foi desenvolvida com respeito ao ritardo. A *preparação* é a nota que precede ao ritardo, e é a mesma nota do ritardo. O *ritardo* propriamente dito, pode ou não ser ligado com sua preparação. A *resolução* é a nota que segue ao ritardo, uma 2^a abaixado dele. A preparação e a resolução são geralmente notas de acorde (ex.11-6).

EXEMPLO 11-6

A terminologia do ritardo fornece também meios de categorizar ritardos de acordo

com os intervalos verticais criados pela nota retardada e pela resolução. Por exemplo, no Exemplo 11-6, o intervalo vertical criado pelo ritardo é uma sétima, e aquele criado pela resolução é uma sexta, logo, toda essa figuração é referida como um ritardo 7-6.

O Exemplo 11-7 resume os tipos comuns de ritardo. Note que o segundo número é maior do que o primeiro somente no ritardo 2-3, um tipo que às vezes é chamado de *ritardo do baixo*. Em texturas que envolvem mais do que duas partes, os intervalos verticais são calculados entre o *baixo* e a parte com o ritardo. Se o baixo em si é a parte com o ritardo, o intervalo é calculado entre o baixo e a parte com a qual ele seja mais dissonante (geralmente uma segunda ou uma nona acima, num ritardo 2-3). Com a exceção do ritardo 9-8, a nota de resolução não deveria estar presente em nenhuma outra parte no local em que o ritardo ocorre.

EXEMPLO 11-7

O nome da maioria dos ritardos se mantém constantes, mesmo se intervalos compostos estiverem envolvidos. Por exemplo, mesmo se um ritardo 4-3 for na verdade um 11-10, como no Exemplo 11-7, ainda assim é chamado de 4-3. A exceção à isso é o 9-8. Ele sempre será chamado de ritardo 9-8, a menos que *não* envolva um intervalo composto, em cujo caso é denominado de ritardo 2-1. A razão para essa inconsistência é que o ritardo 2-1 é encontrado muito menos frequentemente do que o 9-8, logo, é apropriado que ambos possuam nomenclaturas diferentes.

Quando o ritardo ocorre numa das vozes superiores, o baixo algumas vezes irá se mover para a nota do próximo acorde ao mesmo tempo em que o ritardo resolve. Este procedimento é referido como *suspensão com mudança de baixo*. Em tal caso, um ritardo 7-6, por exemplo, pode se tornar um ritardo 7-3 por causa do movimento do baixo. Também é possível mover a parte superior da dissonância enquanto o baixo resolve em um ritardo 2-3, criando um ritardo 2-6 (Ex. 11-8).

EXEMPLO 11-8

Apesar de que muitos ritardos são dissonantes, ritardos consonantes também ocorrem. O Exemplo 11-9 contém um ritardo no segundo compasso, mesmo que nenhuma dissonância esteja presente.

EXEMPLO 11-9

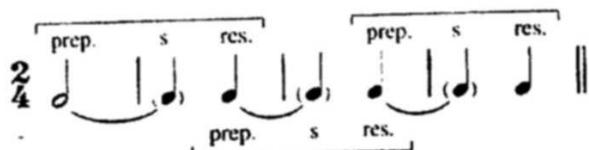


Ritardos geralmente são embelezados. Isto é, outras notas, algumas pertencentes ao acorde e algumas não, podem aparecer após o ritardo e antes de sua verdadeira resolução. No Exemplo 11-10 existe um ritardo 7-6 embelezado no começo do segundo compasso. Em outras palavras, o sol5 é um ritardo que resolve no fá5, mas, notas de ornamentação são ouvidas antes que o fá5 seja alcançado. Uma figura similar aparece no começo do próximo compasso, mas aqui, a sétima é uma nota do acorde, parte do acorde de Sol maior com sétima. Neste caso, o fá5 é uma nota do acorde que é tratada como um ritardo. Tais *figuras de ritardo*, nas quais o ritardo é na verdade uma nota do acorde, são bastante comuns. Note também neste exemplo o uso do v⁶ como um acorde de passagem entre o i e o iv⁶.

EXEMPLO 11-10 Bach, *Suite Francesa N° 2, Sarabanda*

Textural reduction

Quando a resolução de um ritardo serve como preparação para outro, a figura resultante é chamada de *cadeia de ritardos*.



O Exemplo 11-10 contém uma cadeia de ritardos: o sol5 é um ritardo que resolve no fá5, que por sua vez se torna um outro ritardo (apesar de não ser uma nota estranha ao acorde), resolvendo no mi bemol 5. Uma cadeia de ritardos 7-6 pode ser vista no Exemplo

8-8 (p.).

Muito do que foi dito sobre o ritardo também se aplica ao *ritardo ascendente*. Ritardos ascendentes podem ocorrer em qualquer ponto de uma passagem musical, mas eles são mais comuns em cadências no estilo Clássico, onde aparecem em combinação com ritardos [descendentes]. Como no Exemplo 11-11, o ritardo ascendente geralmente envolve o $\hat{7}$ resolvendo no $\hat{1}$.

EXEMPLO 11-11



Note neste exemplo que o acorde de I começa assim que a tônica é alcançada no baixo. Seria incorreto analisar o primeiro tempo do segundo compasso como um vii° ou um V^7 sobre uma nota pedal de Láb. Uma nota pedal começa como nota do acorde e somente depois é que se torna dissonante em relação aos acordes sobre ela.

Como se quisesse nos auxiliar a resumir o uso do ritardo, Bach nos proveu uma frase de um coral contendo todos os ritardos comuns assim como um menos comum. Para nos auxiliar a aproveitar o máximo desse Exemplo 11-12, tônica dos acordes foram fornecidas juntamente com a análise harmônica funcional. Isto porque a frase *modula* (muda de tonalidade) de lá menor para Dó maior e de volta para o lá menor, e nós ainda não fornecemos a forma na qual as modulações são analisadas. Depois que você entender os acordes, siga cada voz individualmente, olhando as NM e seguindo a discussão abaixo do exemplo. Ao final, toque todo o Exemplo 11-12 e ouça o efeito dos ritardos.

EXEMPLO 11-12 *Bach, "Danket dem Herrem, denn Er ist sehr freundlich"*

roots:	A	A	E	A	G	C	C	G	A	E
a:	i		v^6	i	v^6	i	6	$v^{(7)}$	i	v

The table shows the harmonic progression with roots and Roman numerals. The first measure is A (I). The second measure has an A above the first note and a v^6 above the second note, with a bracket indicating a change to C major (vi). The third measure has a G above the first note and a v^6 above the second note. The fourth measure has an A above the first note and a C above the second note. The fifth measure has a C above the first note and a 6 above the second note. The sixth measure has a G above the first note and a $v^{(7)}$ above the second note, with a bracket indicating a return to A major (i). The seventh measure has an E above the note.

Soprano
Sem NM

Alto
comp. 1

O si3 é um ritardo 9-8 submétrico. Sua resolução, lá3, se torna um ritardo 7-6 submétrico no próximo tempo. Dessa forma, é uma cadeia de ritardos.

Tenor
comp. 2

comp. 3

A colcheia ré3 na verdade representa um ritardo 9-8 métrico. O ritardo é ornamentado pelas duas semicolcheias que o segue, uma delas sendo uma nota de acorde que antecipa a resolução, a outra sendo uma bordadura inferior. Note que no momento que acontece a resolução “real” (segundo tempo), o baixo se move para outra nota do acorde, logo este é um ritardo 9-6 com mudança de baixo. A semínima lá2 representa uma mínima lá2, que é um ritardo 4-3 supermétrico. O ritardo é ornamentado com uma aumentação da figura usada para ornamentar o ritardo do ré 3 no comp. 2.

Baixo
comp. 1

comp. 3

o parênteses vazio no segundo tempo nos lembra que o lá2 ainda está soando mas não é mais parte do acorde. Este é um exemplo de ritardo 2-3 submétrico.

As NM neste compasso são notas de passagem ascendentes, submétricas e não acentuadas.

Checagem

1. Um ritardo é uma NM que é alcançada por e deixada por .
2. Uma bordadura é uma NM que é alcançada por e deixada por .
3. Um ritardo ascendente é uma NM que é alcançada por e deixada por .
4. Uma nota de passagem é uma NM que é alcançada por e deixada por .
5. Quais são os outros termos que algumas vezes são utilizados para descrever NM?
6. Escreva os quatro números arábicos que são usados para rotular os quatro tipos comuns de ritardos.

Baixo Cifrado e Cifragem Harmônica

Com a exceção de ritardos, as NM geralmente não são indicadas no baixo cifrado ou na cifragem harmônica. Muitos dos ritardos em baixo cifrado são mostrados através do uso de símbolos idênticos aos números que usamos para identificar os tipos de ritardos. Alguns dos símbolos de baixo cifrados comuns são dados na tabela abaixo

Ritardo	Símbolos
9-8	9 8
7-6	7 6 ou $\frac{7}{3}$ $\frac{6}{-}$
4-3	4 3 ou 4 \sharp
2-3	$\frac{5}{2}$ embaixo da primeira nota do baixo, 6 embaixo da segunda

Ritardos com mudança de baixo podem ser reconhecidos por combinações tais como “7 3” ou “9 6” sobre um baixo que se move.

Em símbolos da cifragem harmônica popular, uma sonoridade que é relacionada ao tradicional ritardo 4-3 é indicado por “sus” junto com a cifra², como em C7sus, que significa um acorde com as notas dó, fá, sol e sib. O “ritardo” pode ou não ter sido preparado previamente pelo acorde anterior, e ele não necessitará resolver da forma tradicional. Se o “ritardo” resolve, isto pode ocorrer no mesmo acorde, como em C7sus C7, ou pode resolver no próximo acorde como um ritardo com mudança de baixo, como em C7sus FM7³. Frequentemente, como no exemplo 11-13, não existe nenhuma resolução para a quarta, ao invés disso, ela é mantida para o próximo acorde. Note o acorde G6, que nós ainda não tínhamos visto. Uma cifra com um 6 depois dela significa uma tríade com uma nota acrescentada, uma sexta maior acima da tônica. (O acompanhamento do piano neste exemplo é dado somente como uma ilustração e não reflete necessariamente a forma na qual um pianista iria tocar esse trecho.)

EXEMPLO 11-13 *Hampton and Kynard, “Red Top”*



Letras e Música de Lionel Hampton e Ken Kynard. ©1947 Chorio Corp. ©Renovada 1957 Chorio Corp. Usada com permissão de Hal Leonard Corporation.

Embelezando uma Textura Simples

Uma forma de compor no estilo tonal é começar com uma textura simples que tem um contra-ponto soprano/baixo interessante e em seguida embelezá-la. Dois tipos comuns de embelezamento por NM são a bordadura e a nota de passagem. Outro tipo de embelezamento, apesar de não ser uma nota melódica, é o arpejo. Nós vimos arpejo do baixo em conexão com a inversão

²N. do T. Em inglês ritardo é *suspension*, daí o símbolo “sus”. Em português chamamos tal acorde de “suspenso”, isto é, um acorde sem terça.

³N. do T. Novamente aqui se recorre à cifragem americana, que implica num acorde de fá maior com sétima maior. A letra ‘M’ antes do número ‘7’ significa, em inglês, major seventh (sétima maior).

de tríades, mas arpejos podem ser utilizados em qualquer parte para criar movimento ou uma linha mais interessante.

Adicionar bordaduras, notas de passagem e arpejos à textura não é difícil, mas você deve ser cuidadoso em não criar paralelismos censuráveis nesse processo. Exemplo 11-14a ilustra uma textura simples sem paralelismo. Exemplo 11-14b mostra a mesma música embelezada, mas cada embelezamento criou um paralelismo não aceitável. Apesar de que paralelismos criados por notas de passagens e bordaduras podem ocasionalmente serem encontrados na música tonal, você deveria tentar evitá-los por enquanto.

Adicionar ritardos à textura geralmente não cria paralelismos mas é, de alguma forma, complicado no começo. Você poderá achar as seguintes sugestões úteis.

1. Desça um grau conjunto no baixo. O intervalo harmônico entre a segunda nota do baixo e alguma das notas superiores uma terça (ou décima)? Se for, o ritardo 2-3 irá funcionar.
2. Desça um grau conjunto em uma das vozes superiores. O intervalo entre essa segunda nota e o baixo é uma terça, sexta ou oitava? Se for, os ritardos 4-3, 7-6 ou 9-8, respectivamente, irão funcionar. Exceção: não use o 4-3 ou 7-6 se a resolução do ritardo já estiver presente em alguma outra voz. O resultado aural é bastante desapontador.

Abaixo está um exemplo simples a duas vozes (Ex. 11-15). Locais possíveis para ritardos estão marcados com um X. A segunda parte do Exemplo 11-15 é uma versão embelezada contendo todos os embelezamentos discutidos até então.

Sumário

Uma *nota melódica* é uma nota, seja diatônica ou cromática, que não é membro do acorde. Em adição à nomenclatura das NM, alguns adjetivos podem ser usados para descrever o contexto de uma NM em particular. Esses incluem os seguintes:

Submétrico	Acentuado	Diatônico	Ascendente	Superior
Métrico	Não acentuado	Cromático	Descendente	Inferior
Supermétrico				

Uma *nota de passagem* é uma NM que preenche o espaço entre duas outras notas por movimento em grau conjunto entre elas. Uma *bordadura* é uma NM que embeleza uma única nota ao se mover por grau conjunto em ascendente ou descendente, e retornando à nota original.

Um *ritardo* é uma NM que atrasa um movimento em grau conjunto descendente em uma linha. Um ritardo envolve três passos: a preparação, o ritardo e a resolução. Ritardos que ocorrem em uma voz outra que o baixo são classificadas pelo intervalo entre o baixo e o ritardo e entre o baixo e a resolução. A maioria dos ritardos sobre o baixo são 9-8, 7-6 ou 4-3. O único ritardo no baixo comum é o ritardo 2-3, no qual o baixo no ponto do ritardo forma um intervalo de segunda (ou nona) com alguma parte superior.

Um *ritardo superior* é similar ao ritardo, mas ele atrasa um movimento em grau conjunto ascendente e resolve ascendentemente.

Autoteste 11-1

A. Análise

- Volte para o Exemplo 7-10 que mostra algumas NM em parênteses e identifique o tipo de cada NM nos quadros em branco abaixo. Sempre mostre o tipo de classificação de intervalos (7-6, pro exemplo) ao analisar ritardos.
- Faça o mesmo com o Exemplo 10-4.
- Analise os acordes e NM neste trecho...



Bach, "Schmücke dich, o liebe Seele"

This image shows two staves of musical notation from Bach's "Schmücke dich, o liebe Seele". The top staff is in soprano C-clef, common time, and the bottom staff is in bass F-clef. The music consists of eighth-note patterns. There are several instances of grace notes and short rests, which are the focus for analysis in the exercise.

This image shows two staves of musical notation from Bach's "Schmücke dich, o liebe Seele". The top staff is in soprano C-clef, common time, and the bottom staff is in bass F-clef. The music consists of eighth-note patterns. There are several instances of grace notes and short rests, which are the focus for analysis in the exercise.

- B. Depois de rever a discussão sobre embelezamento, decida *qual* ritardo seria mais apropriado em cada trecho abaixo...

F: I⁶ V vi IV II: i V⁶ i VI Bb: I V⁶ I IV⁶ d: i vii⁹⁶ i⁶ iv

C. O exemplo abaixo é uma versão simplificada de uma harmonização choral de Bach. Analise os acordes com numerais românicos e ative a textura com embelezamentos de vários tipos. Apesar de serem possíveis muitas soluções, seria interessantes comparar a sua com a de Bach, a qual pode ser encontrada no Apêndice B.

Capítulo 12

Notas Melódicas 2

Apogiaturas

Todas as NM discutidas até aqui são alcançadas e deixadas por graus conjunto ou por nota comum. Na música tonal a maioria das NM é dos tipos já discutidos. As NM envolvendo saltos (apojaturas, escapadas, bordaduras duplas, e algumas antecipações) não são raras e elas tendem a ser as mais óbvias para o ouvinte.

Como regra geral, as *apojaturas* (também chamadas de bordaduras incompletas) são acentuadas, alcançadas por salto ascendente e deixadas por grau conjunto descendente. O tema de Tchaikovsky no exemplo 12-1 (note a transposição) contém duas apojeturas que conferem com esta descrição. A primeira, lá3, pode também ser ouvida como um ritardo do compasso anterior.

EXEMPLO 12-1 *Tchaikovsky, Sinfonia No. 5, II*

dolce 9 *p* *app*

Hn. in F p e app

VI. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

D. B. *pp*

D: I V⁴₃ 4 1⁶

Todas as apojaturas são alcançadas por salto e deixadas por grau conjunto, mas a sequência nem sempre é salto ascendente seguido por grau conjunto descendente. De fato, o exemplo 11-10 já nos dá um exemplo de uma apojatura não acentuada de cima (o mi4). Note que ela é também cromática. Provavelmente a única generalização possível com respeito à apojatura é que a apojatura, especialmente a variedade supermétrica, é mais

típica do século dezenove que do século dezoito. Como ilustração, considere o exemplo 12-2. Quatro das cinco NM na frase (não incluindo os lás no comp. 5, mão esquerda, porque eles duplicam a melodia) são apojaturas, e duas das quatro são supermétricas. É principalmente este aspecto – embora em combinação com outros (rítmo harmônico lento, melodia disjunta, textura homofônica, amplo âmbito, etc.) que dá a esta frase seu sabor romântico.

 EXEMPLO 12-2 *Chopin, Noturno Op. 27, No. 2*

The musical score consists of three staves of piano music. The top staff shows a treble clef, a key signature of four flats, and a time signature of common time. The tempo is marked as "Lento sostenuto". The middle staff shows a bass clef, a key signature of four flats, and a time signature of common time. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of four flats, and a time signature of common time. Various performance markings are present, including dynamics (p, dolce, app, 5 app), tempo (Lento sostenuto), and articulations (staccato dots). Measure numbers D1, I, *ii⁴, and *ii² are indicated below the staves.

A redução do exemplo 12-2 mostra que quando nós conduzimos da superfície da peça para a condução de vozes do nível mais subjacente [*background level*], nossa interpretação das apojaturas supermétricas mudam consideravelmente.

Escapadas

O contorno da escapada (também chamadas de bordaduras incompletas) é o reverso da apojaturas, porque a escapada é alcançada por grau conjunto e deixada por salto. As escapadas são geralmente submétricas, não acentuadas e diatônicas. Elas são frequentemente usadas em sequência para ornamentar uma linha escalar, como nos compassos 59-60 do exemplo 11-14. Note no exemplo 11-7 que, enquanto as *figuras de escapada* ornamentam a linha ré3-dó3-si2, verdadeiras escapadas ocorrem apenas duas vezes.

A escapada é também frequentemente usada nas cadências para ornamentar a progressão $\hat{2}-\hat{1}$. Um exemplo disto pode ser visto no Exemplo 12-3.

 EXEMPLO 12-3 *Haydn, Sonata No. 35, I*



Todas as escapadas citadas nesta seção foram *submétricas*, *não acentuadas*, e *diatônicas*; estas são geralmente características da escapada na música tonal.

A Bordadura dupla

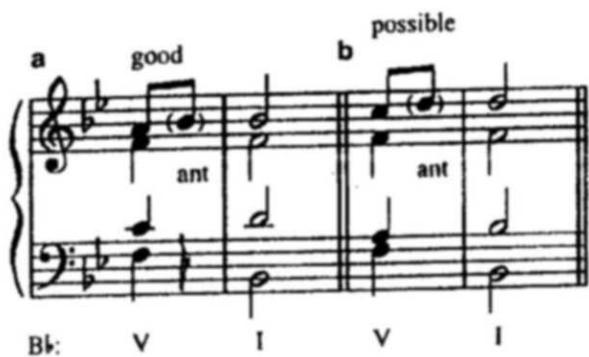
Um método comum de embelezar uma única nota envolve uma combinação de duas NM em sucessão, a primeira uma escapada e a segunda uma apojatura. Esta figura é denominada *bordadura dupla* (também chamada de cambiata ou “notas trocadas” [*changing notes*]). Como o Exemplo 12-4 ilustra, a bordadura dupla mantém alguma semelhança com a *figura de bordadura*.

EXEMPLO 12-4



Antecipação

Uma *antecipação*, como o nome já indica, antecipa um acorde que ainda não foi alcançado. Esta NM se move por grau conjunto ou por salto, para alguma nota que está contida no acorde antecipado, mas não está presente no acorde que o precede. Por exemplo, se a tríade fá/lá/dó fosse seguida pela tríade sib/ré/fá, você poderia usar tanto a nota sib ou a nota ré para antecipar o acorde sib/ré/fá enquanto que o acorde fá/lá/dó ainda estiver soando. A nota fá não poderia ser utilizada como uma NM porque ela é comum a ambos os acordes. Entre as duas notas sib e ré, o sib seria provavelmente a melhor escolha. No Exemplo 12-5a o sib3 antecipado forma uma dissonância satisfatória com outras notas e é claramente uma NM, mas no Exemplo 12-5b o ré4 não cria nenhuma dissonância verdadeira com qualquer outra nota.



Uma antecipação bastante parecida com a do Exemplo 12-5a aparece no Exemplo 12-6.

EXEMPLO 12-6 Bach, O Cravo Bem Temperado, Livro II, Fuga 22

The image shows a musical score for piano. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The bass line starts with a bass note at V7, followed by a bass note at i, then ii⁶, then a bass note at V. The label 'ant' is placed above the bass note at V. The score includes dynamics (p, f) and tempo markings (100).

A maioria das antecipações são abordadas por grau conjunto, mas a abordagem por salto não é rara. no Exemplo 12-7 existem três *figuras de antecipação*, cada uma alcançada por salto e deixadas por nota comum, mas somente uma figura, aquela no baixo, é uma NM.

EXEMPLO 12-7 Schumann, "Little Morning Wanderer", Op. 68, N° 17

The image shows a musical score for piano. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The bass line starts with a bass note at I, then V⁶, then IV⁶, then a bass note at V. The label 'ant' is placed above the bass note at V. The score includes dynamics (f) and tempo markings (Allegro con brio).

A variedade menos comum de NM é a antecipação alcançada e deixada por salto. Esta algumas vezes é referida como *antecipação livre*. Exemplo 12-8 é um exemplo de Mozart, no qual o baixo antecipa a tríade de tônica antes que o acorde de dominante tivesse resolvido, permitindo ao baixo nos comp. 7 a 9 imitar o soprano dos comp. 5 a 7.

EXEMPLO 12-8 Mozart, Sonata K. 332, I

E I | ← -?---| vi ii⁷ V I
n ant

Nota Pedal

A nota pedal foi deixada por último na discussão sobre NM porque ela é uma classe própria. A *nota pedal* é uma ferramenta composicional que se inicia como uma nota do acorde, em seguida se torna uma NM enquanto as harmonias em volta mudam, e finalmente finaliza como uma nota do acorde quando a harmonia está novamente em concordância com essa nota. As outras NM são realmente decorativas e sempre dependentes das harmonias para seu significado. No entanto, a nota pedal frequentemente tem tal força tonal que as harmonias parecem embelezar a nota pedal ao invés do contrário. Isto soa mais complicado do que realmente é. Olhe o Exemplo 12-9, que mostra o final de uma fuga de Bach.

EXEMPLO 12-9 Bach, "Allein Gott in der Hösh' sei Ehr"

87
V⁶ I (IV) (vii⁹) (I)

De certa forma a peça finaliza no primeiro tempo do comp. 88 com uma CAI. O que segue essa cadência é uma pequena codetta, com a nota de tônica sustentada no baixo sob uma progressão IV-viiº-I nas vozes superiores. Os acordes acima do pedal de tônica no baixo são analisados, mas num sentido real a notal pedal se sobrepõe às partes superiores e representa uma harmonia de tônica. Incidentalmente, a relativamente fraca CAI invertida é utilizada para finalizar essa peça porque a linha do baixo está apresentando a melodia na qual a peça é baseada.

Você deve ter notado que as inversões acima da nota pedal não foram indicadas no Exemplo 12-9. Geralmente essa é uma boa prática a ser seguida na análise de tais passagens. O efeito aural da inversão é alterada pelo pedal, e não existem símbolos convencionais para representar essa alteração.

O termo *nota pedal* vem do uso frequente dessa ferramenta em composições para órgão. Em qualquer ponto da composição, porém mais frequentemente no final da obra, o organista será chamado a sustentar uma única nota com o pedal enquanto continua a executar linhas móveis com os manuais (teclado). Muito frequentemente a nota sustentada

é a tônica ou a dominante, e a passagem geralmente inclui a tríade cuja tônica está uma 4J acima da nota pedal (por isso o termo *acorde de sexta quarta pedal*). Dessa forma, se a nota da tônica for o pedal, o acorde de IV será frequentemente utilizado sobre ela (como no Ex. 12-9), e se a nota da dominante for o pedal, o acorde de I será com muita frequência utilizado sobre ela.

Notas pedal ocasionalmente ocorrem em outras partes que não o baixo, em cujos casos são referidos como *notas pedal invertidas*. Outra possibilidade é a nota pedal conter mais do que uma altura de nota (*nota pedal dupla* e assim em diante), como no Exemplo 12-10. Apesar de que muitas das notas pedais são sustentadas, notas pedal rearticuladas, como no Exemplo 12-10 não são incomuns.

EXEMPLO 12-10 Schumann, "Reaper's Song", Op. 68, N° 18

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef, G major, with a key signature of one sharp. The tempo is Allegro moderato. Dynamics include *p* and *n*. The bottom staff is in bass clef, C major, with a key signature of one sharp. The piano part includes a dynamic *ped*. Below the bass staff, Roman numerals indicate harmonic progressions: (ii), (V⁷), and (I).

Problemas Especiais na Análise de Notas Melódicas

Nesta seção nós iremos discutir trechos que demonstram problemas especiais que você poderá encontrar de tempos em tempos ao analisar uma música tonal. Primeiro, a classificação inicial que você dá a uma nota pode mudar se você faz uma redução da passagem. Tais possibilidades foram mencionadas em conexão com Exemplos 12-1 e 12-2. Para variar, nós iremos fazer uma redução textural inversa de uma passagem similar. Exemplo 12-11 mostra duas versões de um pedaço de uma melodia em E^b, a primeira melodia sendo diatônica, a segunda incorporando notas de passagem cromáticas e diatônicas.

EXEMPLO 12-11

The musical score shows two melodic versions, labeled (a) and (b). Both are in E^b major. Version (a) is diatonic, starting on E and ending on I. Version (b) is chromatic, starting on E and ending on I, with additional notes like F# and G#.

Se nós embelezarmos cada nota do Exemplo 12-11b, nós criamos a melodia encontrada no Exemplo 12-12.

 EXEMPLO 12-12 *Schubert, Impromptu Op. 90, N° 2*



A classificação das NM no Exemplo 12-12 é problemática. Por exemplo, o primeiro Mi \sharp 3 no comp. 3 é, superficialmente, uma bordadura (Mi \flat 3-Mi \sharp 3-Ré \sharp 3). Todavia, Exemplo 12-11b mostrou que o Mi \sharp 3 não é uma bordadura, mas uma nota de passagem (Mi \flat 3-Mi \sharp 3-Fá3), assim como é o Fá \sharp 3, Fá \sharp 3 e o Sol \sharp 3 que segue. A melhor solução é classificar estas notas como notas de passagem (como no Exemplo 12-11) e as outras como bordaduras.

Exemplo 12-13 é nosso segundo trecho problemático. É muito improvável que você estivesse apto a determinar o background harmônico deste trecho somente olhando para ele, e na verdade ele envolve muitos conceitos harmônicos avançados para permitir uma discussão mais detalhada das harmonias por enquanto. Entretanto, se você tocá-lo devagar, você descobrirá que a mão direita fica cada vez mais para trás em relação à esquerda. A cadência em fá \sharp menor na mão direita acontece três colcheias depois dessa mesma cadência na mão esquerda, e as cadências em Lá maior estão quatro colcheias separadas. Ambas as cadências estão identificadas no exemplo.

 EXEMPLO 12-13 *Brahms, Variações sobre um Tema de Schumann, Op. 9, Var. 2*



Uma vez que as duas pautas estejam alinhadas “corretamente”, se torna aparente que a textura não contém nenhuma NM (exceto, talvez, pelo Si \sharp 3). Exemplo 12-14 traz a mão direita alinhada com a mão esquerda. Toque ambos os exemplos e compare-os.

EXEMPLO 12-14



A terminologia convencional de NM é inadequada para explicar uma passagem como essa. Ao invés, é melhor usar uma abordagem como a que mostramos.

Finalmente, nós consideraremos o problema da harmonia implícita e a análise de melodias não acompanhadas. Como uma regra geral, análise de NM baseadas em melodias sozinhas são arbitrárias e não uniformes. No entanto, um músico experiente pode algumas vezes reconhecer as NM numa linha melódica não acompanhada somente com base nas harmonias implícitas. Exemplo 12-15 mostra nossa interpretação (outras são possíveis) das harmonias implícitas num sujeito de uma fuga de Bach. A redução textural mostra que a melodia é uma elaboração de uma simples linha melódica em grau conjunto.

EXEMPLO 12-15

Textural reduction

Sumário

Uma *apojatura* é uma NM que é alcançada por salto e resolvida por grau conjunto. Na maioria dos casos, apojaturas são acentuadas, alcançadas por salto ascendente e resolvidas por grau conjunto descendente.

Uma *escapada* é alcançada por grau conjunto e resolvida em direção oposta. Escapas geralmente são submétricas, não acentuadas e diatônicas.

Uma *bordadura dupla* embeleza uma única nota ao soar suas vizinhas superior e inferior em sucessão (em qualquer ordem). A primeira bordadura é alcançada por grau conjunto e deixada por salto, enquanto que a segunda é abordada por salto e resolvida por grau conjunto.

Uma *antecipação* antecipa uma nota que pertence ao próximo acorde. Ela pode ser abordada por grau conjunto ou salto. Uma antecipação quase sempre resolve na nota que ela antecipou. Uma antecipação que resolve por salto é chamada de *antecipação livre*.

Uma *nota pedal* é uma nota estacionária que inicia numa nota do acorde e em seguida se torna uma NM enquanto a harmonia muda, e finalmente termina como uma nota do acorde novamente. Notas pedal geralmente ocorrem no baixo, mas ocasionalmente podem ocorrer em outras partes.

A análise de acordes e NM devem sempre ser feitas simultaneamente. Apesar de que muitas NM são claramente reconhecíveis como embelezamento da harmonia básica, casos ambiguos serão encontrados ocasionalmente.

Autoteste 12-1

A. Analise

1. Volte para o Autoteste 8-1, PArte F, que mostra NM em parênteses e identifique o tipo de cada NM nos espaços em branco abaixo. Sempre mostre a classificação intervalar (7-6 e assim por diante) ao analisar ritardos.

comp. 1

comp. 3

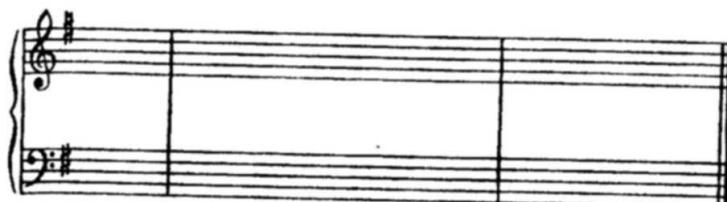
comp. 4

2. Analise cada uma das NM no Exemplo 9-10.

3. Analise cada uma das NM no Exemplo 9-11.

4. Classifique cada acorde e NM deste trecho. Em seguida faça uma versão simplificada sem as NM. Comente a versão simplificada. Analise dois acordes no terceiro tempo do comp. 11.

 **Bach, “Ermuntre dich, mein schwacher Geist”**



5. Os dois trechos abaixo são de um tema e variações de Mozart. O primeiro trecho é do final do tema, enquanto que o segundo trecho é do final da primeira variação. Analise as harmonias (elas são idênticas no tema e na variação) e classifique as NM.

 **Mozart, SONATA para Piano, K. 284, III, Tema e Variação I**

Theme

13

f

15

p

f

B. O exemplo abaixo é um coral três vozes. Analise os acordes com numerais românicos. Em seguida adicione as NM especificadas nos pontos indicados. Mostre a classificação intervalar de cada ritardo.

C. O trecho abaixo é uma redução da Sonata de Mozart K. 330, III, comp. 1-8. Use-o como um esqueleto para elaboração, utilizando arpegiados e NM onde você achar que cabem. É possível também engrossar a textura ocasionalmente, se você desejar.

Capítulo 13

O Acorde de V⁷

Introdução

Os acordes de sétima diatônicos foram introduzidos muito cedo neste texto, no capítulo 5. Os exemplos e exercícios subseqüentes incluíram a análise de muitos acordes de sétima, mas não nos dedicamos aos detalhes de como os compositores usaram os acordes de sétima na música tonal. O uso dos acordes de sétima é o assunto dos próximos capítulos.

Antes de ler adiante, reveja o material sobre os acordes de sétima no Capítulo 5. Naquelas seções você aprendeu, entre outras coisas, que as cinco qualidades de acordes de sétima mais comuns são os acordes de sétima maior, de sétima dominante, de sétima menor, de sétima meio-diminuto, e o de sétima diminuta. Destes tipos, o de sétima da dominante é de longe o mais freqüentemente encontrado. Ele é geralmente construído sobre o 5, com o resultado que os termos dominante com sétima e V7 são usados mais ou menos reciprocamente.

Os acordes de sétima da dominante são por definição sempre um acorde de sétima maior-menor isto é, quando soletrado na posição fundamental eles contém uma tríade maior mais uma nota uma 7m acima da fundamental. Nos tons maiores um acorde de sétima construído sobre o 5 será automaticamente um acorde de sétima maior-menor. Mas nos tons menores é necessário elevar o 7 para obter a qualidade do sétima maior-menor. O acorde de sétima construído sobre o 5 sem o 7 alterado ascendentemente (v7 em vez de V7) não é comum. Ele serve apenas como um acorde de passagem, não como uma verdadeira dominante, porque lhe falta a sensível definidora da tônica, um elemento essencial para um acorde com a função de dominante.

Exemplo 13-1

Considerações Gerais sobre Condução de Vozes

O conceito essencial no manejo de qualquer acorde de sétima envolve o tratamento da sétima do acorde: a sétima quase sempre resolve descendente por grau conjunto. Ficamos geralmente desconfiados de generalizações, como deve ser, mas a resolução descendente da sétima como um princípio geral é extremamente importante. A sétima teve origem em música como ritardo de resolução descendente ou como uma nota de passagem descendente, e a resolução descendente tornou-se a única aceitável ao ouvido musical. Para comparar a sétima resolvendo descendente com uma resolvendo ascendente, escute o exemplo 13-2. A diferença pode ou não parecer impressionante para você, mas a música tonal contém muitos poucos exemplos da segunda resolução.

Exemplo 13-2

Quando você estiver trabalhando com o V7, você deve também considerar a sensível: quando está em uma voz externa, a sensível quase sempre resolve por grau conjunto ascendente. Para se convencer da razão para isto, toque o exemplo 13-3, e note o efeito desconcertante da cadência.

Exemplo 13-3

Quando você aplicar estes dois princípios, lembre-se de não confundir a sétima do acorde com o sétimo grau da escala. Sintetizaremos o que apresentamos até aqui neste capítulo:

1. O acorde de V7 é um acorde de sétima maior-menor.
2. A sétima do acorde(4) resolve descendente para 3.
3. A terça do acorde (7) resolve ascendentemente para 1, especialmente se estiver em uma voz externa.

O V7 a Duas Partes

Acordes de V7 incompletos, assim como tríades incompletas, são sonoridades úteis. O ouvido reconhece a função do som e “assume” os membros ausentes do acorde. Entretanto, o V7 em posição fundamental não é usado com freqüência a duas partes, porque a dissonância da sétima é particularmente áspera em uma genuína textura a duas partes. Quando a sétima é encontrada ela é geralmente breve, como no exemplo 13-4. Em qualquer caso, a resolução será como no exemplo: a fundamental desce uma 5J (ou sobe uma 4J) e a sétima desce por grau conjunto para o 3.

Exemplo 13-4. Bach, Invenção nº. 10

O V7 a Três Partes

O V7 em uma textura a três partes terá uma das notas de acorde ausente, a menos que uma das partes articule duas notas. Obviamente, nem a fundamental nem a sétima podem ser omitidas sem perder o sabor de um acorde de sétima. Dos dois membros restantes, a quinta é mais comumente omitida, mas os exemplos com a terça omitida não são raros.

Exemplo 13-5

O exemplo 13-6 ilustra o V7 com a quinta omitida.

Exemplo 13-6. Bach, Sinfonia Nº 9

Um V7 com a terça omitida pode ser visto no exemplo 13-7.

Exemplo 13-7. Mozart, Sonata K. 570, III

O V7 a Quatro Partes

A resolução do dominante com sétima em posição fundamental para a tônica em posição fundamental é mais difícil que qualquer outra combinação. Entretanto para dominar esta técnica você precisa apenas lembrar-se dos princípios discutidos anteriormente neste capítulo:

1. A sétima deve resolver descendente para o 3.
2. A sensível, quando na parte superior, deve resolver ascendentemente para o 1.

Outra maneira de olhar estes princípios é em termo da resolução do trítono: o 4+ tende a resolver para uma 6a (ex. 13-8b). Se seguirmos estes princípios, descobriremos que a tríade de tônica está incompleta ela tem a quinta.

Exemplo 13-8

A resolução do V7 para uma tríade incompleta não é um "erro" a ser evitado e é, de fato, uma ocorrência muito comum, especialmente nas cadências finais. No exemplo 13-9 a sensível, mesmo não estando na voz superior, resolve ascendente por grau conjunto, resultando em uma tríade de tônica incompleta.

Exemplo 13-9. Schubert. Quarteto, A morte e a donzela, Op. Post., I

Se você quer resolver o V7 em posição fundamental em quatro partes para uma tríade completa de tônica, um destes métodos funcionará:

1. Use um V7 incompleto, omitindo a quinta (ou, menos comum, a terça) e duplique a fundamental.
2. Use um V7 completo, mas ponha a sensível (terça do V7) em uma parte interna, e "fruste" sua resolução natural com um movimento de uma 3M descendente para a quinta da tríade.

A primeira solução funciona porque, como já vimos, o V7 incompleto é uma sonoridade perfeitamente útil. O segundo método, que é o mais comum, esconde a sensível em uma voz interna, aonde a falta de resolução não é tão aparente ao ouvinte. As duas opções são sintetizadas no Exemplo 13-10.

Exemplo 13-10

Ilustrações destes dois procedimentos na literatura são vistos nos dois exemplos seguintes. No primeiro (ex.13-11) um V7 incompleto (quinta omitida) é usado.

Exemplo 13-11. Bach, "Num ruhen alle walder"

No segundo (Ex. 13-12) Beethoven usa um V7 completo mas frusta a sensível.

Exemplo 13-12. Beethoven, Quarteto Op. 18 Nº. 1, IV (resolução para piano).

Você já deve ter descoberto que há uma maneira de resolver um V7 completo em quatro partes para uma tríade de tônica completa mesmo resolvendo a sensível e a sétima do acorde: se a quinta do V7 salta para a quinta da tríade de tônica, obtém-se uma tríade de tônica completa, mas a custo de 5as paralelas. Esta resolução está ilustrada no exemplo 13-13.

Exemplo 13-13

Na música instrumental esta solução é ocasionalmente encontrada quando as 5as estão em movimento contrário, como no exemplo 13-13. Note como as pausas nas partes inferiores e a atividade continuada na primeiro violino distrai a atenção do ouvinte.

Exemplo 13-13. Haydn, Quarteto Op. Nº 1, III (redução para piano).

[

O V7 a Cinco Partes]O V7 a Cinco Partes

É fácil obter-se uma condução de vozes suaves na resolução do V7 em posição fundamental em uma textura a cinco partes. A nota duplicada é geralmente a fundamental do V7, como no exemplo 13-15.

Exemplo 13-15. Bach, O Cravo Bem Temperado, Livro I, Prelúdio 1.

A Progressão V7-VI

O V7 em posição fundamental freqüentemente move-se para a tríade de submediante (progressão de engano). Quando a sensível está presente no V7 (o que geralmente é o caso), ela geralmente resolve ascendente para o 1, mesmo quando em uma voz interna. Em quatro ou mais partes esta resolução resultará em uma terça duplicada no acorde de vi (ou VI). Alguns modelos de progressões V7-VI são dados no exemplo 13-16. A condução de vozes deve ser o mesmo em maior.

Exemplo 13-16

Checagem

1. Na resolução de qualquer acorde de sétima, a sétima do acorde quase sempre (sobe/desce) por (grau conjunto/salto).
2. Na resolução de um acorde de V7, a terça do acorde (7) geralmente (sobe/desce) por (grau conjunto/salto). Este princípio as vezes não é seguido quando a terça do acorde está em uma parte (interna/externa), em qual caso ela pode saltar descendente para o 5.
3. Se um membro do V7 deve ser omitido, ele é geralmente a (terça/quinta).
4. Se um membro do V7 deve ser duplicado ele é, geralmente a _____.
5. Se os princípios listados nas questões 1 e 2 forem seguidos em uma textura a quatro partes, a progressão V1-I conduzirá para um acorde de I (completo/incompleto).
6. Descreva dois bons métodos para se obter um acorde de I completo em uma progressão V7-I a quatro partes.

Autoteste 13-1

A. A nota dada em cada caso é a fundamental, terça, quinta ou sétima de um acorde de V7. Anote o acorde em posição fundamental e denomine o tom maior no qual ele deve ser o V7.

B. Retorne ao teste 11-1, A.3. Estude cuidadosamente os acordes de V7 nos compassos 1, 2 e 5, e comente sobre a condução de vozes. (Nota: você pode ter analisado o Láb no c.1 como uma nota de passagem, mas ela pode também ser considerada como uma sétima.)

C. Resolva cada acorde abaixo para um I em posição fundamental. (Nota: c quer dizer acorde completo, i quer dizer acorde incompleto.)

D. Anote a armadura e o acorde de V7, então resolva-o.

E. Analise as harmonias implícitas nestas molduras soprano/baixo. Faça versões a quatro partes com embelezamentos e ao menos um V7 em posição fundamental.

F. Analise os acordes especificados pelo baixo cifrado. Faça duas harmonizações, uma para coro SCB e uma para coro SCTB.

Capítulo 14

Os Acordes de II⁷ e VII⁷

Introdução

Exemplo 14-1

Assim como a tríade de sobretônica, a sobretônica com sétima progride tipicamente para o V. A posição fundamental do V pode ser adiada pelo surgimento do acorde de I6/4 cadencial, ou o V pode ser representado por um viio06 (veja as resoluções típicas no ex. 14-2.)

Exemplo 14-2

Exemplos de todos os casos acima, assim como de outros, não são difíceis de encontrar, mas a primeira inversão do ii7 é a posição do baixo mais comum. Uma progressão ii65-V7 em uma textura a três partes está ilustrada no exemplo 14-3. Note a figura de ritardo que prepara a sétima do ii6/5.

Exemplo 14-3. Sinfonia Nº 41, K. 551, IV

Um exemplo familiar da progressão ii4/2-V6/5 em uma textura a cinco partes ocorre no início do Cravo Bem Temperado. Novamente a sétima é alcançada por meio de uma figura de ritardo.

Exemplo 14-4. Bach, O Cravo Bem Temperado, Livro I, prelúdio 1

Um uso muito menos típico do acorde de sétima da sobre tônica é como um substituto para o acorde de IV na cadência plagal. Em tais casos, o ii7 está geralmente em primeira inversão, situação em que sua semelhança com o IV é mais óbvia. No exemplo 14-5, que pode parecer algo difícil de seguir devido às claves, Dvorak conclui a frase com uma cadência plagal ii°6/5-i. A redução torna a condução de vozes mais clara e revela que a maior parte da frase é sequencial.

Exemplo 14-5. Dvorak, sinfonia Op 95(Do Novo Mundo), I

Talvez uma melhor explicação para o ii°6/5 no exemplo acima seja a que ele é um acorde de iV com a sexta acrescentada (o fá#). Esta interpretação é especialmente atrativa por justificar o Mi, o qual seria de outro modo uma sétima sem resolução no acorde de ii°7(meio diminuto)

O Acorde De VII7 em Maior

O Acorde de sétima em maior é um acorde de sétima meio-diminuto, tendo, como a tríade de vii°, uma função de dominante. Ele normalmente resolve diretamente para a tônica, mas pode progredir antes para o V7 pelo simples movimento por grau conjunto descendente do (6) (a sétima do acorde). Resoluções típicas para a tônica a quatro partes

são mostradas no exemplo 14-6. A terceira inversão, que é muito rara, não é mostrada, nem o vii6/5-I(meio diminuto), que conteria 5as paralelas.

Exemplo 14-6

A ultima progressão no exemplo 14-6, o vii(meio diminuto)4/3-I, não é comum, mas ela acontece. Quando usada em uma cadênciia importante, resulta em uma combinação interessante das características das cadências plagal e autêntica. Isso está ilustrado no exemplo 14-7, o qual é do final de uma composição para dois coros a quatro partes.

Exemplo 14-7. Brahms, “Unserve Vater hofften auf dich”, Op. 109, N° 1

Como o exemplo 14-6 mostrou, o vii^o7(meio diminuto) em posição fundamental deve ser encadeado curiosamente para se evitar as 5^a paralelas. No exemplo de Haydn abaixo (ex. 14-8), as 3^as paralelas nos violinos progridem em movimento contrário a 10^a paralelas. Isto permite uma resolução muito natural para a tríade de tônica com a terça duplicada.

Exemplo 14-8. Haydn, Quarteto Op. 74, N° 3, III

Além deste, o vii^o7(meio dim) não causa qualquer problema. Devemos lembrar, entretanto, que o vii^o7(meio dim) é muito menos comum que os outros acordes com função de dominante-V, e vii^o(6).

O Acorde VII7 em Menor

No modo menor, a sétima da sensível (ex. 14-9a) aparece como um acorde de sétima diminuta (vii^o7). O acorde de sétima da subtônica (VII7) geralmente funciona como uma dominante secundária (V7 de III), um uso que é discutido no Capítulo 18 (ex. 14-9b). O vii^o7 é encontrado mais frequentemente e é discutido nos parágrafos seguintes.

Exemplos 14-9

O vii^o7, em posição fundamental ou invertido, tende a resolver na tônica. Assim como com o vii^o7(meio dim), o vii^o7 pode antes ir para o V7 simplesmente resolvendo a sétima do acorde por grau conjunto descendente. A resolução do vii^o7 para i, entretanto, requer mais discussão.

O vii^o7 contém dois trítonos. A tendência do trítono é a de resolver para dentro por grau conjunto quando for um 5^a, e para fora por grau conjunto quando for uma 4+. Se estas tendências forem seguidas a quatro partes, como no exemplo 14-10, a tríade de tônica terá a terça duplicada.

Exemplo 14-10

Os compositores nem sempre se importam em seguir estas tendências, movimentando frequentemente o (^2) para o (^1) em vez de mover-lo para o (^3) (compare ex. 14-11a e b). Em determinadas distribuições de vozes, isto pode resultar em quintas desiguais (ex. 14-11c).

Exemplo 14-11

As 5^as, embora aceitáveis, são frequentemente disfarçadas pelo uso de NM, como no exemplo 14-12.

Exemplo 14-12. Bach, Passacaglia em dó menor.

Os membro do vii^o7 geralmente movem-se da mesma forma seja em posição fundamental, seja em uma das inversões, e a nossa discussão sobre a opção de dobrar a terça ainda se aplica (por exemplo, veja o primeiro acorde no ex. 14-13c) e geralmente seguido pelo V7 ou i6/4-V7.V

Exemplo 14-13

Checagem

1. O acorde de sétima diatônico encontrado mais frequentemente é o V7. Qual vem em segundo lugar?
2. Quais notas de um acorde de sétima não devem ser omitidas?
3. A sétima de um acorde de sétima diatônico resolve (por grau conjunto/por salto) (ascendente/descendente)
4. Que tipos de acordes de sétima são encontrados sobre o ($\hat{2}$) e o ($\hat{7}$) em maior e menor? Quais formas em menor são mais comuns?
5. O ii7 tende a ser seguido pelo _____, o vii^o7(meio dim) pelo _____.
6. Qual acorde discutido neste capítulo contém dois trítulos?
7. A tendência natural do 4+ é a de resolver (para dentro/para fora) por grau conjunto, enquanto que o 5º resolve (para dentro/para fora) por grau conjunto.
8. Tente lembrar-se das implicações da anterior em conexão com o acorde de vii^o7.

Autoteste

- A. Escreva os seguintes acordes. Não use armaduras, use acidentes.
- B. Analise os seguintes acordes. Assegure-se de que os símbolos indicam a qualidade e a inversão do acorde.
- C. Analise os acordes e NM nos seguintes trechos. Sempre que encontrar um acorde de ii7 ii^o (meio dim) ou vii^o7 (meio dim), discuta a condução de vozes para e do acorde.
1. cada espaço numerado indica onde um acorde deve ser analisado. Em muitos casos seria igualmente válido analisar os “acordes” como NMs.
Bach, “Gibe dich zufrieden und sei stille”
 2. Novamente, os acordes estão numerados. Também, as notas “reais” do baixo dos acordes 1-3 estão circuladas.
Mozart, sonata para piano K.284, III, var.5
 3. Investigue a idéia pré dominante neste trecho.
Schubert, Alfenthalt
 4. As notas de cada melodia no 2º tempo de cada compasso ímpar são NMs. Tente fazer uma redução que mostre o modelo simples de qual este trecho é uma elaboração.
Chopin, Mazurca Op. 33, No.3
- D. Escreva, introduza, e resolva os acordes especificados. Cada sétima de acorde deve ser alcançada com um ritardo, ou uma bordadura, ou uma nota de passagem; identifique qual você usou. Inclua armaduras e numerais romanos.
- E. Analise os acordes sugeridos pelo baixo cifrado, analisando todo o trecho em Ré Maior. Adicione então duas partes em clave de sol em acordo com estes acordes. Nota:

este trio deve realmente ser executado por quatro músicos: dois violinistas, alguém tocando a linha do baixo (provavelmente um violoncelista), e um tecladista realizando o baixo cifrado. (os numerais 3 e 5 significam tríades em posição fundamental).

Corelli, Trio Sonata Op. 3, No 2,II

Capítulo 15

Outros Acordes de Sétima Diatônicos

O acorde de IV⁷

O acorde diatônico de sétima da subdominante é encontrado nas formas mostradas no exemplo 15-1.

Exemplo 15.1.

Assim como a tríade de subdominante, o subdominante com sétima progride para V(ou vii06), frequentemente por intermédio de alguma forma de acorde de ii. A resolução para o ii (possivelmente invertido) é especialmente fácil de realizar, porque apenas a sétima precisa progredir. Isto será ilustrado no exemplo 15-2.

Exemplo 15-2

Quando o IV7 progride diretamente para o V , pode resultar 5as paralelas se a sétima do acorde for colocada acima da terça (ex.15-3a). Isto pode ser corrigido pelo uso do sexta-quarta cadencial (ex.15-3b)ou pelo dobramento da quinta do acorde de V (ex15 3c).

As soluções ilustradas nos exemplos 15-3d e 15-3e, embora menos comuns, são também aceitáveis.

Exemplo 15-3.

De outra forma, a condução de vozes para e a partir da subdominante com sétima em posição fundamental ou invertida é suave e não oferece qualquer problema novo. Um exemplo interessante é citado a seguir. Conquanto o tratamento do IVM7 seja convencional no exemplo 15-4, o restante da progressão não é . Aproximadamente metade das sucessões de acordes teriam que ser chamados excepcionais ou não funcionais. Especialmente inusitados são os acordes sobre as palavras “gebete, darinnen”, concluindo com o acorde bVII. Este é um acorde “emprestado “, assunto do capítulo 23. A redução, que mostra apenas o soprano e o baixo, explica o bVII como originário em um tratamento sequencial dos motivos de cinco notas nas vozes externas . As notas pertencentes a cada um dos motivos estão escritas como mínimas e estão conectadas com as outras.

Exemplo 15-4 Brahms, “Derenglische Gruss”, Op.22, NÂ° 1

A subdominante com sétima em menor com o 6 alterado ascendentemente (veja o ex. 15-1) tem o mesmo som que o acorde de dominante com sétima, mas não tem uma função de dominante.

Ao contrário, ele resulta do movimento ascendente em direção à sensível, como no exemplo de Bach abaixo (Ex. 15-5)

Exemplo 15-5. Bach, (Goot hat das evangelium)

O acorde de VI7

A subdominante com sétima é encontrada em três formas (ex.15-6)

Exemplo: 15-7

Assim como suas tríades, o vi7 e o vi7M progridem tipicamente em direção ao V, geralmente passando pelos acordes de subdominante ou de sobretônica, ou por ambos. As resoluções para o IV e o ii não são difíceis, e algumas das possibilidades estão ilustradas no exemplo 15-7.

Exemplo 15-7

Se um VI7M em posição fundamental, poderão resultar em 5as paralelas, como no exemplo 15-8a. Em maior este problema pode ser evitado progredindo-se para o V6 ou V6/5, como no exemplo 15-8c.

Exemplo 15-8c;

É óbvio que, em uma textura mais livre, a condução de vozes a um problema menos crítico. No Exemplo 15-9 são vistas 5as paralelas na progressão vi7- ii7. Note também a sétima sem resolução na última cadência.

Exemplo 15-9.

Em menor, quando a fundamental da submediante com sétima progride ascendente por grau conjunto para o 7, o 6 deve ser alterado ascendente para evitar o intervalo de uma 2+. O acorde que resulta quando o 6 é alterado ascendente é um de sétima meio-diminuto: #vi%7. A origem deste acorde está ilustrada no Exemplo 15-10.

Exemplo 15-10

O #vi geralmente funciona como um acorde de passagem entre dois acordes com função de dominante (v ou vii0). Ele progride mais suavemente para o inusitado vii0 em posição fundamental, como no exemplo 15-11, mas ele pode progredir para o v5/6 se o 1 saltar para o 5 (como no ex. 15-10b).

Exemplo 15-11. Bach, "Warum betrübst du dich, mein Herz"

O Acorde de I7

O acorde de sétima da tônica em sua forma diatônica é um acorde de 7a maior em um tom maior (ex. 15-12a) e um acorde de 7menor em um tom menor (ex. 15-12b). O acordes de sétima menor-maior (ex. 15-12c), enquanto possível é, muito raro na tradição tonal, embora seja usado livremente no jazz.

Exemplo 15-12

A adição de uma sétima à tônica obviamente a destitui da estabilidade tonal. Em vez de uma meta harmônica ou um ponto de repouso, a tônica com sétima é um acorde ativo que requer resolução. Ele tende a progredir para um IV, ou às vezes para um ii ou um vi, qualquer um deles podendo também ter uma sétima. O acorde de resolução deve ser um que contenha o 6 de tal forma que a sétima do acorde (7) possa resolver descendente para ele. Algumas possibilidades estão ilustradas no exemplo 15-13.

Exemplo 15-13

Apesar do acorde de tônica com sétima não ser uma sonoridade encontrada com frequência, ele pode ser muito efetivo quando bem usado. Dois exemplos do Album da Juventude de Schumann aparecem abaixo, com a sétima alcançada como uma nota de passagem em cada caso. A redução do exemplo 15-15 mostra que as sétimas dos acordes resolvem descendente por grau conjunto, mesmo nesta textura bastante livre (veja

as notas com colchetes). Na análise com numerais romanos “V3/V” representa uma dominante secundária, que será discutida no capítulo 18.

Exemplo 15-14. Schumann, “Canção da Primavera” Op. 68, nº15

Exemplo 15-15 Schumann, “Mignon” Op.68, nº65

O Acorde de III7

O acorde diatônico de sétima da mediante tem as formas ilustradas no exemplo 15-16. Os dois primeiros acordes do exemplo 15-16 (o outro é raramente usado) ocorre mais frequentemente em sequências de acordes de sétima.

Exemplo 15-16

Um exemplo típico de tal sequência é visto no exemplo 15-15. A música mostrada é tocada pela orquestra de cordas, enquanto os solistas tem uma versão algo embelezada. Note que, na sequência, acordes de sétima completos alternam-se com acordes de sétima incompletos (com a quinta omitida). Esta alternância é o método usado no encadeamento de acordes de sétima em posição fundamental a quatro partes em uma sequência do ciclo de 5as. Note que a condução suave de vozes permite que cada sétima de acorde seja alcançada como um ritardo. Enquanto o iii7 progride geralmente para o vi7, como aqui, ele pode também ser seguido por um acorde de IV.

Exemplo 15-15. Corelli, Concerto Grosso, Op.6, Nº3, V

Sumário

Cerca de dezessete diferentes acordes de sétima foram discutidos neste e no capítulo precedente. Em vez de tentar memorizar as resoluções típicas destes acordes, sugerimos que você simplesmente lembre-se e aplique estes princípios:

1. A função de uma tríade não é mudada pela adição de uma sétima. Se, por exemplo, iv tende a progredir para o ii0 ou v, você pode assumir que iv7 tem estas mesmas tendências. Exceção : a tônica torna-se um acorde ativo em vez de uma meta harmônica estável.
2. O acesso suave a sétima do acorde é uma característica de muitas, mas não de todas, as passagens que empregam acordes de sétimas diatônicas.
3. As sétimas de acordes quase sempre resolvem descendente por grau conjunto. Como consequência o acorde de resolução deve conter a nota para a qual a sétima irá resolver. A resolução $\text{A} \text{C}$ A s vezes adiada, como em iv7- i6/4-v, ou em raros casos, simplesmente não efetuada.
4. Em menor, o movimento das linhas individuais geralmente concordam com a escala menor melódica. consequentemente, mais tipos de sétima são possíveis em menor que em maior.

Autoteste 15-7

- A. Escreva os seguintes acordes. Use acidentes em vez de armaduras.

B. Analise os seguintes acordes. Indique nos símbolos as inversões e a qualidade dos acordes.

C. Analise os acordes e Nms nos trechos abaixo. Comente a condução de vozes envolvendo quaisquer acorde discutidos neste capítulo.

1. Quais "regras" de espaçamento foram quebradas neste trecho? Qual a razão que você supõe para isso ter sido feito?

Bach, "Nun ruhen alle walder"

2. Analise os dois acordes do 3º do primeiro compasso.

Bach, "Warum sollt'ich mich gramen"

3. Uma progressão _____ ocupa a maior parte deste trecho. Em todos os acordes de sétima nesta textura a três partes falta a _____. Se você fosse adicionar uma quarta voz começando com o fá3, como você procederia? (não é necessário identificar as NM neste exercício).

Mozart, Sonata K.533, III

D. Escreva, introduza, e resolva os acordes especificando. As sétimas dos acordes devem ser alcançadas como um ritardo, ou uma nota de passagem; identifique qual você usou. Inclua as armaduras e numerais romanos.

E. Adicione a voz superior para criar uma textura a três partes.

F. Analise os acordes especificados por cada baixo cifrado, e realize uma harmonização para coro a quatro partes.

Capítulo 17

Funções Secundárias 2

Acordes de sensível secundárias

Os acordes de V7 e de vii^o7 têm funções semelhantes na música tonal, sendo a única diferença que V7, que contém uma 5^a acima da fundamental, soa como uma sonoridade mais substancial. As mesmas generalizações são verdadeiras para as funções secundárias, o que significa que qualquer acorde que pode ser tonalizada por um V7 pode também ser tonalizada por um vii^o7.

Quando o acorde de sétima da sensível (em vez de tríade da sensível) é usado como uma função secundária surge uma pequena complicaçāo. O acorde resultante deve ser um vii^o7 ou um vii^o7? Quase todos os exemplos seguem estes princípios:

1. Se a tríade a ser tonalizada é menor, use vii^o7.
2. Se a tríade a ser tonalizada é menor, use ou vii^o7 ou vii^o7, embora a versão diminuta pareça ser usada mais frequentemente.

As tabelas abaixo listam todos os acordes de sensível secundária em maior e menor. Apesar de todos estes acordes serem teoricamente possíveis, os acordes da sensível de ii, IV, iv, V, e vi são mais comuns que os outros. Um acorde, o vii^o/III em menor, é idêntico a uma tríade diatônica (ii^o), e o vii^o7/III é idêntico a um acorde de sétima diatônico ii^o7. As funções destes acordes podem tornar-se claras apenas pelo contexto. Você deve notar também que não há vii^o7/V, mesmo considerando que o acorde de V é maior. Isto se deve ao fato de que o tom que V representa é extraído do menor natural, o que significa que o tom da dominante em menor é um tom menor. Por esta razão, o vii^o7 /V não é usado.

Soletrando Acordes da Sensível Secundária

O procedimento para soletrar acorde da sensível secundária não é difícil e pode ser resumido como segue.

1. Encontre a fundamental do acorde a ser tonalizado.
2. Desça uma 2^a.
3. Usando aquela nota como fundamental, soletre uma tria de diminuta (para vii^o de), um acorde de sétima diminuto (para vii^o7 de), ou um acorde de sétima meio diminuto (para vii^o7 de).

Por exemplo, para soletrar um vii°7/VI em Mib:

1. A fundamental de VI em Mib é Dó.
2. Uma 2m abaixo de Dó é Si.
3. Um acorde °7 sobre Si é Si/Ré/fá/láb.

Reconhecendo Acordes de Sensível Secundária

Se você encontrar um acorde alterado em uma passagem que não seja V7, há uma boa chance de que ele seja um acorde de sensível secundária. Os seguintes procedimentos funcionarão nos seguintes casos:

1. O acorde é uma tríade diminuta, um de sétima diminuto, ou um de sétima meio diminuto? Se não for, ele não é um acorde de sensível secundária.
2. Encontre a nota um 2m acima da fundamental do acorde alterado.
3. A tríade diatônica construída sobre aquela nota é maior ou menor? Se for, o acorde alterado é um acorde de sensível secundária.

Autoteste 17-1

A. Reveja como soletrar acordes de sensível secundária. Escreva esses acordes de sensível secundária na inversão especializada. Inclua armaduras.

B. Identifique qualquer acorde que seria um acorde de sensível secundária de acordo os procedimentos esboçados acima. Ponha um X em todos os outros.

Acordes de Sensível Secundária em Contexto

Os acordes de sensível secundária resolvem da mesma forma que os acordes de sensível primária – sensível sobe, sétima desce. Condução de vozes suave geralmente, mas não sempre, é uma característica da progressão. Alguns exemplos lhe darão uma idéia.

No exemplo 17-1, Haydn usa um vii°7/V após um xxxxxxx de adicionar ímpeto para o movimento em direção ao V.

Mais tarde na mesma obra, ele indica o início de uma seção baseada no acorde de V pelo uso de um dramático vii°6/V (ex. 17-2). A dominante prolongada que foi alcançada inicialmente no c.23 não resolve até o c.38. As trompas soam uma 7m abaixo do escrito.

Um vii°⁴₃/iv e um vii°⁴₂ da V aparecem no exemplo 17-3. Há uma sexta-quarta cadencial no c.67, mas não há aqui uma modulação real pra Fá#. Você pode provar isto para si mesmo tocando o exemplo. Certamente você ouvirá o último acorde como V, não como I.

Nós observamos antes que a progressão V7-vi é frequentemente embelezada pela inclusão de um V7/vi entre o V e o vi. Muito mais comum é a progressão V-vii°7/vi-vi. O exemplo 17-4 ilustra ainda uma outra possibilidade. Aqui o I6/4 cadencial no c.2 é seguido não por V, mas por vii°7/vi. Nós ainda ouvimos isto como uma progressão de engano, mas o acorde de V está apenas implícito.

O exemplo 17-5 é digno de nota sobre vários aspectos. Ele pode ser ouvido como duas frases, com a segunda começando no c.177. Mas o c.177 interrompe a cadencia da frase 1 com uma resolução de engano V7-V6/5/IV. É como se Mendelssohn tivesse dito pra nós “aqui está o fim da aqui está o fim da frase”. XXXXXXXXXXXXXXXX apenas uma única frase expandida? Mas pertinente a este capítulo é o vii°6/5/ii que aparece dentro da frase (c.175,c.188). Ele segue um V4/2, que normalmente resolveria para um I6. Considerando que o vii°6/5/ii é um acorde alterado de tonica com sétima, ele resulta numa interessante resolução de engano do V4/2.

Sequências Envolvendo Funções Secundárias

Modelos seqüências frequentemente usam funções secundárias. Uma especialmente comum é a seqüência do ciclo de quintas, mas com uma ou mais função secundária (V/ ou vii°/) substituindo um ou mais acorde diatônicos. Dispomos abaixo uma curta seqüência de ciclo de quintas com possíveis substituições para os três primeiros acordes

Escolhendo um acorde de cada das três primeiras colunas do quadro acima, podemos produzir algumas variações da progressão do ciclo de quintas:

Quando uma série de acordes de sétima maior-menor é usado uma seqüência do ciclo de quintas, surgem alguns problemas de condução de vozes. Em primeiro lugar, conforme você aprendeu cada sensível irá descer um semitom cromático para tornar-se a sétima do acorde de sétima maior-menor seguinte. Também, como você XXXXXXXXXXXXXXXXX estão em posição fundamental em uma textura a quatro partes, acordes de sétima incompletos devem alternar com acordes de sétima completos. Estes ponto estarão ilustrados no exemplo 17-6.

A condução de vozes do exemplo 17-6 é exatamente a condução de vozes que Mozart usa no exemplo 17-7. Entretanto ele dá um passo “para muito longe”, para um mib no c.58, implicado uma resolução para láb. Uma mudança de tom de láb para sib seria aqui bastante inesperado. Por cinco compassos Mozart prolonga o suspense, até que Mib no baixo é finalmente dobrado para mi x criando um vii°7/V em sib. Isto conduz de volta para um CAP em Sib. Note também os acordes de Láb6/4 (sexta-quartas pedais) que ocorrem no c.58-61, adicionando a expectativa do ouvinte de láb como uma meta. Ao estudar esse exemplo, lembre-se de que os baixos no pentagrama inferior soam uma oitava abaixo do escrito.

Resolução de Engano de Funções Secundárias

Embora se verifique que a maioria dos acordes de V7 e vii°7 resolve conforme esperado, você pode encontrar muitas exceções interessantes. Uma que é especialmente comum é a resolução de um V7/ para o vi (ou VI) do acorde que estava sendo tonalizado. Por exemplo, no tom de dó:

Um belo exemplo de uma resolução de engano ocorre no final de uma das canções de Schumann(Ex:17-8). Note que a sétima do vii°7/V no c.26 é soletrado enarmônicoamente (sol# em vez de lab) porque ela sobe para o la antes de resolver para o sol no acorde de V.

Exemplo 17-8.Schuman, “Auf dem Rhein,” OP.51 No.4

Outras Funções Secundárias

Nós discutimos dominantes secundárias, acordes de sensíveis secundárias, e, na seção precedente, submediantes secundárias. Outras funções secundárias ocorrem, mas com muito menor freqüência. Tendemos a ouvir uma mudança de tom quando encontramos vários acordes que estão desviando nossa atenção do tom da tônica. Mas uma progressão curta de acordes geralmente não é suficiente para efetivar uma mudança de tom, e é em tais passagens que outras funções secundárias podem ocasionalmente ocorrer.

Escute o exemplo 17-9. Apesar de podermos argumentar a favor de uma rápida mudança de tom para Do nos c.69-70, é improvável que de fato percais a referência de Sol como um centro tonal tão rapidamente. Neste caso, IV6/IV parece ser uma melhor análise do que IV6 no tom de Do.

Exemplo 17-9, Sonata K.545, II.

Sumário de Funções Secundárias

Um acorde cuja função pertença mais propriamente a um tom outro que o tom principal de uma passagem é chamado de função secundária. Um tipo muito freqüente é a dominante secundária, que pode ser um acorde de sétima maior-menor ou uma tríade maior. Também freqüente é o acorde de sensível secundária, que pode ser uma tríade diminuta, um acorde de sétima diminuta, ou um acorde de sétima meio diminuto. Outras funções secundárias, tais como IV/IV, são possíveis mas raras. Dominantes secundárias e acordes de sensível aparecem freqüentemente em seqüências, e resoluções de engano de funções secundárias acontecem.

Autoteste 17-2

A. Análise

1. Identifique os acordes NMS. Pense em dois rótulos para o último acorde do c.i, um mostrando como pressupomos que o acorde irá funcionar logo que o ouvimos, o outro mostrando como ele se relaciona com os dois acordes que o seguem.

Bach, "Es Ist genug"

2. Identifique os acordes e NMS. Encontre duas progressões do ciclo de 5as que contenham mais que três acordes. Lembre-se que o acorde de sensível pode substituir por um acorde no ciclo de 5as.

Haydn, Sonata No., Minuetto I

3. Identifique os acordes NMS. Lembre-se que as notas do baixo continuam a soar até que o pedal seja levantado. A última colcheia na melodia é uma NM bastante inusitada. Discuta como ela pode ser analisada.

Mendelsssohn, Canções sem palavras, Op.102, No.

4. Identifique os acordes e NMS. Analise os acordes no c.47 de duas formas: uma no tom de fá, uma no tom sugerido no c.46.

Mozart, Sonata K.333, I

5. Identifique os acordes e NMS. Explique porque este trecho não é o período. Não inclua os ornamentos em sua análise.

Mozart, Sonata para Violino K379,I

6. Identifique os acordes com os números romanos. Analise os acordes da metade do c.88 à metade do c.90 em outro tom que não Sib. Identifique as NMS apenas na parte do fagote. Assinale a progressão mais longa do ciclo de 5as que você possa encontrar.

Mozart, Concerto para fagote K.171,I

B. Para cada destes problemas, analise primeiro e resolva o acorde dado, sendo especialmente cuidadoso com a sétima e a sensível do acorde. Ache então uma maneira suave de conduzir ao acorde dado. Analise todos os acordes.

C. Harmonize cada uma destas frases chorais para côro SCTB. Em cada harmonização, inclua ao menos um acorde de sensível secundária ou incorpore algum outro aspecto discutido neste capítulo.

D. Analise as harmonias especificadas por cada baixo e faça um arranjo de cada um para côro SCTB.

Capítulo 18

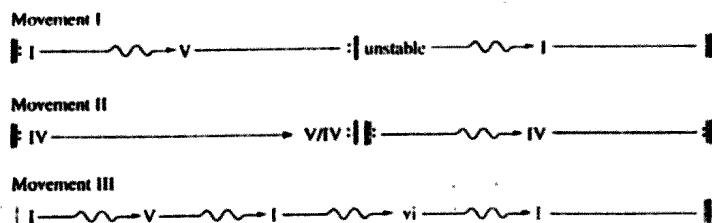
Modulação Usando Acordes Comuns Diatônicos

Modulação e Mudança de Tonalidade

Quase todas as composições da era tonal começam e terminam na mesma tonalidade. Às vezes o *modo* será modificado, geralmente de menor para maior, mas a *nota da tônica* permanece a mesma. Uma peça que começa em dó menor e termina em Dó maior é ainda em Dó. Mesmo obras com múltiplos movimentos começam e terminam na mesma tonalidade se os movimentos são pretendidos para serem tocados juntos como uma unidade. (Uma exceção interessante é o ciclo de canções.) O princípio também se mantém para movimentos individuais de obras com múltiplos movimentos (sonatas, sinfonias, ciclos de canções, etc.), embora os movimentos interiores estarão geralmente em tonalidades diferentes. Usamos o termo mudança de tonalidade para situações como: “Há uma mudança de tonalidade de Dó maior no primeiro movimento para Fá maior no segundo movimento.”

Modulação é outra coisa. A modulação é uma troca de centro tonal que ocorre *dentro* de um movimento particular. Pois, enquanto uma obra tonal começa e termina na mesma tonalidade, outras tonalidades geralmente irão ser insinuadas, referidas, ou mesmo fortemente estabelecidas. Quanto maior a obra, mais tempo poderá ser dedicado a outras tonalidades além da tônica e mais tonalidades serão tocadas.

A estrutura tonal de uma composição é intimamente relacionada com sua grande forma. Por exemplo, uma sonata para piano Clássica pode ter a seguinte estrutura tonal. As setas onduladas representam modulações e numerais romanos representam outras tonalidades em relação à tônica.



Modulação e Tonicização

O limite entre modulação e tonicização (usando funções secundárias: V/V etc.) não é claramente definido na música tonal, nem pretende ser. Um ouvinte pode achar que uma passagem muito curta tonicizando uma nova tonalidade é suficiente para tornar a modulação convincente. Por exemplo, você pode ter ouvido alguns exemplos nos Capítulos 16 e 17 como modulações, enquanto que outro ouvinte não. O fator mais importante no convencimento de um ouvinte se houve ou não uma modulação é o tempo, apesar de que outros elementos como o I_4^6 – V cadencial ou o V/V na nova tonalidade pode contribuir também. Ouça o Exemplo 18-1. No final do exemplo você ouve Dó ou Lá como tônica? Se poderia analisar esta passagem como *tonicizando* o Dó ou como *modulando* para Dó maior. A diferença nas análises não é importante. Não há certo e errado aqui – há apenas interpretações ou ouvintes diferentes.

EXEMPLO 18-1 Beethoven, Sinfonia N° 7, Op. 92, II

Allegretto $\text{♩} = 76$

Parece claro, no entanto, que o compositor espera que o ouvinte sofisticado (com cer-

teza uma minoria na platéia) consiga de alguma forma seguir as modulações auralmente. Se não, muitos dos efeitos importantes seriam perdidos. Por exemplo, se um compositor nos reapresenta uma melodia numa nova tonalidade, quando nós esperávamos que ela aparecesse na tonalidade da tônica, o compositor esera que nós fiquemos surpreso. De outra forma, por que se incomodar? O fato de que tais efeitos se percam em vários ouvintes não deve nos impedir de tentar apreciar o que o compositor está fazendo.

Relações de Tonalidades

Duas tonalidades que soam iguais mas são escritas diferentemente são ditas *tonalidades equivalentes enarmonicamente*. Dó♯ maior e Ré♭ maior são enarmonicamente equivalentes. Se um compositor, por alguma razão, reescreve Dó♯ como Ré♭, nenhuma modulação ocorreu, pois a nota da tônica não mudou.

Se uma tonalidade menor e uma maior tem a mesma nota da tônica, elas são ditas *tonalidades homônimas (paralelas)*. O homônimo menor de Dó maior é dó menor. Como as tonalidades homônimas compartilham a mesma tônica, não se usa o termo *modulação* quando se fala do movimento de uma tonalidade para a sua homônima. Os termos *mudança de modo, mutação ou mistura de modos* são então usados.

Se uma tonalidade maior e uma menor tem a mesma armadura, elas são chamadas *tonalidades relativas*. A relativa menor de Dó maior é lá menor. O termo *modulação* é apropriado aqui, porque o movimento de uma tônica para outra está envolvido. Modulações entre tonalidades relativas são comuns, especialmente da menor para a relativa maior.

Muitas modulações na música tonal são entre *tonalidades vizinhas*. Duas tonalidades são ditas vizinhas se há uma diferença de não mais de um sustenido ou bemol em suas armaduras. Como esta definição se aplica tanto para tonalidades maiores quanto menores, ela inclui as tonalidades relativas da tonalidade maior ou menor, onde não há diferenças na armadura. Aqui estão as tonalidades vizinhas de Dó maior e dó menor.

<i>Starting Key: C major</i>		
1♯	G	e
0♯, 0♭	(C)	a
1♭	F	d

<i>Starting Key: c minor</i>		
2♭	g	B♯
3♭	(c)	E♭
4♭	f	A♭

Outra forma de achar as tonalidades vizinhas à alguma tonalidade inicial é pegar as tonalidades representadas pelas tríades de tônica, dominante e subdominante e suas relativas. Na tonalidade menor, utilize a escala menor natural para determinar as tonalidades vizinhas.

<i>Starting Key: C major</i>		
Dominant	G	e
Tonic	(C)	a
Subdominant	F	d

<i>Starting Key: c minor</i>		
Dominant	g	B♯
Tonic	(c)	E♭
Subdominant	f	A♭

Um outro método é pegar as tonalidades representadas (somente) pelas tríades diatônicas maiores e menores. Novamente, utilize a escala menor natural para tonalidade menores. As tríades maiores e menores diatônicas são também aquelas que podem ser tonicizadas por acordes de dominante ou sensível secundárias.

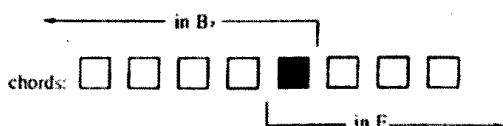
The image shows two musical staves. The top staff is labeled "Starting key: C major" and the bottom staff is labeled "Starting key: c minor". Both staves show a sequence of notes: C, D, E, F, G, A, and B (diminished). In the C major staff, the note C is circled. In the c minor staff, the note c is circled. Arrows point from the circled notes to the corresponding notes in the sequence.

Se você comparar os três métodos acima, você descobrirá que cada abordagem chega ao mesmo resultado. Há sempre cinco tonalidades vizinhas relacionadas a tonalidade inicial. Utilize o método que você achar mais fácil.

Qualquer outra relação de tonalidades que não sejam enarmônicas, homônimas, relativas, ou vizinhas, são ditas *relações estranhas*, e tais pares de tonalidades são chamados *tonalidades afastadas*. Geralmente descreve-se relações estranhas em termos de relações mais simples. Assim, uma modulação de Dó maior para Ré maior pode ser descrita como uma modulação para a dominante da dominante; uma de Dó maior para Mib maior pode ser dita uma modulação para o relativo maior do homônimo menor.

Modulação com Acorde Comum

Muitas modulações são tornadas mais suaves pelo uso de um ou mais acordes que são comuns às duas tonalidades como uma interseção entre elas. Este *acorde comum* (ou acordes) serve como uma articulação (dobradiça) ou “pivô” ligando as duas tonalidades. No diagrama abaixo, o retângulo pintado representa o acorde comum (também chamado de acorde pivô) numa modulação de Si♭ para Fá.



Enquanto qualquer par de tonalidades relativas vizinhas tem pelo menos uma tríade diatônica comum, este não é sempre o caso com relações de tonalidades estranhas. A modulação para uma tonalidade estranha geralmente requer o uso de um acorde alterado como acorde comum; técnicas para tal tipo de modulação serão apresentadas no Capítulo 19.

Para descobrir os acordes comuns em potencial entre duas tonalidades, simplesmente considere as tríades diatônicas na primeira tonalidade para ver onde elas também ocorrem na segunda tonalidade. Por exemplo, aqui estão as quatro tríades em comum entre Fá

maior e Sib maior.

First key, B♭	I	ii	iii	IV	V	vi	vii°
Triads in B♭	B♭	c	d	E♭	F	g	a°
Triads in F	B♭	C	d	e°	F	g	a
Second key, F	IV	V	vi	vii°	I	ii	iii

Nas tonalidades menores nós geralmente consideramos os tipos de acordes comumente encontrados em cada grau da escala: i, ii°, III, iv, V, VI, vii° (Menos freqüentemente, outros acordes que ocorrem em menor, como IV e v, são usados como acordes comuns). Isto resulta em dois acordes comuns entre as tonalidades de Sib maior e dó menor.

First key, B♭	I	ii	iii	IV	V	vi	vii°
Triads in B♭	B♭	c	d	E♭	F	g	a°
Triads in c	b°	c	d°	E♭	f	G	A♭
Second key, c	vii°	i	ii°	III	iv	v	VI

O Exemplo 18-2 ilustra uma modulação de Sib maior para dó menor, usando o ii em Sib como o acorde comum. Note o símbolo utilizado para ilustrar modulações com acordes comuns.

EXEMPLO 18-2

Quando você estiver compondo uma modulação, você descobrirá que o V ou viiº das duas tonalidades é geralmente a escolha menos bem sucedida como acorde comum. Como o Exemplo 18-3a ilustra, tal modulação pode soar muito abrupta. A modulação será mais suave se a progressão V-I estiver separada por alguns acordes, especialmente pelo uso de uma progressão de engano, um seis-quatro cadencial, ou ambos, como no Exemplo 18-3b.

EXEMPLO 18-3

A condução de vozes suave mas vozes externas no Exemplo 18-3b também contribui para tornar essa modulação para uma tonalidade afastada convincente e bem sucedida.

Analisando Modulações por Acorde Comum

Ao analisar modulações, o procedimento a seguir é este.

1. Ouça cuidadosamente a passagem.
2. Encontre o primeiro acorde que parece estar funcionando mais naturalmente na segunda tonalidade do que na primeira (este passo é geralmente sujeito a interpretações diferentes).
3. Volte um acorde. Se existir um acorde diatônico comum, ele deverá estar nesta posição.

No Exemplo 18-4, o acorde de fá# no meio do comp.5 serve como um vii⁰⁶ em Sol maior, mas somente como uma sensível secundária em Dó maior. Este é o acorde que sinaliza a modulação. voltando um acorde, no começo do comp.5, nós teremos o acorde comum Dó maior (I = IV).

EXEMPLO 18-4 *Mozart, Sonatina Vienense, N° 6, II*

C: I V₂ I⁶ vii⁰⁶ I I⁶ V

G: IV I vii⁰⁶ vii⁰⁶/ii ii⁶ v⁷ I

O Exemplo 18-4 é “recomposto” em 18-5 para ilustrar o fato de que o acorde comum em si não sinaliza a modulação, mas somente a suaviza. No Exemplo 18-5 o acorde de Dó maior não é seguido por uma modulação para Sol, mas por uma cadênciā em Dó.

EXEMPLO 18-5

C: I V₂ I⁶ vii⁰⁶ I I⁶ V

I vii⁰⁶/V v⁶ I I ii I⁶ V I

A modulação mais comum em tonalidades maiores é I - V, como no exemplo 18-4. Em tonalidade menores, modulações para o III ou para o V são as mais frequentemente encontradas. O Exemplo 18-6 ilustra uma modulação i-III. O acorde de Dó maior com sétima menor (o Si♭ é o baixo implícito) funciona mais naturalmente em Fá maior do que em ré menor, e é precedido por uma corde comum.

EXEMPLO 18-6 Tchaikovsky, Mazurka Op. 39, N° 10

A musical score for a piano piece by Tchaikovsky. The score consists of two staves: treble and bass. The key signature is D major (one sharp). The harmonic analysis below the staff indicates a progression from D major (I) through V, viio⁷, I, VI, V½, I⁶, ii⁹, V, and I. A bracket under the bass staff groups VI and V½, with 'F' above it and 'IV' below it.

Incidentalmente, você pode ouvir alguns dos exemplos desse capítulo como tonicizações ao invés de verdadeiras modulações. De qualquer forma, analise-as como modulações para praticar a busca pelo acorde comum.

Enquanto I-V e i-III são as modulações mais freqüentemente encontradas, todas as outras modulações proximamente relacionadas ocorrem. No Exemplo 18-7, a tonalidade se move brevemente de I para iii. Note que não há mudança de armadura, em vez disso, a armadura da tonalidade principal é geralmente mantida na peça inteira, não importa quantas modulações ocorram.

EXEMPLO 18-7

Allegro assai M. M. = 126

A musical score for a piano piece. The tempo is Allegro assai (M. M.) at 126 BPM. The score consists of two staves: treble and bass. The key signature is Eb major (two flats). The harmonic analysis below the staff indicates a progression from Eb major (ii), through v⁷, I, v⁷/IV, ii⁶, v⁷, I, II, v⁷, I, V, vi (grouped under a bracket as 'g. IV'), ii⁹, v⁷, and finally I. Dynamics such as *p*, *fz*, and *f* are indicated throughout the score.

Capítulo 19

Algumas Outras Técnicas Modulatórias

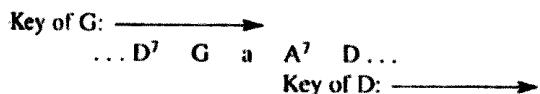
Acordes Alterados como Acordes Comuns

No Capítulo 18 nós discutimos modulações usando acordes que são diatônicos a ambas tonalidades como acordes comuns. Apesar de que modulações usando acordes diatônicos comuns são as mais frequentemente utilizadas nas técnicas modulatórias, existem muitas outras. Este capítulo irá mostrar algumas delas.

No Capítulo 18 nós listamos um procedimento de três passos para a análise de modulações. Estes passos merecem ser repetidos aqui.

1. Ouça cuidadosamente a passagem.
2. Encontre o primeiro acorde que parece estar funcionando mais naturalmente na segunda tonalidade do que na primeira (este passo é geralmente sujeito a interpretações diferentes).
3. Volte um acorde. Se existir um acorde diatônico comum, ele deverá estar nesta posição.

A frase, “se houver um acorde diatônico comum”, sugere que, acordes alterados podem às vezes ser usados como acordes comuns. Por exemplo, considerando a modulação representada abaixo:



Aqui o primeiro acorde que funciona mais naturalmente em Ré do que em Sol é o Lá7 (V7 em Ré). Mas a tríade de lá menor que o precede não pode servir como acorde comum, pois não faz sentido no contexto de Ré maior. Assim, o Lá7 é ele próprio o acorde comum, funcionando como V7/V em Sol. Esta modulação é ilustrada no exemplo 19-1.

EXEMPLO 19-1 Beethoven, Sonata Op. 14, N° 2, I

G: V^4 I^6 ii^6 V^9/V $D: V^9$ I

Acordes $V^{(7)}$ e $vii^{(7)}$ secundários podem ser usados como acordes comuns. O acorde pode ser uma função secundária na primeira tonalidade, na segunda, ou em ambas. Às vezes a função secundária coincide com o *ponto de modulação* (o primeiro acorde na nova tonalidade), como no Exemplo 19-1, enquanto outras vezes a função secundária o precede.

Diversos outros acordes que servem como acordes comuns numa modulação podem ser vistos nos capítulos 21 e 22. Uma técnica adicional envolvendo reinterpretação enarmônica do acorde comum é o tópico do Capítulo 25.

Modulação Seqüencial

Não é incomum que uma modulação ocorra através do uso de uma seqüência. Este é um expediente simples: o compositor simplesmente apresenta algo em um nível de alturas e então imediatamente apresenta-o novamente em outro nível de alturas. Mas a seqüência modulante, ao invés de ser diatônica, toniciza uma altura diferente. Geralmente um acorde comum pode ser analisado em tais sequências, mas a seqüência é igualmente importante para estabelecer o novo centro tonal.

O ex. 19-2 é claramente uma modulação seqüencial. A primeira frase, em Dó maior, é transposta com poucas mudanças para ré menor para criar a segunda frase. Sequências por grau conjunto ascendente são muito freqüentemente encontradas. Note que o i em ré menor também funciona como um ii em Dó maior, logo esta modulação é tanto seqüencial como por acorde comum.

EXEMPLO 19-2 *Schubert, Sonata em Mi maior, III*

C: I V^7 vi IVM^7V^6/V V d: i V^7 VI V^6/V V

(seq.)

Enquanto que o movimento seqüencial no Exemplo 19-2 é por grau conjunto ascendente, no Exemplo 19-3, o movimento seqüencial é por grau conjunto descendente, de Dó maior para Sib maior. (algumas pessoas poderiam analisar esses compassos como G: IV – V_2^4 – I^6 seguida pela mesma progressão em Fá.)

EXEMPLO 19-3 *Beethoven, Sonata Op. 53, I*

Allegro con brio

C V₃/V V₆

B_b I (seq.) V₂/V V₆

Tenha em mente que muitas modulações seqüenciais são de curta duração e podem mais propriamente ser ditas tonicizações. Ambos os Exemplos 19-2 e 19-3 retornam para a primeira tonalidade imediatamente após a seqüência.

Outro padrão comum de modulação seqüencial é o círculo de quintas. As sequências por círculo de quintas podem ser diatônicas (ex.: vi-ii-V-I) com ocasionais funções secundárias sendo usadas. Mas o círculo de quintas pode ser usado para ir de uma tonalidade para outra. No Exemplo 19-4, Haydn se move de Si maior para Dó maior através da progressão B-E-A-D-G-C, com cada acorde, exceto o último, se tornando um V7 do acorde seguinte. A seqüência poderia ter parado antes, ou poderia ter ido adiante do Dó para o Fá, Sib, e assim por diante, opções essas que estão praticamente abertas numa modulação sequencial.

EXEMPLO 19-4 Haydn, Quarteto Op. 3, N° 3, IV

100

B E: V A: V D: V

A musical score for orchestra, page 10, showing measures 105 through 110. The score consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 105 starts with a dynamic of $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, G: V. Measure 106 starts with a dynamic of $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, C: V. Measure 107 starts with a dynamic of $\frac{7}{8}$, G: IV.

Modulação por Nota Comum

Em algumas modulações a articulação entre duas tonalidades não é um acorde comum mas uma nota comum. Diferente da modulação por acorde comum, onde a progressão geralmente torna a modulação suave e não dramática, a modulação por nota comum é geralmente anunciada claramente para o ouvinte pelo isolamento da nota comum. Este é o caso do Exemplo 19-5, onde a nota Fá♭ liga as tonalidades de si menor e Ré maior.

EXEMPLO 19-5 *Mozart, Fantasia K. 475*

The musical score consists of two staves of piano music. The top staff begins with a dynamic of (calando). It then transitions through various dynamics: (pp), (cresc.), (p), (sf), and (p). The bottom staff provides harmonic context with markings for ii⁶, v⁷, ii⁹, and v. The key signature changes from B major to D major.

Mais dramático é o Exemplo 19-6, que ocorre no final da introdução lenta da Sinfonia N° 4 de Beethoven. Aqui um Lá liga um V pianissimo em ré menor com um V7 fortíssimo em Sib maior.

EXEMPLO 19-6 *Beethoven, Sinfonia N° 4, Op. 60, I*

Fl.

Ob.

Cl. in B♭

Bsn.

Hn. in B♭

Tpt. in B♭

Tim.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

D. B.

dim. pp

dim. pp

dim. pp

dim. pp

dim. pp cresc.

dim. pp cresc.

dim. arco pp

dim. pp

p

d. v

$\frac{5}{4}$

B♭

Musical score page 7 featuring eleven staves of instrumentation:

- Fl. (Flute) in G clef, dynamic ff.
- Ob. (Oboe) in G clef, dynamic ff.
- Cl. in B♭ (Clarinet in B-flat) in G clef, dynamic ff.
- Bsn. (Bassoon) in F clef, dynamic ff.
- Hn. in B♭ (Horn in B-flat) in G clef, dynamic ff.
- Tpt. in B♭ (Trumpet in B-flat) in G clef, dynamic ff_{a2}.
- Temp. (Timpani) in bass clef, dynamic ff, trill.
- VI. I (Violin I) in G clef, dynamic ff, slurs.
- VI. II (Violin II) in G clef, dynamic ff, slurs.
- Vla. (Cello) in C clef, dynamic ff.
- Vc. (Double Bass) in C clef, dynamic ff.
- D.B. (Double Bass) in C clef, dynamic ff, v7.

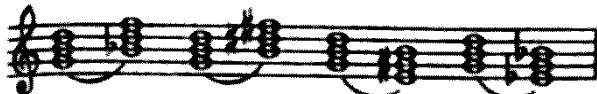
Os dois acordes ligados pela nota comum numa modulação por nota comum geralmente exibem uma *relação de mediante cromática*, que tem as seguintes características.

1. As fundamentais dos acordes estão afastadas uma terça menor ou maior. Às vezes a terça menor ou maior é reescrita enarmonicamente.

2. As tríades são ambas maiores ou ambas menores (ou, no caso de acordes de sétima, as porções da tríade dos acordes são ambas maiores ou ambas menores).

Alguns exemplos de relações de mediantes cromáticas estão ilustradas no Exemplo 19-7.

EXEMPLO 19-7



As relações de mediantes cromáticas usadas por Mozart e Beethoven nos exs. 19-5 e 19-6 são mostradas no Exemplo 19-8:

EXEMPLO 19-8



Nos exemplos de Mozart e Beethoven as duas tonalidades envolvidas eram vizinhas. Todavia, a relação de mediante cromática usada na modulação por nota comum torna fácil a modulação para tonalidades estranhas também. No Exemplo 19-9, Brahms inicia um movimento de uma sinfonia que enfatiza as notas mi, dó e sol – as notas da tríade de Dó maior. O ouvinte pode esperar que a música continue em Dó maior, mas no quarto compasso, a nota mi é isolada, depois da qual se torna a tríade de Mi maior. Dó maior e Mi maior estão numa relação de mediante cromática entre si.

EXEMPLO 19-9 *Brahms, Sinfonia N° 4, Op. 98, II (redução para piano)*

The image shows two staves of a piano reduction of Brahms' Symphony No. 4, Second Movement. The top staff is treble clef and the bottom staff is bass clef. The music consists of four measures. Measures 1-3 show a steady harmonic progression: D major (D-F#-A), G major (G-B-D), C major (C-E-G), and F major (F-A-C). Measure 4 begins with a single note, Mi (F#), which is highlighted with a bracket and labeled 'mi'. This is followed by a measure where the harmonic function changes to A major (A-C#-E), indicated by a bracket and labeled 'a.'. The measure ends with a half note, Mi, which is also highlighted with a bracket and labeled 'mi'.

Modulação Monofônica

Às vezes uma modulação é feita por uma única linha vocal ou instrumental. Isto é feito pela introdução ou ênfase de notas que são encontradas na segunda tonalidade mas não na primeira. Embora as harmonias sejam mais ou menos implícitas numa modulação monofônica, geralmente é melhor apenas rotular as tonalidades, como foi feito no Exemplo 19-10.

EXEMPLO 19-10 *Mozart, Sonata K 576, II*

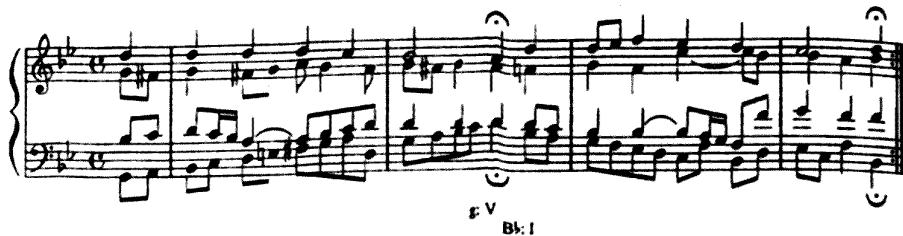
The musical score for Example 19-10 shows four staves of piano music. The top two staves are grouped by a bracket and labeled "Key of D". The bottom two staves are grouped by a bracket and labeled "Key of e". The final two staves are grouped by a bracket and labeled "Key of f". The music features a single melodic line with various note heads and stems, typical of classical piano sonatas.

Esta passagem é também seqüencial, mas não é um exemplo de modulação seqüencial. O padrão no compasso 26-27 (de Ré maior para mi menor) se move por grau conjunto ascendente (de mi menor para fá♯ menor), mas a modulação não é causada pela seqüência em si.

Modulação Direta

Às vezes, a modulação acontece sem qualquer tentativa de torná-la mais suave através do uso de acordes comuns ou notas comuns. Tais modulações mais freqüentemente ocorrem entre frases, por isso, este tipo de modulação é geralmente chamado de *modulação de frase*. Um exemplo típico de um coral aparece no Exemplo 19-11.

EXEMPLO 19-11 Bach, "Für Freuden, lasst uns springen"



Muitas modulações de frase poderiam ser analisadas como modulações por acorde comum ou nota comum, ou ambas, como é o caso aqui: o I em Si♭ poderia ser analisado como III em sol menor, enquanto o Ré3 no tenor proveria uma nota comum entre o V em sol menor e o I em Si♭ maior. Tal análise não está incorreta, mas é preferível o termo “modulação de frase” porque ele mais acuradamente reflete a maneira como ouvimos este excerto – uma frase terminando em sol menor e outra começando em Si♭ maior, com pouco esforço para preencher a lacuna.

Algumas modulações diretas ocorrem *dentro* da frase. Entretanto, este tipo de modulação não é freqüentemente encontrado, e se deve tentar eliminar todas as outras possibilidades para explicar a modulação antes de rotula-la como modulação direta.

O Exemplo 19-12 mostra uma redução de textura do tipo de passagem modulatória difícil que se pode ocasionalmente encontrar. Toque o exemplo devagar (você definitivamente precisa ouv-i-lo), observando a análise abaixo.

EXEMPLO 19-12 Mozart, Fantasia K. 475, comp. 6-16 (*simplificado*)

A harmonic analysis of a sequence from Mozart's Fantasia K. 475. The analysis shows the progression of chords and tonal centers. The sequence starts in D minor (Dm), followed by a V7 chord, then a (I⁶) chord, and a secondary dominant (V⁷/V) chord. This is followed by another (I⁶) chord, a VI chord, and a B⁹ chord. The sequence then moves to D major (D), with a V⁷ chord. It continues to C major (C), with an iv⁶ chord, and then to B major (B), with an iii⁶ chord, before concluding with a V⁷ chord. The analysis is labeled "sequence" above the staff.

As duas primeiras tonicizações (são muito curtas para serem chamadas modulações), Réb→mib e mib→Si, são obtidas por acordes comuns. Depois, uma curta seqüência liga Ré maior (ou menor) e dó menor. A tonalidade de Si então emerge como o objetivo da passagem. Num sentido amplo, a seqüência conecta o V₅⁶ em Si com o V7 em posição fundamental em Si, que torna a seqüência algo menos importante harmonicamente do que o resto da passagem. A tonicização fugaz de Ré e dó pode ser considerada direta, já que nenhuma outra explicação razoável está disponível.

Capítulo 20

Formas Binária e Ternária

Terminologia Formal

No capítulo 9 você aprendeu a terminologia das formas período tais termos como frase período contrastante e duplo período paralelo. Estes termos são bastante usados e seus significados são geralmente aceitos. Os termos que introduzimos neste capítulo são também usados, mas quem escreve sobre formas musicais discordam sobre alguns aspectos importantes de seus significados. Além disto, alguns escritores reconhecem e denominam subcategorias dos tipos formais discutidos neste capítulo. Apesar de nosso enfoque tentar encontrar um terreno comum entre os vários sistemas, você deve ter em mente que qualquer livro a respeito de forma musical que você leia discordará até certo ponto de nossas definições.

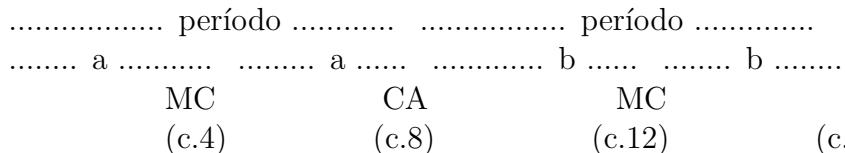
Formas Binárias

A palavra binária tem a ver com o conceito de dois. Você provavelmente esteja familiarizado com a aritmética binária, na qual apenas dois dígitos são usados. Na música uma forma binária é aquela que consiste de duas seções “aproximadamente equivalentes” significa que não usamos o termo binário para uma peça apenas porque ela tem uma introdução; a introdução obviamente não é equivalente à parte principal da obra.

Períodos a duplos períodos são formas binárias, mas geralmente não usamos o termo binário para eles porque um termo como período paralelo é mais informativo. Mas no exemplo 20-1 vemos uma melodia familiar cujas quatro frases não formam um duplo período.

Exemplo 20-1. “Greensleeves”

Um diagrama de estrutura de frases revela dois períodos paralelos:



Embora a estrutura não seja um duplo período (devido às duas cadências autênticas), ela é uma forma binária. Além disto, “Greensleeves” é uma forma binária seccional porque a primeira parte termina com uma harmonia de tônica. Se a primeira parte de uma forma binária termina com qualquer outra que não a harmonia de tônica, ela é chamada de forma binária contínua. A distinção entre formas seccionais e continuas é importante, independência tonal no primeiro caso e condução tonal em larga escala no segundo.

O Exemplo 20-2. Handel, Royal Fireworks Music, Bourree

Note neste exemplo a referência no, c.15-17 aos compassos iniciais. Este não é um retorno claramente exposto do material inicial, então este exemplo não é uma forma ABA. Em vez disto, como a maioria dos exemplos binários, ele está em alguma forma entre AA e AB, com a segunda seção contendo elementos de contraste e continuação. Isto é também verdadeiro em “Greensleeves”, onde os finais das frases 3 e 4 são idênticos aos finais das frases 1 e 2.

O exemplo de Handel (ex.20-2) repete cada uma das duas seções literalmente. As repetições geralmente não mudam nossa análise formal. A Bourree é uma forma binária contínua se ambas, uma, ou nenhuma repetição for feita. Entretanto, movimentos ou temas que consistem de duas seções repetidas são tão comuns que um termo especial, reprise dupla, é freqüentemente usado. Para ser exato então, diríamos que o exemplo 20-2 é uma forma binária contínua com reprise dupla. Incidentalmente, os compositores às vezes escrevem as repetições por extenso em vez de usar sinais de repetição, mas ainda usariam o termo reprise dupla. Schumann e Chopin gostavam muito de escrever as repetições por extenso.

Formas Ternárias

A idéia de apresentação-contraste-retorno, simbolizado como ABA, é uma idéia importante na forma musical. O ABA ou forma ternária é capaz de fornecer a estrutura para qualquer coisa, desde um tema curto a um longo movimento de uma sonata ou sinfonia. O primeiro tema do último movimento de uma sinfonia é visto no exemplo 20-3. note que o tema é uma estrutura com reprise dupla, que a primeira parte termina na tônica (c.3), e que toda a primeira parte retorna (c.21-28). Portanto, o tema é um exemplo de uma forma ternária seccional com reprise dupla.

Exemplo 20-3. Haydn, Sinfonia No.101, IV

A seção B de uma forma ternária pode contrastar com as seções A pelo uso do material melódico diferente, textura, tonalidade, ou alguma combinação destes elementos. No exemplo de Haydn o inicio da seção B desenvolve as ultimas três notas da seção A no tom da dominante. No exemplo 20-4 a seção B é baseada na melodia descendente da parte A, mas a textura e a tonalidade são consistentes em toda a peça.

Exemplo 20-4. Schuman, “Melodia”, Op.68, No.1

À primeira vista, o exemplo 20-4 pode parecer uma forma a cinco partes:

Mas verificamos em um melhor exame que Schuman apenas escreveu por extenso a segunda repetição de uma forma ternária contínua *****

Formas Binarias Cíclicas

Freqüentemente a ultima parte do que parece ser uma forma ternária retorna apenas metade da primeira seção A:

A B 1/2^a

O termo que alguns escritores usam para esta forma é binária cílica. Freqüentemente a estrutura de frases de um exemplo binário cílico seccional será:

..... a a b a
MC CAP MC CAP

Esta é a forma de muitas canções tradicionais, tais como “Oh, Susana” (exemplo 20-5).

Exemplo 20-5. “Oh , Susana”

Um exemplo mais difícil de binário cíclico é visto no exemplo 20-6. a forma geral é ainda AB1/2A, mas a estrutura de frases envolve diversas tonalizações.

Considerando que a seção A termina com a tríade de tônica, esta, assim como “Oh, Susannah”, é uma forma binária cíclica seccional.

Exemplo 20-6. Brahms, “Ruf zur Maria”, Op.20

Note que “Ruf zur Maria” não é uma forma com reprise dupla, considerando que apenas a primeira parte é repetida. A forma AAB, com a qual ela parece, é uma antiga forma musical chamada bar. Talvez AAB1/2A, COMO EM “Ruf zur Maria”, poderia ser chamada uma forma bar cíclica, mas em vez disto usaremosbinária cíclica seccional.

Outros Desenhos Formais

Formas binárias e ternárias, especialmente a ultima, fornecem a estrutura para muitas peças e movimentos de obras em vários movimentos de obras em vários movimentos. O típico minueto e trio de uma sinfonia clássica, por exemplo, é ternário, porque o minueto é tocado antes e depois do trio:

A	B	A
Minueto	Trio	Minueto

O minueto mesmo é geralmente um ternário com dupla reprise ou um binário cíclico com dupla reprise, assim como o trio.

Movimentos lentos são geralmente também em forma ternária. Por exemplo, o segundo movimento da sinfonia No.1 de Brahms é uma forma ternária. Ele fez uso de transições, que são passagens que conectam diferentes temas ou centros tonais, e de uma coda, que é uma seção conclusiva especial:

Seção	A	trans.	B	trans.	A	Coda
Tonalidade	E	mod.	do#	mod.	E	E
	(I)		(vi)		(I)	(I)
Compassos	1-27	28-38	39-57	57-66	67-100	101-28

Muitas outras formas musicais estão além do alcance deste texto, mas duas das mais importantes serão aqui discutidas brevemente.

A forma sonata (ou forma sonata allegro) é geralmente encontrada como o primeiro movimento de uma sonata, quarteto de cordas, sinfonia, ou semelhante obra, embora outros movimentos possam também ser em forma sonata. Os exemplos precoces da forma sonata assemelham-se à forma ternária contínua com reprise dupla:

..... Exposição Desenvolvimento Reexposição
Elaboração de material		
: TP trans. TS :	: usado. Introdução de	TP trans. TS :
novo material		

Tom maior:	I mod.	V Instável -----
Tom menor:	I mod.	III Instável -----

TP e TS no diagrama significam tema principal e tema subordinado. As repetições são vistas menos freqüentemente na música do século dezenove que na do século dezoito, enquanto longas introduções e codas são mais freqüentemente encontradas. O número de temas apresentados nas duas áreas tonais também tende a ser maior em épocas posteriores.

A forma rondó é encontrada mais freqüentemente como o movimento final de uma sonata, quarteto de cordas, ou sinfonia, embora os movimentos lentos também são às vezes em forma rondó. Estes são os tipos mais comuns:

Rondó a cinco partes	A	B	A	C	A
I V I	x I				
Rondó a cinco partes (variante)	A	B	A	B	A
	I	V	I	?	I
Rondó a sete partes	A	B	A	C	A B A
I V I	x I I I				

O x nos diagramas acima simboliza outro tom que não I ou V, enquanto o ? significa que existe uma quantidade de possibilidades comuns.

Autoteste 20-1

A. Diagrama a peça abaixo até o nível da frase e denomine a forma. Assuma que haja uma MC no c.12, embora haja outras maneira de ouvi-la. Também, complete os exercícios seguintes.

1. Explique o sol natural no c.1 e c.2.
2. Caso houvesse uma modulação no final da primeira seção (a maioria das pessoas a ouvem como uma tonalização), aonde estaria o acorde comum?
3. Você pode comparar os c.9-11 com qualquer coisa nos c.1-4?
4. Encontre um ritardo 9-8 com mudança de baixo.
5. Encontre as oitavas paralelas por movimento contrário.

Beethoven, bagatela, Op.119, No.4

B. Diagrama este trio até o nível da frase e denomine a forma. Assuma que as frases são de quatro compassos. Também, complete estes dois exercícios:

1. As violas duplicam que parte (até o c.39) ?
2. Explique o do# no c.36.

Mozart, sinfonia K.79, III

C. Diagrama esta peça até o nível da frase e denomine a forma. Assuma que todas as frases são de quatro compassos, exceto pela frase de oito compassos no c.9-16. também complete estes exercícios:

1. Discuta a escolha de tons (tonalizações) nesta peça.
2. Identifique os acorde dos c.17-24. Assuma que a modulação da delta ao fa# é uma modulação da frase.
3. Encontre um grupo de 5as paralelas disfarçadas nestes mesmos compassos.
4. O que nesta peça é reminiscente da forma com reprise dupla?

Captulo 21

Mistura de Modos

Introdução

O termo **mistura de modos** refere-se ao uso de notas de um modo (aqui, “modo” refere-se aos modos maior e menor) em uma passagem que predominantemente é em outro modo. Geralmente, a mistura envolve o colorir uma passagem no modo maior com notas de seu homônimo menor. A mistura de modos geralmente está a serviço de propósitos expressivos e é uma fonte de acordes alterados freqüentemente encontrada. Outros termos usados para a mistura de modos são **acordes emprestados** e **mutação**.

Acordes Emprestados em Menor

Alguns escritores sentem que o uso do $\hat{6}$ e do $\hat{7}$ alterados ascendentemente em menor é um exemplo de mistura de modos. De acordo com este ponto de vista, cada V, por exemplo, é emprestado do maior, o que torna a mistura de modos em menor uma ocorrência muito comum. Nossa enfoque é que os graus da escala $\hat{6}$ e $\hat{7}$ têm, cada um, duas versões (reveja as pg. xx-yy), o que significa que o $\hat{3}$ alterado ascendentemente é o único grau da escala que pode ser emprestado em um modo menor.

Desta forma, há um acorde freqüentemente emprestado do maior que contém o $\hat{3}$ alterado ascendentemente, e este acorde é a própria tríade de tônica maior. O $\hat{3}$ alterado ascendentemente na tríade de tônica é chamado **terça de Picardia**, e foi usado para concluir a maioria das composições em menor desde o início do século XVI até aproximadamente 1750. Um uso típico da terça de Picardia é visto no exemplo 21-1. Note que o numeral romano em maiúscula I é o bastante para indicar a mistura de modos. Não é necessário acrescentar nenhuma nota explicativa na análise. A condução de vozes neste exemplo é digna de nota, especialmente a linha descendente do tenor e a parte do contralto, a qual contém, de fato, duas linhas. A redução mostra uma simplificação da textura.



EXEMPLO 21-1 Bach, “*Helft mir Gottes Güte preisen*”

The musical score consists of two staves of four voices: soprano, alto, tenor, and bass. The soprano and alto voices are on the top staff, while the tenor and bass voices are on the bottom staff. The music is in common time and has a key signature of one sharp (F#). The harmonic analysis below the staves indicates the progression of chords:

b: i V VI i⁶ ii⁶/₃ V⁷ V^{7/iv} iv⁶₄ I

Textural reduction

A idéia da terça de Picardia é, as vezes, usada em uma escala mais larga. Por exemplo, a Sinfonia n° 5 de Beethoven começa em dó menor, mas o tom principal do último movimento é Dó maior.

O Uso do $\flat 6$ em Maior

Os exemplos de mistura de modos no modo maior mais freqüentes envolvem acordes que contém $\flat 6$. O “ $\flat 6$ ” aqui se refere ao sexto grau abaixado da escala. Os acidentes a serem usados na música podem ser um \natural , um b , ou um $\flat\flat$, a depender da armadura de clave, mas nós iremos nos referir ao sexto grau abaixado da escala como $\flat 6$ em todo o caso. O empréstimo do $\flat 6$ do homônimo menor cria quatro acordes emprestados que são usados freqüentemente: $vii^{\circ}7$, ii° , $ii^{\circ}7$ e iv . O exemplo 21-2 ilustra estes acordes no tom de Lá maior. Note que os numerais romanos são idênticos àqueles usados em menor.

EXEMPLO 21-2

A: $vii^{\circ}7$ ii° $ii^{\circ}7$ iv

O $vii^{\circ}7$ é realmente um acorde mais útil que o vii° , considerando que quintas paralelas nunca são um problema em sua resolução. O acorde de $vii^{\circ}7$ é um dos elementos motívos primários no Exemplo 21-3, ao ser acentuado toda vez que ocorre. Apesar do fato que o $\flat 6$, fá \flat , estar numa voz interna, ele forma o começo de uma linha importante iniciada na primeira frase e completada na segunda: F \flat –E \flat –D \flat | F \flat –E \flat –D \flat –C. Note, também, o efeito interessante criado pelo não usual V-ii-V no c. 15.

EXEMPLO 21-3 *Chopin, Mazurka, Op.17, N° 3*

A \flat : $vii^{\circ}7$ | $vii^{\circ}7$ | $vii^{\circ}7$ | v^7

vii⁰⁷ | vii⁰⁷ | vii⁰⁷/V | V | ii | v⁷- | 1

Casualmente, você lembrará que tanto o $vii^{\circ}7$ / ou $vii^{\circ}7/$ podem ser usados para tonalizar uma tríade maior (ver p. XXX). Nós agora podemos compreender que o uso do $vii^{\circ}7$ de uma tríade maior é um exemplo de mistura de modo. O $vii^{\circ}7/V$ no Exemplo 21-3 ilustra esse ponto, o Dó \flat sendo o $b\hat{6}$ “emprestado” de Mib menor.

Freqüentemente, o $vii^{\circ}7$ não resolve diretamente para o I mas é seguido pelo V 7 . Apenas uma voz precisa movimentar-se para conseguir isto, como o exemplo 21-4 ilustra.

EXEMPLO 21-4

O iv emprestado é usado freqüentemente em primeira inversão como parte de uma linha de baixo descendente, como no Exemplo 21-5. A imitação entre o soprano e o tenor nos cc. 4 a 5 e a linha ascendente do tenor nos cc. 5 a 6 estão entre os muitos pontos a serem apreciados nesta linda frase.



EXEMPLO 21-3 Bach, "Herzliebster Jesu, was hast du"

O $ii^{\circ}7$ emprestado é provavelmente usado com mais freqüência que o ii° emprestado devido à direção adicional proporcionada pela sétima. O exemplo 21-6 é típico.



EXEMPLO 21-6 Bach, "Christus, der ist mein Leben"

Em geral, o $b\hat{6}$ no $vii^{\circ}7$, iv, ou $ii^{\circ}(⁰)7$ desce por grau conjunto para o $\hat{5}$. Ele também é freqüentemente alcançado por grau conjunto, seja a partir do $\natural\hat{6}$ ou do $\hat{5}$.

Outros Acordes Emprestados em Maior

Os exemplos de mistura de modos encontrados com mais freqüência em maior são aqueles acordes que tomam de “emprestimo” somente o \flat 6: ii° , $\text{ii}^{(\circ 7)}$, iv e $\text{vii}^{\circ 7}$. Os próximos exemplos mais comuns de mistura de modo faz uso do \flat 3: i, \flat VI e iv^7 . Menos comuns são aqueles que usam o \flat 7: \flat III e \flat VII. Todos esses acordes são vistos no Exemplo 21-7. Note que os símbolos para as tríades de submediante e de mediante emprestadas são precedidas por um bemol para indicar que a fundamental está alterada descendenteamente. Use o bemol em sua análise sem se importar com o acidente real encontro na notação, o qual pode ser um bequadro, um bemol, ou um duplo bemol, a depender do tom.

EXEMPLO 21-7

A: i \flat VI iv⁷ \flat III \flat VII

Se você assistiu ao filme *2001: Uma Odisséia no Espaço* (1968), você já está familiarizado com o famoso uso da tônica menor na música do filme, que faz uso da música *Also sprach Zarathustra* (1896). Nesta obra, a tônica maior luta dramaticamente para se impor sobre sua versão menor, com a qual alterna. Todavia, apesar do $\text{vii}^{\circ 7}$, iv, e $\text{ii}^{(\circ 7)}$ serem encontrados freqüentemente sozinhos em passagens no modo maior, a tríade menor da tônica ocorre freqüentemente em longas passagens no homônimo menor. No Exemplo 21-8 o modo menor assume no c. 31, e o maior não é restabelecido até a chegada do Ré natural no c. 36. Note que essa *não* é uma modulação porque o Sib é o centro tonal de todo o trecho. Este exemplo ilustra também o \flat VI, procedido aqui por sua dominante secundária. O \flat VI é, as vezes, usado com um efeito dramático em cadências de engano: V- \flat VI. O $V+\frac{6}{5}/\text{IV}$ no Exemplo 21-8 é uma dominante aumentada, a qual será discutida em um capítulo posterior.

EXEMPLO 21-8 Haydn, Quarteto Op.9, N° 2, I

<img alt="Musical score for Haydn's Quartet Op. 9, No. 2, I, showing measures 27 to the end. The score includes four staves: Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello/Bass. Measure 27 starts with a forte dynamic. Measure 28 shows a transition with eighth-note patterns. Measures 29-30 show more eighth-note patterns. Measures 31-32 show a section labeled 'V+6/5/IV IV vii07/V'. Measures 33-34 show a continuation of the pattern. Measures 35-36 show a return to the dominant. Measures 37-38 show a final section with eighth-note patterns. Measures 39-40 show a concluding section. Measures 41-42 show a final section with eighth-note patterns. Measures 43-44 show a concluding section. Measures 45-46 show a final section with eighth-note patterns. Measures 47-48 show a concluding section. Measures 49-50 show a final section with eighth-note patterns. Measures 51-52 show a concluding section. Measures 53-54 show a final section with eighth-note patterns. Measures 55-56 show a concluding section. Measures 57-58 show a final section with eighth-note patterns. Measures 59-60 show a concluding section. Measures 61-62 show a final section with eighth-note patterns. Measures 63-64 show a concluding section. Measures 65-66 show a final section with eighth-note patterns. Measures 67-68 show a concluding section. Measures 69-70 show a final section with eighth-note patterns. Measures 71-72 show a concluding section. Measures 73-74 show a final section with eighth-note patterns. Measures 75-76 show a concluding section. Measures 77-78 show a final section with eighth-note patterns. Measures 79-80 show a concluding section. Measures 81-82 show a final section with eighth-note patterns. Measures 83-84 show a concluding section. Measures 85-86 show a final section with eighth-note patterns. Measures 87-88 show a concluding section. Measures 89-90 show a final section with eighth-note patterns. Measures 91-92 show a concluding section. Measures 93-94 show a final section with eighth-note patterns. Measures 95-96 show a concluding section. Measures 97-98 show a final section with eighth-note patterns. Measures 99-100 show a concluding section. Measures 101-102 show a final section with eighth-note patterns. Measures 103-104 show a concluding section. Measures 105-106 show a final section with eighth-note patterns. Measures 107-108 show a concluding section. Measures 109-110 show a final section with eighth-note patterns. Measures 111-112 show a concluding section. Measures 113-114 show a final section with eighth-note patterns. Measures 115-116 show a concluding section. Measures 117-118 show a final section with eighth-note patterns. Measures 119-120 show a concluding section. Measures 121-122 show a final section with eighth-note patterns. Measures 123-124 show a concluding section. Measures 125-126 show a final section with eighth-note patterns. Measures 127-128 show a concluding section. Measures 129-130 show a final section with eighth-note patterns. Measures 131-132 show a concluding section. Measures 133-134 show a final section with eighth-note patterns. Measures 135-136 show a concluding section. Measures 137-138 show a final section with eighth-note patterns. Measures 139-140 show a concluding section. Measures 141-142 show a final section with eighth-note patterns. Measures 143-144 show a concluding section. Measures 145-146 show a final section with eighth-note patterns. Measures 147-148 show a concluding section. Measures 149-150 show a final section with eighth-note patterns. Measures 151-152 show a concluding section. Measures 153-154 show a final section with eighth-note patterns. Measures 155-156 show a concluding section. Measures 157-158 show a final section with eighth-note patterns. Measures 159-160 show a concluding section. Measures 161-162 show a final section with eighth-note patterns. Measures 163-164 show a concluding section. Measures 165-166 show a final section with eighth-note patterns. Measures 167-168 show a concluding section. Measures 169-170 show a final section with eighth-note patterns. Measures 171-172 show a concluding section. Measures 173-174 show a final section with eighth-note patterns. Measures 175-176 show a concluding section. Measures 177-178 show a final section with eighth-note patterns. Measures 179-180 show a concluding section. Measures 181-182 show a final section with eighth-note patterns. Measures 183-184 show a concluding section. Measures 185-186 show a final section with eighth-note patterns. Measures 187-188 show a concluding section. Measures 189-190 show a final section with eighth-note patterns. Measures 191-192 show a concluding section. Measures 193-194 show a final section with eighth-note patterns. Measures 195-196 show a concluding section. Measures 197-198 show a final section with eighth-note patterns. Measures 199-200 show a concluding section. Measures 201-202 show a final section with eighth-note patterns. Measures 203-204 show a concluding section. Measures 205-206 show a final section with eighth-note patterns. Measures 207-208 show a concluding section. Measures 209-210 show a final section with eighth-note patterns. Measures 211-212 show a concluding section. Measures 213-214 show a final section with eighth-note patterns. Measures 215-216 show a concluding section. Measures 217-218 show a final section with eighth-note patterns. Measures 219-220 show a concluding section. Measures 221-222 show a final section with eighth-note patterns. Measures 223-224 show a concluding section. Measures 225-226 show a final section with eighth-note patterns. Measures 227-228 show a concluding section. Measures 229-230 show a final section with eighth-note patterns. Measures 231-232 show a concluding section. Measures 233-234 show a final section with eighth-note patterns. Measures 235-236 show a concluding section. Measures 237-238 show a final section with eighth-note patterns. Measures 239-240 show a concluding section. Measures 241-242 show a final section with eighth-note patterns. Measures 243-244 show a concluding section. Measures 245-246 show a final section with eighth-note patterns. Measures 247-248 show a concluding section. Measures 249-250 show a final section with eighth-note patterns. Measures 251-252 show a concluding section. Measures 253-254 show a final section with eighth-note patterns. Measures 255-256 show a concluding section. Measures 257-258 show a final section with eighth-note patterns. Measures 259-260 show a concluding section. Measures 261-262 show a final section with eighth-note patterns. Measures 263-264 show a concluding section. Measures 265-266 show a final section with eighth-note patterns. Measures 267-268 show a concluding section. Measures 269-270 show a final section with eighth-note patterns. Measures 271-272 show a concluding section. Measures 273-274 show a final section with eighth-note patterns. Measures 275-276 show a concluding section. Measures 277-278 show a final section with eighth-note patterns. Measures 279-280 show a concluding section. Measures 281-282 show a final section with eighth-note patterns. Measures 283-284 show a concluding section. Measures 285-286 show a final section with eighth-note patterns. Measures 287-288 show a concluding section. Measures 289-290 show a final section with eighth-note patterns. Measures 291-292 show a concluding section. Measures 293-294 show a final section with eighth-note patterns. Measures 295-296 show a concluding section. Measures 297-298 show a final section with eighth-note patterns. Measures 299-300 show a concluding section. Measures 301-302 show a final section with eighth-note patterns. Measures 303-304 show a concluding section. Measures 305-306 show a final section with eighth-note patterns. Measures 307-308 show a concluding section. Measures 309-310 show a final section with eighth-note patterns. Measures 311-312 show a concluding section. Measures 313-314 show a final section with eighth-note patterns. Measures 315-316 show a concluding section. Measures 317-318 show a final section with eighth-note patterns. Measures 319-320 show a concluding section. Measures 321-322 show a final section with eighth-note patterns. Measures 323-324 show a concluding section. Measures 325-326 show a final section with eighth-note patterns. Measures 327-328 show a concluding section. Measures 329-330 show a final section with eighth-note patterns. Measures 331-332 show a concluding section. Measures 333-334 show a final section with eighth-note patterns. Measures 335-336 show a concluding section. Measures 337-338 show a final section with eighth-note patterns. Measures 339-340 show a concluding section. Measures 341-342 show a final section with eighth-note patterns. Measures 343-344 show a concluding section. Measures 345-346 show a final section with eighth-note patterns. Measures 347-348 show a concluding section. Measures 349-350 show a final section with eighth-note patterns. Measures 351-352 show a concluding section. Measures 353-354 show a final section with eighth-note patterns. Measures 355-356 show a concluding section. Measures 357-358 show a final section with eighth-note patterns. Measures 359-360 show a concluding section. Measures 361-362 show a final section with eighth-note patterns. Measures 363-364 show a concluding section. Measures 365-366 show a final section with eighth-note patterns. Measures 367-368 show a concluding section. Measures 369-370 show a final section with eighth-note patterns. Measures 371-372 show a concluding section. Measures 373-374 show a final section with eighth-note patterns. Measures 375-376 show a concluding section. Measures 377-378 show a final section with eighth-note patterns. Measures 379-380 show a concluding section. Measures 381-382 show a final section with eighth-note patterns. Measures 383-384 show a concluding section. Measures 385-386 show a final section with eighth-note patterns. Measures 387-388 show a concluding section. Measures 389-390 show a final section with eighth-note patterns. Measures 391-392 show a concluding section. Measures 393-394 show a final section with eighth-note patterns. Measures 395-396 show a concluding section. Measures 397-398 show a final section with eighth-note patterns. Measures 399-400 show a concluding section. Measures 401-402 show a final section with eighth-note patterns. Measures 403-404 show a concluding section. Measures 405-406 show a final section with eighth-note patterns. Measures 407-408 show a concluding section. Measures 409-410 show a final section with eighth-note patterns. Measures 411-412 show a concluding section. Measures 413-414 show a final section with eighth-note patterns. Measures 415-416 show a concluding section. Measures 417-418 show a final section with eighth-note patterns. Measures 419-420 show a concluding section. Measures 421-422 show a final section with eighth-note patterns. Measures 423-424 show a concluding section. Measures 425-426 show a final section with eighth-note patterns. Measures 427-428 show a concluding section. Measures 429-430 show a final section with eighth-note patterns. Measures 431-432 show a concluding section. Measures 433-434 show a final section with eighth-note patterns. Measures 435-436 show a concluding section. Measures 437-438 show a final section with eighth-note patterns. Measures 439-440 show a concluding section. Measures 441-442 show a final section with eighth-note patterns. Measures 443-444 show a concluding section. Measures 445-446 show a final section with eighth-note patterns. Measures 447-448 show a concluding section. Measures 449-450 show a final section with eighth-note patterns. Measures 451-452 show a concluding section. Measures 453-454 show a final section with eighth-note patterns. Measures 455-456 show a concluding section. Measures 457-458 show a final section with eighth-note patterns. Measures 459-460 show a concluding section. Measures 461-462 show a final section with eighth-note patterns. Measures 463-464 show a concluding section. Measures 465-466 show a final section with eighth-note patterns. Measures 467-468 show a concluding section. Measures 469-470 show a final section with eighth-note patterns. Measures 471-472 show a concluding section. Measures 473-474 show a final section with eighth-note patterns. Measures 475-476 show a concluding section. Measures 477-478 show a final section with eighth-note patterns. Measures 479-480 show a concluding section. Measures 481-482 show a final section with eighth-note patterns. Measures 483-484 show a concluding section. Measures 485-486 show a final section with eighth-note patterns. Measures 487-488 show a concluding section. Measures 489-490 show a final section with eighth-note patterns. Measures 491-492 show a concluding section. Measures 493-494 show a final section with eighth-note patterns. Measures 495-496 show a concluding section. Measures 497-498 show a final section with eighth-note patterns. Measures 499-500 show a concluding section. Measures 501-502 show a final section with eighth-note patterns. Measures 503-504 show a concluding section. Measures 505-506 show a final section with eighth-note patterns. Measures 507-508 show a concluding section. Measures 509-510 show a final section with eighth-note patterns. Measures 511-512 show a concluding section. Measures 513-514 show a final section with eighth-note patterns. Measures 515-516 show a concluding section. Measures 517-518 show a final section with eighth-note patterns. Measures 519-520 show a concluding section. Measures 521-522 show a final section with eighth-note patterns. Measures 523-524 show a concluding section. Measures 525-526 show a final section with eighth-note patterns. Measures 527-528 show a concluding section. Measures 529-530 show a final section with eighth-note patterns. Measures 531-532 show a concluding section. Measures 533-534 show a final section with eighth-note patterns. Measures 535-536 show a concluding section. Measures 537-538 show a final section with eighth-note patterns. Measures 539-540 show a concluding section. Measures 541-542 show a final section with eighth-note patterns. Measures 543-544 show a concluding section. Measures 545-546 show a final section with eighth-note patterns. Measures 547-548 show a concluding section. Measures 549-550 show a final section with eighth-note patterns. Measures 551-552 show a concluding section. Measures 553-554 show a final section with eighth-note patterns. Measures 555-556 show a concluding section. Measures 557-558 show a final section with eighth-note patterns. Measures 559-560 show a concluding section. Measures 561-562 show a final section with eighth-note patterns. Measures 563-564 show a concluding section. Measures 565-566 show a final section with eighth-note patterns. Measures 567-568 show a concluding section. Measures 569-570 show a final section with eighth-note patterns. Measures 571-572 show a concluding section. Measures 573-574 show a final section with eighth-note patterns. Measures 575-576 show a concluding section. Measures 577-578 show a final section with eighth-note patterns. Measures 579-580 show a concluding section. Measures 581-582 show a final section with eighth-note patterns. Measures 583-584 show a concluding section. Measures 585-586 show a final section with eighth-note patterns. Measures 587-588 show a concluding section. Measures 589-590 show a final section with eighth-note patterns. Measures 591-592 show a concluding section. Measures 593-594 show a final section with eighth-note patterns. Measures 595-596 show a concluding section. Measures 597-598 show a final section with eighth-note patterns. Measures 599-600 show a concluding section. Measures 601-602 show a final section with eighth-note patterns. Measures 603-604 show a concluding section. Measures 605-606 show a final section with eighth-note patterns. Measures 607-608 show a concluding section. Measures 609-610 show a final section with eighth-note patterns. Measures 601-611 show a concluding section. Measures 612-613 show a final section with eighth-note patterns. Measures 614-615 show a concluding section. Measures 616-617 show a final section with eighth-note patterns. Measures 618-619 show a concluding section. Measures 620-621 show a final section with eighth-note patterns. Measures 622-623 show a concluding section. Measures 624-625 show a final section with eighth-note patterns. Measures 626-627 show a concluding section. Measures 628-629 show a final section with eighth-note patterns. Measures 630-631 show a concluding section. Measures 632-633 show a final section with eighth-note patterns. Measures 634-635 show a concluding section. Measures 636-637 show a final section with eighth-note patterns. Measures 638-639 show a concluding section. Measures 640-641 show a final section with eighth-note patterns. Measures 642-643 show a concluding section. Measures 644-645 show a final section with eighth-note patterns. Measures 646-647 show a concluding section. Measures 648-649 show a final section with eighth-note patterns. Measures 650-651 show a concluding section. Measures 652-653 show a final section with eighth-note patterns. Measures 654-655 show a concluding section. Measures 656-657 show a final section with eighth-note patterns. Measures 658-659 show a concluding section. Measures 660-661 show a final section with eighth-note patterns. Measures 662-663 show a concluding section. Measures 664-665 show a final section with eighth-note patterns. Measures 666-667 show a concluding section. Measures 668-669 show a final section with eighth-note patterns. Measures 670-671 show a concluding section. Measures 672-673 show a final section with eighth-note patterns. Measures 674-675 show a concluding section. Measures 676-677 show a final section with eighth-note patterns. Measures 678-679 show a concluding section. Measures 680-681 show a final section with eighth-note patterns. Measures 682-683 show a concluding section. Measures 684-685 show a final section with eighth-note patterns. Measures 686-687 show a concluding section. Measures 688-689 show a final section with eighth-note patterns. Measures 690-691 show a concluding section. Measures 692-693 show a final section with eighth-note patterns. Measures 694-695 show a concluding section. Measures 696-697 show a final section with eighth-note patterns. Measures 698-699 show a concluding section. Measures 700-701 show a final section with eighth-note patterns. Measures 702-703 show a concluding section. Measures 704-705 show a final section with eighth-note patterns. Measures 706-707 show a concluding section. Measures 708-709 show a final section with eighth-note patterns. Measures 710-711 show a concluding section. Measures 712-713 show a final section with eighth-note patterns. Measures 714-715 show a concluding section. Measures 716-717 show a final section with eighth-note patterns. Measures 718-719 show a concluding section. Measures 720-721 show a final section with eighth-note patterns. Measures 722-723 show a concluding section. Measures 724-725 show a final section with eighth-note patterns. Measures 726-727 show a concluding section. Measures 728-729 show a final section with eighth-note patterns. Measures 730-731 show a concluding section. Measures 732-733 show a final section with eighth-note patterns. Measures 734-735 show a concluding section. Measures 736-737 show a final section with eighth-note patterns. Measures 738-739 show a concluding section. Measures 740-741 show a final section with eighth-note patterns. Measures 742-743 show a concluding section. Measures 744-745 show a final section with eighth-note patterns. Measures 746-747 show a concluding section. Measures 748-749 show a final section with eighth-note patterns. Measures 750-751 show a concluding section. Measures 752-753 show a final section with eighth-note patterns. Measures 754-755 show a concluding section. Measures 756-757 show a final section with eighth-note patterns. Measures 758-759 show a concluding section. Measures 760-761 show a final section with eighth-note patterns. Measures 762-763 show a concluding section. Measures 764-765 show a final section with eighth-note patterns. Measures 766-767 show a concluding section. Measures 768-769 show a final section with eighth-note patterns. Measures 770-771 show a concluding section. Measures 772-773 show a final section with eighth-note patterns. Measures 774-775 show a concluding section. Measures 776-777 show a final section with eighth-note patterns. Measures 778-779 show a concluding section. Measures 780-781 show a final section with eighth-note patterns. Measures 782-783 show a concluding section. Measures 784-785 show a final section with eighth-note patterns. Measures 786-787 show a concluding section. Measures 788-789 show a final section with eighth-note patterns. Measures 790-791 show a concluding section. Measures 792-793 show a final section with eighth-note patterns. Measures 794-795 show a concluding section. Measures 796-797 show a final section with eighth-note patterns. Measures 798-799 show a concluding section. Measures 800-801 show a final section with eighth-note patterns. Measures 802-803 show a concluding section. Measures 804-805 show a final section with eighth-note patterns. Measures 806-807 show a concluding section. Measures 808-809 show a final section with eighth-note patterns. Measures 810-811 show a concluding section. Measures 812-813 show a final section with eighth-note patterns. Measures 814-815 show a concluding section. Measures 816-817 show a final section with eighth-note patterns. Measures 818-819 show a concluding section. Measures 820-821 show a final section with eighth-note patterns. Measures 822-823 show a concluding section. Measures 824-825 show a final section with eighth-note patterns. Measures 826-827 show a concluding section. Measures 828-829 show a final section with eighth-note patterns. Measures 830-831 show a concluding section. Measures 832-833 show a final section with eighth-note patterns. Measures 834-835 show a concluding section. Measures 836-837 show a final section with eighth-note patterns. Measures 838-839 show a concluding section. Measures 840-841 show a final section with eighth-note patterns. Measures 842-843 show a concluding section. Measures 844-845 show a final section with eighth-note patterns. Measures 846-847 show a concluding section. Measures 848-849 show a final section with eighth-note patterns. Measures 850-851 show a concluding section. Measures 852-853 show a final section with eighth-note patterns. Measures 854-855 show a concluding section. Measures 856-857 show a final section with eighth-note patterns. Measures 858-859 show a concluding section. Measures 860-861 show a final section with eighth-note patterns. Measures 862-863 show a concluding section. Measures 864-865 show a final section with eighth-note patterns. Measures 866-867 show a concluding section. Measures 868-869 show a final section with eighth-note patterns. Measures 870-871 show a concluding section. Measures 872-873 show a final section with eighth-note patterns. Measures 874-875 show a concluding section. Measures 876-877 show a final section with eighth-note patterns. Measures 878-879 show a concluding section. Measures 880-881 show a final section with eighth-note patterns. Measures 882-883 show a concluding section. Measures 884-885 show a final section with eighth-note patterns. Measures 886-887 show a concluding section. Measures 888-889 show a final section with eighth-note patterns. Measures 890-891 show a concluding section. Measures 892-893 show a final section with eighth-note patterns. Measures 894-895 show a concluding section. Measures 896-897 show a final section with eighth-note patterns. Measures 898-899 show a concluding section. Measures 900-901 show a final section with eighth-note patterns. Measures 902-903 show a concluding section. Measures 904-905 show a final section with eighth-note patterns. Measures 906-907 show a concluding section. Measures 908-909 show a final section with eighth-note patterns. Measures 910-911 show a concluding section. Measures 912-913 show a final section with eighth-note patterns. Measures 914-915 show a concluding section. Measures 916-917 show a final section with eighth-note patterns. Measures 918-919 show a concluding section. Measures 920-921 show a final section with eighth-note patterns. Measures 922-923 show a concluding section. Measures 924-925 show a final section with eighth-note patterns. Measures 926-927 show a concluding section. Measures 928-929 show a final section with eighth-note patterns. Measures 930-931 show a concluding section. Measures 932-933 show a final section with eighth-note patterns. Measures 934-935 show a concluding section. Measures 936-937 show a final section with eighth-note patterns. Measures 938-939 show a concluding section. Measures 940-941 show a final section with eighth-note patterns. Measures 942-943 show a concluding section. Measures 944-945 show a final section with eighth-note patterns. Measures 946-947 show a concluding section. Measures 948-949 show a final section with eighth-note patterns. Measures 950-951 show a concluding section. Measures 952-953 show a final section with eighth-note patterns. Measures 954-955 show a concluding section. Measures 956-957 show a final section with eighth-note patterns. Measures 958-959 show a concluding section. Measures 960-961 show a final section with eighth-note patterns. Measures 962-963 show a concluding section. Measures 964-965 show a final section with eighth-note patterns. Measures 966-967 show a concluding section. Measures 968-969 show a final section with eighth-note patterns. Measures 970-971 show a concluding section. Measures 972-973 show a final section with eighth-note patterns. Measures 974-975 show a concluding section. Measures 976-977 show a final section with eighth-note patterns. Measures 978-979 show a concluding section. Measures 980-981 show a final section with eighth-note patterns. Measures 982-983 show a concluding section. Measures 984-985 show a final section with eighth-note patterns. Measures 986-987 show a concluding section. Measures 988-989 show a final section with eighth-note patterns. Measures 990-991 show a concluding section. Measures 992-993 show a final section with eighth-note patterns. Measures 994-995 show a concluding section. Measures 996-997 show a final section with eighth-note patterns. Measures 998-999 show a concluding section. Measures 999-1000 show a final section with eighth-note patterns.</p>

Os acordes de \flat VII e \flat III não são de forma alguma freqüentemente encontrados. O \flat VII, quando ocorre, freqüentemente funciona como um V/\flat III, exatamente como o mesmo acorde aparece no modo menor. No Exemplo 21-9 o \flat III precedido por sua dominante secundária e seguido por um vii° ⁷ emprestado. As sonoridades nos c. 26-27 com Dó e Dó \sharp no baixo são acordes de passagem que conectam o $V7$ ao V_5^6 (ver a redução). Estes acordes não requerem numerais românicos.

EXEMPLO 21-9 *Schumann, "Ein Jungling liebt ein Madchen," Op. 48, N° 11*

The top part shows a musical score for two staves. The first staff is for a brass instrument (trumpet) in F major, with a key signature of one flat. The second staff is for piano. The music is in common time. The vocal line includes lyrics: "wem sie just pas - si - ret dem bricht das Herz ent - zwei." Measure 30 is marked with a tempo change to *a tempo*. Below the score is a harmonic reduction with Roman numerals: V⁶/III, III, vii⁹/V, V⁷, I. The bottom part is labeled "Textural reduction" and shows a simplified harmonic progression with chords.

Checagem

- Qual o nome para o $\hat{3}$ alterado ascendentemente na tríade de tônica no modo menor?
- Mostre os símbolos de acordes para os acordes emprestados em maior discutidos neste capítulo.
- A que se refere o termo *mistura de modos secundária*?
- Como o $\flat 6$ geralmente prossegue: por grau conjunto ascendente, por grau conjunto descendente, ou por salto descendente?

Modulações Envolvendo Mistura de Modos

A mistura de modos em uma nova tonalidade é freqüentemente usada como um sinal ao ouvinte de que uma modulação está a caminho. No Exemplo 21-10 ocorre uma modulação de fá menor para para Mi \flat . No c. 5, Beethoven usa um acorde de fá menor, que é o acorde comum entre ambas as tonalidades. O acorde de fá $(\circ 7)$ que segue anuncia a modulação para o ouvinte porque este acorde é estranho à tonalidade de fá menor. (O acorde Al 6^+ no c. 3 é discutido no Capítulo 23.)

EXEMPLO 21-10 *Beethoven, Sonata para Trompa, Op. 17, II*

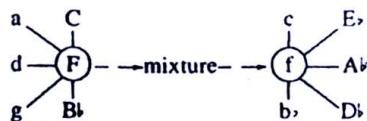
Poco Adagio, quasi Andante

The score shows two staves. The top staff is for Horn in F, and the bottom staff is for Piano. The piano staff has a bass clef. The key signature changes from one flat (F major) to no sharps or flats (G major). The piano staff has Roman numerals below it: f, i, v, Ger $+6$, v. The horn staff has a dynamic marking p and the piano staff has p and pp .

i ii^⁹_₂ v^⁵_₁ ii^⁹_₃ i^⁹_₄ v^⁷ I

Eb: ii

A mistura de modos também simplifica a modulação para certos tons afastados. Se uma passagem em maior escorrega para o homônimo menor, todas as tons vizinhos do homônimo menor ficam facilmente à mão. Por exemplo, a mistura no tom de Fá nos dá acesso a todos os tons no diagrama abaixo:



Schubert usa mistura no Exemplo 21-11 para se mover para a relativa maior do homônimo menor: Fá → (fá) → Ab.

EXEMPLO 21-11 *Schubert, Originaltanze, Op. 9, N° 33*

I v^⁷ I v^⁷ i i^⁹ v^⁷ I

- Ab: vi -

Autoteste 21-1

A. Escreva os acordes seguintes nas inversões especificadas. Inclua armaduras.

1 A: ii ^⁹ _₆	2 C: iv	3 Eb: ii ^⁹ _₃	4 E: i ^⁶	5 F: IV
6 g: I	7 Bb: vii ^⁹ _₃	8 Ab: iv ^⁶	9 G: VIII	10 D: ii ^⁹ _₅

B. Identifique os seguintes acordes. Inclua os símbolos de inversão.

1 2 3 4 5

F: — A: — A♭: — C: — D: —

6 7 8 9 10

e: — G: — E: — B♭: — E♭: —

C. Análise.

1. Este é o final de uma canção de Cole Porter que se inicia em Dó menor e termina em Dó maior. Esses últimos oito compassos são a porção em Dó maior, apesar de que o compositor nos fornece diversas lembranças do modo menor. Identifique os acordes com numerais romanos e circule quaisquer notas da melodia que relembré Dó menor.

Porter, “My Heart Belongs to Daddy”

C: I

So I want to warn you laddie tho' I know you're perfectly swell that My C: I

Heart belongs To Dad-dy 'cause my dad-dy, he treats it so well.

2. Identifique os acordes, circulando os numerais romanos de quaisquer acordes emprestados.



Verdi, *Il Trovatore*, Ato II, N° 11

MANRICO

85

men - tre un gri - do vien dal cie - lo, men - tre un

90

ff

ppp sotto voce

gri - do vien dal cie - lo che mi di - ce: non se - rir!

ff

pp

p

3. Identifique os acordes, circulando os numerais romanos de quaisquer acordes emprestados. Qual parte está duplicando as violas nos c.47-51? A trompa em Ré soa uma 7^am abaixado do escrito.



Haydn, Sinfonia N° 73, I

Fl. 47

Ob. *p*

Bsn.

Hn. in D

VI. I

VI. II

Vla.

Vc. *p*

D.B.

A:

Musical score for orchestra, measures 11-12. Instruments shown: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Horn in D (Hn. in D), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), Double Bass (D.B.). Dynamics: f, ff, ff, ff, ff, ff, ff.

4. Identifique os acordes, circulando os numerais romanos de quaisquer acordes emprestados. Discuta qualquer acorde de stima diminuta que ocorra em termos da resolução de seus tritones.

Schubert, Sinfonia em Si♭, I

Musical score for orchestra, measures 1-2. Instruments shown: Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), Double Bass (D.B.). Dynamics: p, p, p, p.

5. Identifique os acordes com numerais romanos. Este trecho contém uma modulação para Sib maior. Assinale qualquer exemplo de mistura de modos no trecho em Sib.



Beethoven, Sonata Op. 26, III

Musical score: Beethoven, Sonata Op. 26, III, Movement III, Mesto andante. The score consists of four staves of music for piano. The first two staves are in C minor (two bass staves). The third staff starts with a key signature of one sharp (F# major), followed by a section in G major (one sharp). The fourth staff returns to C minor. Measure numbers 10 and 15 are indicated. Dynamics include *p*, *cresc.*, *s.f.*, and *p*.

D. Encadeamento. Analise os acordes sugeridos pela moldura soprano-baixo. Acrescente as partes de contralto e tenor. Não esqueça de usar a mistura de modo especificada.

1. Inclua um $vii^{\circ 7}$.

Chord progression: A harmonic analysis of the piano part from the score. The progression starts in C minor (G-C-E-A) and moves to G major (D-G-B). The soprano and bass parts are shown, with the bass part providing the harmonic foundation. Measure 10 is marked with a sharp sign above the staff, indicating a change in mode.

2. Inclua um $\text{ii}^{\circ 6}_5$.



E. Analise os acordes especificados pelo baixo cifrado, em seguida faça um arranjo para coro SATB.

$\frac{4}{2}$ 6 6 $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{2}$ 6

Resumo

O termo **mistura de modos** refere ao uso de notas de um modo numa passagem que é predominantemente em outro modo. O único caso no qual um acorde é “emprestado” de um modo maior para ser usado no modo menor é a *Terça de Picardia*, uma tríade de tônica maior que era usada para finalizar a maioria das composições em menor no começo da era tonal.

Emprestar do menor para seu homônimo maior, por outro lado, é mais comum e envolve um grande número de acordes. Muitos desses surgem pelo uso do $\flat 6$. Estes incluem o $\text{vii}^{\circ 7}$, ii° , $\text{ii}^{\circ 7}$ e iv . Outros acordes emprestados requerem o uso do $\flat 3$ e mesmo do $\flat 7$. Esses acordes incluem o i , $\flat \text{VI}$, iv^7 , $\flat \text{III}$ e $\flat \text{VII}$, e destes, o i e o $\flat \text{VI}$ são os mais comumente encontrados.

Mistura de modos é frequentemente um fator em modulações. Algumas vezes é utilizado somente na nova tonalidade após um acorde comum para sinalizar ao ouvinte que uma modulação está acontecendo. Outras vezes o acorde comum em si é um acorde emprestado, uma técnica que simplifica modulações para tonalidades distantes.

Capítulo 22

O Acorde Napolitano

Introdução

Apesar da progressão I-V-I ser a força organizacional básica na harmonia tonal, muito do interesse harmônico da superfície em uma passagem tonal pode ser obtido pela maneira como a dominante é alcançada. Um dos acordes mais coloridos que podem ser usados para preceder a dominante é o Napolitano.

O acorde Napolitano deriva seu nome de um importante grupo de compositores de ópera do século XVIII associados com a cidade de Nápole. Embora os compositores da “escola Napolitana” usassem com frequencia este acorde em sua música, eles não o criaram mas o herdaram de compositores mais antigos. Entretanto, o termo *Napolitano* sobreviveu, e nós faremos uso dele e de sua abreviatura, N (o símbolo \flat II é uma alternativa aceitável). Dito de forma simples, a tríade Napolitana é uma *triade maior* construída sobre o *segundo grau da escala alterado descendemente*. Um acidente é requerido para soletrar o Napolitano em um tom menor e dois em um tom maior, conforme ilustrado no exemplo 22-1.

EXEMPLO 22-1

Uso convencional do Napolitano

O Napolitano é geralmente encontrado no modo menor e em primeira inversão. De fato, a primeira inversão é tão típica da tríade Napolitana que ela é frequentemente chamada de *acorde de sexta Napolitana*. Ele tem uma função pré-dominante, assim como um acorde de ii^6 (ou $\text{ii}^{\circ 6}$) diatônico, indo eventualmente para o V, mas seu efeito aural é visivelmente diferente. O exemplo 22-2 ilustra diversos contextos nos quais a N^6 é comumente encontrada. No piano, estabeleça a tonalidade de Mi menor e toque o exemplo para se tornar familiar com a sonoridade especial do N^6 .

EXEMPLO 22-2

a

b

c

(ok)

d

e: VI N⁶ V i⁶ VI N⁶ V₂⁴ i⁶ iv N⁶ i₄⁶ V i i⁶ N⁶ vii^o7/V V i

O exemplo 22-2 ilustra diversas características do N⁶.

1. Quando uma nota é duplicada, geralmente é a terça do acorde de N⁶.
 2. O N⁶ progride para V (ou i⁶₄ - V), mas o vii^{o7}/V pode surgir entre o acorde de sexta napolitano e o V. Em geral, o N⁶ não seria seguido do iv ou do ii^o.
 3. O b2 (a fundamental do N⁶) resolve descendente, especialmente quando ele aparece na melodia. Sua meta é a sensível,que está a um intervalo pouco comum de uma 3º abaixo do b2 (veja as linhas do soprano nos Ex.22-2a e b). Mas a 3º é preenchida pela tônica quando o acorde de sexta napolitano progride primeiro para i⁶₄ ou vii^{o7}/V (ex. 22-2c e d).
 4. Quando o N⁶ progride para o i⁶₄, como no exemplo 22-2c, deve-se usar 4as paralelas para evitar 5as paralelas. As 5as paralelas seriam criadas no exemplo 22-2c se a linha do contralto estivesse transposta uma oitava abaixo.
 5. O acorde de N⁶, assim como o ii^{o6}, é geralmente precedido pelo VI, iv ou i.

O Exemplo 22-3 ilustra o N⁶ numa textura a três partes. Note o salto na voz do tenor do lá2 para o mi3 para prover a terça do acorde de i⁶₄. A redução textural revela o movimento ascendente em graus conjuntos do baixo do 1 ao 5.

EXEMPLO 22-3 Haydn, Sonata para Piano n°36, I

Moderato

c#: i v^4_3

$i^6 \quad N^6 \quad i^6/4 \quad V^7 \quad i$

Textural reduction

8 8 8 8 8 8

No exemplo 22-4 o N⁶ aparece em uma textura mais complicada para teclado. Ambos Napolitanos no exemplo prosseguem diretamente para o V. Na resolução do primeiro N⁶, o intervalo de uma 3º na melodia é preenchido por uma nota de passagem (o lá4). Note que o tratamento mais livre das partes internas permitem que o b2 (sib2) na mão esquerda suba para o 2. Isto não pertuba o ouvinte, cuja atenção é atraída para a resolução do sib4 mais significante na melodia. Isto também ocorre nos Exemplos 22-6, 22-7 e 22-11.

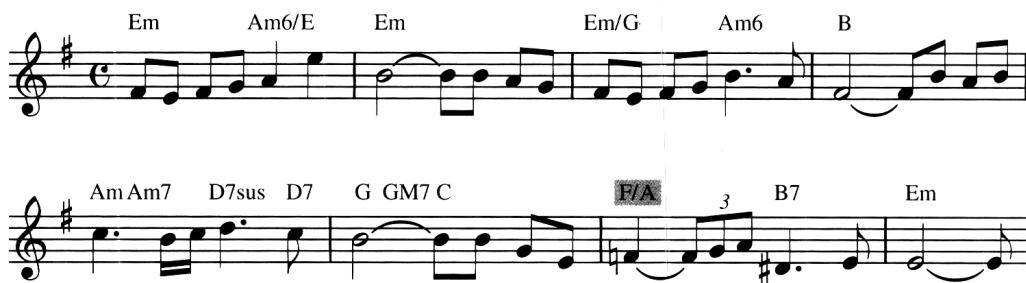
EXEMPLO 22-4 Beethoven, Bagatela Op. 119, nº9



a: i N⁶ V⁷ i N⁶ V⁷ i

O N⁶ ocasionalmente também ocorre em música popular. O Exemplo 22-5, um tema de uma trilha sonora de um filme, finaliza com uma progressão em ciclo de quintas: iv(7) – VII⁷ – III^{7M} – VI – N⁶ – V⁷ – i. O Napolitano é indicado pelo símbolo “F/A”, que especifica uma tríade com lá no baixo.

EXEMPLO 22-5 Rota, “O Poderoso Chefão II”



Outros Usos do Napolitano

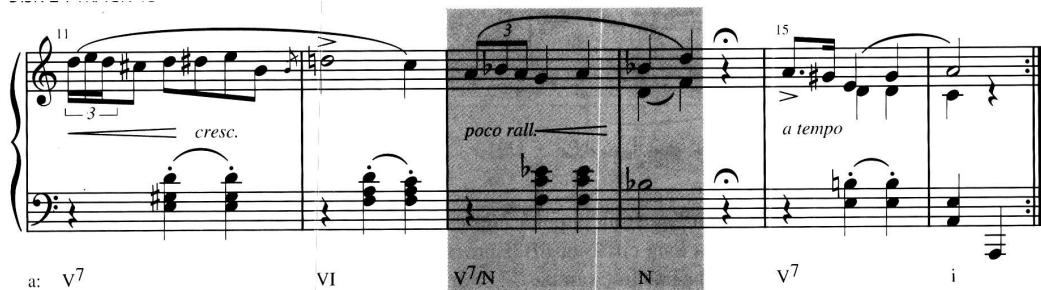
O napolitano é geralmente empregado em primeira inversão no modo menor, e geralmente progrida para o V. Entretanto, muitos outros contextos para napolitano podem ser encontrados:

1. O Napolitano pode aparecer em posição fundamental (N) ou, raramente, em segunda inversão (N⁶₄). Em ambos os casos, provavelmente o baixo será dobrado em uma textura a quatro partes.
2. O Napolitano pode ocorrer no modo maior.
3. O Napolitano pode ser tonalizado. Isto pode tomar a forma de um único acorde (tal como V7/N), ou pode ser uma modulação genuina para o tom do Napolitano. Em alguns casos o VI (ou bVI) pode funcionar como V/N.
4. Em uma modulação o acorde comum pode ser um Napolitano em qualquer dos tons. Tonalidades afastadas podem estar envolvidas em tal modulação.
5. O Napolitano pode, às vezes, ter uma função outra que não a de um acorde pré-dominante.
6. Em raros exemplos, o Napolitano pode incluir uma sétima (N com sétima maior).

Os exemplos abaixo ilustram a maioria destes usos do napolitano.

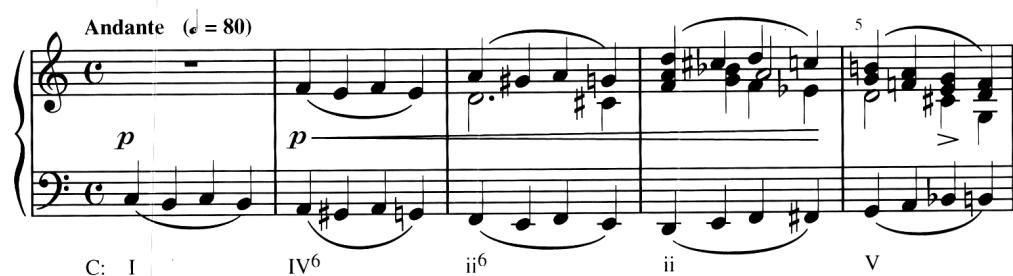
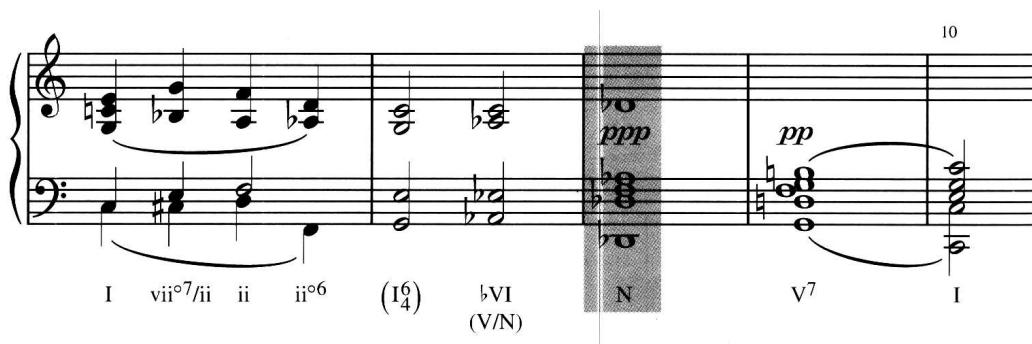
Ambos, um V7?N e um napolitano em posição fundamental ocorrem no exemplo 22-2. Note a relação de fundamentais em trítono entre os acordes N e V.

 **EXEMPLO 22-6** Chopin, Mazurka op.7, n°2



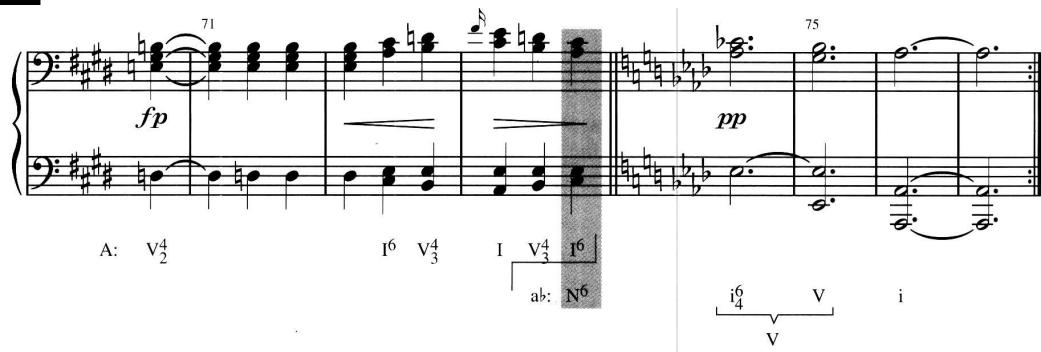

No exemplo 22-5 Brahms usa o acorde de sexta napolitano em um tom maior. Entretanto, ele prepara o acorde de sexta napolitano pelo uso de acorde emprestado iv. Incidentalmente, o I (seis quatro) no c.21 é um sexta-quarta cadencial que é interrompido por um compasso e meio, para retornar apenas no c.22.

 **EXEMPLO 22-7** Verdi Il Trovatore, Ato I, n°5

O exemplo 22-6 começa em lá maior e conclui em lab menor (embora nenhuma das armaduras concorde com esta análise). O acorde de I (primeira inversão) antes da barra dupla é enarmonicamente o mesmo que a tríade de sib maior, que é o napolitano em lab. Ele progride então normalmente para i(seis quatro)-V em lab.

 **EXEMPLO 22-8** Schubert, Momentos Musicais, Op. 94, n°6



A: V_2^4 $I^6 \quad V_3^4$ I $V_3^4 \quad I^6$
 ab: **N⁶** $i_4^6 \quad V$ i

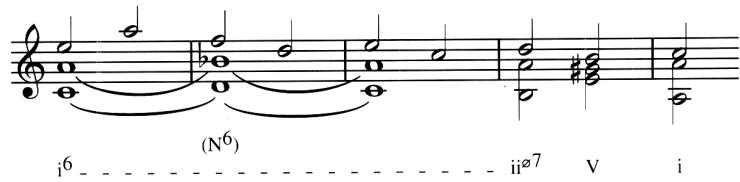
O acorde no c.108 do exemplo 22-7 contém todas as notas de um acorde napolitano, mas ele não progride para o V. Em vez disto, conforme a mostra a redução, o acorde de sexta napolitano funciona como um acorde bordadura para o i(primeira inversão) que aparece antes e depois dele.

 **EXEMPLO 22-9** Mozart, Sonata K.310, I



a: i^6 N⁶ i⁶ ii^{ø7} V⁷ i

Textural reduction



i^6 - - - - - (N⁶) - - - - - ii^{ø7} V i

EXEMPLO 22-10 Schubert, Quarteto de cordas em Ré menor (“A morte e a donzela”), D. 810, I

326

p

p

p

fp

fp

fp

n⁶

Ger+⁶

d: i

VI

fp

Ger+⁶

330

3

3

i

V

V

EXEMPLO 22-11 Clara Wieck Schumann, “Impromptu – Le Sabbat”, Op. 5, n°1

105

p

*

sf

*

*

N⁷

v⁷

i

*

*

*

*

*

*

*

*

Checagem

Resumo

Autoteste 22-1

A. Identifique cada acorde. Inclua os símbolos de inversão, caso necessários.

1 _____ 2 _____ 3 _____ 4 _____ 5 _____
 ff: _____ Db: _____ f: _____ Bb: _____ a: _____
 6 _____ 7 _____ 8 _____ 9 _____ 10 _____
 e: _____ C#: _____ eb: _____ D: _____ G: _____

B. Escreva cada acorde. Inclua armaduras.

1 _____ 2 _____ 3 _____ 4 _____ 5 _____
 F: iv E: N6 c: N A: V⁷/vi g: vii^{o7}/V
 6 _____ 7 _____ 8 _____ 9 _____ 10 _____
 f: N6 c#: ii^{#6}₅ b: V⁴₂/iv d: N6 g#: N6

C. Análise

- Identifique os acordes com os símbolos apropriados. Tente pensar em duas interpretações para o primeiro acordde no c.16.

- Identifique os acordes com os símbolos apropriados. Tente pensar em duas interpretações para o primeiro acordde no c.16.
 - Identifique os acordes.
 - Identifique qualquer acorde de sexta quarta pelo tipo.

c. Identifique a forma deste trecho.

Musical score for Violin and Piano. The Violin part starts with a dynamic *p*. The Piano part has sustained notes in the bass and eighth-note chords in the treble. Measure 122 ends with a fermata over the piano's eighth-note chord. Measure 123 begins with a piano eighth-note chord. Measure 124 starts with a piano eighth-note chord. Measure 125 begins with a piano eighth-note chord.

3. Identifique os acordes e NMs. Assuma que o fá natural (bequadro) 3 no c.11 é uma nota de acorde. Omita os símbolos de inversão porque, neste trecho, a melodia está no baixo.

Musical score for Violin and Piano. The Violin part consists of eighth-note chords. The Piano part features eighth-note chords in the bass and eighth-note chords in the treble. Measure 9 ends with a piano eighth-note chord. Measures 10-11 show eighth-note chords in the bass. Measure 12 starts with a piano eighth-note chord. Measures 13-14 show eighth-note chords in the bass. Measure 15 starts with a piano eighth-note chord. The piano part includes markings: *2o.*, *, *2o.*, =, *, and *sostenuto*.

The musical score consists of two staves. The top staff is in G minor (two flats) and the bottom staff is in C major (no sharps or flats). Measure 190 starts with a forte dynamic (f) and a bass note. It then transitions to a piano dynamic (pp) with a crescendo (cresc.) over three measures. Measure 194 shows a decrescendo (decresc.) from a forte dynamic back towards a piano dynamic.

4. Este trecho de uma conchecida sonata de Mozart inicia em lá menor e termina em Fá maior, tendo o primeiro acorde do c. 41 como acorde comum. Identifique todos os acordes.

The musical score consists of two staves. The top staff is in A minor (one sharp) and the bottom staff is in E major (no sharps or flats). Measure 37 shows a series of eighth-note chords. Measure 40 continues this pattern. Measure 45 begins with a trill (tr) over a bass note.

- D. Para cada exercício escreva a armadura correta e os acordes especificados antecedendo e seguindo o acorde de sexta napolitano. Use a textura dada a duas, três ou quatro partes em cada caso.

The musical score consists of two staves (soprano and basso) across four systems (1-4 and 5-8). Each system shows a progression of chords with Roman numerals and some specific symbols.

- System 1:** e: i⁶ N⁶ V
- System 2:** c#: VI N⁶ V⁴₂
- System 3:** d: VI N⁶ vii^{o7/V}
- System 4:** g: iv N⁶ i⁶₄ - V
- System 5:** f#: iv N⁶ V⁷
- System 6:** f: i⁶ N⁶ i⁶₄ V⁴₂
- System 7:** b: i⁶ N⁶ V⁴₂
- System 8:** c: iv N⁶ vii^{o7/V}

- E. Analise as harmonias sugeridas pela moldura soprano-baixo. Acrescente as partes intermediárias para uma textura a quatro partes. Cada trecho deve incluir um acorde napolitano.

The musical score consists of two staves (soprano and basso) across three systems (1-3).

- System 1:** e: (progression shown)
- System 2:** g: (progression shown)
- System 3:** f#: (progression shown)

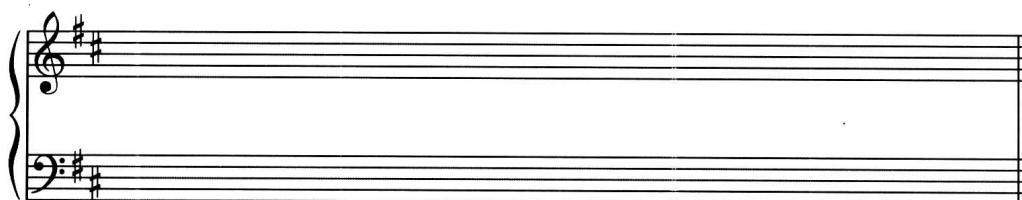
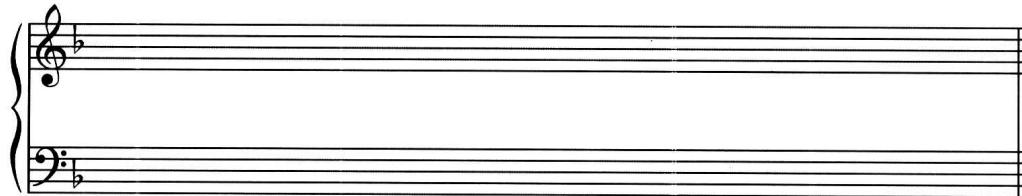
- F. Analise as harmonias especificadas por este baixo cifrado, e faça um arranjo para coro a quatro partes. Ele contém uma modulação.

The musical score consists of a single basso staff across four measures. Below each note is a number indicating the harmonic function or chord type.

Measure 1: 6
Measure 2: 6
Measure 3: 6b
Measure 4: 4
Measure 5: 6
Measure 6: 5
Measure 7: 4
Measure 8: 7

- G. Faça um arranjo da seguinte progressão em ré menor para coro a três partes. Faça outro arranjo em si menor para coro a quatro partes.

i V⁶ V₂⁴/iv iv⁶ V V₂⁴/N N⁶ V₂⁴ i⁶ vii^{o6} i V



Capítulo 23

Acordes de sexta aumentada 1

O intervalo de sexta aumentada

Uma maneira de enfatizar uma nota é alcancá-la por semitom, seja ascendente ou descendemente. Nos exemplos 23-1a e b a dominante em sol menor é alcançada por semitons. O acesso à dominante por semitons ao mesmo tempo ascendente e descendente resulta em um acesso ainda mais forte à dominante conforme está ilustrado no exemplo 23-1c. Como você pode observar as duas notas de acesso formam um intervalo vertical de uma **6ª aumentada**. Este método de acesso à dominante distingue uma categoria completa de acordes chamados **acordes de sexta aumentada**.

Exemplo 23-1

The musical example consists of three measures labeled a, b, and c. Measure a starts with a bass note, followed by a melody note, then a V chord. Measure b starts with a bass note, followed by a melody note, then a V chord. Measure c starts with a bass note, followed by a melody note, then a +6 chord (indicated by a sharp sign and a '6' with a plus sign), followed by a V chord.

Os elementos característicos da maioria dos acordes de sexta aumentada são aqueles ilustrados no exemplo 23-1c:

1. O acorde a ser alcançado é o acorde de V.
2. O 6º do modo menor (alterado cromatica e descendemente se o modo for maior) aparece no baixo.
3. O ♯4 está na parte superior.

O intervalo de uma 6⁺ (nos exemplos retirados do livro em inglês está escrito como +6) formado por estas notas é enarmonicamente equivalente a uma 7m, mas a diferença entre o efeito de uma 6⁺ e o de uma 7m é facilmente detectado pelo ouvido. A 7m tende a resolver como no exemplo 23-2a, a 6⁺ como no exemplo 23-2b. Toque ambas as partes do exemplo 23-2, e note o contraste no efeito destes dois intervalos.

Exemplo 23-2

The musical example consists of two measures labeled a and b. Measure a starts with a bass note, followed by a melody note, then a I4/6 chord (indicated by a bracket under the bass note and a '6' with a sharp sign above it), then a V7 chord. Measure b starts with a bass note, followed by a melody note, then an iv6 chord (indicated by a sharp sign above the bass note and a '6' with a sharp sign above it), then a +6 chord (indicated by a sharp sign and a '6' with a plus sign above it), then a V7 chord, and finally a bass note.

Em uma textura a duas partes o acorde de sexta aumentada aparece como nos exemplos 23-1c e 23-2b. O símbolo analítico usado é simplesmente 6⁺. Note que o numeral é um 6⁺ arábico e não um VI+ romano.

O intervalo de 6^+ geralmente resolve para fora por graus conjuntos, seguindo as tendências das notas para conduzir à dominante. Menos comumente, a nota superior da 6^+ desce cromaticamente para produzir a sétima de um V^7 . Isto geralmente ocorre apenas em acordes de 6^+ que têm três ou mais classes de notas (veja abaixo), com a nota superior do intervalo de 6^+ em uma parte intermediária.

Pelas razões mencionadas acima, o acorde de 6⁺ está entre os mais fortes de todos os acessos à dominante, e ele geralmente segue diretamente para o V (ou i₄⁶-V). Ele é frequentemente usado logo após uma modulação para tornar claro ao ouvinte que uma modulação ocorreu de fato. Assim como o N⁶, o 6⁺ tem origem no modo menor, mas logo mostrou-se igualmente útil nos tons maiores. Quando usado nos tons maiores, ele é frequentemente precedido por mistura de modos.

O Acorde de Sexta Aumentada Italiano

Na maioria dos casos os acordes de 6⁺ contém mais que duas classes de notas. Quando uma terceira classe de notas é incluída, ela é geralmente a nota tônica, que se encontra uma 3M acima do baixo. Esta combinação de notas é chamada de **acorde de sexta aumentada Italiana** (It^{6+}), que está ilustrada no exemplo 23-3 (nos exemplos está escrito como It^{+6}). Este termo geográfico, como os outros que iremos usar, não tem qualquer autenticidade histórica – ele é simplesmente um rótulo conveniente e tradicional.

Exemplo 23-3

B \flat : +6 + . = It $+6$

O It^{6+} , como qualquer outro acorde de 6^+ , resolve para V ou para $\text{I}_4^6\text{-V}$. Em uma textura a quatro partes, a nota tônica é duplicada. As resoluções típicas são mostradas no Exemplo 23-4.

Exemplo 23-4

O Exemplo 23-5 inclui uma ilustração de uma It^{6+} em uma textura a três partes. A maior parte do trecho consiste de 6as paralelas (soprano e baixo) em torno de um pedal de tônica (contralto). Note que o baixo alcança o $\hat{5}$ quatro vezes, com diferentes harmonias em cada caso.


Exemplo 23-5 Mozart, A Flauta Mágica, K.620, Abertura (partitura de piano)

Disco 2 : Faixa 19

E♭: I⁶₄ IV⁶ (i⁶₄) V⁶/V V⁴/IV IV⁶ It+⁶ V

O Acorde de Sexta Aumentada Francês

Há dois acordes de 6⁺ comuns que contém quatro classes de notas, e ambos podem ser pensados como um acorde de It⁶⁺ com uma nota acrescentada. Se a nota acrescentada for o ♯2, a sonoridade é chamada **acorde de sexta aumentada Francesa** (Fr⁶⁺), o qual é mostrado no Exemplo 23-6 (nos exemplos está escrito como Fr⁺⁶). Certifique-se de identificar uma 6⁺ Francesa como Fr⁶⁺ e não como um F⁶, que é uma cifra harmônica.

Exemplo 23-6

c: +6 + = $\begin{matrix} \sharp \\ \text{G} \end{matrix}$ M3 + = $\begin{matrix} \sharp \\ \text{G} \\ \sharp \\ \text{A} \end{matrix}$ M2

O Fr⁶⁺ funciona melhor em uma textura a quatro partes ou em texturas livres. As resoluções típicas estão ilustradas no exemplo 23-7.

Exemplo 23-7

bb: Fr+⁶ V i Fr+⁶ $\begin{matrix} \sharp \\ \text{G} \end{matrix}$ V i

No Exemplo 23-8 uma Fr⁶⁺ fornece a cõr harmônica para o clímax de todo um movimento. Neste ponto, no c.38, Beethoven muda para uma textura a sete partes, o que explica porque o ♯4 está duplicado.

Nos compassos seguintes há um súbito retorno ao piano e a uma textura mais rala, com a nota de resolução (5) aparecendo apenas no baixo. Note que o baixo e o “tenor” movimentam-se em terças paralelas todo o tempo.



Exemplo 23-8 Beethoven, Sonata Op.10, nº 3, III

Disco 2 : Faixa 19

The musical score shows a sequence of chords in D major. The progression starts at measure 33 with ii, followed by V⁴/₃/ii, IV, V⁴/₃/IV, IV⁶, a shaded Fr⁶⁺ chord (B7(b5)), V, vi, V⁶/₅, and ends at I. Measure 35 includes a crescendo dynamic. Measure 40 includes a piano dynamic. The Fr⁶⁺ chord is highlighted with a blue box. A bracket labeled "sequence" spans from the first ii chord to the Fr⁶⁺ chord.

O Fr⁶⁺ ocasionalmente também é encontrado na música popular e no jazz. O símbolo usado pede um acorde M7m com uma quinta abaixada. Por exemplo, o acorde Fr⁶⁺ no Exemplo 23-8 acima apareceria numa cifra harmônica como um B7(b5), assim como acontece no Exemplo 23-9.



Exemplo 23-9 Miller, “Bernie’s Tune”

Disco 2 : Faixa 20

The musical score shows two measures of music. The first measure is in C major, starting with a Dm6 chord. The second measure begins with an A7 chord, followed by a B7(b5) chord. The music then returns to Dm6. The B7(b5) chord is highlighted with a blue box.

O Acorde de Sexta Aumentada Alemão

O outro acorde comum de 6⁺ que contém quatro classes de notas é o **acorde de sexta aumentada Alemã** (Al⁶⁺). Ele pode ser pensado como um It⁶⁺ com a adição de um 3 do modo menor (alterado cromaticamente e descendente mente se em um tom maior). O Al⁶⁺ é visto no exemplo 23-9 (nos exemplos está escrito como Ger⁺⁶).

Exemplo 23-10

Assim como qualquer acorde de 6^+ , as resoluções usuais do Al^{6+} são para o V e para o $i_4^6\text{-V}$. Quando o Al^{6+} progride diretamente para o V, há possibilidade de resultar 5as paralelas, como no exemplo 23-11. Devido ao fato de que o ouvido é atraído pela resolução do intervalo de 6^+ , as paralelas não são tão objetáveis aqui, e elas podem ser encontradas ocasionalmente.



Exemplo 23-11 Mozart, Quarteto K.173, I

Disco 2 : Faixa 21

Entretanto, os compositores geralmente conseguem esconder as paralelas pelo uso de antecipações ou de ritardos ou evitá-las pelo uso de saltos ou arpejos. No Exemplo 23-12 Mozart primeiro evita as 5as saltando do mib3 para o si**2** (uma 4°), e então, na segunda Al⁶⁺, arpejando o sib2 para o sol2 antes da resolução, transformando a Al⁶⁺ em uma It⁶⁺. (Note que os Exemplos 23-11 e 23-12 são ambos retirados da mesma obra.)



Exemplo 23-12 Mozart, Quarteto K.173, I

Disco 2 : Faixa 22

112

f

p

f

p

p

p

c: i Ger⁺⁶ V g: i Ger⁺⁶ V

Uma solução mais simples para o problema do paralelismo é a de adiar o V pelo uso do sexta-quarta cadencial, como no Exemplo 23-13.

Exemplo 23-13

a

b

c

g: Ger⁺⁶ $\frac{1}{4}^6$ V i G: Ger⁺⁶ $\frac{1}{4}^6$ V I G: Ger⁺⁶ $\frac{1}{4}^6$ V I

Voce pode ter notado que a última Al^{6+} no Exemplo 23-13 é soletrada diferentemente das outras, embora ela soe a mesma (lá♯ = sib). Esta é uma enarmonização muito comum da Al^{6+} , usada apenas no modo maior, quando a Al^{6+} está progredindo para o i_4^6 . A razão para o seu uso é mais para o olho que para o ouvido: lá♯ e si♯ parece mais razoável que sib e si♯, considerando que esperamos que as notas alteradas ascendentemente subam e notas alteradas descendente desçam.

Enarmonias são também envolvidas quando comparamos a Al⁶⁺ com o V⁷/N. O ouvinte pode descobrir a Al⁶⁺ de um acorde de dominante com sétima apenas por sua resolução, uma característica que pode conduzir a algumas modulações interessantes (a serem discutidas no Capítulo 25). Por exemplo, a Al⁶⁺ no c.33 do Exemplo 23-14 soa como uma V⁷/N (um Db⁷), especialmente considerando que ela é precedida por uma N⁶. A resolução para V⁷ é necessária antes que sua função torne-se clara para nós. Note também que o ♭4 (si♭2) desce cromaticamente para o ♯4 (si), para prover a sétima do acorde de V⁷.


Exemplo 23-14 Beethoven, Quarteto Op. 18, nº 1, II

Disco 2 : Faixa 23

F: V/vi vi ii V⁷ bVI
(V/N)

33

N⁶ Ger⁺⁶
(V⁷/N) V⁷ I

Acordes de Al⁶⁺ são frequentemente encontrados em cifras harmônicas, onde são indicados como um acorde M7m sobre o sexto grau da escala menor, por exemplo C: Ab7–G7, que representa C: Al⁶⁺–V⁷. A teoria jazzística explica o Ab7 como uma substituição do tritono; ou seja, o Ab7 é um substituto para um acorde de D7 (V⁷/V). Suas fundamentais estão afastadas por um tritono e ambos os acordes compartilham o mesmo tritono: Dó-Sol♭ no acorde de Ab7, e Dó-Fá♯ no acorde de D7.

Checagem

1. A 6⁺ num acorde de sexta aumentada resulta da combinação de quais graus da escala?
2. Para criar um It⁶⁺, qual grau da escala você deve adicionar à 6⁺?
3. Qual grau da escala você adiciona ao acorde It⁶⁺ para formar um acorde Fr⁶⁺?
4. Qual grau da escala você adiciona ao acorde It⁶⁺ para formar um acorde Al⁶⁺?

Outros usos de acordes de sexta aumentada convencionais

O acorde de 6⁺ convencional, como foi descrito neste capítulo, geralmente funciona como o elemento final de uma série de acordes que levam para a dominante ou para o sexta-quarta cadencial. Todavia, diversos outros contextos podem ser encontrados, mesmo com o que podem ser considerados acordes de 6⁺ convencionais. Alguns exemplos te darão uma idéia.

O 6^+ pode ser utilizado como um acorde bordadura, como em V- 6^+ -V, que é, de certa forma, uma função mais fraca do que seu uso como acorde pré-dominante. Um exemplo disto pode ser visto no Exemplo 21-10 na página XXX.

Menos comumente, outro acorde, geralmente alguma forma de V7/V ou vii^o/V, aparece entre os acordes de 6^+ e de V, como no Exemplo 23-15, onde o vii^o⁷ substitui o V.



Exemplo 23-15 Mozart, Rondó K. 494

Disco 2 : Faixa 23

Os compassos 110 a 112 do Exemplo 23-15 contém uma variante interessante do padrão de ciclo de quintas que nós discutimos no Capítulo 15 (revise as pág. XXX-XXX). Exemplo 23-16a mostra um modelo bem mais simplificado, enquanto o Exemplo 23-16b elabora um pouco mais esse modelo. Finalmente, compare o Exemplo 23-16b com c. 110 a 112 no Exemplo 23-15.

Exemplo 23-16

b

$\frac{4}{3}$ 7 $\frac{4}{3}$ 7 $\frac{4}{3}$

No Exemplo 23-17 o Al^{6+} resolve normalmente num acorde de I_4^6 , mas que acaba sendo um sexta-quarta de passagem ao invés do esperado sexta-quarta cadencial. Note também o movimento contrário nos c. 11 a 12 entre a melodia e o baixo.



Exemplo 23-17 Fanny Mendelssohn Hensel, *Auf der Wanderung*

Disco 2 : Faixa 23

E: $\text{V}^6 \text{ V}_2^4/\text{IV} \text{ IV}^6$ **(Ge)** 6 (1^6) $\text{vii}^7/\text{VV}_2^4$ I^6 $\underbrace{\text{I}_4^6}_{\text{V}}$ V^7 I

Autoteste 25-1

- A. Identifique cada acorde, usando os símbolos de inversão quando apropriados.

A♭: _____ E: _____ B♭: _____ C: _____ F♯: _____

6 7 8 9 10

d: _____ B: _____ A: _____ bb: _____ G: _____

- B. Escreva cada acorde em posição cerrada. Os acordes de sexta aumentada devem estar em suas posições de baixo usuais (\flat no baixo). inclua as armaduras.

1	2	3	4	5
f:	Ger ⁺⁶	E:	Fr ⁺⁶	c#: N ⁶
6	7	8	9	10
a:	Fr ⁺⁶	E ^b :	V ⁶ / _{ii}	g: Ger ⁺⁶
				D: iv ⁶
				b: II ⁺⁶

- C. 1. Escreva os numerais romanos juntamente com os símbolos de inversão quando apropriados. Coloque-os acima das cifras.



Evans and Mann, "No Moon at All"

Disco 2 : Faixa 24

2. Neste e em cada um dos trechos que seguem, identifique os acordes e discuta os detalhes de resolução de cada acorde de 6^+ . O $\sharp 4$ e o $\flat 6$ confirmam suas esperadas resoluções para o $\hat{5}$? Como as 5as paralelas são evitadas na resolução do $A16^+$?



Clara Wieck Schumann, Polonaise op. 6, n° 6

Disco 2 : Faixa 25

Non troppo Allegro

3. Este trecho modula.



Haydn, Quarteto, Op .64, n° 2, III

Disco 2 : Faixa 26

Trio
dolce

4. Encontre neste trecho dois acordes que são enarmonicamente equivalentes, mas bastante distintos em função.



Reineke, Concerto para Flauta Op. 283, I

Disco 2 : Faixa 27

The musical score consists of three systems of music for flute and piano. The top system shows the flute part with dynamic markings '3' under several notes. The middle system shows the piano bass line. The bottom system shows the piano treble line. Measure 103 starts with a rest followed by eighth-note patterns. Measure 105 begins with a forte dynamic. Measure 107 starts with a rest and includes a trill instruction.

5. Identifique todos os acordes e encontre um exemplo de uma nota de passagem cromática.



Haydn, Quarteto Op.20, nº 5, I

Disco 2 : Faixa 28

The musical score consists of four staves representing the strings of a quartet. Measure 5 starts with a dynamic of *poco p*. Measures 8 and 11 begin with dynamics of *f*. Measures 8 and 11 also feature crescendos indicated by arrows pointing upwards. Measures 5, 8, and 11 conclude with dynamics of *p*.

6. Os dois trechos abaixo são da mesma canção.



Beethoven, *Die Ehre Gottes aus der Natur*, Op.48, nº 4

Disco 2 : Faixa 29

Majestatisch und erhaben

Die Him - mel rüh - men des

E - wi - gen Eh - re, ihr Schall pflanzt sei - nen Na - men fort.

Wer führt die Sonn' aus ih - rem Zelt?

D. Acrescente a voz que falta em cada fragmento abaixo. Todos exceto o exercício 5 são textura a quatro partes.

The image contains five musical fragments labeled 1 through 5, each consisting of two staves (treble and bass) and a harmonic progression below them.

- Fragment 1:** Treble staff has a single note. Bass staff has a single note. Harmonic progression: F: ii⁴₃, Fr⁶, V.
- Fragment 2:** Treble staff has a single note. Bass staff has a single note. Harmonic progression: B♭: IV⁶, It⁶.
- Fragment 3:** Treble staff has a single note. Bass staff has a single note. Harmonic progression: a: i, Ger⁶. A bracket under the bass staff groups the first two measures as I⁶₄ and the third measure as V.
- Fragment 4:** Treble staff has a single note. Bass staff has a single note. Harmonic progression: G: IV⁶, ii⁷₃, Ger⁶. A bracket under the bass staff groups the first two measures as I⁶₄ and the third measure as V⁷.
- Fragment 5:** Treble staff has a single note. Bass staff has a single note. Harmonic progression: d: i, V⁶, V⁴/₂/iv, iv⁶, It⁶, V.

E. Analise as harmonias sugeridas por esta moldura soprano-baixo, e tente incluir uma Fr⁶⁺ e um exemplo de mistura de modos em sua harmonização. Complete então a textura para piano incluindo as duas partes internas na pauta superior, seguindo os procedimentos de uma boa condução de vozes.

A soprano-bass harmonic moldure in G major, 6/8 time. The soprano staff shows a continuous eighth-note pattern, and the bass staff shows a continuous quarter-note pattern.

F. Analise os acordes especificados por este baixo cifrado, e faça um arranjo para côro SATB.

A bass line in 3/4 time, starting in B-flat major. The bass notes are: ♯, 6, $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{4}$, 7.

Resumo

A classe de acordes conhecida como acordes de sexta aumentada tem esse nome devido ao intervalo de 6^a aumentada. A 6⁺ é tipicamente formada entre o sexto grau da escala menor ($\flat\hat{6}$ se no modo maior) na voz do baixo e um $\sharp\hat{4}$ em alguma parte superior. O intervalo de 6⁺ expande para uma oitava no 5 harmonizado por um acorde de V ou I₄⁶.

Em texturas a três ou mais vozes, a tônica da escala geralmente aparece juntamente com o $\flat\hat{6}$ e o $\sharp\hat{4}$, e esta combinação de intervalos é chamada de **acorde de sexta aumentada Italiana**. Os outros dois acordes convencionais de sexta aumentada adicionam uma quarta nota ao acordes de sexta aumentada Italiana: o **acorde de sexta aumentada Francesa** adiciona o segundo grau da escala, enquanto o **acorde de sexta aumentada Alemã** adiciona o 3 do modo menor (no modo maior será o $\flat\hat{3}$ ou $\sharp\hat{2}$).

Acordes de sexta aumentada geralmente progridem para o V, apesar de que o acorde de V pode ser atrasado pelo acorde de tônica₄⁶. O acorde de tônica₄⁶ é especialmente útil ao evitar 5as paralelas na resolução do acorde de AlI⁶⁺, apesar de que as 5as também podem ser evitadas ou escondidas por outros meios.

Usos excepcionais de acordes de sexta aumentada convencionais são ocasionalmente encontrados. Alguns desses são discutidos nas pág. XXX-XXX.

Capítulo 24

Acordes de Sexta Aumentada 2

Introdução

O Capítulo 23 apresentou os acordes de sexta aumentada na forma em eles geralmente ocorrem na música tonal: como fortes acordes pré-dominantes com o $\flat 6$ no baixo, o $\sharp 4$ em alguma parte superior e resolvendo para fora formando uma $8J$ no $\hat{5}$, que funciona como fundamental de um acorde de V. Entretanto, os acordes de sexta aumentada são às vezes usados de outras maneiras, incluindo estas:

1. Um membro do acorde outro que não o $\flat 6$ pode ser usado como nota do baixo.
2. O intervalo de 6^+ pode ser criado por graus da escala outros que não o $\flat 6$ e o $\sharp 4$ conduzindo para outro grau da escala que não $\hat{5}$.
3. O intervalo de 6^+ pode expandir-se para a terça ou a quinta de um acorde ao invés de sua fundamental.
4. O acorde de sexta aumentada pode não ser um dos três tipos comumente encontrados.

Estas quatro possibilidades, que *não* são mutuamente exclusivas, são discutidas em mais detalhe nas seções seguintes. A lista é organizada de acordo com a frequência de ocorrência, o que significa que você raramente encontrará os usos listados próximo ao final do capítulo.

Outras Posições do Baixo

Nós ainda não discutimos que nota funciona como fundamental de um acorde de sexta aumentada. A razão para isto é simplesmente que o acorde de sexta aumentada é uma sonoridade linear que *não tem qualquer fundamental*. Podemos organizar as notas de um $F\#_r^{6+}$ para lembrar um V^7/V alterado, e as sonoridades do I^{6+} e do Al^{6+} podem ser comparadas a acordes de iv^7 alterados. De fato, muitos teóricos preferem usar numerais romanos modificados como uma maneira conveniente de representar os acordes de sexta aumentada. Contudo, estes acordes são sem fundamentais; eles têm apenas uma posição de baixo mais comum, o $(\flat)\hat{6}$ no baixo.

Embora o $\hat{6}$ do modo menor geralmente constitua o baixo de um acorde de 6^+ , outras posições do baixo realmente ocorrem, especialmente em música do período Romântico. Geralmente, a condução de vozes será idêntica ou semelhante àquelas encontradas nas resoluções padrão discutidas no Capítulo 23, mas o intervalo de 6^+ é quase sempre invertido, tornando-se uma 3° . A mais comum das várias possibilidades é aquela com o $\sharp 4$ no baixo, como no Exemplo 24-1. Note também a enarmonia no Al^{6+} , substituindo o dó \sharp pelo ré \flat .


Exemplo 24-1 Brahms, *Ruf zur Maria*, op. 22, nº5

Disco 2 : Faixa 30

28

p

bitt für uns, Ma - ri - a!

p

bitt für uns, Ma - ri - a!

p

B♭: ii⁵ Ger⁺⁶ I⁶₄ V 7 I

V

Uma progressão bastante similar a esta do Exemplo 24-1 é vista num trecho de uma canção jazzística do Exemplo 11-15 (p. XXX). Se você voltar àquele exemplo, você perceberá que ele termina com uma progressão IV-Al⁶⁺-I⁶₄-V⁷-I com o ♯4 no baixo do acorde de Al⁶⁺. A cifra harmônica para esse caso é E♭7/D♭, com o D♭ funcionando como um C♯.

A única outra posição do baixo que ocorre com alguma frequência é aquela com a nota tônica no baixo, como no Exemplo 24-2.


Exemplo 24-2 Brahms, Sinfonia nº1, op. 68, II (redução para piano)

Disco 2 : Faixa 30

14

p

E: IV vii⁰⁴/₄ I⁶ vi⁷ ii⁷ V⁷ vii⁰⁴/₃/V i⁶₄ V Ger⁺⁶ V

Devido ao fato que os acordes de 6+ não têm fundamental e, portanto, não possam ser tecnicamente invertidos, não é necessário mostrar a posição do baixo do acorde no símbolo analítico. Use apenas o I⁶⁺, ou o quer que seja apropriado, independente da posição do baixo.

Resoluções em Outras Graus da Escala

O intervalo crucial de qualquer acorde de sexta aumentada é, obviamente, o intervalo de 6^+ em si. Devido ao fato que esse intervalo geralmente embeleza o $\hat{5}$, nós poderíamos ter utilizado símbolos como $A1^{6+}/\hat{5}$, mas entende-se que o “ $\hat{5}$ ” está implícito quando escrevemos $A1^{6+}$. Todavia, especialmente no período Romântico, o 6^+ algumas vezes também é aplicado a outros graus da escala que não sejam o $\hat{5}$, e nestes casos nós deixaremos claro ao usar o método exibido abaixo no Exemplo 24-3.

Exemplo 24-3

A musical staff in G major (G clef) shows three chords. The first chord is labeled $C: +6/1$, the second $+6/2$, and the third $+6/3$. Below the staff, the text "etc." indicates that more chords of this type follow.

Com a finalidade de soletrar ou reconhecer os vários 6^+ nestes contextos, teremos que nos familiarizar com o conteúdo intervalar dos três tipos de acorde de sexta aumentada. No Exemplo 24-4, os acordes de 6^+ embelezando o $\hat{1}$ são formados pela transposição dos intervalos a partir das estruturas familiares do $6^+/5$.

Exemplo 24-4

A musical staff in G major (G clef) shows six chords. The first two are labeled $M3 E: It^{+6}$ and $It^{+6/1}$. The next two are labeled Fr^{+6} and $Fr^{+6/1}$. The last two are labeled Ger^{+6} and $Ger^{+6/1}$. A vertical line separates the first four chords from the last two.

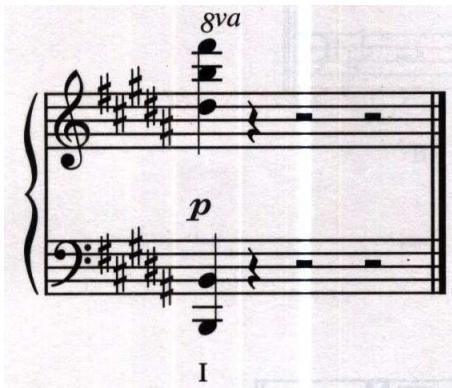
A cadência $A1^{6+}/\hat{1}$ -I no Exemplo 24-5 aparece bem no final da música, após uma cadência V_3^4 mais convencional alguns compassos antes.



Exemplo 24-5 Chausson *Sérénade italienne*, op. 2, n°5

Disco 2 : Faixa 31

A musical score for piano in B major (B clef) shows a transition. The left side shows measures 34, starting with a forte dynamic and a bassoon-like sound. The right side shows a transition to a new section, indicated by a vertical line and a key change to G major. The piano part features eighth-note patterns. The label "Ger^{+6/1}" is placed near the end of the right-hand section.



Frequentemente quando um acorde de sexta aumentada resolve para algo que não o V, o acorde para o qual ele resolve é uma dominante secundária. Neste caso, é provavelmente melhor mostrar a análise em relação ao acorde que está sendo tonalizado. Por exemplo, o acorde no c.44 do Exemplo 24-6 poderia ser analisado como um $I^{6+}/\hat{6}$, mas é melhor entendido como parte de uma tonalização de Fá menor (ii).



Exemplo 24-6 Mozart, Sonata para piano K. 457, I

Disco 2 : Faixa 31

Resoluções Para Outros Membros de Acordes

Em todas as resoluções discutidas até aqui, o intervalo de 6^+ (ou 3°) resolveu para a fundamental do acorde seguinte (o qual, às vezes, estava ornamentado com uma sexta-quarta cadencial). Muito menos comum é a resolução da 6^+ ou da 3° para a terça de um acorde (como no Ex. 24-7a), ou para a quinta do acorde (Ex. 27-7b). Tal uso da sonoridade da sexta aumentada é muito diferente daquelas discutidas até aqui. Para indicar isto, o símbolo do acorde é colocado entre parênteses. Em adição, o intervalo de 6^+ ou 3° pode ser usado para embelezar outro grau da escala que não o $\hat{5}$, em cujos casos nós usamos um símbolo como $[A^{6+}/\hat{3}]$, como no Exemplo 24-7a. É importante compreender que os Exemplos 24-7b e c têm pouco em comum, mesmo se ambos mostram A^{6+} idênticas seguidas por tríades de tônica. A tríade de tônica no Exemplo 24-7b está na inversão relativamente estável de sexta-terça, enquanto que a tríade de tônica no exemplo 24-7c é uma sexta-quarta cadencial representando a dominante em posição fundamental que segue.

Exemplo 24-7

a

C: I⁶ [Ger^{+6/3}] I⁶

b

I⁶ [Ger⁺⁶] I⁶

c

Ger⁺⁶ I⁶ V

Um exemplo de uma Al⁶⁺ resolvendo para a quinta de um acorde de I é visto no Exemplo 24-8. A redução textural mostra que a condução de vozes é bastante suave. Certifique-se de ouvir ambas versões.


Exemplo 24-8 Chopin, Noturno op55, n°2

Disco 2 : Faixa 32

55

sfp

Ped. *

E♭: I

57

Ped. *

[Ger⁺⁶] I

Textural reduction

A progressão no Exemplo 24-9 é similar ao Exemplo 24-8, mas a condução de vozes é menos suave. Note que o intervalo de 6⁺ (entre o sib \flat e o sol \sharp) não se expande literalmente para uma oitava em lá \flat , apesar de que tinha o potencial para fazê-lo.


Exemplo 24-9 Tchaikovsky, *Romeu e Julieta*, op. 45 (cordas e sopros)

Disco 2 : Faixa 32

Acordes de sexta aumentada deste tipo também ocorrem algumas vezes na música popular. Se você enarmonizar o primeiro acorde de C7 no Exemplo 24-10 como dó-mi-sol-lá \sharp , ele pode ser entendido como um acorde [Al 6^+ /3]. Neste caso, a 6 $^+$ (entre o dó e o lá \sharp) expande para uma oitava em si, a terça do acorde de I.


Exemplo 24-10 Gershwin, “Somebody Loves Me”

Disco 2 : Faixa 33

O mesmo pensamento pode ser usado para entender a “blue note” (o b3) na progressão I-I-IV 7 -I frequentemente encontrada nos quatro primeiros compassos de um blues de doze compassos em maior.

Outros Tipos de Acordes de Sexta Aumentada

Raramente você encontrará um acorde de sexta aumentada que não seja um dos três tipos padrões: Italiana, Francêsa ou Alemã. Quando você encontrar tal sonoridade, o símbolo 6 $^+$ será suficiente para mostrar o intervalo característico encontrado no acorde. Um dos tais acordes é visto no Exemplo 24-11. Aqui a sonoridade do 6 $^+$ assemelha-se a uma Fr 6^+ , mas o réb3 deveria ser um réb3 para que ele fosse uma Fr 6^+ . Nós colocamos o 6 $^+$ entre colchetes porque o intervalo de 6 $^+$ expande para a terça do acorde de I 6 , como no Exemplo 24-7a.


Exemplo 24-11 Strauss, *As alegres Travessuras de Till Eulenspiegel*, op. 24

Disco 2 : Faixa 33

(redução para piano)

F:
[+6/3]
I⁶

O símbolo 6^+ pode também ser usado para o que é realmente uma ocorrência muito comum – o uso de duas ou três sonoridades de sexta aumentada com um único intervalo de 6^+ . No Exemplo 24-12 as notas de todos os três tipos de acordes de sexta aumentada aparecem no c.15. Em tais casos o símbolo 6^+ pareceria uma boa solução, embora você possa identificar a sonoridade que tenha maior duração ($A16^+$) ou a sonoridade que aparece por último ($I6^+$).


Exemplo 24-12 Mozart, Sinfonia nº40, K. 550, I (redução para piano)

Disco 2 : Faixa 33

g:
#vi⁷
+6
V

Checagem

- Este capítulo discute quatro formas não tradicionais nas quais acordes de sexta aumentada podem ser utilizados. Liste estas quatro formas.
- Nós colocamos acordes de sexta aumentada entre colchetes, como em [Fr 6^+], para qual tipo dos quatro usos?
- Qual símbolo nós utilizamos para a rara ocorrência de um acorde de sexta aumentada que não é um dos três tipos comuns?

Autoteste 24-1

A. Identifique os seguintes acordes.

The image shows a musical score with ten numbered harmonic examples (1 through 10) for identification. Each example consists of two staves (treble and bass) with various note heads and rests. Below each example is a blank horizontal line for writing the answer. A vertical yellow line separates examples 5 and 6, and another vertical red line separates examples 9 and 10.

1 2 3 4 5

d: _____ e: _____ c#: _____ F: _____ D: _____

6 7 8 9 10

b: _____ c: _____ A: _____ A: _____ g: _____

B. Análise

1. Identifique os acordes neste curto trecho.



Brahms, Quarteto de Cordas op. 51, n°2, III

Disco 2 : Faixa 34

The image shows a musical score for analysis, starting at measure 12. It consists of four staves (treble, alto, bass, and tenor) with various note heads and rests. A vertical yellow line is positioned after the first measure of the bass staff.

12

e: _____

2. Identifique os acordes neste trecho.



Tchaikovsky, "The Witch", op. 39, n°20

Disco 2 : Faixa 34

e:

3. Este é o final de uma das mais famosas canções de Schumann. Qual hino nacional está escondido na parte vocal? Note também o contraste entre o trecho vocal mais diatônico e a codetta mais cromática que finaliza a canção. Identifique os acordes e NMs.



Schumann, "Die beiden Grenadiere", op. 49, n°1

Disco 2 : Faixa 35

Schwer-ter __ klir - ren und bli - zten; dann steig' ich ge-waff - net her - vor ans dem Grab, den

G:

Kai - ser, den Kai - ser zu schü - tzen!"

ritard.

Adagio

4. Identifique os acordes, mas não as NM's, neste trecho. (Dica: analise o mib no c.4 como um ré♯). Note que no primeiro compasso, por exemplo, o lá1 é a nota do baixo por todo o compasso.



Chopin, Mazurka op. 67, nº4

Disco 2 : Faixa 35

Allegretto ♩ = 138

5. Neste trecho a 6⁺ (ou 3°) é enarmonizada. Identifique os acordes, mas não as NM's.



Dvorak, Sinfonia nº9 ("Do Novo Mundo"), II (textura simplificada)

Disco 2 : Faixa 35

Resumo

Muitos dos acordes de sexta aumentada estão em conformidade com os três tipos discutidos no capítulo anterior, mas variações podem ocorrer. Em um dos casos, acordes de sexta aumentada podem aparecer com outros graus da escala que não o b6 no baixo – mais comumente o #4, mas outras membros do acorde podem aparecer no baixo também. Outra possibilidade é o intervalo de 6⁺ expandir para a tônica de outro acorde que não seja o V ou V⁷, como em I⁶⁺/I; isto ocorre com mais frequência em conexão com dominantes secundárias. Ainda outra possibilidade é resolver o intervalo de uma sexta aumentada não na tônica do acorde mas na terça ou na quinta. (Isto não inclui a resolução I⁶-V, na qual o I⁶ representa

o acorde de V.) Finalmente, em alguma ocasião você pode encontrar um acorde de sexta aumentada que não seja um dos três tipos padrão (Italiana, Francêsa ou Alemã).

Capítulo 25

Soletração e Modulações Enarmônicas

As implicações de tudo isso são que quando o ouvinte escutar uma sonoridade de sétima maior-menor ou de sétima diminuta, certas expectativas provavelmente surgirão (tais como, “este acorde resolve com uma V7 em Reb”), apenas para ser as vezes deliciosamente frustada por uma reinterpretação enarmônica igualmente lógica (tal como, neste caso, uma A16+ em Dc). Este processo, que é freqüentemente reservado para pontos especialmente dramáticos em uma composição, é conhecida como uma modulação enarmônica.

Checagem

1. Contraste enarmonia por conveniência e modulação enarmônica.
2. Faça um esquema começando com Sib que possa resultar em enarmonia por conveniência para o interprete.
3. Quais as quatro sonoridade que podem ser reinterpretadas enarmonicamente para que elas corram em diferentes tons?
4. Quais destas quatro sonoridades são comumente usadas enarmonicamente na música tonal?

Modulações Enarmônicas Usando a Sonoridade de Sétima Maior-Menor

O termo modulação enarmônica é usado para referi-se à modulação na qual o acorde comum é reinterpretado enarmonicamente para caber no segundo tom. A escrita real do acorde não é importante—ele pode ser escrito como ele apareceria no primeiro tom, ou no segundo, ou mesmo em ambos se ele ocorre mais de uma vez. O que importante é que o acorde comum possa ser ouvido como um acorde sensato nos dois tons.

Alguém ao escutar o exemplo 25-7 provavelmente espera que o quarto acorde resolva como um V7/IV em Lab, como ele o faz na pauta superior. Mas existe a possibilidade de que ele possa ser enarmonicamente reinterpretado como uma A16+ em dó menor, como visto na pauta inferior. Esta reinterpretação resulta em uma modulação enarmônica de

Láb para dó. Toque o exemplo 25-7 várias vezes, comparando o efeito das duas resoluções da sonoridade de sétima maior-menor.

Exemplo 25-7

O último acorde no c.41 do exemplo 25-8 soa como um acorde de Sol7. Considerando que a tonalidade neste ponto é Sol, o ouvinte provavelmente espera que o próximo compasso comece com um acorde de Dó (IV em Sol). Em vez disto, o Sol7 é tratado e escrito como uma A16+ em Si maior.

Exemplo 25-8

O último acorde no c.41 do exemplo 25-8 são como um acorde de sol7. considerando que a tonalidade neste ponto é sol, o ouvinte provavelmente espera que o próximo compasso comece com um acorde de DO (IV em Sol). Em vez disso, o Sol7 é tratado escrito como um A16+ em Si maior.

Exemplo 25-8. Schubert, "Der Neugierige," Op.25, No.6

Qualquer acorde de V7 ou de V7 secundário no primeiro tom pode ser reinterpretado como acorde de A16+ no novo tom. O reverso é também possível um A16+ primeiro tom pode toma-se um V7 ou um V7 secundário no segundo tom, o acorde de sétima maior-menor no primeiro tom parece mais freqüente ser um V7/Iv. Esta afinidade comum, V7/IV tornando-se um A16+, foi ilustrado nos exemplos 25-8.

Modulações Enarmônicas Usando o Acorde se Sétima Diminuta

Surpreendentemente, o acorde de sétima de minuta não é usado tão frequentemente quanto o acorde de sétima maior-menor em modulações enarmônica, mesmo considerado que qualquer acorde de sétima maior-menor (veja ex. 25-6). O pentagrama superior do exemplo 25-9 mostra quatro resoluções da mesma sonoridade de sétima diminuta. O pentagrama inferior é semelhante, exceto pelo fato de que o acorde de sétima diminuta em cada caso é seguido por um V7 antes da resolução para a tônica. Ambos os métodos viic7 -I e viic7-I—são usados em modulação enarmônica. Você deve tocar o exemplo 25-9 para se familiarizar com o som dessas resoluções.

Exemplo 25-9

O exemplo 25-10 é do final da primeira parte de um movimento de Haydn. O movimento começa em Fá menor e modula de volta para Fá menor antes da repetição. Haydn prepara a modulação nos c.46-47 com o uso de um acorde de sol07 (vii07 em Lab), da mesma maneira que no pentagrama superior do exemplo 25+9^a. No primeiro, entretanto, ele usa o mesmo sonoridade, reescrita como vii06s em Fá, e o resolve como pentagrama inferior do exemplo 25-9b, levando-nos de volta a Fá menor para a repetição.

Exemplo 25-10. Haydn, Quarteto op.20, no. 5, I

O exemplo começa e termina em Lá maior. Um acorde de Dó# 07 aparece no c. 140, mas o ouvinte provavelmente o escuta como um Lá#07, que é vii07/ii em Lá maior (viic7/IV seria outra possibilidade), mas Beethoven trará este acorde como um viic4/2 em Fá, como o Dó# no baixo agindo realmente como um Réb. Isto é semelhante pentagrama inferior do exemplo 25-9b. quando este mesmo acorde retorna no c. 145, ele soa como um vii07/vi em Fá porque ele segue o V e parece implicar uma progressão de engano V-vii07/vi-vi. Em vez disto, ele é tratado (e escrito) como um Lá maior.

Exemplo 25-11. Beethoven, sonata op. 2, IV

A versão simples que aparece no exemplo 17-11 merece ser estudado. Toque-a e escute,

prestando atenção especialmente à linha do baixo. Você nota que os c.140-45 constituem uma digressão harmônica, evitando que o Dó# do c.139 alcance sua meta, Ré, até o c.146. O exemplo todo é um período paralelo, com a frase expandida de quatro para dez compassos por meio da passagem que tonaliza Fá. Isso é indicado pela marcação de frase pontilhada no exemplo.

Autoteste 25-1

A. Analise o acorde dado. Mostre então qualquer possibilidade de reinterpretação enarmônica deste acorde, mantendo a mesma armadura. Cada reinterpretação enarmônica deve envolver um novo tom, não apenas um tom enarmonicamente equivalente (tal como Sol# E Láb). O número 1 é dado como um exemplo.

B. Cada um dos curtos exemplos seguintes contém uma modulação enarmônica. Analise cada exemplo após tocá-lo lentamente no piano e escutar o ponto de modulação. Não tente analisar este exemplo sem escutá-lo.

C. Analise. Toque o máximo que você puder de cada trecho no piano, simplificando a textura quando necessário.

- Este trecho começa em Solb e conclui em Sib menor, embora, o Sib maior seja a meta eventual. Identifique todos os acordes. Você pode relacionar a figura Fá-Sol-Fá no último compasso com qualquer coisa que aconteceu antes? Isso é, isto lhe lembra de qualquer outra figura ouvida neste trecho?

Beethoven, "Adelaide," Op. 46

- Este trecho começa em Réb e conclui em Lá. Qual tom em bemol é enarmônico de lá? Qual a relação deste tom com Réb? Este é um exemplo de modulação enarmônica? Explique. Se você analisar esta modulação como uma modulação por acorde comum, qual seria o acorde comum? Qual outra técnica modulatória discutida no capítulo 21 poderia ser usada para explicar esta modulação? Nota: os acordes nestes trechos podem todos serem analisados com referência apenas ao pentagrama inferior.

Chopin, nocturno Op.25, no. 2

- Este trecho começa e termina em Dó menor. Identifique todos os acordes. Esta passagem representa realmente uma cadência V-i expedida em Dó menor. Um papel importante na extensão da passagem é feito pela classe de notas Fá#/Solb e suas localizações.

Beethoven, sonata Op.10, no.1, IV

- Esta passagem começa e termina em Dó e conclui em Mi, embora sua meta eventualmente seja o tom de Lá. Identifique todos os acordes neste trecho. Há alguma classe de notas importante neste trecho semelhante ao Fá#/Solb na passagem precedente? Se afirmativo, qual você pensa que é e porque?

Schubert, quarteto op. 125, No. 2, II

Capítulo 26

Demais Elementos do Vocabulário Harmônico

Introdução

A harmonia tonal, na superfície um fenômeno musical simples e natural, é na realidade um conjunto de afinidades muito complexas e variáveis. Muitas pessoas tem devotado anos ao estudo da harmonia tonal e ao qual ilimitado número de estrutura musical para qual ela tem formado os fundamentos. Ela certamente representa uma das mais altas conquistas do itelecto e arte Ocidentais.

Devido ao fato de que o assunto é tão complexo, concerntamo-nos neste texto como aqueles eventos harmônicos na musica total que pode ser pensadas como o vocabulário básico do sistema aqueles eventos que ocorrem com um grau de freqüência relativamente alta. Este capítulo de uns poucos detalhes que são talvez menos fundamentais mas que,entretanto, merece atenção. Mas, certamente, mesmo com este capítulo nós não exuriremos completamente o vocáculo harmônico. As variantes em detalhe e as exceções às “regras” encontradas na música tonal são muito numerosas para serem classificadas; de fato, é duvidoso que elas possam ser algum dia codificadas. Esta complexidade é um dos aspectos realmente fascinantes da música tonal, um aspecto que você deve estar ansioso para explorar em seus estudos adicionais da literatura.

A Dominante Com Uma Extra Substituta

Você pode estar familiarizado com o conceito de acorde com notas acrescentadas. Tais acordes não foram realmente um padrão no vocabulário da musica ocidental antes do impressionismo, mas eles foram reconhecidos com uma possibilidade muito antes daquele tempo. Por exemplo, Jean Philippe Rameau (1683-1764), um influente teórico e compositor francês considerando o primeiro acorde do exemplo 26-1 como sendo um acorde de IV com sexta acrescentada, embora você possa preferir identifica-lo como um iix/3. qualquer que seja a análise que você escolha, a cadencia é plagal.

Exemplo 26-1

Apesar de tíade com sexta acrescentada não serem característica da maioria da música tonal, o acorde de dominante com uma sexta substituta não é incomum. Neste caso, a sexta acima da fundamental substitui a quinta que não aparece. Se você tocar as três cadências do exemplo 26-2, você notará que ela tem um efeito semelhante. A primeira, característica, é uma forma familiar de uma cadencia autentica perfeita. O exemplo 26-2b

incorpora uma escapada que embeleza a quinta do acorde de V. No exemplo 26-2c o 1 a 2 aparece no lugar da quinta e uma sexta substituta (V65). Você pode ter notado que o V65 contem os mesmos graus da escala que aqueles encontrados em um acorde de iii6, mas a função é claramente dominante. Analise a cadência do exemplo 26-2c como iii6-I certamente seria um erro. Por outro lado, teóricos identificariam o V65 como um V13. e esta análise é mostrada em parênteses.

Exemplo 26-2

O exemplo 26-3 contém uma ilustração de V65. No qual o Mi4, a nota que deveria ter sido a quinta do acorde de V, aparece imediatamente antes do Fá#4. O V65 é geralmente preparado desta maneira, que justifica alguns teóricos em analisar o V65 como um acorde de V com uma escapada métrica. Qualquer enfoque é aceitável.

Exemplo 26-3. Haydn, Sinfonia Nº.101, IV

O exemplo 26-4 é surpreendentemente semelhante ao exemplo anterior, mas ele esta no modo menor. Note novamente a preparação de sétima.

Exemplo 26-4. Schumann, "Canção Popular", Op.68, no.9

A sexta substituta pode aparecer em conexão com a tríade de dominante, como nos exemplos anteriores, ou com o V7, como exemplo 26-5.

Exemplo 26-5. Schumann, Humoresque, Op.20.

Neste exemplo, note a forte dissonância entre a sexta substituta (Ré30 e a sétima do acorde (Mib2). A dissonância é geralmente distribuída como ela está aqui, com a sexta do acorde acima da sétima.

A Dominante com a Quinta Alterada Ascendente ou Descendente

Quando a quinta de um Vou V7 é cromático e ascendente alterado, a sonoridade resultante é uma tríade aumentada (V+) ou um acorde de sétima aumentada-menor (V+7). Esta alteração é útil no sentido em que a quinta alterada cria uma sensível para a terça da tríade de tônica. O efeito de sensível não estaria presente se a tríade de tônica fosse menor, e por essa razão a dominante aumentada não é encontrada resolvendo para uma tríade menor. Estes conceitos estão ilustrados no exemplo 26-6.

Exemplo 26-6

Na maioria dos exemplos de V+ e V+7 a dominante aumentada é precedida por sua forma diatônica, o que significa que o #2 poderia também ser analisado como uma nota de passagem cromática. O dó sustenido 3 do Exemplo 26-7 é uma nota de passagem cromática, mas ao mesmo tempo cria uma V+7 com a duração de quatro colcheias.

Exemplo 26-7 Beethoven Sinfonia nº9, Op.125 III (cordas)

O segundo acorde do Exemplo 26-8 parece ser um acorde não terciano: sol#, si#, mi, fá#. Mas, se você tocar o exemplo, você ouvirá que o mi3 é na verdade um réx3, e que o acorde é um sol sustenido +7. Ele resolve para uma tríade de ré bemol, que é simplesmente uma enarmônica da esperada dó sustenido. A progressão usa os seguintes acordes:

Sol# | Sol# Sol#+7 || (Dó#) |
| (Lab+7) || Réb Lab7 |

Exemplo 26-8 Chopin, Noturno Op.48, nº2

Você pode ter pensado o mi3 no c.56 como uma sexta substituta porque ela está uma 6m acima da fundamental do acorde de V. De fato, o V6/5 em dó sustenido (enarmônico

com o tom de ré bemol) seria escrito desta maneira. Mas, conforme o exemplo 26-9 ilustra, a quinta alterada de um V+7 age como uma sensível para o 3 e resolve ascendentemente por grau conjunto (Exemplo 26-9a), enquanto que a 6 substituta salta descendente para a tônica (Ex. 26-9b).

Exemplo 26-9

As dominantes secundárias também podem aparecer na forma aumentada. As mais comuns são a V+/IV e a V+7/IV, como no exemplo 26-10.

Exemplo 26-10. Haydn, Quarteto Op.9, No.2,1

A possibilidade de uma dominante com uma quinta cromaticamente abaixada pode também ter ocorrido a você, especialmente se você já teve algum contacto com o jazz e estilos populares. A Fr6+ contém as mesmas notas que uma V63/V, conforme ilustrado no exemplo 26-11. Entretanto, não podemos afirmar que este acorde tenha sido usado com qualquer grau de frequência antes do século XX, exceto na forma de uma Fr6+. Ambos o V6s e o V+7 pertence a um importante grupo

de sonoridades chamados acordes de tons inteiros os quais são mais típicos do impressionismo que de estilos anteriores.

Exemplo 26-11

Nonas, Décimas-Primeiras, E Décimas-Terceiros

Assim como terças superpostas produzem tríades e acordes de sétimas, a continuação do processo produz acordes de nona, décimas-primeiras, e décimas-terceiras (o que não quer dizer que não foi desta maneira que estas sonoridades evoluíram historicamente). Estes acordes então ilustrados no Exemplo 26-12.

Exemplo 26-12

Interessante como estes acorde possam ser, a tríade e o acorde de sétima foram realmente o acontecer padrão da música do século dezoito e dezenove. As nonas ocorrem toda era a era tonal, mas a nona do acorde frequentemente pode ser analisada como uma NM e geralmente desaparece antes que o acorde resolva. A maneira mais comum de resolver a nona é descer por um grau conjunto para duplicar a fundamental do V. Isto é o que acontece no exemplo 26-13, onde a nona do modo menor, fab4, desce por grau conjunto para o mib4, a fundamental do V7.

Exemplo 26-13. Beethoven, Sonata Op.2, No.1, I

Outra possibilidade, ilustrada no exemplo 26-14, é a de arpejar descendente da nona para sétima do acorde.

Exemplo 26-14. Beethoven, Quarteto Op.59, No.2, III (redução p/piano)

Todavia, pode-se encontrar exemplo de variados acordes de nona – isto é, acordes que mantém a qualidade de um acorde de nona até a resolução, ponto em que a nona resolve descendente por grau conjunto. Isto esta ilustrado no exemplo 26-15, onde a nona, dob3, resolve por sib2 no acorde seguinte. A qualidade da nona menor é usada aqui como mistura de modos: o Vb9 diatônico de mib. Note também o V7 no o.193, que pode ser analisado como um V7.

Exemplo 26-15. Schumann, Humoresque, Op.20

Todos os Exemplo de acordes de nona citados até aqui foram dominantes com nonas. Embora as dominantes com nonas sejam mais comumente encontrados, outros acordes de nona de fato ocorrem. O exemplo 26-16 contem um exemplo claro de um iv9.

Exemplo 26-16. Schumann, "Scheherazade," Op.68, No. 32

Os símbolos usados na análise de acordes de nona não são padronizados. O enfoque mais fácil é deixar que o numeral romano reflita o tipo da tríade, como nove simplesmente adicionado a ele. Inversões de acordes de nona não são tão comuns quanto inversões de tríades e acordes de sétima. Além disto, os símbolos de baixo cifrados para as inversões de acordes de nona são muito incômodos para serem práticos. Uma solução útil, embora não científica, é dar entre parênteses as figuras usadas para as inversões dos acordes de sétima: V9, e assim por diante. Isso não funcionará

no caso de um acorde de nona na quarta inversão, mas a quarta inversão é muito incomum.

O Acorde de Sétima Diminuta por Nota Comum

A maioria dos acordes de sétima diminuta funcionam como sétima da sensível da tônica ou de algum outro acorde dentro da tonalidade. Apesar do potencial enarmônico do acorde de sétima diminuta ser ocasionalmente explorado na modulação enarmônica, a resolução do acorde geralmente esclarece sua função.

Entretanto, há um uso de acorde de sétima diminuto que não esta de acordo com o modelo usual. Neste caso, o acorde de sétima diminuta progride para uma tríade maior ou para um acorde de dominante com sétima, a fundamental do qual é a mesma que uma das notas do acorde de sétima diminuta. No exemplo 26-17, sol4, a sétima do 1 a#, é retida para tornar-se a fundamental do próximo acorde. É óbvio que o 1a# não é uma sétima da sensível do sol ou do sol. Nos referimos a um acorde de sétima diminuta por nota comum (NC). Lembre-se que a nota em comum é a fundamental da tríade maior ou da dominante com sétima.

Exemplo 26-17

A função de uma NC é simplesmente a de embelezamento. Uma NC pode ser usado para embelezar qualquer tríade maior ou acorde de sétima da dominante, mas ele é mais encontrado progredindo para o I em maior ou o V(7) em maior ou menor. Na maioria das vezes a NC tem um sabor distamente não essencial, agindo como um acorde bordadura (ex. 26-18a e 26-18b) ou como um acorde de passagem (ex. 26-18c). Note a condução suave em todas as partes.

Exemplo 26-18

O exemplo 26-19 ilustra a progressão NC -I interpolada entre um IV pedal e sua resolução de volta ao I. A redução mostra as notas pertencentes ao acorde de I como mínimas e as outras como cabeça de semínimas (apenas o acompanhamento é mostrado). O único evento harmônico significante neste caso é a apresentação da tríade da tônica. O V3 consiste apenas de bordaduras em um tempo fraco, enquanto o IV, e a NC em combinação formam uma figura de bordadura dupla nas vozes intermediárias.

A NC do exemplo 26-20 funciona como um acorde de passagem entre a tônica e a dominante, totalmente mais significantes. A nota em comum entre a NC e o V é o sol 4 na melodia

Exemplo 26-20. Brahms, Sinfonia No.1, Op.68, I (cordas)

A NC que embeleza o I é geralmente chamado de #ii e aquele que embeleza o V de #vi como o exemplo 26-18. Entretanto, são encontradas ocasionalmente escrita enarmônicas. No exemplo 26-20 Brahms escreve no nc que embeleza o V como um #i de tal forma que a linha da viola lesse Do-La#-Si. No exemplo 26-21 ele escreve o nc embelezando o I como um #iv com a finalidade de esclarecer o arpejo Fa-Lab-Fa na melodia (em vez de Fa-Sol#-Fa).

Uma característica do tema que começa no exemplo 26-21 é o uso extensivo de mistura de modos, e o Lab introduz esta técnica mas claramente que o Sol#. Este maravilhoso tema deve ser estudado em sua integridade (c.1-15), usando uma gravação e uma partitura completa. Você descobrirá não apenas mistura de modos, mas acordes de NC adicionais, outros acordes alterados, e polímetro (o efeito auditivo de dois ou mais compasso diferentes ocorrendo ao mesmo tempo). As afinidades motivicas são também de interesse.

Por exemplo, compare a melodia dos c. 1-1-3 com o baixo dos c.3-5. Incidentalmente, as harmonias não indicam a verdadeira condução de vozes de Brahms, a qual é muito complicada para uma redução para piano.

Exemplo 26-21 Brahms, Sinfonia No. 3, Op. 90, 1 (textura simplificada)

Você deve ter notado que a NC que embeleza o I é enarmônico com o vii V. Isto é especialmente claro no exemplo precedente, onde o nc é realmente escrito como um vii /V (si). Na maioria dos casos você não terá trabalho para distinguir uma NC do I de um vii /V—apenas se o acorde que segue for o v ou I deve o acorde de sétima diminuta ser interpretado como um vii/V. No exemplo 26-22 Schumann escreve o acorde no segundo tempo do c.15 como um re#, um nc7 de I, mas sua resolução para um I4-V9 requer um análise como um vii7/V. A textura é muito complexa e apresenta imitação entre as partes do soprano e do contralto.

Exemplo 26-22. Schumann, “Lento expressivo,” Op.68, No.21

Simultaneidades

Sabemos que alguns acordes em uma passagem tem uma função mais de embelezamento que outros. Isto foi discutido no capítulo 13 e também em relação ao acordes de sexta-quarta de passagem, acordes de sextas paralelos, e outros. As vezes o rótulo tradicional para um acorde de embelezamento (isto é, V, ii, etc.) parece particularmente sem sentido, e nós podemos usar o termo simultaneidade para tal sonoridade para distingui-lo de um acorde tradicional. Um exemplo frequentemente encontrado é a sonoridade de sétima de diminuta com uma função de passagem.

Considere o exemplo 26-23. Ele emprega um pedal de tônica todo o tempo. As fundamentais dos acordes e os tipos de sonoridades são estes.

Fundamentais: Reb Sol / La Re / Mi Mib / Lab / Reb

Tipos: M 7 7 7 7 D7 M

Mas os “acordes” reais nesta progressão são

Re; I ii7 V7 I

acordes de sétima de diminutas são simultaneidades—sonoridades tradicionais usada de maneira não tradicional. Aqui a sonoridade de sétima diminuta descendentes (algumas enarmonizadas) não funciona como acordes de vii7 ou nc mas como sonoridade de passagem conectando o I ao ii7. Os numerais romanos não seriam apropriados para as sonoridades de sétima diminutas.

Exemplo 26-23 Chopin, noturno Op.27, No2

O exemplo 26-24 é mais complicado, e você deve tocá-lo várias vezes antes de continuar a leitura .

Está frase está em sol menor, e ela contém exclusivamente sonoridades tradicionais. As NMs, se existir alguma, são difíceis de identificar. As fundamentais das sonoridades são rotuladas, com análises alternativas mostradas em dois casos.

Exemplo 26-24. Schumann, “Das verlassne magdlein,” Op.64, No.2

Duas das sonoridades neste exemplo são sem sentido no contexto de sol menor na qual elas ocorrem: o sib menor no c.2 e o It6+ sobre o dob3 no c.4. Se assumirmos que estas são simultaneidades com uma função de passagem, a frase começa a fazer mais sentido . Agora a análise seria como segue:

Agora podemos ouvir a frase em dois seguimentos, cada um concluindo com uma progressão vii7 -i

a primeira sendo uma progressão mais fraca porque o acorde de i está na posição de sexta quarta.

A única singularidade na frase é o IV7, o qual surge geralmente através da escala menor ascendente. Aqui ele é causado pelo cromatismo descendente na linha do contralto. Um detalhe interessante da passagem é a imitação do contralto e baixo nos c.1-2 pelo soprano e contralto nos c.3-4.

Sucessão Colorística de Acordes

Outra maneira de embelezar uma progressão fundamental de acordes é através do uso de movimentos inesperados de fundamentais para acordes estranhos ao tom. O exemplo 26-25 consiste de uma enorme cadência no final I-V7-I em do maior, com o acesso ao V7 dramatizado por uma série colorida de acordes inesperados. Eles não parecem implicar qualquer tonalização ou funcionar em um sentido tradicional em qualquer tom. Na análise nós simplesmente indicamos a fundamental e o tipo de sonoridade de cada acorde.

Exemplo 26-25 Liszt, Orpheus

Sucessões colorísticas frequentemente envolvem afinidades cromáticas de mediante. Duas tríades são consideradas como apresentando uma afinidade cromática de mediante de elas são ambas maior ou ambas menor e suas fundamentais estão a um intervalo de terça. No exemplo 26-25 as afinidades do Do para o La e do Mi♭ para o fa♯ são cromáticas de mediante.

Sumário

Este capítulo concentrou-se nos seguintes seis tópicos:

1. A dominante com uma sexta substituta. Este é um acorde de V ou V7 no qual a sexta acima da fundamental (3) aparece em lugar da quinta (2). A sexta é geralmente alcançada por grau conjunto ascendente e deixado por salto descendente: 2-3-1.
2. A dominante com quinta alterada ascendente ou descendente. Dominante aumentadas (V+ e V7+) não são incomuns no modo maior. A quinta alterada descendemente (#2) progride para a terça do acorde de I. Dominantes secundárias também podem ser aumentadas. A quinta alterada descendemente é raramente encontrada antes do século vinte.
3. Acorde de nona, décima-primeira, e décima terceira. Destes, apenas o acorde de nona ocorre com alguma frequência antes do século vinte. Na maioria das vezes a nona do acorde desaparece antes que o acorde resolva. De outro modo, ela resolve descendente por grau conjunto.

4. O acorde de sétima diminuta por nota comum. Este acorde tem uma nota em comum com a fundamental do acorde que ele embeleza. Ele geralmente embeleza ou o I (em qual caso ele provavelmente será escrito como um # i i c7) ou o V (escrito como um #vi c7). Escritas enarmônicas de fato ocorrem.
5. Simultaneidades. Este termo é às vezes utilizado para sonoridades tradicionais (acordes de sétima diminutas, por exemplo) tratado de uma forma não tradicional. Os numerais romanos são inapropriados para a simultaneidades.
6. Sucessões colorística de acorde. Isto refere-se a uso inesperado de acordes estranho ao tom. Não incluímos aqui, obviamente uma dominante secundária inesperada, ou uma napolitana, por exemplo.

Autoteste 26-1

A. Em cada exercício abaixo, analise o acorde dado. Escreva então o acorde especificado de maneira que ele conduza suavemente para o acorde dado com condução de vozes aceitável.
 B. Análise. Por toda seção assinale (usando setas, etc.) quaisquer ocorrências de acordes discutidos neste capítulo.

1. Identifique os acordes e NM's, analisando em Sib todo o tempo. Duas maneiras simples de estender uma idéia são repetição e sequência: mostre onde ela corre neste exemplo.

Beethoven, "Adelaide," Op. 46

2. Este trecho está em Mi todo tempo. Quais as notas implícitas do baixo da segunda metade do c.90 e c.94? O acorde nos c.96-97 parece não ter relação com o acorde do c.98. Você pode pensar em uma explicação melhor? Identifique todos os acordes.

Schumann, "Aus alten Marchen," Op. 48, No. 15

3. Identifique os acordes neste trecho, que modula do Mi para La. Os clarinetes estão em La em as trompas em Mi, mas a análise harmônica pode ser efetuada referindo-se apenas aos instrumentos não transpositores.

4. Este exemplo é uma das trinta peças curtas que compõem as Cenas Infantis de Schumann. Embora ela possa ser analisada inteiramente em Fá, sua análise deve de alguma forma refletir as fortes tonalizações de Dó, Sol e Ré. Como a rearmonização ouvida nos três últimos compassos pode ser relacionada com o restante da peça? Identifique os acordes e NM's, exceto pelos compassos que sejam exatamente iguais a compassos anteriores.

Schumann, "Traumerei", Op. 15, No. 7

5. Esta famosa canção tem sido sujeita a várias análises contraditórias. A primeira frase (c.1-4) não oferece qualquer problema; identifique os acordes com numerais romanos. O segundo acorde no c.4 é uma simultaneidade, assim como a maioria dos acordes da segunda frase (m.5-12). Identifique as fundamentais de quaisquer simultaneidades nos c.5-8. A maioria dos acordes de sétima são simultaneidades de passagem e não verdadeiros acordes. Como você pode afirmar isto? Que intervalo

usado em movimento paralelo forma a base para os c.5-8? Identifique os acordes do c.9-12.

Schumann, “Ich grolle nicht”, Op. 48, No. 7

Capítulo 27

Harmonia Tonal no Final do Séc. XIX

Introdução

As forças que finalmente conduziram ao colapso do sistema tonal podem ser visitadas como a extensão lógica de direção que a música tinha desenvolvido desde o início do século dezenove. Ao tentar identificar quais características do período de transição eventualmente abriram as portas dos novos horizontes do século vinte, poderíamos certamente notar o crescente predomínio da escrita contrapontística, o nublar sistemático das harmonias essenciais por meio de notas melódicas mais longas e mais fortes, o ritmo de mudança mais rápido de um tom transitório para o outro, a tendência de evitar as cadências dominante-para-tônica por longos períodos de tempo, e freqüentemente, a total prevenção de qualquer definição clara de um centro tonal principal até muito mais tarde na obra. Podemos também notar que a melodia foi gradualmente liberada de suas tradicionais associações harmônicas, com o resultado de que as sucessões melódicas e harmônicas começaram a existir por seus próprios colorísticos direitos.

Considere o exemplo 27-1.

Exemplo 27-1. Dvorak, Sinfonia Op. 95 (Do novo Mundo), II (redução para piano)

O acorde de Sol maior que segue a tônica de Réb desafia totalmente qualquer tentativa de uma análise funcional. O acorde de Sib no segundo compasso pode ser ouvido como V/ii, mas seu movimento subsequente para IV parece refutar aquela implicação. A cadência autêntica final em Réb, que conclui o movimento, é satisfatória: contudo ela parece emergir de uma “não progressão”.

O período no qual tais práticas tornaram-se mais penetrantes reside aproximadamente dentro das duas últimas décadas do século dezenove e os dois primeiros do vinte. Freqüentemente chamada de era pós-romântica, é uma época ardilosa e intrigante de muitas maneiras. Certamente as tendências que ela semeou tenderam a desenvolver-se em direções distintamente diferentes à medida que o século vinte avançou.

Certamente, nem todas as práticas da era pós-romântica eram revolucionárias. Temos encontrado passagens na música de Mozart e Beethoven, e mesmo Bach, que desafiam a análise tonal, escrita ou auditiva. Ao final do século dezenove, entretanto, achamos que esta descrição aplica-se à maioria da literatura, em vez de representar um anacronismo ocasional.

Outros desenvolvimentos que devem ser mencionados de passagem incluem a expansão e modificação de muitas das grandes formas aceitas, conforme visto nas sinfonias de

Bruckner e Mahler, os dramas musicais monumentais de Wagner, e os poemas sinfônicos de compositores tais como Liszt e Sibelius. Quando estamos lidando com o conceito de formas padrão, certamente devemos observar que o ciclo vital de qualquer nova aventura musical é tipicamente caracterizada por sua introdução, aceitação gradual, padronização, e logo após, o rápido desfavorecimento pelo uso excessivo. Em nenhuma época de história da música ocidental, entretanto, este processo pode ser observado mais claramente do que no breve mas turbulento momento que procedeu o nascer do século vinte.

Muito em evidência está uma crescente ênfase nos aspectos dramáticos e programáticos da música de concerto. Esta tendência pode ter inspirado um espírito de nacionalismo em numerosos compositores. Os mais notáveis entre eles são os assim chamados grupo dos cinco: Cui, Balakirev, Borodin, Moussorgsky e Rimsky-Korsakov. Grande parte de suas músicas é rica em alusões históricas assim como em referências às lendas folclóricas russas. Estes cinco não foram de forma alguma fenômeno geográfico isolado; outros compositores que se inspiraram na herança de suas terras natais incluem Edward McDowell (Estados Unidos), Sir Edward Elgar (Inglaterra), Jan Sibelius (Finlândia), Edward Grieg (Noruega), e Antonin Dvorak (Boêmia), para citar apenas uns poucos. Este renascer da consciência nacional provou ser profundamente significante em sua influência sobre a diversidade resultante do estilo musical. Apesar de não estar dentro do escopo deste breve capítulo de lidar com os aspectos da evolução estrutural e nacionalismo citados acima, é entretanto útil lembrar que eles estavam acontecendo mais ou menos simultaneamente com os detalhes técnicos que iremos discutir aqui.

Contraponto

Apesar de tratarmos aqui os vários elementos do estilo pós-romântico separadamente, você notará que eles são em um sentido inseparáveis. O cromatismo melódico excessivo afetará inevitavelmente o movimento harmônico; resoluções irregulares devem influenciar inevitavelmente o movimento linear. Talvez a característica dominante desta música seja a prevalência da manipulação contrapontística, particularmente das vozes auxiliares. Considerando que essas vozes tendem a ser cromaticamente flexionadas e a movimentar-se independentemente da voz principal – se houver uma voz principal – as harmonias individuais e por consequência, qualquer senso claro de progressão harmônica fica obscurecido.

Richard Wagner é geralmente considerado como a figura mais influente no último período romântico, particularmente no sentido que seus procedimentos composicionais parecem fornecer a ligação mais óbvia entre a metade do século e o desenvolvimento final do sistema de doze sons, a ser discutido no capítulo 30.

O prelúdio de Tristão e Isolda ilustrará como linhas em movimento podem obscurecer, ou mesmo deturpar, as harmonias verticais.

Exemplo 27-2. Wagner, Tristão e Isolda, Prelúdio(redução para piano)

A sonoridade encontrada no primeiro tempo do c.2 sugere um acorde de sétima menor diminuta de Fá (enarmonizado). Entretanto, antes que este acorde seja permitido de funcionar de alguma forma, o Sol# resolve para o Lá, criando um acorde de Fá6+ que parece sugerir o tom de Lá. A conclusão final da frase no c.3 confirma o centro tonal de Lá por meio de sua dominante; entretanto ficamos em dúvida se esperamos uma tônica maior ou menor. A condução de vozes neste exemplo é digna de atenção. Note os seguintes pontos:

1. A linha do baixo nos c.2-3 ecoa o alto do c.1.

2. A linha do soprano começando no c.2 representa um espelho exato do contralto no c.1-3.

3. A linha do tenor espelha, em reverso, a primeira e a última nota da linha do soprano.

O prelúdio continua então como segue(ex.27-3)

Exemplo 27-3. Wagner, Tristão e Isolda, Prelúdio(redução para piano)

Embora o salto inicial de Si para Sol# pareça confirmar o Lá como centro tonal, ele na verdade serve como um elo a uma passagem sequencial que conduz a uma semi-cadência no tom de Dó, e finalmente, a uma meia-cadência repetida em Mi. De importância futura está o fato de que nós encontramos estes tons(Lá, Dó e Mi) funcionando subseqüentemente como importantes regiões tonais por todo o Prelúdio. Deve-se notar também que o andamento exageradamente lento que esta peça deve ser tocada tende a obscurecer o senso de direção harmônica.

A reciprocidade contrapontística entre as vozes podem ser também servir para prolongar uma única harmonia. Examinemos os oito primeiros compassos da sinfonia No.1 de Brahms. Os violinos, junto com os violoncelos, apresentam o tema principal, mostrado abaixo(ex.27-4).

Exemplo 27-4. Brahms, Sinfonia No1, Op.68, I (primeiros violinos)

Note o caráter sincopado e irregular da linha melódica. Note também o uso da sub-mediante natural e alterada ascendentemente, conduzindo à subtônica Sib, a qual é usada exclusivamente em lugar da sensível. Além do Si bequadro, as outras notar cromáticas não escutadas nesta escala ascendente são aquelas mais tipicamente associadas com tonicalizações, Mi e Fá# (as sensíveis para iv e V, respectivamente). O Mi finalmente aparece no c.8, seguido imediatamente pelo Fá#, conduzido ao V.

O exemplo 27-5 mostra uma redução da condução de vozes nesta passagem. Tenha em mente que as vozes intermediárias são duplicadas em várias oitavas por todo o coro de madeiras, assim como pelas violas, criando uma inusitadamente poderosa atividade a duas vozes.

Exemplo 27-5. Brahms, Sinfonia No.1, Op.68, I (redução)

A primeira sonoridade vertical que segue a oitava inicial é um acorde de Dó7 que evita a confirmação de maior ou menor. A textura é aquela de um dueto entre a melodia principal e vozes de acompanhamento, as quais movem-se em terças paralelas, tudo acima de um pedal de tônica. As síncopas na melodia e o seu tratamento irregular das notas sensíveis torna sem sentido qualquer tentativa de análise com numerais romanos e, de fato, impede qualquer senso de movimento harmônico direcionado. Entretanto a lógica inexorável do movimento contrário entre as duas linhas, colocadas sobre o pedal da tônica, cria um senso de drama e tensão crescente que dificilmente poderia ser melhorado por meios harmônicos.

Seqüência

Nós observamos a maneira como o tratamento seqüencial serve para facilitar o movimento entre os tons relacionados por mediantes no exemplo 27-3. O processo de seqüência prova ser igualmente útil em passagens homofônicas [passagens nas quais uma única linha melódica(como oposta à justaposição de múltiplas melodias encontradas na escrita contrapontística) é harmonizada, seja por blocos de acordes, ou por meio de um acompanhamento mais elaborado], particularmente na harmonização de melodias desajeitadas. No exemplo 27-6 encontramos uma melodia, consistindo de uma escala cromática, que é usada para embelezar a progressão V-I em Sib Maior.

Exemplo 27-6. Tchaikovsky, Suíte Quebra-Nozes, Op.71a, Abertura(redução para piano)

Embora fosse possível analisar os acordes interpolados entre o v7 em posição fundamental e o v como tendendo a tonalizar do menor, o andamento de bravura no qual tais passagens são geralmente executadas mais provavelmente sugerirão uma harmonia de sétima da dominante estendida com notas de passagem cromática no baixo e no soprano. O ônibus pode também servir para harmonizar uma linha descendente do baixo como mostrado no exemplo 27-8.

Você pode observar que apenas uma voz esta movimentando-se de cada vez em movimento contrário no baixo, e que esta função é realizada ciclicamente pelo soprano, contralto e tenor. Note também que as tríades menores encontradas em cada terceiro acorde traz uma afinidade de mediante entre elas.

Tons Mutantes

Os exemplos que olhamos até aqui incluindo o omnibus, contém uma importante semelhança um com o outro: todos eles, se divididos em componentes suficiente pequeno, podem ser analisados em termos de afinidades funcionais. A forma descendente de omnibus, por exemplo, responde certamente a seguinte análise:

A qualquer ponto podemos concluir logicamente a sequência por meio de uma progressão funcional de qualquer de seus membros para uma harmonia de tônica. De maneira crescente, entretanto, a música do final do século dezenove apresenta afinidades de acordes que não correspondem ao movimento fundamental tradicional. Olhe por exemplo a seguinte música de Liszt.

O tom de la menor, que aqui foi claramente estabelecido (tipicamente, conforme notamos antes, por meio de um acorde de tônica embelezado pela harmonia de 6+ não essencial), é subitamente interrompido pelo acorde de fá menor. Embora o ouvido possa facilmente acomodar as notas Fá e Dó e m lá menor, a tônica alterada descendemente é uma ocorrência perturbante, a ela instantemente levanta dúvidas sobre a solidez do centro tonal anterior, sem surgir um novo. O subseqüente movimento para Ré (que, em retrospecto, identifica o acorde de fá menor como uma) é rapidamente erradicado pelo retorno de lá menor.

A afinidade de réb com lá menor é interessante; se escrevermos o Réb como Dó# (considerando que o ouvido de fato processara estes como relacionados por 3as e não por 4as) notaremos uma dupla afinidade cromática de mediante. Examinando uma redução desta sucessão de acordes, podemos resumir as relações desta forma: duas tríades de qualidade contrastante (menor para maior, ou vice-versa) cujas fundamentais estão localizadas a um intervalo de 3a.

Ocasionalmente, como neste exemplo, de uma 3M pode ser escrita como uma 4^a apenas por conveniência .O movimento entre elas envolverá, necessariamente, duas inflexões cromática, como oposta à mediante cromática (uma inflexão cromática e uma nota comum, tríades concordando em qualidade) ou a mediante diatônica (nenhuma inflexão cromática, duas notas comuns para afinidades de mediante com dupla inflexão cromática para Lá são as seguintes:

Capítulo 28

Uma Introdução às Práticas do Século XX

Introdução

Ao tempo em que o sistema tonal estava chegando aos seus limites, compositores se tornavam cada vez mais atentos à crescente necessidade de meios alternativos de organização musical e por um vocabulário que pudesse lidar adequadamente com esses novos métodos e conceitos. Elementos básicos que pareciam levar eles próprios à uma mudança significativa incluíam escalas, estrutura dos acordes, sucessão harmônica, ritmo e métrica, e textura musical em geral. Os experimentos iniciais parecem ter levado a dois caminhos diferentes: um deles, o da extensão dos princípios do ultracromatismo; o outro, à uma reação contra os excessos cromáticos. O primeiro caminho parece ter culminado no desenvolvimento do sistema dodecafônico, enquanto que o segundo levou muitos compositores a investigar a era pós-tonal, juntamente com a música folclórica, como uma fonte de materiais. De forma cada vez mais crescente, muitos dos músicos hoje em dia estão se voltando para culturas não ocidentais como uma fonte de idéias musicais frescas.

Com o desenrolar do Século XX é possível encontrar cada um desses caminhos se ramificando em várias outras direções, criando um vasto conjunto de estilos musicais, filosofias e práticas. Em alguns casos, é possível observar a inexorável sobreposição de padrões e filosofias musicais aparentemente distantes. Em outros casos, mais particularmente no seio da música de cinema e música comercial, nós podemos notar o uso continuado dos princípios do tonalismo. Digno de nota é a relativa velocidade na qual essa expansão tem acontecido, especialmente se levarmos em comparação o período entre 1650 a 1900, algumas vezes referido como período da Prática Comum (Common Practice), durante o qual a composição musical ocidental foi baseada nos princípios da harmonia tonal.

A riqueza e diversidade da experiência musical contemporânea apresenta problemas para qualquer músico que tente sintetizar, codificar ou definir as principais tendências na música do século XX, mesmo após seu término. Este capítulo Irá servir, primeiramente como uma revisão de alguns eventos historicamente significantes que acabaram por resultar na definição do ambiente cultural atual. Ele também poderá prover um trampolim para um estudo e análise continuados.

Impresionismo

O termo impressionismo foi aplicado primeiramente para um estilo de pintura que se espalhou pela França e é frequentemente associado ao trabalho de pintores como Monet (1840-1926) e seus contemporâneos. O objetivo principal do artista era o de evocar um certo clima ou atmosfera, usando luzes e cores de uma forma não tradicional. Esse conceito refletiu-se na música no afastamento dos procedimentos mais formais do fim do Séc. XVIII e início do Séc. XIX e uma fascinação com a *cor*, expressa pela harmonia, instrumentação e uso do ritmo.

Claude Debussy (1862-1918) é considerado por muitos por ter feito algumas das mais significantes contribuições à evolução do pensamento musical do início do Séc. XX. Seu estilo composicional revela uma relação e afastamento com as práticas musicais anteriores, o que, apesar de ser facilmente acessível à ouvidos acostumados com músicas tonais, claramente desafiam as expectativas tonais.

Você irá perceber a clara sugestão de um Sol bemol maior no Exemplo 28-1.

Exemplo 28-1 Debussy, La Fille aux cheveux de lin, From Preludes, Livro I

Mas, note também os procedimentos não tradicionais que ele utiliza.

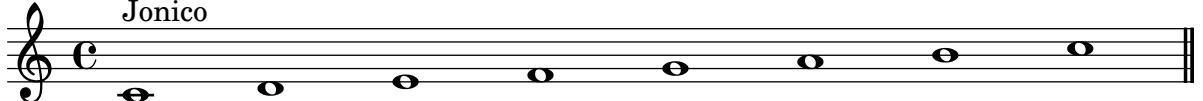
1. Os compassos iniciais delineiam um acorde de Mi bemol menor, cuja função é muito óbvia.
2. A primeira cadência que leva à tônica é plagal, e dessa forma evita o uso funcional da sensível.
3. A progressão que começa no c.5, com a predominância de relações de mediante, serve para o Sol bemol maior soar ainda mais elusivo.

Em geral, os aspectos mais reveladores da música do século XX podem ser descobertas através de um exame do tratamento da tonalidade. O analista deverá perguntar as seguintes questões: Existe na peça um centro ou centros tonais? Se positivo, como a tonalidade é tratada? Se não, como ela é evitada? As respostas à essas questões irão ajudar muito à lançar uma luz sobre o estilo e inclinações musicais de um compositor.

Escalas

Uma outra reação à saturação cromática do final do Séc. XIX foi um renovado interesse nos modos eclesiásticos, mostrados no Exemplo 28-2. A forma mais simples de representar cada um dos modos é usando as notas da Escala de Dó maior, mas com uma nota outra que não seja o Dó servindo de tônica, ou *final*, para cada modo.

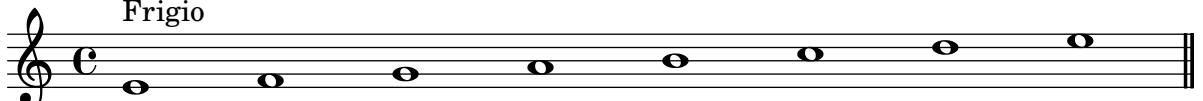
Jonico



Dorico



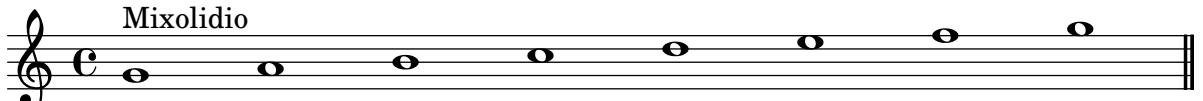
Frigio



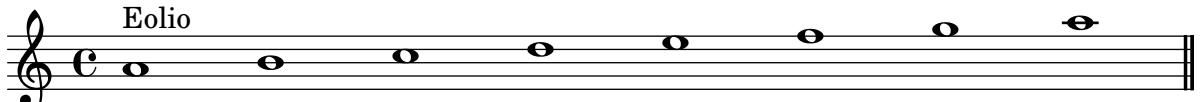
Lidio



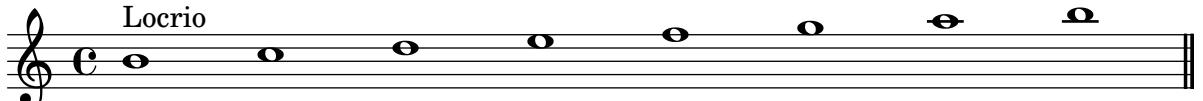
Mixolidio



Eolio



Locrio



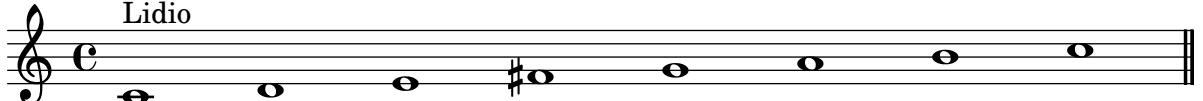
Se nós compararmos....

Exemplo 28-3

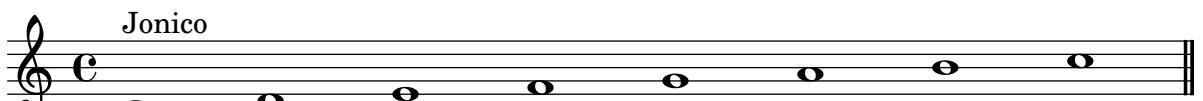
O modo Lócrio...

Os modos também podem ser organizados de acordo com o exemplo abaixo, em ordem decrescente de “brightness”, ou seja, de acordo com o número de intervalos maiores ou aumentados acima da tônica (ou *final*). Para comparação, cada modo do Exemplo 28-4 está escrito sobre dó.

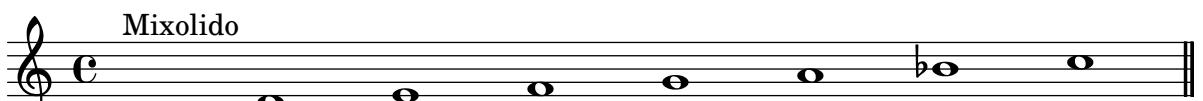
Lidio



Jonico



Mixolido



The image shows four musical staves, each with a treble clef and a key signature of C. The first staff is labeled "Dorico" and has notes: A, B, D, E, G. The second staff is labeled "Eolio" and has notes: A, B, D, E, G. The third staff is labeled "Frigio" and has notes: A, B, C, D, F. The fourth staff is labeled "Locrio" and has notes: A, B, C, D, F.

A escala que Debussy particularmente mais apreciava era o Lídio-Mixolídio, com o quarto grau aumentado e a sétima menor. Este conjunto híbrido de alturas bem pode ter resultado da justaposição de dois acordes maiores com sétima menor, com tônicas separadas por um grau, como está indicado nos parênteses no Exemplo 28-5.

Exemplo 28-5

The musical example consists of a single staff with a treble clef and a key signature of C. It shows a sequence of notes: A, B, D, E, G, followed by a repeat sign, then A, B, D, E, G. The notes are represented by open circles for A, B, D, E, and filled circles for G.

A escala *pentatônica*, ou escala de cinco notas, tem tido um papel significativo na música, particularmente na música não ocidental, por séculos. Apesar que o termo pentatônica denota qualqueur conjunto de cinco alturas, as duas formas da escala mostradas no Exemplo 28-7 tendem a ser os exemplos mais comuns na literatura.

Exemplo 28-7

The musical example consists of two staves. The left staff is labeled "Diatonica (Anhemitonic)" and shows a sequence of notes: A, B, D, E, G. The right staff is labeled "Hirajoshi" and shows a sequence of notes: A, B, D, E, G. Both staves have a treble clef and a key signature of C.

Ambos conjuntos de alturas podem obviamente ocorrer em séries diatônicas. Todavia, você irá notar que não existem semitons ou trítulos na escala anhemitonic, a qual será exatamente o padrão das teclas pretas do piano. Qualquer uma dessas cinco notas podem servir como tônica através de reiteração e acento métrico. O efeito dessa escala é como se fosse harmonicamente estática, principalmente se seu uso for prolongado. Por esta razão, um compositor irá usar arbitrariamente a escala pentatônica como base para uma composição de qualquer tamanho.

Se você retornar ao Exemplo 28-1, irá perceber que, com exceção do fá de passagem no comp. 3, a melodia dos primeiros seis compassos é baseada inteiramente na escala pentatônica das “teclas pretas”. Outro uso de certa forma um pouco mais sofisticado pode ser visto no Exemplo 28-8.

Exemplo 28-8 *Debussy, Nuages, from Nocturnes* (redução para piano)



A melodia pentatônica aparece em oitavas, centrada em volta do fá sustenido e é harmonizada por sonoridades de Ré sustenido menor e Sol sustenido maior. Ao ouvindo tradicional, isto poderia sugerir um ii – V em Dó sustenido maior ou talvez uma música modal em Ré sustenido dórico. (continua)

Os conjuntos de notas que temos discutido até então soam próximas ou são fragmentos de escalas associadas ao sistema diatônico. Todavia, compositores também têm feito uso extensivo de escalas *artificiais* ou *simétricas*. Uma das mais se destacam entre essas, a escala de *tons inteiros*, composta somente de segundas maiores, também era uma das favoritas de Debussy. Esta escala é utilizada no Exemplo 28-9. É de interesse notar que em Voiles, cuja seção de fechamento está no Exemplo 28-9, é composta numa estrutura ABA, sendo a seção B baseada inteiramente na escala pentatônica.

Exemplo 28-9 Debussy, *Voiles*, from Preludes, Livro I

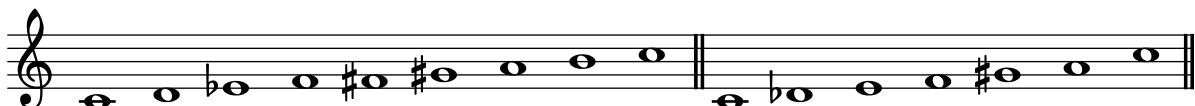
Assim como a escala pentatônica, a escala de tons inteiros possui diversas limitações estruturais porque ela só contém, basicamente, três intervalos: a segunda maior, a terça

maior e o tritono (juntamente com suas inversões). Sua simetria e total falta de intervalos perfeitos (e por isso, de tríades maiores e menores) lhe fornece uma sonoridade elusiva, uma qualidade de ambiguidade tonal que tem atraído muitos compositores. A tríade aumentada é, de fato, a única tríade em terças sobrepostas possível nesse conjunto de alturas.

Sonoridades verticais que podem resultar de simultaneidades geradas por uma escala de tons inteiros são geralmente chamadas de *acordes de tons inteiros*. (O acorde de Sexta Aumentada Francesa, apesar de ser utilizado em contextos tonais, pode ser estruturalmente derivado da escala de tons inteiros).

A disponibilidade de diversas escalas sintéticas é, obviamente, limitada somente pela imaginação do compositor. Nós iremos mencionar aqui somente duas outras (Ex. 28-10) que são interessantes por causa de sua estrutura simétrica: a *escala octatônica ou escala diminuta*, derivada da sobreposição de dois acordes de sétima diminuta afastados por um tom ou semitom, e a *escala de semitom terça menor*, derivada da justaposição de duas tríades aumentadas afastadas por um intervalo de semitom.

Exemplo 28-10



(...)

Exemplo 28-11

Four-note chords in the octatonic scale



Triads in the octatonic scale



(...)

Exemplo 28-12

Rather freely; with a feeling
of yearning and unrest = about 108

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff is for the treble clef (G clef) and the bottom staff is for the bass clef (F clef). The music consists of six measures. Measure 1: Treble staff has eighth-note pairs (espress.) and Bass staff has eighth-note pairs (p). Measure 2: Treble staff has eighth-note pairs (mf) and Bass staff has eighth-note pairs (p). Measure 3: Treble staff has eighth-note pairs (mf) and Bass staff has eighth-note pairs (p). Measure 4: Treble staff has eighth-note pairs (mf) and Bass staff has eighth-note pairs (p). Measure 5: Treble staff has eighth-note pairs (poco rit.) and Bass staff has eighth-note pairs (pp). Measure 6: Treble staff has eighth-note pairs (a tempo) and Bass staff has eighth-note pairs (pp).

Estrutura dos acordes

Você irá lembrar uma breve discussão no Capítulo 26 sobre o uso ocasional de acorde de nona na música tonal. Em muitos casos, essas sonoridades representam uma função dominante, com a nona sendo frequentemente tratada como uma nota estranha ao acorde e resolvendo por grau conjunto descendente. Acordes de dominante com nona funcionais, apesar de menor comuns que acordes de sétima da dominante, podem ser encontrados na música de compositores tais como Schumann, Chopin e Beethoven. Acordes com décima primeira e décima terceira, por sua vez, são raramente encontrados no período anterior ao Séc. XX. Por essa razão o uso crescente de acordes com nona, décima primeira e décima terceira por parte de compositores do Séc. XX representam uma extensão óbvia da tradição pós-Romântica de harmonias em terças sobrepostas. Esses acordes podem ocorrer em situações funcionais ou não funcionais.

O Exemplo 28-13, de Ravel, ilustra o uso colorístico de acordes “grandes” no sentido que as regras tradicionais de resolução não mais se aplicam. Note o movimento de tônica no comp. 1 ao 3, como indicado na análise ... (continua)

Exemplo 28-13 *Ravel, Rigaudon, do LeTombeau de Couperin*

Como foi dito no Capítulo 26, acordes grandes [tall chords] são criados a partir da justaposição de terças maiores e menores. Frequentemente, com interesse em clarear a textura e alcançar uma maior flexibilidade, o compositor pode omitir alguns componentes de um acorde grande, tal como a quinta ou a décima primeira. Dependendo do contexto, essa omissão pode levar à alteração da percepção do ouvinte em relação à estrutura básica do acorde. Toque os três acordes do Exemplo 28-14.

Exemplo 28-14

O Exemplo 28-14a é claramente um acorde de décima terceira. Se interpretarmos a tônica Lá como sendo uma dominante, não veremos todas as notas da escala de Ré maior soando. Isto adiciona uma sonoridade pesada, a qual o compositor pode preferir evitar. A omissão da terça e da quinta do acorde, como mostrado no Exemplo 28-14b, muda pouco a nossa percepção dessa sonoridade. No Exemplo 28-14c, contudo, quando nós sistematicamente omitimos a quinta a nona e a décima terceira, nós podemos interpretar a sonoridade como um acorde dominante com sexta acrescentada, ou podemos até mesmo ouvir a nota Fá sustenido como uma nota estranha ao acorde. A interpretação “correta” depende obviamente não somente da experiência musical anterior que o ouvinte traz à música, mas também do contexto no qual o acorde ocorre. Por exemplo, arranjos de canções populares que fazem uso quase que exclusivamente de acordes grandes em terças sobrepostas irá logicamente sugerir que analizemos tal acorde como um acorde de décima terceira.

Outros exemplos de harmonia em terças sobrepostas extendida são os *policordes* – tríades sobrepostas – alguns dos quais mostrados no Exemplo 28-15.

Exemplo 28-15

A musical staff with two staves: treble and bass. The treble staff has a key signature of one sharp (F#). The bass staff has a key signature of one flat (B flat). Four chords are labeled: 'a' (C major), 'b' (B flat major), 'c' (A flat major), and 'd' (G major).

(...)

Exemplo 28-16

A musical staff with two staves: treble and bass. The treble staff starts in G major (two sharps) and moves to A flat major (one sharp). The bass staff starts in E minor (one flat) and moves to A flat major (one sharp). The progression includes chords such as G major, A flat major, and B flat major.

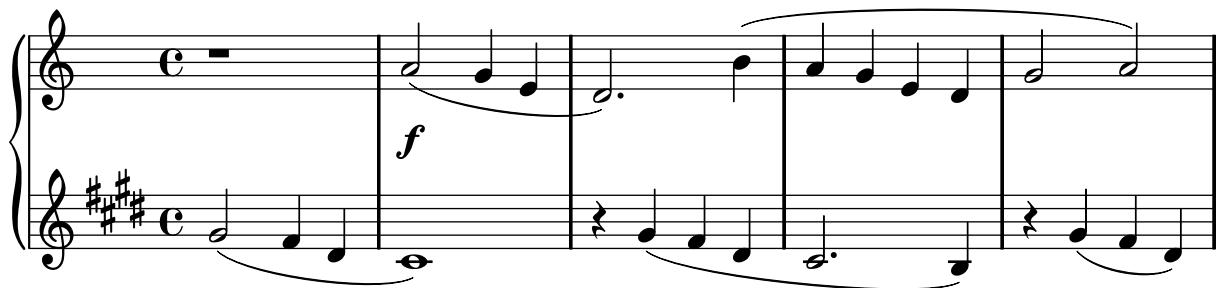
(...)

Exemplo 28-17 *Darius Milhaud, Eglogue, Four Sketches, Nº 1, comp. 43-48*

A musical score for piano with two staves. The treble staff shows a melodic line with eighth-note patterns and dynamic markings 'mf' and 'f'. The bass staff provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The music transitions between G major (two sharps) and A flat major (one sharp).

Quando dois ou mais centros tonais são ouvidos ao mesmo tempo – o que ocorre consideravelmente menos frequentemente que a policordalidade – nós nos referimos como *bitonalidade* ou *politonalidade*. De forma que o ouvinte perceba a dualidade de tonalidades, é necessário que o movimento harmônico de cada tonalidade seja relativamente simples e bastante diatônico. Bitonalidade está ilustrada no Exemplo 28-18.

Exemplo 28-18 *Bartók, Playsong, Mikrokosmos Nº 105*



Apesar de que podemos teorizar sobre a possibilidade de três ou mais centros tonais simultâneos e independentes, como nos é sugerido pelo termo *politonalidade*, seria, porém, muito difícil achar na literatura exemplos nos quais essa multiplicidade tonal fosse óbvia ao ouvinte.

Esta observação sugere um aspecto interessante das sonoridades encontradas nas composições do Século XX. Enquanto que no sistema tonal as alturas de uma tríade ou tétrade de um acorde em terças sobrepostas podem ser percebidas como uma unidades discreta e identificável, sem levar em consideração os dobramentos, inversão ou mesmo a presença de notas que não pertencem ao acorde, o efeito aural de sonoridades numa ambiente menos tradicional é muito mais dependente dos dobramentos, espaçamento e arranjo em geral.

Exemplo 28-19 mostra cinco possíveis formas de organizar as alturas de uma escala pentatônica. Ao tocar cada uma das cinco, você provavelmente irá ouvir:

1. Uma tríades maior com uma sexta e uma segunda acrescentadas
2. Uma sobreposição de quintas justas
3. Uma sonoridade rica de quartas sobrepostas
4. A intenção de um V9 suspensa
5. Um cluster (acorde construído sobre segundas)

Exemplo 28-19

Bem podem ter sido os “acidentes” intervalares resultantes de grandes acordes em terças sobrepostas que sugeriram aos compositores a possibilidade de experimentar com outros intervalos para construir acordes. A 5J e sua inversão, a 4J, servem bem para evitar qualquer compromisso com implicações de um maior ou menor tradicional. Exemplo 28-20 ilustra o uso de acordes construídos em 5J e 4J.

Exemplo 28-20 Debussy, “La Cathédrale engloutie” dos Preludes, Livro I

The musical score shows two staves. The top staff is for the flute (Flute) and the bottom staff is for the piano (Piano). The flute part consists of eighth-note patterns with grace notes, primarily in the treble clef. The piano part provides harmonic support with sustained notes and chords, also in the treble clef. Measure 10 is labeled "Doux et fluide".

Exceto pelo movimento da linha do baixo, as alturas utilizadas estão estritamente em conformidade com a escala pentatônica diatônica (G-A-B-D-E). Se observarmos a escala pentatônica em termos de sua derivação a partir de quintas sobrepostas (G-D-A-E-B), esta interdependência entre a escala e os acordes parece ser praticamente inevitável.

Uma harmonia predominantemente *quartal* (baseada em quartas) pode ser observada no Exemplo 28-21.

Exemplo 28-21 Hindemith, *Sonata para Flauta, II*

The musical score shows two staves. The top staff is for the flute (Flute) and the bottom staff is for the piano (Piano). The flute part features melodic lines with grace notes, and the piano part provides harmonic support with sustained notes and chords. The score includes dynamic markings such as "Schr langsam (♩ etwa 80)", "p", "pp", "cresc.", "f", "mf", and "p".

Perceba como o sentido de Si como centro tonal é mantido pela linha do baixo, que consiste de uma escala Dórica descendente baseada em Si, assim como a frequente referência ao Fá sustenido pela flauta solo e na mão direita do acompanhamento.

O uso de segundas como um método de construção de acordes também provou ser atrativo para vários compositores. Exemplo 28-22 ilustra o uso de harmonia em segundas por Ross Lee Finney.

Exemplo 28-22 Finney, "Playing Tagg"

Note como, em adição à acentuação e movimento dado pela harmonia em segundas, a melodia fragmentada também é baseada em segundas.

Qualquer coleção de três ou mais notas em relação de segundas pode ser corretamente chamadas de *cluster*. O termo foi forjado pelo compositor americano Henry Cowell, cujos antigos experimentos pediam para os pianistas tocar certas passagens com os punhos, palma e, frequentemente, todo o antebraço. Exemplo 28-23, um trecho de *The Tides of Manaunaun* ilustra essa técnica. As sonoridades assim criadas são poderosas e ricamente programáticas.

Exemplo 28-23 Cowell, *The Tides of Manaunaun*

O conceito de acordes em clusters, especialmente quando usado em conjunto com a rica paleta timbrística da orquestra ou grupo de câmara tem continuado a provar ser extremamente útil para compositores da última metade do Século XX e será novamente explorada mais adiante neste capítulo.

Paralelismo

Você já deve ter notado que o tratamento da textura tem um papel significante em nossa percepção da música do Século XX. o timbre instrumental, a estrutura dos acordes, os dobramentos, o espaçamento vertical, a construção melódica e o método de movimento de um evento musical para outro – todos estes aspectos contribuem significantemente para nossa impressão se a obra tem um centro tonal ou não.

Uma das mais antigas indicações de quebra com procedimentos radicionais de progressão harmônica era o uso de paralelismo. Em algumas formas, é claro, paralelismo tem

sido conhecido antes do Século XX: você já foi exposto a acordes de sextas paralelas em um contexto tonal, como ilustrado no Exemplo 28-24.

Exemplo 28-24

F: I V⁶ IV⁶ iii⁶ ii⁶ I⁶ vii⁰⁶ I

Mesmo nesta progressão triádica diatônica, o ouvido vivencia, no mínimo, uma certa confusão entre os acordes de tônica iniciais e final por causa do efeito de deslizamento causado pelo movimento paralelo entre as vozes externas.

Ainda mais desafiador para o ouvido é o uso de acordes de sétima da dominante invertidos em movimento paralelo por Debussy, contrastados no compasso do meio pelo movimento paralelo de tríades aumentadas (Ex. 28-25). O termo *planing*, essencialmente sinônimo de *paralelismo*, é frequentemente usado para descrever esse artifício quando ele ocorre na música do século XX – talvez para evitar a conotação pejorativa desse último termo.

Exemplo 28-25 Debussy, “Nuages” dos Nocturnes

Seguindo o primeiro tempo do compasso 61 e 63, a melodia delineia um acorde dominante com nona em Lá bemol, enarmonicamente reescrito por conveniência. O *planing* observado neste exemplo é dito como estrito porque os intervalos verticais permanecem imutáveis. Este tipo de movimento paralelo irá inevitavelmente requerer um número substancial de acidentes porque tal qualidade de acorde não acontece normalmente entre os graus de uma tonalidade diatônica; como resultado disso, a sensação de centro tonal não será clara. Em contraste, *planing* diatônico envolve movimento paralelo de sonoridades verticais cuja qualidade é determinada pela escala diatônica prevalecente. O Exemplo 28-26 mostra tríades paralelas usadas para harmonizar uma melodia tipo cantochão em Dó maior.

Exemplo 28-26 Debussy, “La Cathédrale engloutie” dos Preludes, Livro I

O pedal em dó e a ênfase rítmica em dó, mi e sol servem para manter um forte senso de Dó maior como centro tonal de gravidade. Note, todavia, que o Si bemol é substituído pelo Si natural na linha melódica para manter a qualidade consonante das tríades maiores e menores. Apesar do Si bemol sugerir uma escala de Dó Mixolídio, o estabelecimento prévio de Dó maior nos faz ouvir essa passagem como uma breve tonicalização da subdominante, com o Dó funcionando temporariamente como um $\hat{5}$.

Ocasionalmente nós encontramos movimentos de acordes paralelos que não podem ser explicados nem pela consistência do tipo do acorde, nem pelas limitações de uma única escala. Tal passagem é mostrada no Exemplo 28-27.

Exemplo 28-27 Debussy, “Fêtes” dos Nocturnes

A musical score for piano, showing three staves. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. The key signature is A major (three sharps). Measure 27 starts with a forte dynamic (f) and a bass note. Measures 28 and 29 continue with eighth-note patterns. Measure 30 concludes with a forte dynamic (f).

Neste caso, o objetivo do compositor é a harmonização da quarta superior da escala cromática descendente a partir do Lá (A-G#-G-F#-F-E). Esta linha descendente é enfatizada pela linha secundária (C#-B-Bb- A-Ab), que a dobra em terças. O Lá bemol final pode ser considerado uma enarmonização da sensível de Lá. Isto parece especialmente plausível quando nós encontramos uma recorrência desse material na seção de conclusão da obra (Ex. 28-28), harmonizada para soar quase que funcional na tonalidade de Lá maior. Aqui a justaposição do Lá bemol contra o Si bemol claramente sugere uma sexta aumentada, servindo como uma forma de tonalização.

Exemplo 28-28 Debussy, “Fêtes” dos Nocturnes



Obviamente o princípio de paralelismo pode ser aplicado a outras estruturas, tais como acordes em quartas e acordes em quintas, assim como o simples dobramento melódico em intervalos outros que não sejam a oitava tradicional.

O segundo movimento do *Concerto para Orquestra* de Bartók nos provê um catálogo virtual de dobramentos. O movimento abre com um dueto de fagotes dobrado a uma sexta, como ilustrado no Exemplo 28-29.

Exemplo 28-29 Bartók, Concerto para Orquestra, II

A musical score page for the bassoon part of Bartók's Concerto for Orchestra, II movement. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom is in bass clef. The key signature is A major (two sharps). The tempo is marked as 74. The dynamics are indicated as 'p' (pianissimo). The measure number '8' is placed above the staff. The music features eighth-note chords and sustained notes.

Este trecho é seguido por uma passagem com um novo material para os oboés (Ex. 28-30), dobrado a uma terça menor com uma terça maior ocasional.

Exemplo 28-30 Bartók, Concerto para Orquestra, II

A musical score page for the piano part of Bartók's Concerto for Orchestra, II movement. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom is in bass clef. The key signature is A major (two sharps). The tempo is marked as 74. The dynamics are indicated as 'p' (pianissimo) and 'f' (fortissimo). The measure number '25' is placed above the staff. The music features eighth-note chords and sustained notes.

Seguindo uma breve transição nas cordas, a obra continua com outros pares de instrumentos: clarinetas dobradas a um intervalo de sétima menor, flautas dobradas a uma quinta justa e trompetes tocando em segundas maiores paralelas.

Pandiatonicismo

A técnica de *pandiatonicismo* representa uma tentativa de equilibrar todas as sete notas da escala diatônica para que nenhuma nota soe como tônica. No Exemplo 28-6 nós observamos que apesar de Dó ser um ponto de referência consistente, e as notas usadas são as da escala de Dó menor, não havia uma sensação clara de dó como centro tonal, dessa forma sugerindo a técnica de pandiatonicismo. Ao olhar novamente ao Exemplo 28-13, nós poderemos considerar os comp. 3 a 5 como uma breve passagem pandiatônica.

O Exemplo 28-31 de Samuel Barber utiliza a armadura de clave de Sol bemol maior, e aparecem alguns Sol bemol (tônica) e consideráveis recorrências de Ré bemol (dominante). No entanto (mesmo que nós sejamos informados que a música esteja centrada na escala de Sol bemol maior), nós não percebemos nenhum movimento harmônico funcional enquanto tocamos ou ouvimos esse trecho. A alternação do baixo de Ré bemol e Mi bemol, a divisão métrica irregular e a inconsistência estrutural dos acordes, todos contribuem para uma aparente ausência de direção tonal.

Exemplo 28-31 Barber, *Excursions, III*, comp. 49-55

Frequentemente nós iremos achar que passagens pandiatônicas tendem a ser de alguma forma contrapontísticas, utilizando muitas linhas musicais que mais ou menos “saturam” a textura com toda a coleção de notas da escala. O Exemplo 28-32 fornece um exemplo de uma passagem pandiatônica, tirada do ballet *Petrouchka* de Strawinsky. Apesar de que essa redução para piano não nos permite ver todas as linhas individuais, ela demonstra a densidade da música.

Exemplo 28-32 Strawinsky, “Danse Russe”, de *Petrouchka*

Usando o dó, a nota mais grave, como ponto de referência, nós descobrimos que o trecho é baseado numa escala com a quarta aumentada e a sétima menor: ainda assim, em nenhum ponto o ouvido percebe o dó como tônica. Neste caso, a designação de escala 4 + 1 pode ser útil.

Em outro exemplo do mesmo ballet (Ex. 28-33), o Mi bemol parece servir como um tipo de centro tonal. A redução dada aqui nos dá uma idéia da variedade de material melódico tocado pelos vários instrumentos. Você pode também notar a relação entre o símbolo de compasso e as subdivisões dentro dos compassos. A combinação de múltiplos agrupamentos rítmicos será discutida na próxima seção, que trata do ritmo e da métrica.

Exemplo 28-33 Strawinsky, “The Masquerades”, de Petrouchka

The musical score consists of eight staves of music. From top to bottom, the staves are: Picc. Flute, Glock., Harp, Celesta, Piano; Flutes, Clars.; Harp; Strings; Strings; Oboes, Horns, Timp.; and Bassoon. The time signature is 3/8 throughout. Measure 45 is marked with a tempo of 72 and dynamics of *f* and 8va. Subsequent measures show various rhythmic patterns and dynamics, including *tr* and *f*. The bassoon staff has three measures of rests.

[
]

Ritmo e Métrica

Pelo fato de que nossas associações com alturas de notas constituem os pilares primários do sistema tonal tradicional, seria razoável que a maioria das tentativas de estabelecer sistemas de organização iriam se concentrar naquela área. Todavia, a principal corrente de composição do início do Séc. XX viu significantes inovações na área do ritmo e da métrica, procedimentos que emprestaram um sabor especial de Séc. XX à música envolvida. (continua...)

Teoria dos Conjuntos

Muito da música do período pós-Romântico permaneceu suficientemente tonal para ser acolhida, mesmo que imperfeitamente, pelos métodos de análise tradicionais. No entanto,

mesmo tão cedo quanto na primeira década do Séc. XX, alguns compositores estavam criando música que resistiam à qualqueur aplicação da teoria harmônica tradicional.

Ouça ou toque o Exemplo 28-30, os compassos de abertura de uma peça que foi composta em 1909. Muitos analistas consideram ela como uma das obras *atonais* de Schoenberg, significando uma composição sem um centro ou centros tonais. (Schoenberg, incidentalmente, evitava o termo, preferindo *pantonal*). É possível achar estruturas tonais neste trecho que também são encontradas na música tonal, tais como o acorde de Ré maior com setima menor delineado no compasso 8, mas elas perdem sua identidade quando inseridas neste contexto atonal.

Teóricos e compositores que enfrentam a tarefa de analisar músicas como essa descobrem, é claro, que muitas de suas ferramentas tradicionais são de pouca utilidade. Um novo vocabulário era especialmente crítico se eles pretendiam descrever de forma sistemática as novas estruturas de notas que os compositores estavam usando. Enquanto que tentativas notáveis foram feitas nessa direção por Paul Hindemith e Howard Hanson, o método que é mais utilizado hoje em dia foi primeiramente codificado e refinado por Allen Forte no livro *The Structure of Atonal Music*. Este método é baseado numa teoria chamada *teoria do conjunto de classe de nota* ou simplesmente *teoria dos conjuntos*.

- Conjuntos ou células: fragmentação da peça em pequenos conjuntos de notas
- Forma normal: É a maneira mais compacta de escrever um conjunto de classes de notas. Representa-se por colchetes contendo as classes de notas separadas por vírgulas, e.g.: [8,9,11,0,4]. (Pode-se usar os nomes das classes de notas ou sua representação em números inteiros.) (*Cf.* Straus, pp. 31-4)
- Forma prima: A Forma Prima em geral é escrita entre parênteses e sem vírgulas separando os elementos. As letras **E** e **T** substituem os números **10** e **11**. A classe de conjuntos é geralmente identificada com o nome de Forte e com a Forma Prima, e.g.: **3-3 (014)**. (*Cf.* Straus, pp. 49-51)

Dodecafismo (Técnica das doze notas)

O procedimento para compor com as doze notas é talvez a técnica mais revolucionária metodicamente do Séc. XX. O compositor nascido em Vienna, Arnold Schoenberg, geralmente é creditado pelo desenvolvimento e codificação deste sistema que ele acreditava iria negar a sensação de centro tonal. Sendo profundamente influenciado pela música de Wagner, Mahler e Brahms, suas primeiras obras incorporaram muitos elementos do estilo pós-Romântico. Por fim ele passa a considerar esse estilo insatisfatório e, conscientemente, pensou em criar uma nova linguagem harmônica através do uso de melodias angulares, contrastes extremos e súbitos de dinâmica e textura, e o uso de instrumentos e da voz de forma não tradicional. Você já viu uma obra de Schoenberg, um estilo radicalmente diferente do estilo composicional que temos estudado até então.

Mesmo antes de Schoenberg ter organizado suas idéias num método de composição, certos procedimentos eram operacionais em sua música, tais como:

1. Evitar a oitava, seja como um componente melódico ou intervalo harmônico;
2. Evitar os conjuntos de notas tradicionais, ou seja, qualqueur um que possa sugerir uma tríade maior ou menor e até mesmo uma tônica;

3. Evitar mais do que três notas sucessivas que possam ser identificadas com uma mesma escala diatônica;
4. Uso de melodias extremamente disjuntas e com uma tessitura bem larga.

Os princípios mencionados acima continuaram a ser utilizados em muita da música dodecafônica de Schoenberg, assim como na de seus primeiros seguidores, especialmente Webern e Berg. Seu sistema foi designado para equiparar metodicamente todas as notas da escala dodecafônica da seguinte forma:

1. Uma composição dodecafônica deve ser baseada num arranjo ou série de doze notas que é determinada pelo compositor. Esta é chamada de série dodecafônica.
2. Nenhuma nota deve ser repetida até que todas as outras notas da série tenham sido ouvidas. Existe uma exceção à essa restrição: uma nota pode ser repetida imediatamente após ter sido ouvida. Repetição também pode ocorrer no contexto de um trinado um uma figura de trêmolo.
3. A série dodecafônica pode, dentro dos limites do sistema, ser usada legitimamente em ordem reversa (retrógrado), inversão (espelhamento de cada intervalo) ou em inversão retrógrada (ordem reversa da forma espelhada).

É importante lembrar que a série não necessariamente intenciona representar um “tema” ou “melodia”, mas é mais uma ferramenta utilizada pelo compositor para alcançar novos gestos musicais ou estruturas verticais que ele ou ela não teriam pensado de forma consciente.

- Exemplo 28-48 Finney, “All Alone”, Nº 14, 24 Piano Inventions
- Exemplo 28-49 Webern, “Variationen”, Symphony Op. 21
- Matriz dodecafônica (48 possibilidades de uso da série)
- Programa PCN de Jamary Oliveira

Serialização Total

Inevitavelmente, ao tempo em que os compositores ficaram fascinados com o conceitos de alturas ordenadas, isso envolveu um interesse intenso em ordenar outros parâmetros de uma peça, tais como o ritmo, a dinâmica e a articulação. O termo *serialização*, o que para alguns no começo do Séc. XX havia sido considerado sinônimo para *método das doze notas (dodecafonia)* passou a denotar o processo no qual tais aspectos da música como as subdivisões do pulso, nível de dinâmica de notas individuais e, no caso de obras instrumentais, a escolha do timbre, eram decididos por meio de séries rítmicas, de dinâmica e/ou timbres pré-determinadas. Esse procedimento algumas vezes também é chamado de *serialização integral*. Dois compositores associados com as origens dessa prática são Anton Webern, cuja fascinação com o problema da ordenação nós já observamos, e Olivier Messiaen, cujo estudo para piano de 1994 *Mode de valeurs et d'Intensités* exerceu uma profunda influência em seu pupilo, Pierre Boulez. Exemplo 28-55 mostra o conjunto de notas de Messiaen, junto com suas características rítmicas, de dinâmica, registro e

de ataque. O Exemplo 28-56 ilustra o conjunto usado por Boulez em *Structures*. Nós percebemos o débito de Boulez para com seu professor no fato de que o conjunto de notas usado é idêntico à Série I da peça de Messiaen.

Exemplo 28-55 *Messiaen, Set forms for Mode de valeurs et d'Intensités*

Música Aleatória

Aleatoriedade significa à música na qual vários elementos da composição são, em graus variados, determinados pelo acaso. Apesar do termo ser uma adição essencialmente do Séc. XX ao vocabulário da música, a idéia de acaso não é de forma nenhuma nova à realidade da performance musical. Compositores tem estado por muito tempo à mercê de executantes medíocres, instrumentos inadequados, auditórios barulhentos e notação musical imprecisa.

Até um certo ponto, a prática contínua da improvisação, especialmente aquela pertencente ao fazer musical espontâneo de um grupo de músicos de Jazz, pode ser como envolvendo elementos do acaso, apesar de obviamente num grau mais óbvio que o mencionado acima.

O uso do *acaso* na composição musical pode se manifestar de uma ou duas formas: o plano geral da obra pode estar precisamente escrito com detalhes específicos deixados por conta do executante ou do acaso, ou o processo composicional em si pode ser indeterminado. O mais conhecido, e provavelmente o mais antigo defensor da indeterminância como uma abordagem válida à performance e composição musical foi o americano John Cage.

A obra a qual John Cage foi mais extensivamente identificado pode bem ser aquela geralmente chamada de 4'33". A primeira performance (da qual deriva o título) aconteceu em Woodstock, Nova York, em 29 de Agosto de 1952, e contou com David Tudor, pianista e parceiro de longa data de Cage. (continua...)