

# Structural Hearing: Tonal Coherence in Music <sup>1</sup>

Felix Salzer

Ficha de citações elaborada pela Profa. Adriana Lopes Moreira  
para auxílio à compreensão do material didático <sup>2</sup>

## Parte I - Capítulo 2

### A. Gramática do acorde - significado do acorde (SALZER, 1982, p. 10) [Ex. I]

"As concepções de Schenker estão baseadas [...] naquilo que foi o ponto de partida de seu trabalho - a distinção entre [...] a gramática do acorde e o significado do acorde" (SALZER, 1982, p. 10).

"**A gramática do acorde** [...] é um meio puramente descritivo de registro e rotulação de cada acorde e sua relação com os diferentes centros tonais [...]. Este procedimento fragmenta a frase em um grupo de entidades acordais isoladas [...]. O **significado do acorde**, que revela a função de um acorde, vai além da descrição gramatical por indicar o propósito especial e arquitetônico de um acorde inserido em uma frase [...]. Dois acordes gramaticalmente idênticos, que aparecem em uma mesma frase podem apresentar funções completamente diferentes [...]. A rotulação de acordes de acordo com seu significado gramatical nunca explica suas funções ou a maneira como os acordes foram combinados a fim de se criar um todo unificado" [grifos nossos, em todo o fichamento] (SALZER, 1982, p. 10).

### B. A música como um movimento direto - estrutura e prolongamento (SALZER, 1982, p. 11)

"Assim como um argumento lógico ou uma obra literária, uma obra musical é direcionada; seu sentido é determinado pela finalidade em cuja direção a obra se move. Assim, o significado das alturas e dos acordes e as funções que estes desempenham dependem desta finalidade e da direção que o movimento toma para atingi-la [...]" (SALZER, 1982, p. 11-12).

"[...] Esta progressão contém um movimento [...] que governa a frase inteira e constitui seu esqueleto estrutural ou **estrutura fundamental** [...]" (SALZER, 1982, p. 12).

"[...] Estes acordes de passagem, com notas vizinhas e ornamentais são denominadas **acordes de prolongamento** [...]" (SALZER, 1982, p. 13).

"Schenker desenvolveu o conceito da distinção entre os acordes da estrutura e os acordes de prolongamento diretamente de sua diferenciação entre gramática do acorde e o significado do acorde, e de sua insistência em considerar a direção musical. Esta distinção entre estrutura e prolongamento tornou-se a espinha dorsal de seu trabalho. A partir desta distinção ouvimos uma obra, não como séries de frases e seções fragmentadas e isoladas, mas como uma estrutura orgânica única. Através de seu prolongamento, é mantido o princípio de unidade artística e variedade [...]" (SALZER, 1982, p. 13).

"[...] Assim, a estrutura implícita, ou esqueleto representa o movimento fundamental da finalidade da obra; mostra a direção, o caminho mais curto para esta finalidade. O interesse e a tensão de uma peça consistem em expansões, modificações, retornos e elaborações desta direção básica, e daquilo que denominamos prolongamento. Sua amplitude, complexidade, [...] desdobramentos e coerência artística podem ser compreendidos e inteiramente apreciados se sua direção básica [...] puder ser entendida. Na reciprocidade entre a estrutura e o prolongamento se posiciona a coerência orgânica de uma obra musical" (SALZER, 1982, p. 14).

### C. Harmonia e Contraponto (SALZER, 1982, p. 14)

---

<sup>1</sup> Salzer, Felix *Structural hearing: tonal coherence in music*. New York: Dover Publications, Inc., 1982.

<sup>2</sup> Nota da Professora (NP): Um fichamento jamais substitui a leitura de um livro – ao contrário, deve incitá-la.

"A distinção entre estrutura e prolongamento conduziu Schenker a uma nova concepção das funções da harmonia e do contraponto na obtenção de unidade orgânica. Ele percebeu que [...] nem todo acorde tem origem harmônica. Embora ele não tenha sido o primeiro a chegar a esta conclusão, ele foi o primeiro a provar que este conceito tem um efeito revolucionário sobre nosso entendimento musical [...]" (SALZER, 1982, p. 14).

"[...] O resultado do movimento das vozes, desde que gerado pelas vozes condutoras e pela direção das vozes, será denominado **acordes contrapontísticos**, em contraste com os acordes de origem harmônica [...]" (SALZER, 1982, p. 15).

"[...] Os acordes contrapontísticos [...] são também acordes de prolongamento, porque prolongam e elaboram o espaço entre membros da progressão harmônica" (SALZER, 1982, p. 15).

#### **D. Prolongamento acordal** (SALZER, 1982, p. 16) [Ex. II]

"[...] Um movimento nas vozes [...] utilizando [as alturas] de um acorde [...] pode ser denominado horizontalização. [...] O resultado do prolongamento de um acorde será denominado **prolongamento acordal**" (SALZER, 1982, p. 16).

"[...] O termo prolongamento pode ser aplicado á progressão de um acorde a outro [...] ou á expansão de um único acorde [...]" (SALZER, 1982, p. 16).

#### **E. Tonalidade** (SALZER, 1982, p. 17) [Ex. III-X]

"Através de sua capacidade de subordinar alturas e acordes a fim de estender um acorde no tempo, o prolongamento acordal cria entidades tonais; trata-se de uma força organizativa. Esta força organizativa tornou-se um fator essencial no grande conceito de organização musical da civilização ocidental, a que chamamos tonalidade" (SALZER, 1982, p. 17).

"A definição aceita de modulação é aquela que significa passagem de uma tonalidade a outra a fim de gerar riqueza a variedade. As modulações são divididas em duas classes: as 'temporárias' ou 'falsas', nas quais as novas tonalidades estabelecem uma ocorrência transitória, e as 'completas', de natureza mais permanente [...]" (SALZER, 1982, p. 19-20).

"Enquanto a teoria da modulação se encontra baseada numa concepção intrinsecamente contraditória, de afastamento da tonalidade principal e considerando sua permanência dentro desta tonalidade, a audição estrutural prova que uma peça com a armadura de clave em si menor está unicamente em si menor. Isto porque todos os acordes estão relacionados a esta tonalidade, sejam eles seu prolongamento ou não. Integram um organismo musical, definido uma única tonalidade. A antiga concepção [...] estabelece a assim denominada tonalidade principal, [...] uma peculiaridade estilística de um período determinado" (SALZER, 1982, p. 21).

"[...] Existe uma distinção entre o prolongamento acordal contrapontístico e o harmônico. Qualquer acorde pode ser prolongado das duas maneiras [...]" (SALZER, 1982, p. 22).

"A presença do acorde indicador da tonalidade é mais uma prova de que o prolongamento acordal é a essência da tonalidade. A horizontalização do acorde fundamental cria a progressão harmônica estrutural da qual todas as outras progressões, contrapontísticas ou harmônicas, são partes integrantes ou, como denominaremos, **diminuições** [...]" (SALZER, 1982, p. 22-3).

"[...] Mesmo em se considerando o prolongamento acordal, contrapontístico ou harmônico, como a força que gera a coerência tonal, a história da tonalidade *não* começa com a descoberta e o estabelecimento das relações harmônicas e das progressões harmônicas acordais, mas com o primeiro uso dos prolongamentos de acordes contrapontísticos no século XII" (SALZER, 1982, p. 26).

#### **F. As implicações da estrutura e do prolongamento** (SALZER, 1982, p. 28)

"[...] Os conceitos de estrutura e prolongamento são os fatores mais importantes nos quais a coerência tonal está baseada [...]" (SALZER, 1982, p. 28).

"Toda [...] [obra] tem uma idéia estrutural que se pode ser expressa em poucas palavras" (SALZER, 1982, p. 29).

## **Parte II - Considerações pedagógicas e sistemáticas a respeito da audição estrutural**

### **Capítulo 1 - O alvo da teoria elementar (SALZER, 1982, p. 35)**

Relaciona os pré-requisitos teóricos necessários para o estudo do conteúdo deste livro.

### **Parte II - Capítulo 2 - A direção musical como força organizativa (SALZER, 1982, p. 37)**

#### **A. Problemas de continuidade e síntese musical (SALZER, 1982, p. 37)**

Trata da importância do contato do estudante de música com problemas como construção e continuidade musical para que exista um real entendimento.

#### **B. Direção musical - Estrutura e prolongamento (SALZER, 1982, p. 39)**

1. Gramática do acorde - significado do acorde (SALZER, 1982, p. 39) [Ex. 1 e 2]

Traz exemplos que esclarecem a diferença entre estes dois conceitos.

2. Melodia - direção melódica e coerência (SALZER, 1982, p. 41) [Ex. 3-9]

"[...] Este dó [...] age como única nota estrutural. Por sua capacidade de liderança, retém o valor estrutural e pode ser classificado como nota sustentada (é indicada por uma linha pontilhada) [...]" (SALZER, 1982, p. 43) [Ver exemplos 3-11].

**Linha estrutural:** "As hastes conectadas ao longo travessão marcam as notas estruturais" (SALZER, 1982, p. 43, rodapé) [Ver exemplos 7-9].

"[...] Os prolongamentos melódicos podem ocorrer acima ou abaixo das notas estruturais [...]. Um prolongamento pode ainda preceder ou se seguir a uma nota estrutural vinculada a ele" (SALZER, 1982, p. 44).

3. Significado relativo da estrutura melódica e prolongamento (SALZER, 1982, p. 44)

"As notas estruturais são a espinha dorsal da melodia; elas estabelecem sua direção básica. O que move uma linha estrutural, entretanto, são os diferentes tipos de prolongamento, visto que eles estabelecem o caráter, o interesse rítmico e a cor da melodia" (SALZER, 1982, p. 45).

4. Interdependência entre a melodia e o significado do acorde (SALZER, 1982, p. 45) [Ex. 10 e 11]

"[...] Frequentemente acontece do significado da linha melódica esclarecer o significado dos acordes de sustentação. Por outro lado, a linha do baixo muitas vezes determina quais dentre as notas da melodia são estruturais e quais são prolongamentos" (SALZER, 1982, p. 45).

"Esses dois fatos, o significado das notas da melodia e o significado dos acordes, são interdependentes na formação de um organismo musical [...]" (SALZER, 1982, p. 45).

"[...] Como resultado da predominância desde único acorde delineado pela melodia e pelo baixo, [os outros acordes] ficam caracterizados como acordes de passagem ou ornamentais [...]. Assim, o valor estrutural do acorde [...] mostra-se sutilmente expandido. Este fenômeno é denominado **prolongamento do acorde** [...]" (SALZER, 1982, p. 47).

"[...] A gramática do acorde é importante, mas apenas como um pré-requisito, e não como um fim em si mesma" (SALZER, 1982, p. 47).

"Nos exemplos citados, encontramos acordes com fortes implicações estruturais. Tais acordes servem de **pivôs**. São pontos estáveis que determinam o curso do movimento musical na busca de seus objetivos [...]" (SALZER, 1982, p. 47).

"[...] Os acordes estruturais determinam a direção do movimento: os acordes de passagem e ornamentais, que são acordes de prolongamento, executam o movimento - eles constituem o movimento propriamente dito" (SALZER, 1982, p. 47).

"Assim como existem acordes estruturais e acordes de prolongamento, existem notas na melodia que têm maior importância estrutural e outras que embelezam as primeiras ou elaboram sua progressão" (SALZER, 1982, p. 48).

### **C. As funções da harmonia e do contraponto** (SALZER, 1982, p. 48)

"[...] As relações de notas a uma quinta de distância está estabelecida como a relação mais próxima possível entre duas tonalidades diferentes. Sobre esta relação por quintas está baseado todo o conceito de harmonia" (SALZER, 1982, p. 49).

"[...] I-V-I e sua elaboração I-II-V-I (o II estabelecendo uma relação por quinta com V) são progressões harmônicas verdadeiras. I-V é uma progressão harmônica incompleta, mas cumpre uma função harmônica verdadeira. Apenas progressões deste tipo têm um propósito harmônico no interior de uma frase, e apenas elas são interessantes no estudo da harmonia. Este estudo pode se ocupar unicamente das várias características, formas e implicações deste padrão ou de modelos similares baseados, em última análise, na relação por quintas" (SALZER, 1982, p. 49).

"Por outro lado, a grande maioria dos acordes encontrados nas composições atuais pertence a uma categoria inteiramente diferente. Os acordes de passagem e ornamentais, denominados acordes de prolongamento, que cumprem funções variadas e que não estabelecem relações harmônicas uns com os outros, são um resultado do movimento simultâneo de várias vozes. Estes acordes representam o resultado vertical do movimento das vozes. Devido à sua origem a partir do movimento e das vozes condutoras, seu principal interesse não é a harmônica [...]" (SALZER, 1982, p. 49).

"O contraponto não é apenas uma presença constante, mas predominante em obras que têm sido rotuladas como puramente homofônicas ou harmônicas em seu estilo [...]" (SALZER, 1982, p. 49).

"As frases e sessões discutidas têm um fato em comum: representam entidades tonais. Estes organismos apresentam um relacionamento integrado entre os principais elementos do contraponto e dos fatores responsáveis pela estabilidade e estrutura, aqui denominados progressões harmônicas. [...] O estudante deve primeiro aprender a diferenciar os elementos de estabilidade daqueles responsáveis pelo movimento e embelezamento, ou seja, entre os fatores contrapontísticos e harmônicos em sua forma pura" (SALZER, 1982, p. 50).

"[...] A combinação das duas concepções diferentes de construção musical [contrapontística e harmônica] constitui uma das grandes realizações na história da música" (SALZER, 1982, p. 50).

"[...] As progressões harmônicas foram usadas apenas depois que uma grande experiência contrapontística foi adquirida durante o curso de vários séculos" (SALZER, 1982, p. 51).

## **Parte II - Capítulo 3 - O conceito contrapontístico** (SALZER, 1982, p. 52)

### **A. Introdução** (SALZER, 1982, p. 52)

"O método estabelecido por J. J. Fux em seu *Gradus ad Parnassum* (1725) ainda oferece a melhor solução para os problemas básicos do ensino do contraponto. [...]" (SALZER, 1982, p. 52).

"Knud Jeppesen, em seu livro *Counterpoint* (1939), traz conceitos mais representativos sobre a polifonia do século XVI [...]. Usa o método de Fux com sua divisão do contraponto em cinco espécies [...]" (SALZER, 1982, p. 52).

"[...] O contraponto não representa um estudo da composição propriamente dita, mas apenas um estudo de um dentre os vários elementos formadores de um modelo complexo. A composição média escrita em base tonal inclui elementos de harmonia, contraponto, forma, ritmo, desenvolvimento motivico, prolongamento melódico, cromatismo, etc. [...]" (SALZER, 1982, p. 53).

"Se não existir uma conexão entre o estudo do contraponto e das vozes condutoras, no que diz respeito a como estes aparecem na composição, o estudo do contraponto 'estrito' se torna um método obsoleto e 'desatualizado'. O método de Fux, entretanto, está longe de ser obsoleto, e pode representar uma quase abstração do contraponto como um conceito. Pode ser usado para demonstrar uma maneira contrapontística de pensamento em sua forma pura, que encontrou uma aplicação elaborada na música dos mais diferentes períodos. A finalidade única do estudo do contraponto é a de se estudar os princípios mais básicos das vozes condutoras. O estudo individualizado do *Gradus ad Parnassum* é inadequado, entretanto, para o entendimento de direção e continuidade musical. [...] O contraponto não será discutido em bases modais, mas em bases tonais [...]" (SALZER, 1982, p. 54).

"Esta atitude induz ao assim denominado 'contraponto harmônico' [...]" (SALZER, 1982, p. 54).

"Esta invasão das considerações harmônicas no estudo do contraponto não são apenas desnecessárias, mas prejudiciais [...]" (SALZER, 1982, p. 55).

## **B. Contraponto a duas vozes** (SALZER, 1982, p. 56)

### PRIMEIRA ESPÉCIE [Ex. 12-15]

"O conceito contrapontístico incorpora todos os princípios que incluem o movimento simultâneo de várias vozes. Conseqüentemente, o estudo do contraponto se divide no grupamento de duas ou mais vozes independentes, uma contra a outra" (SALZER, 1982, p. 56).

"Esta disciplina, dividida por Fux em cinco espécies de acordo com valores rítmicos, emprega uma melodia dada, denominada 'cantus firmus'. Uma contra-melodia ou contraponto é adicionado acima ou abaixo desta melodia. Enquanto o 'cantus firmus' aparece em semibreves nas diferentes espécies, o contraponto utiliza, na primeira espécie, semibreves; na segunda, mínimas; na terceira, semínimas; na quarta, sincopas; e na quinta espécie, um misto de figuras (contraponto ornamentado)" (SALZER, 1982, p. 56).

"Este método mostra uma clara progressão do ritmo simples ao complexo. Simultaneamente, os outros elementos do estudo contrapontístico, principalmente o uso da dissonância, são apresentados de maneira sistemática. O ponto culminante é alcançado na quinta espécie. Para tanto, os quatro procedimentos em espécies anteriores sevem de preparação, e cada uma das espécies exhibe sua verdadeira função e significado dentro de um todo bem equilibrado [...]" (SALZER, 1982, p. 56-7).

"Existem três tipos possíveis de movimento: o movimento paralelo, no qual ambas as vozes se movem na mesma direção [Ex. 12a]; e o movimento contrário, no qual as duas vozes se movem em direções opostas [Ex. 12b]; e o movimento oblíquo, no qual uma voz se move enquanto a outra permanece imóvel [Ex. 12c]." (SALZER, 1982, p. 57).

"O movimento de duas linhas melódicas uma contra a outra cria uma série de intervalos. Ainda que os intervalos sejam um resultado das vozes condutoras, é necessário saber quais intervalos podem ser usados" (SALZER, 1982, p. 57).

"Os intervalos estão divididos em consoantes e dissonantes. As consonâncias primárias são o uníssono, a oitava, a quinta justa e a terça maior. As consonâncias secundárias são a terça menor e as sextas maior e menor. A sétimas e todos os intervalos diminutos e aumentados são dissonâncias" (SALZER, 1982, p. 57).

"As consonâncias são caracterizadas por sua estabilidade, enquanto as dissonâncias tendem ao movimento. Em referência a esta tendência, a quarta, comumente classificada como consonância por ser uma inversão da quinta, tem atualmente

uma característica dúbia. Como intervalo vertical é estável, porque tende a se resolver na terça, com a voz superior movendo-se semitom abaixo. No contraponto a duas vozes, a quarta age como dissonância. Por outro lado, quando usada no contraponto a três vozes, nas vozes intermediária e superior, mostrando-se como inversão da quinta, age como um intervalo estável ou consoante" (SALZER, 1982, p. 57).

"[...] A primeira espécie se divide em duas linhas melódicas resultando em intervalos estáveis; todos os intervalos serão exclusivamente consoantes. No movimento horizontal do contraponto em todas as espécies, os seguintes saltos serão evitados: todos os intervalos diminutos e aumentados, sétimas de qualquer natureza e todos os intervalos maiores do que a oitava" (SALZER, 1982, p. 57).

"[...] É importante que os possíveis intervalos sejam divididos igualmente. Assim, a combinação de duas melodias não deve resultar numa sucessão de mais do que três intervalos idênticos. Esta regra se aplica a todos os intervalos consoantes, com exceção da quinta e da oitava" (SALZER, 1982, p. 58).

"[...] Um dos objetivos básicos do contraponto é desenvolver as vozes condutoras da maneira mais independente possível. Uníssonos e oitavas paralelas invalidam esta exigência, visto que as duas vozes utilizam a mesma nota, esteja ela em registro idêntico ou não" (SALZER, 1982, p. 58).

"A quinta [...] é um intervalo que define fortemente a tonalidade [...]. Quando a audição é confrontada com um movimento de quintas paralelas, ela pára de ouvir duas vozes em movimento horizontal, tendendo para a audição do movimento vertical, a fim de identificar os aspectos tonais de cada quinta [...]" (SALZER, 1982, p. 58-9).

"[...] Para se iniciar um contraponto acima do *cantus firmus*, a oitava e a quinta podem ser empregadas. Como a primeira nota do *cantus firmus* será sempre a tônica, a oitava representará uma dupla ênfase da nota fundamental, enquanto a quinta exibirá sua qualidade de definidora da tonalidade. Enquanto o uníssonos poderá servir tão bem como a oitava no estabelecimento da tonalidade, ela é normalmente impraticável no contraponto acima do *cantus firmus*. Como a maioria dos *cantus firmi* começam com uma linha ascendente a partir da tônica, o movimento livre entre as duas vozes pode ser prejudicado pelo uso de um uníssonos inicial, que forçaria o uso de um salto no contraponto" (SALZER, 1982, p. 59).

"Um contraponto abaixo do *cantus firmus* pode começar com um uníssonos ou com uma oitava. A função da oitava será exatamente a mesma ocorrida no contraponto acima do *cantus firmus*. Precisamente por ter sido impraticável no contraponto acima do *cantus firmus*, o uso do uníssonos como intervalo inicial é agora vantajoso, visto que o contraponto será executado em movimento contrário ao do ascendente *cantus firmus*. O intervalo de quinta está naturalmente fora de questão no contraponto abaixo do *cantus firmus*, já que a tônica do *cantus firmus* com sua quinta abaixo remeterão a uma outra tonalidade" (SALZER, 1982, p. 59).

"O uníssonos é mais eficaz se empregado apenas no início e no final, já que no curso do exercício a união das duas vozes em uma nota, particularmente na tônica, pode criar a sensação final" (SALZER, 1982, p. 59-60).

"Nos dois tipos de contraponto - acima a abaixo do *cantus firmus*, a melodia pode terminar na oitava ou no uníssonos. Devido á linha final descendente do *cantus firmus*, a oitava irá ser mais vantajosa no contraponto acima do *cantus firmus*, e o uníssonos, no contraponto abaixo do *cantus firmus*" (SALZER, 1982, p. 60).

"No penúltimo compasso, a sensível deve aparecer em uma das vozes, devido ao seu direcionamento conclusivo á tônica" (SALZER, 1982, p. 60).

"Para que uma linha melódica satisfatória seja construída [...] [o aluno] deve ter em mente a conexão mais direta possível entre dois pontos, e ao mesmo tempo empenhar-se para conseguir variedade na linha melódica e independência das vozes condutoras. Todo o estudo do contraponto está baseado neste par de princípios contrastantes" (SALZER, 1982, p. 60).

"Em termos gerais, podemos pensar que uma linha melódica bem direcionada alcança e deixa seu clímax de maneira convincente" (SALZER, 1982, p. 61).

**Procedimentos em uma escrita contrapontística** (SALZER, 1982, p. 61) [Ex. 16-45]

SEGUNDA ESPÉCIE (SALZER, 1982, p. 3)

"Na segunda espécie, o contraponto se move em mínimas contra o *cantus firmus*; nesta espécie, a dissonância é introduzida [...] apenas como notas de passagem. Na terceira espécie será usada em bordaduras, e na quarta espécie, em sincopas. Todas estas possibilidades serão combinadas na quinta espécie" (SALZER, 1982, p. 63). [Ex. 16-24].

"Na segunda espécie aparece o germe daquilo que será denominado 'movimento **direcionado**'" (SALZER, 1982, p. 64). [Ex. 25].

"A dissonância pode ser usada na segunda espécie somente como nota de passagem ou intervalo de passagem entre duas consonâncias. Este uso da dissonância no interior de progressão gradual indica que uma voz não pode saltar em direção a uma dissonância ou a partir dela. Este é o princípio fundamental do contraponto puro" (SALZER, 1982, p. 64).

"De maneira geral, as oitavas e quintas paralelas devem ser usadas com cuidado em primeiros tempos sucessivos" (SALZER, 1982, p. 64). [Ex. 26].

"De maneira geral, progressões envolvendo intervalos justos devem ser usados raramente, devido á sua qualidade de definidores da tonalidade" (SALZER, 1982, p. 64).

"É possível o uso do uníssono na segunda espécie, mas com certa reserva. Embora o uso do uníssono e no primeiro tempo produza um resultado similar ao da primeira espécie, o aparecimento do uníssono no segundo tempo não deve produzir o mesmo efeito, visto que o segundo tempo não costuma causar a impressão de finalização" (SALZER, 1982, p. 65-5). [Ex. 27].

"É possível se iniciar uma melodia tanto com duas mínimas quanto com uma pausa seguida de uma mínima no primeiro compasso. A segunda opção é preferível, pois a natureza da espécie fica acentuada logo no início" (SALZER, 1982, p. 65).

"O penúltimo compasso pode conter duas mínimas ou uma semibreve [...]. Se duas mínimas forem usadas, a segunda mínima [...] deve ser a sensível. Em tonalidades menores, a segunda aumentada deve ser eliminada pela elevação da submediante. [Ex. 28] Como as espécies estão baseadas em progressões diatônicas, o uso da sexta e da sétima alteradas deve estar restrito ao penúltimo compasso, a menos que a semibreve seja utilizada para a sensível [Ex. 29]" (SALZER, 1982, p. 65).

"Aqui e sempre, a consideração principal continua sendo uma linha melódica bem direcionada" (SALZER, 1982, p. 65). [Ex. 30-31].

"Analisando as funções das notas [dos exemplos]: [...] notas de passagem formam uma linha melódica do tipo mais direto" (SALZER, 1982, p. 66). [Ex. 32-33].

"Existe uma distinção entre os saltos que abreviam e reduzem gradativamente movimentos de passagem e aqueles que iremos denominar saltos verdadeiros. Um salto verdadeiro causa uma interrupção melódica e, por gerar variedade melódica; efetua uma mudança de registro ou de direção melódica [...]. Os saltos de quinta, sexta ou oitava, especialmente, criam a impressão de saltos verdadeiros e podem ser usados como tais. A quarta, por outro lado, por ser um intervalo fronteiro devido ao seu tamanho, deve ser utilizada com cuidado, tanto como salto verdadeiro quanto como abreviação de um movimento de passagem; ocasionalmente a quarta parece agir das duas maneiras simultaneamente" (SALZER, 1982, p. 67). [Ex. 34-37].

"Os saltos através da barra de compasso são, na maioria dos casos, desaconselháveis" (SALZER, 1982, p. 67). [Ex. 38-40].

"Ocasionalmente, é possível se empregar um salto através da barra de compasso, se a melodia continua em direção oposta á do salto" (SALZER, 1982, p. 68). [Ex. 41].

"O [Ex. 42] contém dois saltos caminhando na mesma direção e foi usado de maneira apropriada. Os dois intervalos pequenos podem ser ouvidos como uma unidade, já que estão contidos em um intervalo maior" (SALZER, 1982, p. 68).

"As funções da segunda mínima na segunda espécie podem ser resumidas da seguinte maneira": (SALZER, 1982, p. 68).

- (a) Como uma nota de passagem dissonante
- (b) Como uma nota de passagem consonante
- (c) Na mudança de registro
- (d) Na mudança de direção
- (e) Na subdivisão de um salto maior
- (f) No prolongamento de uma progressão melódica
- (g) No aprimoramento das vozes condutoras (substituição)
- (h) Na promoção da variedade melódica (substituição)
- (i) Na abreviação e redução gradativa de movimentos de passagem (cambiata) (SALZER, 1982, p. 68). [Ex.43-45].

TERCEIRA ESPÉCIE (SALZER, 1982, p. 69) [Ex. 46-61]

"Na terceira espécie, o contraponto se move em semínimas. Nesta espécie as dissonâncias serão empregadas não apenas como notas de passagem, mas também como bordaduras. Pela primeira vez é possível não apenas progredir em uma linha contínua em direção a certo ponto, mas também interromper a progressão melódica através do prolongamento do valor de uma nota por meio de um ornamento" (SALZER, 1982, p. 69).

O ornamento mais simples é a bordadura, que pode aparecer acima ou abaixo da nota principal, e ainda no tempo acentuado ou não acentuado do compasso. As bordaduras, superior e inferior, podem ser usadas não apenas individualmente, mas combinadas com [as notas de passagem]" (SALZER, 1982, p. 69).

"Os ornamentos derivados da bordadura (por exemplo, a bordadura incompleta e a appoggiatura) **não são** intruduzidos nesta espécie" (SALZER, 1982, p. 6, rodapé).

"Nesta espécie, poderemos empregar ao mesmo tempo os dois conceitos de continuidade melódica - normalmente, progressão melódica (movimento de uma altura a outra) e ornamentação melódica (o prolongamento de uma altura). Estes dois tipos podem ser usados separadamente [...] [ou] podem ser combinados" (SALZER, 1982, p. 69).

"A progressão melódica e a ornamental produzem efeitos diferentes na melodia [...]. O ornamento sempre produz em retardo, enquanto a progressão melódica sempre estabelece um movimento claro, direto em uma única direção" (SALZER, 1982, p. 69).

"A questão é [...] como conseguir uma combinação lógica e fluente dos elementos da progressão melódica e da ornamentação" (SALZER, 1982, p. 70).

"Na terceira espécie, os mesmos princípios gerais que dizem respeito às quintas e oitavas paralelas são mantidos. Agora que existem três semínimas entre primeiros tempos sucessivos, existe o perigo de oitavas ou quintas em primeiros tempos consecutivos serem ouvidas muito fortemente. Os intervalos paralelos em tempos diretamente adjacentes (do 4º para o 1º) deverá ser evitado, evidentemente. Além disso, não se deve usar quintas ou oitavas do terceiro para o primeiro tempos, porque a semínima do quarto tempo não terá força suficiente para anular o efeito do paralelismo dos intervalos perfeitos" (SALZER, 1982, p. 70).

"Pode-se começar o exercício na terceira espécie com um compasso de quatro semínimas ou com uma pausa seguida por três semínimas. O penúltimo compasso deve sempre conter quatro semínimas, e a última semínima deve ser a sensível. Como havia ocorrido na segunda espécie, as alterações no sexto e no sétimo graus da escala menor podem ser usadas" (SALZER, 1982, p. 70).

"A fim de se obter um clímax satisfatório, devemos observar a maneira como nos aproximamos dele e depois como o deixamos" (SALZER, 1982, p. 71).

QUARTA ESPÉCIE (SALZER, 1982, p. 72) [Ex. 62-65]

"O terceiro uso da dissonância: a sincopa dissonante é usada na quarta espécie" (SALZER, 1982, p. 72).



"Nesta espécie, o contraponto se move em mínimas, sendo que a mínima no segundo tempo de cada compasso está ligada á mínima no primeiro tempo do compasso seguinte, gerando uma série de sincopas. Enquanto na segunda espécie a primeira mínima de um compasso tem que ser consoante e a segunda pode ser dissonante, nesta espécie a segunda mínima tem que ser consoante. A primeira mínima pode ser dissonante ou consoante. Se a primeira mínima for consoante, estaremos diante de uma sincopa consonante, após a qual pode haver outra consonância acima ou abaixo, por grau ou por salto. Se uma dissonância aparecer no primeiro tempo, a sincopa será dissonante; e uma dissonância na quarta espécie tem que ser resolvida grau abaixo" (SALZER, 1982, p. 72).

"E por que a resolução grau abaixo na quarta espécie? Primeiro porque há uma distinção entre suspensão e sincopa. A suspensão aparece em casos isolados e pode resolver tanto grau abaixo quanto grau acima, de acordo com cada caso específico. A sincopa, por outro lado, sempre aparece em séries de iguais ligados ou sustentados e, na maioria dos casos, resolve grau abaixo" (SALZER, 1982, p. 72-3).

"Existem certas situações nas quais parece ser inquestionavelmente lógico que a dissonância resolva grau abaixo. Estes casos são o 7-6, o 4-3 e o 11-10 no contraponto superior, e o 2-3 e o 9-10 no contraponto inferior. Em cada um destes tipos, a dissonância resolve na sexta ou na terça. Estes dois intervalos são intrinsecamente neutros e se adaptam melhor aos movimentos em série. Parece ser perfeitamente inteligível que o 7 não deva resolver no 8 e nem o 4 deva ir para o 5 no contraponto superior, e similarmente o 9 não deve subir para o 8 no contraponto inferior. As resoluções mais tardias devem resultar em intervalos perfeitos, e estes nem sempre são desejáveis no decorrer do contraponto, que pode perder em continuidade" (SALZER, 1982, p. 73).

"Mas nem todas as resoluções seguem esta diretriz. Por que as resoluções 9-10 e 2-3 no contraponto inferior são consideradas repreensíveis? [...] O principal motivo parece ser pedagógico. É perfeitamente possível que, devido á resolução natural das sincopas principais ser grau abaixo, [...] as exceções tenham sido sacrificadas por motivos pedagógicos" (SALZER, 1982, p. 73).

"Quando um contraponto ocorre acima do cantus firmus, as sincopas 2-1 e 9-8 não devem ser usadas em séries, porque isto criaria automaticamente uma sucessão de uníssonos ou oitavas paralelas. Igualmente, as sincopas 4-5 e 7-8 não devem ser usadas em séries quando o contraponto ocorre na voz inferior" (SALZER, 1982, p. 73).

"Como as sincopas 5-6 e 6-5 são tratadas? Existe uma distinção fundamental entre estas e as sincopas típicas da quarta espécie. Aqui, ambos os intervalos envolvidos são consonâncias. Esta circunstância produz uma situação de contraste entre as espécies 2 e 3 e a sincopa dissonante da quarta espécie [...] No caso do 5-6, não existe a questão de um intervalo resolvendo em outro, porque as consonâncias nos dois tempos soa praticamente igual valor. De qualquer maneira, as sextas são mais ouvidas do que as quintas por causa das ligaduras, então esta sincopa prova ser um dos mais úteis e freqüentes recursos na composição, porque evita séries de quintas paralelas. No 6-5, por outro lado, uma pequena ênfase ocorre sobre a quinta; esta sincopa deve, então, ser utilizada com cuidado" (SALZER, 1982, p. 73-4).

"A sincopa consonante pode ser precedida por um salto, apresentando a oportunidade de quebra a monotonia gerada pelo uso constante da sincopa dissonante. Uma quebra no movimento sincopado pode ser conseguida pelo uso momentâneo da segunda espécie. Este recurso pode trazer mais flexibilidade e interesse á linha melódica" (SALZER, 1982, p. 74).

QUINTA ESPÉCIE (SALZER, 1982, p. 74) [Ex. 66-84]

"A quinta espécie não apresenta nenhum problema novo quanto ao uso da dissonância. Ao contrário, combina as quatro espécies precedentes [...] A quinta espécie estabelece uma fusão dos recursos mais importantes de todas as espécies de maneira lógica e abrangente; oferece possibilidades inteiramente novas na aquisição de um contraponto musicalmente satisfatório. Além disso, fica ressaltado o fato da melodia poder ter agora uma continuidade rítmica e melódica definida. A primeira providência a ser tomada nesta espécie será investigar os princípios gerais que conduzem a uma continuidade rítmica lógica" (SALZER, 1982, p. 74-5).

"A única espécie que tem seu uso restringido dentro da quinta espécie é a primeira espécie [...] A utilização de semibreves pode afetar a continuidade melódica e a fluência rítmica, com exceção do final da melodia" (SALZER, 1982, p. 75).

"A colcheia pode ser usada, mas com uma função diferente das outras figuras. A melodia é levada adiante pelas semínimas e mínimas, e as colcheias perpassam este fluxo melódico ou formam pequenos ornamentos. Assim sendo, elas devem sempre ser usadas por grau conjunto, tanto como bordaduras quanto como parte de um movimento de passagem. Ocasionalmente é possível haver um salto envolvendo uma colcheia, mas nestes casos a primeira colcheia deverá dar início a um pequeno movimento de passagem. De maneira geral, elas devem ser usadas com muito cuidado e sua verdadeira função deve ser observada" (SALZER, 1982, p. 75).

"Na combinação de diferentes figuras, a progressão mais natural e elementar é a que vai de um valor longo para um curto. Toda a concepção de continuidade rítmica está baseada neste princípio geral. Dentre as possíveis combinações de figuras dentro de um compasso, algumas progressões estão inteiramente de acordo com este princípio, enquanto outras o contradizem" (SALZER, 1982, p. 75).

"O propósito deste estudo é aprender como se movimentar de acordo com as leis naturais do impulso rítmico" (SALZER, 1982, p. 75).

"A sincopa [...] pode aparecer de várias maneiras na quinta espécie, desde que sua natureza intrínseca permaneça intacta. [...] Qualquer combinação de figuras deve seguir os princípios básicos da quarta espécie" (SALZER, 1982, p. 76).

"Se ao invés de uma mínima ligada existir uma semínima ligada no início de uma sincopa, a progressão é utilizada segundo os princípios básicos da quarta espécie. A consonância que inicia a sincopa parte agora do quarto tempo do compasso anterior [...]. É preferível que a semínima ligada esteja seguida no próximo compasso por uma sincopa normal, que se inicia no terceiro tempo. Desta maneira a sincopa de semínima serve de preparação para a sincopa que há de vir. Por representar uma divergência em relação à progressão normal, esta sincopa alterada deve ser usada esporadicamente, apenas uma vez em um exercício" (SALZER, 1982, p. 77).

"O uso de colcheias num compasso nunca constitui uma mudança de espécie; serve apenas para intensificar um movimento constituído por figuras mais longas. [...] Preferivelmente, não devem ser usados mais de dois compassos e meio consecutivos de uma espécie, e em nenhuma circunstância devem existir mais do que três" (SALZER, 1982, p. 78).

"Para que o uso das sincopas na quinta espécie seja vantajoso, elas deverão ser empregadas em séries. Nestas séries, será sempre importante variar as técnicas de resolução. O uso excessivo de colcheias gera monotonia" (SALZER, 1982, p. 79).

## **B. Contraponto a três vozes (SALZER, 1982, p. 79)**

### **PRIMEIRA ESPÉCIE (SALZER, 1982, p. 79) [Ex. 85-86]**

"O estudo do contraponto trata de duas ou mais linhas melódicas que se movem simultaneamente, cada uma delas mantendo sua individualidade melódica. Quando existem duas linhas melódicas, o resultado vertical é uma série de intervalos; quando existem três, o resultado vertical é uma série de acordes" (SALZER, 1982, p. 79-80).

"Tanto no contraponto a duas vozes quanto no contraponto a três vozes, a independência das linhas horizontais é uma consideração primordial. Os acordes são um resultado do pensamento horizontal, e não um pensamento vertical [...] Esta concepção musical produz uma sucessão de acordes de maneira clara, resultante unicamente das vozes condutoras, acordes estes puramente contrapontísticos" (SALZER, 1982, p. 80).

"Neste processo do contraponto a duas vozes para o contraponto a três vozes [...] a voz intermediária é adicionada, e as duas vozes extremas exercem as mesmas funções das duas vozes no contraponto a duas vozes [...] Embora a voz intermediária não necessite do mesmo grau de liberdade das duas vozes superior e inferior, ela deve manter uma linha melódica satisfatória [...], não deve exercer a função de mera 'preenchedora de acordes'" (SALZER, 1982, p. 80).

"No contraponto a três vozes, a consonância é representada pela tríade; então a tríade consoante no contraponto a três vozes tem concepção equivalente ao intervalo consonante no contraponto a duas vozes" (SALZER, 1982, p. 80).

"Como o baixo é a altura mais forte em qualquer acorde, a relação de cada uma das alturas com o baixo é de extrema importância. Quando as duas alturas de uma tríade são consonantes em relação ao baixo, teremos uma tríade consonante. Quando uma das duas é dissonante em relação ao baixo, teremos uma tríade dissonante. A posição fundamental de qualquer tríade, maior ou menor, contém dois intervalos consonantes em relação ao baixo - a quinta e a terça; a tríade em posição fundamental, portanto, forma uma tríade consonante. A primeira inversão destas tríades, o acorde de sexta, contém também dois intervalos consonantes em relação ao baixo, formando também tríades consonantes. Mas na segunda inversão é diferente. Embora o baixo forme uma consonância com uma das alturas, ele forma uma dissonância com a outra. Portanto a tríade em segunda inversão é dissonante" (SALZER, 1982, p. 80-81).

"A tríade diminuta em posição fundamental é dissonante, visto que ela contém uma quinta diminuta em relação ao baixo. Na primeira inversão, entretanto, esta tríade não é tão dissonante, visto que não há uma dissonância forte entre as vozes superiores e o baixo. A supremacia do baixo é tanta que, mesmo existindo uma quarta aumentada entre duas vozes superiores, a tríade é considerada consonante. Assim como todas as outras tríades, esta tríade é dissonante na segunda inversão" (SALZER, 1982, p. 81).

"Em resumo, as tríades consonantes incluem todas as tríades maiores e menores em posição fundamental e na primeira inversão, além da tríade diminuta na primeira inversão. As outras tríades são dissonantes e, conseqüentemente, não podem ser usadas na primeira espécie" (SALZER, 1982, p. 81).

"As tríades consonantes podem ser usadas tanto na sua posição aberta quanto na fechada. [...] A posição aberta é preferível por propiciar um espaçamento melhor entre as vozes [...] e por proporcionar melhores oportunidades para as vozes condutoras" (SALZER, 1982, p. 81).

"As tríades podem estar completas ou incompletas. Não podem existir mais do que dois acordes incompletos em sucessão, a menos que as vozes condutoras exijam que isto aconteça. O acorde incompleto, contendo a quinta e a oitava, é melhor empregado no início ou no final de um exercício. Entretanto, seu uso ocasional no curso do exercício pode ser justificado" (SALZER, 1982, p. 81).

"O uníssono entre duas vozes deve ser evitado, exceto no início ou no final de um exercício" (SALZER, 1982, p. 81).

"No penúltimo compasso, a sensível deve aparecer em uma das vozes; é preferível que o acorde neste compasso esteja completo" (SALZER, 1982, p. 81).

"Os motivos que levam ao não uso das quintas e oitavas paralelas continuam sendo os mesmos [...]. No contraponto a três vozes, entretanto, existem exemplos em que progressões por quintas ou por oitavas paralelas são permitidas. [...] Se uma das vozes, especialmente uma das vozes superiores, progredir em movimento contrário ao das outras vozes, o efeito do movimento paralelo de um intervalo perfeito é compensado" (SALZER, 1982, p. 81-82).

"Em cada uma das espécies subsequentes, uma voz se move na espécie, enquanto o *cantus firmus* e a outra voz movem-se em semibreves. A 'parte da espécie' e o *cantus firmus* podem aparecer em qualquer uma das vozes" (SALZER, 1982, p. 83).

SEGUNDA ESPÉCIE (SALZER, 1982, p. 83) [Ex. 87-89]

"No contraponto a duas vozes, a segunda espécie introduz [...] um intervalo de passagem. Analogamente, um contraponto a três vozes produz um acorde de passagem, consonante ou dissonante, entre os primeiros tempos consonantes de dois compassos consecutivos [...]. Na verdade, não são acordes de passagem, mas acordes de prolongamento, que aprimoram as vozes condutoras - todos eles sendo um resultado do movimento das duas vozes condutoras" (SALZER, 1982, p. 83).

QUARTA ESPÉCIE (SALZER, 1982, p. 83) [Ex. 90]

ESPÉCIES COMBINADAS (SALZER, 1982, p. 83) [Ex. 91-95]

"Cada uma das três vozes movem-se com figuras musicais diferentes" (SALZER, 1982, p. 83-84).

"Duas espécies quaisquer podem ser combinadas ao *cantus firmus*. Como resultado obtém-se muitas possibilidades de movimento e consequentes novos usos da dissonância" (SALZER, 1982, p. 84).

#### **D. Sumário** (SALZER, 1982, p. 86)

"[...] A formação de acordes e seu relacionamento não é o objetivo principal do contraponto. Os acordes são um resultado dos movimentos horizontais. Estão relacionados às vozes condutoras e ao movimento das vozes e representam o aspecto incidental de uma orientação horizontal a três vozes. São denominados acordes de movimento ou acordes contrapontísticos, e suas progressões representam os princípios do contraponto. Assim, uma progressão de acordes não é intrínseca e necessariamente harmônica, nem implica na presença de princípios harmônicos" (SALZER, 1982, p. 86).

#### **Parte II - Capítulo 4 - O conceito harmônico** (SALZER, 1982, p. 87)

##### **A. Contraste com o conceito contrapontístico** (SALZER, 1982, p. 87) [Ex. 96-99]

"Além do contraponto e das progressões de acordes resultantes no contraponto, a música da civilização ocidental tem desenvolvido progressões de acordes com aparência e significado bastante diferentes. Estas progressões estão baseadas nas relações entre certas alturas, um conceito dos princípios do contraponto puro. Visto que estas relações entre alturas são relações harmônicas, as progressões de acordes resultante são progressões harmônicas, e os membros destas progressões harmônicas são acordes ou harmonias" (SALZER, 1982, p. 87).

"A distribuição relativa de acordes contrapontísticos e harmônicos ou a predominância de um dos grupos no interior de uma unidade é um fator decisivo na interpretação e no entendimento de uma frase, de uma seção ou de uma peça inteira. Assim sendo, o reconhecimento das características fundamentalmente contrastantes da harmonia e do contraponto é essencial [...]" (SALZER, 1982, p. 87).

"Os compositores e músicos do passado sentiram intuitivamente que havia uma relação entre os acordes e alturas a uma quinta de distância e estabeleceram um sistema de progressões harmônicas baseado neste conceito. Esta relação percebida intuitivamente foi confirmada séculos depois pela aplicação teórica da série harmônica, um fenômeno que prova a origem natural da tríade. [...] De maneira combinada, [a tríade] aparece nos primórdios da música polifônica como um acorde incompleto<sup>8</sup>, sendo depois desenvolvido, formando a tríade completa" (SALZER, 1982, p. 88).

##### **B. A progressão harmônica fundamental e suas elaborações** (SALZER, 1982, p. 88) [Ex. 100-106]

"[...] A progressão I-V-I é denominada *progressão harmônica fundamental*. [...] O V muitas vezes aparece como V<sup>7</sup>. A origem deste V<sup>7</sup> parece situar-se em uma abreviatura de uma nota de passagem com o V, sendo, por conseguinte, resultante da influência melódico-contrapontística [...]" (SALZER, 1982, p. 88).

"[...] Existe uma decisiva distinção entre um movimento de baixo resultante de uma bordadura (um recurso melódico-contrapontístico típico) e um movimento de baixo que indica uma associação por quintas (uma relação harmônica entre alturas e suas tríades). Esta diferença nos baixos é significativa e enfatiza a distinção entre uma concepção puramente contrapontística e outra puramente harmônica [...]" (SALZER, 1982, p. 89).

"[...] O II, o III e o IV graus [...] elaboram a progressão harmônica fundamental, produzindo três padrões: I-III-V-I, I-II-V-I, I-IV-V-I" (SALZER, 1982, p. 89). Podem ser denominadas progressões harmônicas elaboradas.

"[...] A relação harmônica desse acorde [III] com o I, mais fraca do que a relação por quintas, parece ser e evidente, visto que a terça é um harmônico próximo da fundamental [...]" (SALZER, 1982, p. 89).

"[...] O II tem uma relação por quintas com o V [...]" (SALZER, 1982, p. 89).

"[...] O IV está uma quinta *abaixo* da tônica. Assim sendo, o IV está desprovido da relação natural por quintas acima do I, o que enfraquece consideravelmente sua função harmônica. Por outro lado, a proximidade do V fortalece sua tendência como condutor nessa harmonia [a progressão I-IV-V-I]" (SALZER, 1982, p. 89).

"O VI, em contraste com o II, o III e o IV, não tem relação harmônica direta com o I ou com o V. É provável que esta progressão tenha sido derivada de um processo de inversão e imitação com o intuito de se adquirir maior variedade harmônica. A progressão I-V, que tem naturalmente a direção ascendente, pode ser invertida. [...] Esta inversão torna possível uma imitação da relação harmônica naturalmente ascendente I-III, pelo movimento descendente de terça, com a resultante pseudo relação por terças I-VI. A artificialidade deste processo é responsável pela função particularmente ambígua que o VI adquire frequentemente na música tonal. A tendência harmônica é indicada pelo uso dos baixos da progressão harmônica fundamental introduzidos na forma invertida. Por outro lado, a pseudo relação por terças I-VI faz com que o VI apareça mais como um acorde de passagem entre o I e o V, enfatizando seu significado contrapontístico. De qualquer maneira, por ser frequentemente utilizado como um ponto de apoio na passagem de I para V, dá origem à *progressão harmônica secundária* à progressão fundamental e suas três elaborações [...]" (SALZER, 1982, p. 90).

"A progressão harmônica fundamental, suas três elaborações e a progressão harmônica secundária demonstram os elementos harmônicos da música em sua mais concentrada e pura concepção [...]" (SALZER, 1982, p. 90).

### C. Exercícios

#### D. As progressões harmônicas nas tonalidades menores e a influência da *mistura* (SALZER, 1982, p. 92) [Ex. 107-111]

"[...] Nas tonalidades menores o acorde de dominante é originalmente menor. Entretanto, a forte relação harmônica por quintas é baseada em acordes maiores, devido ao fato da série harmônica criar apenas acordes maiores [...]" (SALZER, 1982, p. 92).

"Uma solução para este problema – por um lado, preservando a característica menor da progressão e por outro, recuperando a relação natural entre acordes – tem sido o uso do acorde de dominante em sua forma maior, criando uma *mistura* entre uma tonalidade maior e sua homônima menor [...]" (SALZER, 1982, p. 92).

"[...] Em uma tonalidade menor, em todos os casos em que o acorde III é tratado como um acorde harmônico, ele aparece como um acorde maior [...], [ele] contrasta com o acorde de terceiro grau da escala maior [que é um acorde menor]" (SALZER, 1982, p. 92-3).

"Em resumo, as progressões harmônicas nas tonalidades menores, com exceção da dominante, apresentam acordes da escala menor natural" (SALZER, 1982, p. 93).

#### E. A intensificação do V pelo acorde $\frac{6}{4}$ precedente (SALZER, 1982, p. 93) [Ex. 112]

"A dominante de uma progressão harmônica muitas vezes aparece enfatizada e intensificada pelo acorde  $\frac{6}{4}$  precedente [...]" (SALZER, 1982, p. 93).

"[...] Embora este acorde seja gramaticalmente a segunda inversão do acorde de tônica, seu significado reside no fato dele enfatizar o acorde V. Isto se deve ao fato do acorde  $\frac{6}{4}$  ser constituído de uma suspensão ou appoggiatura sobre a nota sol abaixo e resolver no  $\frac{5}{3}$  ao invés de ser um acorde independente" (SALZER, 1982, p. 93).

#### F. O uso de acordes de sétima em progressões harmônicas (SALZER, 1982, p. 94) [Ex. 113-115]

#### G. O uso de duas progressões harmônicas em sucessão (SALZER, 1982, p. 94) [Ex. 116]

#### H. Progressões harmônicas sustentando ornamentações melódicas (SALZER, 1982, p. 95) [Ex. 117]

#### I. Sumário e observações (SALZER, 1982, p. 95)

"Na maioria dos casos, quando os acordes II, III, IV e VI não são usados como harmonias intermediárias entre I e V, [...] eles perdem seu significado harmônico e se tornam acordes contrapontísticos" (SALZER, 1982, p. 95).

"Todo impulso harmônico está direcionado basicamente pela relação I-V-I. Mesmo com os acordes II e IV tendo uma associação harmônica com o I, esta associação fica suspensa pelo forte direcionamento para o V; por isso as harmonias intermediárias II, III, IV e VI não causam um retardo, mas elaboram o movimento em direção ao V. Mas este direcionamento para o V pode ser prejudicado se duas harmonias intermediárias como II-IV, III-II ou VI-II aparecerem entre o I e o V. Uma destas harmonias intermediárias pode contrabalançar o impulso da outra na elaboração do direcionamento para o V. [...] É raro haver uma aparência dúbia quanto a qual dos acordes entre o I e o V tem maior força harmônica, se o IV ou o II, o III ou o II, etc. Uma vez que o V foi atingido, o final I foi imposto; algumas vezes o V é prolongado a fim de atrasar o aparecimento do I, que continua sendo a finalidade de uma progressão harmônica completa" (SALZER, 1982, p. 96).

"Nos capítulos seguintes, pretendo demonstrar a aplicação dos conceitos harmônicos e contrapontísticos à composição" (SALZER, 1982, p. 96).

## **Parte II - Capítulo 5 - Estrutura e prolongamento** (SALZER, 1982, p. 97)

"[...] Enquanto o contraponto e as progressões contrapontísticas são elementos de movimento, as progressões harmônicas, através das associações harmônicas de seus membros, criam estabilidade, mas limitam os organismos musicais; elas representam a organização e a entidade musical em sua forma mais básica e concentrada. Assim, as forças do movimento e da estabilidade são executadas em justaposição" (SALZER, 1982, p. 97).

"[...] As composições definem claramente as funções da harmonia e do contraponto. Isto resulta em princípios de construção claramente discerníveis" (SALZER, 1982, p. 97).

"Um destes princípios de construção e organização tonal concebe as progressões harmônicas como uma estrutura, que tem sua vitalidade, cor e interesse advindos das progressões melódico-contrapontísticas e dos acordes, criando movimento dentro da estrutura de acordes harmônicos" (SALZER, 1982, p. 97).

"Tem sido um dos grandes e fundamentalmente inexplicáveis fenômenos no desenvolvimento da música ocidental que duas concepções musicais contrastantes se combinam de tal maneira que uma se torna parte da outra [...]" (SALZER, 1982, p. 97).

### **A. Os acordes contrapontísticos ou as progressões dentro da estrutura harmônica** (SALZER, 1982, p. 98)

#### **1. Acordes de passagem - acordes formados por vozes condutoras** (SALZER, 1982, p. 98)

##### **1a. Os acordes de passagem** (SALZER, 1982, p. 98)[Ex. 118-124]

"Um acorde que deriva de uma concepção contrapontística; é um *acorde de passagem* ['passing chord']. [...] Com a finalidade de estabelecermos uma distinção entre os acordes harmônicos e os contrapontísticos, **marcaremos apenas os acordes harmônicos com numerais romanos. Os movimentos de passagem serão indicados por uma flecha**" (SALZER, 1982, p. 98).

"Em suma, os conceitos harmônico e contrapontístico devem ser combinados para que existam progressões musicais coerentes" (SALZER, 1982, p. 99).

"[...] O posicionamento rítmico por si não indica a função do acorde. O fator determinante da função harmônica ou contrapontística de um acorde é estabelecido por sua posição no interior do padrão formado pelas vozes condutoras e pelo propósito de sua inserção" (SALZER, 1982, p. 100).

##### **1b. Os acordes de passagem aperfeiçoando as vozes condutoras** (SALZER, 1982, p. 100) [Ex. 125-128]

"[...] Acordes [...] que têm a função de serem vozes condutoras, além de terem a função de acordes de passagem [...] são denominados *acordes formados por vozes condutoras* ['voice-leading chords']" (SALZER, 1982, p. 101).

### 1c. Os acordes formados por vozes condutoras (SALZER, 1982, p. 102) [Ex. 129-130]

"[...] Acordes que têm ao mesmo tempo a função de conduzir as vozes e de serem acordes de passagem [...]" (SALZER, 1982, p. 102).

### 1d. Sumário e observações (SALZER, 1982, p. 102) [Ex. 131-133]

### 2. Os acordes de ênfase melódica ou acordes promotores de cor musical (SALZER, 1982, p. 104) [Ex. 134]

"[...] Acordes que não são acordes de passagem e nem acordes formados por vozes condutoras; servem somente para a obtenção de um contraponto e de um suporte acordal para uma altura melódica, sem que exista o aprimoramento das vozes condutoras ou a contribuição com a direção da frase [...]" (SALZER, 1982, p. 104).

"Este acorde não tem necessidades estruturais, mas enriquece a frase, além de trazer cor e variedade acordal" (SALZER, 1982, p. 104).

### 3. Os acordes-bordadura (SALZER, 1982, p. 104) [Ex. 135-148]

"[...] O **acorde-bordadura [B]** introduz o mais forte fator contrapontístico na composição. [...] [Nos exemplos apresentados,] as duas vozes extremas executam uma bordadura [...]. Apenas a voz superior realiza uma bordadura, enquanto o baixo efetua um salto [...] ou sustenta um pedal" (SALZER, 1982, p. 104).

"[...] Existe uma distinção entre os acordes-bordadura contrapontísticos e harmônicos" (SALZER, 1982, p. 104 - rodapé).

"[...] A bordadura incompleta estabelece o mesmo procedimento que a bordadura, mas não retorna à altura principal no final do movimento. Uma bordadura incompleta apoiada por um acorde produz o **acorde-bordadura incompleto [Binc]** [...]" (SALZER, 1982, p. 105).

"Se uma das vozes extremas apresenta uma bordadura e a outra, uma nota de passagem, o acorde resultante é o **acorde-bordadura de passagem [BP]** [...]" (SALZER, 1982, p. 105).

"O acorde-bordadura e o acorde de passagem servem aos propósitos de movimento e prolongamento. Enquanto o acorde de passagem significa um movimento entre dois acordes diferentes, o acorde-bordadura ajuda a criar uma ornamentação ou um movimento ornamental ao redor de um acorde" (SALZER, 1982, p. 105).

"Nas progressões em que há um salto na linha do baixo para a subdominante, sobmediante ou mediante, sua qualidade geral enquanto ornamento pode ser mais forte do que sua característica específica de bordadura. Esta impressão é aumentada se a voz superior não apresentar nenhuma bordadura. Nestes casos, estes acordes podem ser denominados **acordes ornamentais [Orn]**" (SALZER, 1982, p. 105, na nota de rodapé).

### B. Prolongamento por acordes (movimento ao redor e no interior de um acorde) (SALZER, 1982, p. 106) [Ex. 149-173]

"As fundamentais de um prolongamento por acordes baseiam-se em contraponto puro. Estão embasadas no princípio do contraponto que diz que alturas diferentes podem estar sustentadas por aquela que domina um grupo de alturas [...]" (SALZER, 1982, p. 106).

"A partir deste conceito melódico-contrapontístico provavelmente se desenvolveu o reconhecimento de que o valor estrutural de *um* acorde pode ser prolongado com a ajuda de *vários* outros acordes. [...] **[O prolongamento por acordes será indicado por uma chave [ ]]**" (SALZER, 1982, p. 106).

"[...] O uso dos acordes-bordadura adquiridos através de progressão contrapontística são [...] prolongamentos contrapontísticos por acordes" (SALZER, 1982, p. 106).

"Uma combinação das bordaduras superior e inferior resulta numa **bordadura dupla**. Quando a bordadura dupla é suportada por um baixo contrapontístico, progressões contrapontísticas por acordes são formadas [...]" (SALZER, 1982, p. 106).

"Todos estes prolongamentos por acordes são caracterizados como movimentos **ao redor** de um acorde" (SALZER, 1982, p. 107).

"Uma das grandes realizações da música ocidental foi o fato do desenvolvimento do conceito harmônico não ter invalidado o conceito contrapontístico. O primeiro tem sido empregado de maneira a permitir que o conceito contrapontístico desenvolva integralmente suas funções características, assim é possível haver frases ou unidades inteiras dominadas pelo contraponto e suas progressões" (SALZER, 1982, p. 109).

"Se uma voz extrema traz um ornamento e a outra, um movimento de passagem, os acordes resultantes podem ser denominados **acordes ornamentais de passagem** [...]" (SALZER, 1982, p. 110).

"[...] Dois tipos principais de prolongamentos por acordes podem ser considerados: (1) prolongamento por acordes através de um movimento **ao redor** de um acorde, com as duas vozes extremas circulando ao redor das alturas do acorde principal; (2) prolongamento por acordes através de um movimento **no interior** de um acorde, com uma ou ambas as vozes extremas horizontalizando ou preenchendo um intervalo do acorde principal. Estes dois tipos podem aparecer combinados com um pedal na linha do baixo" (SALZER, 1982, p. 111).

#### **C. Aplicação do prolongamento por acordes** (movimentos direto e indireto) (SALZER, 1982, p. 111) [Ex. 174-178]

"O prolongamento por acordes contrapontísticos é subordinado a um organismo mais amplo traçado pela estrutura de uma progressão harmônica. [...] Novamente, a progressão harmônica é estendida pelos acordes contrapontísticos" (SALZER, 1982, p. 111).

"Os acordes contrapontísticos podem ser empregados de duas maneiras. Enriquecem e aprimoram as vozes condutoras e preenchendo o espaço entre dois acordes harmônicos [...], ou auxiliam a continuidade de um acorde harmônico [...]" (SALZER, 1982, p. 111).

"Estas duas maneiras diferentes de aplicação dos acordes contrapontísticos implicam em dois tipos de movimento: direto e indireto. Os acordes contrapontísticos, especialmente os acordes de passagem entre dois acordes harmônicos, indicam movimento direto. A música se move de um ponto a outro [...], de maneira que a direção fica mais enfatizada do que a continuidade" (SALZER, 1982, p. 111-112).

#### **D. Estrutura e prolongamento** (SALZER, 1982, p. 113) [Ex. 179-186]

"A direção das vozes condutoras e as funções diversas das alturas e dos acordes serão indicadas em gráficos denominados *gráficos com vozes condutoras* [...]" (SALZER, 1982, p. 114, na nota de rodapé).

#### **E. Estruturas a quatro vozes formadas a partir de frases melódicas** (SALZER, 1982, p. 116) [Ex.187-195]

#### **F. Prolongamentos melódico-contrapontísticos** (SALZER, 1982, p. 118) [Ex. 196-241]

"As estruturas melódicas e os prolongamentos podem ser expressos de três maneiras. Aparecem na forma de linhas de preenchimento contínuas que conectam duas alturas diferentes, executando um movimento [...] de *preenchimento intervalar*; ou um movimento ornamental é efetuado ao redor de uma altura, representando o tipo *ornamental* de movimento. [...] Se a finalidade única for prolongar, o compositor pode usar o tipo de movimento chamado *delineamento intervalar* [...]" (SALZER, 1982, p. 118-119).

"[...] Muitas vezes os movimentos de preenchimento e de delineamento intervalar aparecem combinados, criando um movimento ornamental [...]" (SALZER, 1982, p. 119).

#### 1. As figurações instrumentais elementares (SALZER, 1982, p. 120) [Ex. 200-202]



2. Os movimentos para dentro e para fora no interior de uma voz (SALZER, 1982, p. 121) [Ex. 203-215]

"[...] A melodia tonal não se baseia numa concepção puramente horizontal [...], mas participa da textura polifônica, e esta participação é caracterizada pelo movimento para dentro e para fora no interior de uma voz. Este tipo de melodia [...] é denominado **melodia polifônica**" (SALZER, 1982, p. 121).

3. Superposição da voz interna (SALZER, 1982, p. 125) [Ex.216-221]

"O prolongamento de uma altura estrutural na sua forma mais elaborada [...] pode ser interpretado como *superposição sobre uma voz interna*, cuja finalidade é movimentar-se sobre a altura estrutural" (SALZER, 1982, p. 125).

4. Transferência de registro (SALZER, 1982, p. 127) [Ex. 222-229]

"[...] [Uma altura pode ser] prolongada através do salto de oitava [...], [que] retorna à altura original através de prolongamento [...]" (SALZER, 1982, p. 127).

"Outra maneira de se conseguir a transferência de registro é através da inversão intervalar de uma segunda [por exemplo], que dá origem ao intervalo de sétima, que aparece preenchido ou delineado [...]" (SALZER, 1982, p. 128).

"[...] Existe ainda a *expansão intervalar* [um intervalo de segunda pode aparecer expandido, gerando uma nona preenchida] [...]" (SALZER, 1982, p. 129).

5. Contraponto prolongado (SALZER, 1982, p. 129) [Ex. 230-241]

"[...] O *contraponto prolongado* é um desdobramento do *contraponto puro* (ou *não prolongado*) [...]" (SALZER, 1982, p. 130).

"[...] O prolongamento expande ou modifica, mas não altera fundamentalmente a progressão que traz o contraponto básico de uma frase. Este contraponto básico é baseado nos princípios do contraponto puro. Além disso, um prolongamento melódico torna-se prolongamento contrapontístico através da audição de um contraponto [...]. Assim, as progressões contrapontísticas puras aparecem agora combinadas com progressões harmônicas, [...] o que fortalece os princípios do contraponto puro" (SALZER, 1982, p. 130).

**G. O uso continuado das técnicas do contraponto puro** (SALZER, 1982, p. 135) [Ex.242-246]

**H. O reconhecimento das vozes condutoras** (SALZER, 1982, p. 135) [Ex. 247-254]

"[...] Os prolongamentos em que há um atraso na entrada da primeira altura estrutural [...] são denominados **adiamentos da primeira altura estrutural**" (SALZER, 1982, p. 141).

**I. Os gráficos com vozes condutoras como expressão sistemática de estrutura e prolongamento** (SALZER, 1982, p. 142)

"O relacionamento intrincado que existe entre a estrutura e o prolongamento é sistematizado no assim denominado **gráfico com vozes condutoras** [...]. Estes gráficos simbolizam o processo da audição estrutural [...]" (SALZER, 1982, p. 142).

"A música tonal apresenta uma inter-relação e interdependência entre dois fatores arquitetônicos: estrutura - a direção musical básica - e prolongamento - a disposição e o tratamento musical através de elaboração, expansão e repetição" (SALZER, 1982, p. 143).

"Os gráficos com vozes condutoras têm, finalmente, o propósito de explicar a coerência na unidade musical de uma maneira sistemática. Entretanto, não existe uma maneira de se indicar como um compositor procede desde sua ideia inicial até a conclusão da obra. Em momento algum este trabalho colocou isto em discussão. Nem há qualquer sugestão

quanto a uma possível ordenação das sucessivas fases no trabalho criativo. [...] A audição estrutural reforça as audições criativa e interpretativa [...] e aborda os problemas da composição e da arquitetura musical [...]" (SALZER, 1982, p. 143).

#### **J. Exercícios com prolongamentos - treinamento da audição estrutural** (SALZER, 1982, p. 144) [Ex. 255-263]

#### **K. A técnica da interrupção** (SALZER, 1982, p. 145) [Ex. 264-268]

"Todas as frases, temas e unidades apresentados neste trabalho tiveram que ser individualizados [...] através de um recurso técnico denominado 'interrupção', [em que] uma unidade estrutural pode ser expressa através de duas partes ou períodos distintos" (SALZER, 1982, p. 145).

"[...] O período que aparece após a interrupção completa aquilo que havia sido iniciado no primeiro período, fazendo da interdependência entre os dois períodos partes de um todo, de uma ordem estrutural elevada. São *denominados períodos de pré-interrupção e pós-interrupção*" (SALZER, 1982, p. 146).

### **Parte II - Capítulo 6 - Estrutura e prolongamento II** (SALZER, 1982, p. 148)

"[...] Encontramos frequentemente progressões de acordes com as duas funções: serem prolongamento harmônico ou contraponto estrutural. [...] Os denominados *prolongamentos harmônicos* ocorrem quando uma progressão harmônica, completa ou incompleta, aparece subordinada a uma progressão harmônica de ordem mais elevada [...]" (SALZER, 1982, p. 148).

#### **A. Prolongamentos harmônicos** (SALZER, 1982, p. 148)

"O estudo dos organismos musicais [...] revela que uma única progressão harmônica pode cumprir duas funções diferentes. [...] Pode determinar a direção básica de um organismo musical, [...] tendo uma função estrutural. [...] Pode estar subordinada a uma progressão harmônica de uma ordem superior [...]" (SALZER, 1982, p. 148).

##### **1. Prolongamentos harmônicos da tônica** (SALZER, 1982, p. 149)

###### **1a. Progressão harmônica completa como prolongamento da tônica** (SALZER, 1982, p. 149) [Ex. 269-275]

"A progressão harmônica estrutural do I-V inclui, como um desdobramento orgânico, um prolongamento do I na forma de outra progressão harmônica (I-II-V-I). **Os numerais romanos maiúsculos e minúsculos indicam os diferentes valores estruturais destas progressões** [...]" (SALZER, 1982, p. 149).

###### **1b. Progressão harmônica incompleta como prolongamento da tônica** (SALZER, 1982, p. 152) [Ex. 276-278]

"[...] [No Ex. 276,] os prolongamentos IV e V têm uma **relação harmônica com o I estrutural anterior. Este relacionamento é indicado por uma seta curva**. [...]" (SALZER, 1982, p. 152).

###### **1c. Dominante de prolongamento a partir da tônica (o V de prolongamento)** (SALZER, 1982, p. 153) [Ex. 279-281]

"[...] Um acorde V de prolongamento que aparece sozinho - adicionado ao I estrutural - é denominado dominante de prolongamento a partir da tônica **[seta curva]** [...]" (SALZER, 1982, p. 154).

**1d. Dominante de prolongamento e progressão harmônica incompleta precedendo a tônica estrutural** (SALZER, 1982, p. 153) [Ex. 282-291]

"[...] A dominante de prolongamento ou a progressão harmônica incompleta precedem a tônica estrutural, [...] causando a impressão de introdução para a tônica, ao invés de expansão da tônica **[seta curva]** [...]" (SALZER, 1982, p. 153).

##### **2. Prolongamentos harmônicos de outros acordes harmônicos** (SALZER, 1982, p. 155)

###### **2a. O acorde de dominante secundária** (SALZER, 1982, p. 155) [Ex. 292-303]

"Se uma harmonia que não é a tônica aparece precedida ou seguida por sua própria dominante, iremos considerar a relação por quintas existente entre estes acordes. [...] Esta dominante se relaciona somente com o acorde que se segue a ela, enfatizando-o e prolongando-o. [...] É denominada *dominante secundária* [seta curva]" (SALZER, 1982, p. 155-156).

"Mesmo não sendo um acorde que produz prolongamento harmônico, o acorde diminuto com sétima diminuta pode ser mencionado aqui porque tem uma capacidade similar à da dominante secundária [...]" (SALZER, 1982, p. 157).

"[...] Direciona ao acorde, enfatizando-o. Mas [...] não apresenta uma tendência harmônica (relação por quintas) com o acorde que se segue [...]. Por estabelecer uma progressão por semitom no baixo e na voz superior, contém uma tendência melódico-contrapontística com o acorde que se segue, o que faz que esta progressão seja muitas vezes considerada uma bordadura incompleta ou acorde *appoggiatura*. [...] Para que exista a distinção entre os dois acordes [o diminuto e a dominante secundária], [...] o signo °7 será adicionado à seta curva" (SALZER, 1982, p. 157).

**2b.** Uma progressão harmônica incompleta como prolongamento de um acorde harmônico (SALZER, 1982, p. 157) [Ex. 304-306]

"Outros membros da estrutura harmônica, que não a tônica, podem receber prolongamento e ênfase adicionais, se forem precedidos por uma progressão harmônica incompleta; por exemplo, se não forem precedidos apenas por seu próprio V, mas por II-V, IV-V, etc. [...]" (SALZER, 1982, p. 157).

**2c.** Uma progressão harmônica completa como prolongamento de um acorde harmônico (SALZER, 1982, p. 158) [Ex. 307-309]

"[...] Representa uma das mais arrojadas concepções de retardo [...]" (SALZER, 1982, p. 158).

**3. Prolongamento harmônico de um acorde contrapontístico** (SALZER, 1982, p. 159) [Ex. 310-314]

**4. Acordes de ênfase harmônica** (SALZER, 1982, p. 160) [Ex. 315-317]

"Um acorde de supertônica é frequentemente inserido entre o III e o V de uma progressão harmônica I-III-V-I. Esta supertônica é um acorde de prolongamento. Como aparece como um acorde menor, ela não age como uma dominante secundária, mas ainda assim exerce certa influência harmônica por estar uma quinta acima do V. Nós o denominaremos **acorde de ênfase harmônica**, porque ele enfatiza harmonicamente o V que virá [...]. Será cifrado com um pequeno numeral romano entre parênteses [...]. Não se trata de um acorde apenas ornamental, porque a relação por quintas com o V torna seu prolongamento harmônico mais importante do que seu significado contrapontístico" (SALZER, 1982, p. 160).

**B. Acordes contrapontísticos assumindo significado estrutural** (SALZER, 1982, p. 160) [Ex. 318-323]

"[...] Se um acorde contrapontístico é usado para suportar uma nota estrutural em uma melodia, ele tem o significado de um acorde estrutural. Então, os acordes harmônicos e contrapontísticos podem ter dupla função: estrutural ou de prolongamento (**acordes contrapontístico-estruturais, CE**) [...]" (SALZER, 1982, p. 161).

"[...] No presente capítulo vimos que os acordes harmônicos podem também servir a propósitos de prolongamento, enquanto os acordes contrapontísticos podem assumir um significado estrutural. Isto nos dá quatro funções de acordes diferentes: (1) harmônico-estrutural, (2) de prolongamento harmônico, (3) de prolongamento contrapontístico e (4) contrapontístico-estrutural" (SALZER, 1982, p. 162).

**C. Dupla função dos acordes** (SALZER, 1982, p. 162)

"As funções dos acordes são resultantes da combinação das forças estruturais e de prolongamento com os conceitos de harmonia e contraponto. Cada um desses dois 'pares' contém concepções contrastantes: estrutura contrasta com prolongamento e harmonia, com contraponto" (SALZER, 1982, p. 162).

"Assim, cada acorde pode ser harmônico *ou* contrapontístico, e ao mesmo tempo, estrutural *ou* de prolongamento [...]" (SALZER, 1982, p. 163).

**1. Acordes harmônico-estruturais com o significado do prolongamento adicionado** (SALZER, 1982, p. 163) [Ex. 324-326]

"Nesse tipo de dupla função, [...] o II de uma progressão harmônico-estrutural pode, [por exemplo,] ser enfatizado por sua dominante secundária. E na voz superior deste II pode aparecer uma bordadura incompleta, ou seja, uma nota de prolongamento da estrutura melódica [...]" (SALZER, 1982, p. 163).

**2. Acordes de prolongamento harmônico com significado estrutural adicionado** (SALZER, 1982, p. 164) [Ex. 327]

"[...] Uma nota estrutural da voz superior pode ser suportada por uma dominante secundária - que, por sua vez, é um acorde de prolongamento harmônico [...]" (SALZER, 1982, p. 164).

**3. Acordes de prolongamento harmônico com implicações contrapontísticas** (SALZER, 1982, p. 164)

"[...] Têm dupla função: harmônica e contrapontística [...]" (SALZER, 1982, p. 164).

**3a.** Acorde de ênfase harmônica integrando as vozes condutoras (SALZER, 1982, p. 164) [Ex. 328]

**3b.** Quintas descendentes em sequência (SALZER, 1982, p. 165) [Ex. 329-332]

"[...] As quintas descendentes da relação harmônica por quintas, que suportam sequências melódicas, podem prolongar a progressão entre dois acordes ou harmonias, ou prolongar um único acorde. [...] Estes acordes de prolongamento harmônico apresentam um significado contrapontístico bem definido" (SALZER, 1982, p. 165).

**3c.** Quintas ascendentes (SALZER, 1982, p. 166) [Ex. 333]

**3d.** Dominantes secundárias como acordes de passagem (transição ao cromatismo) (SALZER, 1982, p. 167) [Ex. 334-335]

"Os acordes de dominantes secundárias, como sabemos, são acordes de prolongamento harmônico. Muitas vezes, entretanto, eles têm também um significado contrapontístico [...]" (SALZER, 1982, p. 167).

**3e.** Dominantes secundárias como acordes de vozes condutoras (SALZER, 1982, p. 167) [Ex. 336-338]

**3f.** Eliminação do elemento harmônico (SALZER, 1982, p. 169) [Ex. 339-340]

"As funções de passagem e de condução de vozes que certos acordes cromáticos têm, podem ser tão predominantes que qualquer implicação harmônica possível é completamente absorvida por seu significado contrapontístico [...]" (SALZER, 1982, p. 169).

**D. Versões adicionadas para as formações a quatro vozes** (SALZER, 1982, p. 169) [Ex. 341-246]

**E. Cromatismo** (SALZER, 1982, p. 170)

"As dominantes secundárias, com sua função condutora, têm alavancado as progressões cromáticas. O cromatismo [...] é um elemento melódico-contrapontístico de prolongamento e intensificação [...] pertencente ao campo do contraponto. Embora alguns acordes específicos sejam mais recorrentes nos movimentos cromáticos, os problemas inerentes às vozes condutoras demandam as considerações primárias. [...] Estes acordes são resultantes do movimento das vozes condutoras e do direcionamento das vozes" (SALZER, 1982, p. 170).

1. O acorde de sétima diminuta, o acorde de dominante com sétima e o acorde  $\frac{6}{4}$  a serviço do cromatismo (SALZER, 1982, p. 179) [Ex. 347-358]

2. A textura contrapontística em passagens cromáticas (SALZER, 1982, p. 172) [Ex. 359-364]

"Os acordes contidos em uma passagem cromática são produzidos através de diversos recursos especiais de contraponto, como antecipação e suspensão, ou através de cromatismo adicionado às vozes internas [...]. Os acordes aumentados e alterados [...] têm grande importância para a condução das vozes condutoras cromáticas" (SALZER, 1982, p. 172).

3. **Acordes alterados** (SALZER, 1982, p. 175)

3a. A tríade aumentada (SALZER, 1982, p. 175) [Ex. 365-367]

"Acorde resultante de uma contração da tríade com uma nota de passagem. [...] Aparece frequentemente como um acorde contrapontístico (acorde de passagem, bordadura, acorde ornamental, acorde appoggiatura), mas pode também ser usado como um I aumentado de uma progressão harmônica [...]" (SALZER, 1982, p. 175-176).

3b. O acorde de sexta aumentada (SALZER, 1982, p. 176) [Ex. 368]

"[...] Também conhecido como **acorde de sexta italiana**" (SALZER, 1982, p. 176).

3c. O acorde aumentado de dominante com sétima (SALZER, 1982, p. 176) [Ex. 369]

"[...] Pode ser usado como dominante secundária e como acorde cromático de passagem (dupla função)" (SALZER, 1982, p. 176).

3d. O acorde alterado de supertônica (em posição fundamental e em inversão) (SALZER, 1982, p. 176) [Ex. 370-371]

"A principal característica deste acorde em sua posição fundamental é a terça diminuta entre a terça e a quinta do acorde. [...] Mas é mais frequente o seu uso na 2ª inversão, como um acorde 6,4,3, também denominado **acorde de sexta francesa**, aparece no início do Prelúdio de *Tristão e Isolda* de Wagner" (SALZER, 1982, p. 176).

3e. O acorde alterado de subdominante (em posição fundamental e em inversão) (SALZER, 1982, p. 176) [Ex. 372-373]

"Neste acorde, a terça diminuta aparece entre a fundamental e a terça do acorde. [...] É mais usado na 1ª inversão, como um acorde 6,5,3, também denominado **acorde de sexta germânica** [...]" (SALZER, 1982, p. 176-177).

F. **Mistura** (SALZER, 1982, p. 177)

"Processo de mistura entre maior e menor [...]" (SALZER, 1982, p. 177).

"[...] Os acordes mais comuns neste procedimento [processo de mistura] são o acorde de sexta napolitana ou o II frígio [...]" (SALZER, 1982, p. 177).

1. O acorde de sexta napolitana e o II frígio (SALZER, 1982, p. 177). [Ex. 374-379].

"[...] A mistura ocorre [...] entre um acorde menor e o modo frígio na música tonal. Sabemos que o acorde II no modo menor é diminuto. Mas, com o intuito de se obter maiores possibilidades harmônicas, os compositores têm substituído este II diminuto pelo II maior do modo frígio [...]" (SALZER, 1982, p. 177).

2. Vários usos da mistura (SALZER, 1982, p. 178) [Ex. 380-387]

### **G. A função da submediante** (SALZER, 1982, p. 181) [Ex.388-391]

"Em passagens constituídas de duas progressões harmônicas é frequente acontecer da tônica, que simultaneamente constitui o final da primeira progressão e o início da segunda, ser substituída pela submediante. A submediante torna-se, assim, parte da estrutura [...]. Nestes casos, o uso do acorde VI é mais satisfatório, do ponto de vista das vozes condutoras" (SALZER, 1982, p. 181).

### **H. Expansão de unidades - A relação da estrutura e do prolongamento em unidades amplas** (SALZER, 1982, p. 182) [Ex. 392-400]

"[...] Se, por exemplo, inserimos uma pequena frase numa estrutura mais ampla, da qual esta primeira encontrava-se inicialmente separada, a avaliação do que é estrutura e do que é prolongamento irá mudar. Uma progressão que outrora era interpretada como sendo estrutural [...] passará a ter a função de progressão de prolongamento [...]. Assim, a determinação do que será estrutura ou prolongamento dependerá inteiramente do fato de se estar analisando uma frase ou um tema como uma unidade em si mesma ou como parte de um todo" (SALZER, 1982, p. 182-183).

## **Parte II - Capítulo 7 - Estrutura e Prolongamento III** (SALZER, 1982, p. 186)

### **A. Problemas de orientação estrutural** (exemplos de variantes complexas) (SALZER, 1982, p. 186) [Ex. 401-409]

"[...] Quando duas harmonias intermediárias ocorrem, [...] devemos considerar sua função individual em relação progressão da tônica à dominante a fim de determinar qual das duas - através da força harmônica e do impulso estrutural - faz parte da estrutura harmônica [...]" (SALZER, 1982, p. 186-187).

### **B. Desenvolvimentos no prolongamento do contraponto e da melodia** (SALZER, 1982, p. 191).

#### **1. Contraponto prolongado**

##### **1a. Vozes condutoras "independentes"** (SALZER, 1982, p. 191) [Ex. 410-417]

"[...] As vozes condutoras dissonantes [...] são denominadas, principalmente em relação à música do século XX, '**vozes condutoras independentes ou lineares**' [...]" (SALZER, 1982, p. 191).

##### **1b. A cor dos acordes** (SALZER, 1982, p. 194) [Ex.418-420]

"[...] Existem acordes que têm como única função fornecer cor à composição, e outros que têm uma função condutora ou estrutural com o efeito adicional de trazer cor à obra [...]" (SALZER, 1982, p. 195).

##### **1c. Contraponto "harmônico"** (SALZER, 1982, p. 195) [Ex. 421-423]

##### **1d. Oitavas e quintas** (SALZER, 1982, p. 197) [Ex. 424-429]

"[...] No período imediatamente anterior ao início do século XIV, as oitavas e quintas paralelas eram bem aceitas ou, pelo menos, eram tidas como uma forma natural de progressão contrapontística. A partir do século XV, aproximadamente, estas progressões passaram a ser consideradas falhas na condução das vozes [...]. Há algum tempo, entretanto, este princípio tem sido considerado uma lei acadêmica obsoleta, [...] aceitável somente no estudo [...] do contraponto 'estrito'" (SALZER, 1982, p. 197).

"[...] Existem passagens da música do século XIX que contêm quintas paralelas [...]" (SALZER, 1982, p. 198).

"No final do século XIX, aproximadamente, os problemas com oitavas e quintas paralelas cessa de existir [...] (veja Debussy e Ravel) [...] As quintas aparecem tanto em progressões estruturais, quanto em progressões de prolongamento" (SALZER, 1982, p. 198-199).

2. Transferência de registro através da superposição sequencial da voz interna (SALZER, 1982, p. 199) [Ex. 430-432]

3. Ajustando uma primeira altura da melodia estrutural adiada com um acorde que não é o de tônica (SALZER, 1982, p. 200) [Ex. 433-435]

4. Possibilidades no interior de movimentos de passagem (SALZER, 1982, p. 200) [Ex. 436-438]

5. O significado da análise melódica (estudos de prolongamento melódico) (SALZER, 1982, p. 201) [Ex. 439-450]

"[...] A análise unicamente melódica apresenta grandes problemas de audição estrutural [...]" (SALZER, 1982, p. 201).

"[...] O princípio fundamental de toda análise [...] deve ser o de nunca se chegar a conclusões antes de todos os fatores da construção musical tenham sido cuidadosamente verificados [...]" (SALZER, 1982, p. 203).

**C. Estrutura completamente contrapontística** (SALZER, 1982, p. 204). [Ex. 451-453].

**D. Procedimentos na audição estrutural** (SALZER, 1982, p. 206).

"[...] [A audição estrutural] opera através de dois processos, comparáveis àqueles denominados dedução e indução na filosofia [...]" (SALZER, 1982, p. 206).

"O processo dedutivo visa estabelecer a finalidade do movimento musical e a direção tomada no intuito de se atingir esta finalidade. Para tanto, determina as vozes condutoras na música, assim separando os ornamentos e prolongamentos das notas e progressões que carregam o movimento de maneira direta à sua finalidade e que formam a estrutura. E a dedução representa o primeiro processo na audição estrutural, que pode ser expressa em gráficos sucessivos. Os prolongamentos são eliminados em estágios progressivos [...] e o gráfico é elaborado para ilustrar a direção básica ou estrutura da composição em discussão. O processo de dedução traz ao ouvinte as bases harmônicas ou contrapontísticas da música" (SALZER, 1982, p. 206-207).

"[...] O processo de indução é o mais importante na audição estrutural" (SALZER, 1982, p. 207).

"Nesta fase olhamos para trás, para a estrutura da composição: movemo-nos na ordem reversa, da estrutura à composição completa. Percebemos então a distância existente entre a estrutura e a música atual. A percepção desta distância nos mostra primeiramente que a composição aparece como uma elaboração ou prolongamento da progressão estrutural. A 'distância' entre a composição e sua estrutura encontra expressão nos gráficos que recebem seu formato definitivo. No interior deste processo de audição estrutural, cada altura e cada progressão revelam seu significado, com um desdobramento orgânico da progressão básica, e suas partes individuais na formação do organismo tonal por inteiro" (SALZER, 1982, p. 207).

"Assim, o processo indutivo explica o significado e o impacto dos prolongamentos na criação das cores, do interesse e da tensão na música" (SALZER, 1982, p. 207).

"Em suma, o processo de audição estrutural opera em duas direções: da composição à sua estrutura (dedução) e da estrutura ao seu prolongamento, que é a composição atual (indução)" (SALZER, 1982, p. 207).

**D. Preparação para a larga audição dimensional e planejamento** (SALZER, 1982, p. 208)

1. Bordaduras estendidas e movimentos de passagem (SALZER, 1982, p. 208) [Ex. 454-457]

2. A seção de desenvolvimento na forma sonata (prolongamentos em larga escala) (SALZER, 1982, p. 210) [Ex. 458-464]

"Aprendemos que a função estrutural da seção de desenvolvimento é conduzir a composição do final da exposição para o início da recapitulação, ou seja, do acorde prolongado - que constitui e suporta o segundo tema da exposição - à

dominante que precede imediatamente a recapitulação. Se o segundo tema expressar a dominante, então o desenvolvimento apresenta outro prolongamento amplo desta dominante [...]. Se, entretanto, o segundo tema constituir um prolongamento da mediante, então o desenvolvimento tem a função de prolongar a progressão - da mediante à dominante" (SALZER, 1982, p. 211).

"Portanto, a seção de desenvolvimento é uma seção de movimento transicional [...]. Por outro lado, o fato desta seção prolongar um único acorde ou estabelecer uma curta progressão a fim de se adquirir uma seção formal adequada, produz um elemento de expansão e retardo. A diferença artística existente entre estes dois fatores contrastantes de direcionamento dramático e expansão cria a tensão tão característica das seções de desenvolvimento das peças em forma sonata. Isto também explica porque a entrada da recapitulação em um bom movimento de sonata tem o efeito de relaxar a tensão acumulada" (SALZER, 1982, p. 211).

3. Exercícios com planejamentos em amplas dimensões (SALZER, 1982, p. 216) [Ex. 465-470]

4. Dois prolongamentos com expansão excepcional (SALZER, 1982, p. 216) [Ex. 471-472]

## Parte II - Capítulo 8 - O conceito de tonalidade

### A. A composição completa - sua organização tonal e formal (SALZER, 1982, p. 220)

1. Introdução (SALZER, 1982, p. 220)

2. Composições baseadas na estrutura harmônica e na combinação de estrutura harmônica e contrapontística (SALZER, 1982, p. 221) [Ex. 473-477]

3. Composições baseadas na estrutura contrapontística (SALZER, 1982, p. 222) [Ex. 478-480]

4. Forma e estrutura (SALZER, 1982, p. 223)

4a. Forma externa, forma interna e "design" (SALZER, 1982, p. 223)

"Devemos distinguir três fatores na composição que, embora sejam [...] interdependentes, podem ser definidos separadamente" (SALZER, 1982, p. 223).

"O primeiro, [...] são as funções da estrutura e do prolongamento [...]. O segundo pode ser definido como um princípio da organização arquitetônica da estrutura - [...] **a organização formal**, que se manifesta em subdivisões ou segmentações e em vários tipos de repetição" (SALZER, 1982, p. 223).

"Do ponto de vista da composição como um todo, entretanto, a forma do detalhe está subordinada à forma do organismo total. Ou seja, as várias formas do detalhe, ou **forma interna** tornam-se desdobramentos orgânicos da forma como um todo, ou **forma externa**" (SALZER, 1982, p. 223-224).

"O terceiro fator será denominado '**design**'. 'Design' é a organização do material motivico, temático e rítmico da composição, através da qual as funções formais estruturais tornam-se claras. O 'design' é o instrumento das subdivisões formais das repetições e da disposição dos prolongamentos em seções, temas e frases. Estas subdivisões, especificamente, podem estar acompanhadas das várias técnicas desenvolvidas através dos séculos, tais como: repetição temática, cadências (tanto harmônicas quanto contrapontísticas), cesuras, mudanças de tempo, ritmo e textura, etc." (SALZER, 1982, p. 224).

"Estes três fatores, estrutura e forma de um lado, e 'design' do outro, são completamente interdependentes. Um sem o outro é incapaz de criar interesse artístico e qualidade. A estrutura é a organização do curso tonal dentro de um padrão coerente; é o 'design' que dá forma e constitui o perfil deste padrão, que faz dele música viva. O 'design' sem a direção estrutural e a coerência é um jogo vazio com material motivico e rítmico. E as arrojadas progressões estruturais e de prolongamento sem um material temático convincente e um 'design' rítmico nunca serão uma expressão da arte viva" (SALZER, 1982, p. 224).



**4b.** A relação da forma externa com a estrutura. **Forma-estrutura e forma-prolongamento** (SALZER, 1982, p. 224).

"[...] A divisão e a repetição são os dois princípios básicos da forma **externa** na música ocidental" (SALZER, 1982, p. 224).

"[...] A forma externa [...] representa a organização formal da progressão estrutural [...]" (SALZER, 1982, p. 224-225).

"[...] Apenas o movimento cria uma seção formal, porque a forma é o movimento organizado [...]" (SALZER, 1982, p. 225).

"[...] [A **forma-estrutura**] é uma categoria que resolve os problemas formais por meio da própria estrutura, isto é, enfatizando o fluxo ininterrupto da estrutura e de seus prolongamentos, criando, assim, uma forma de uma parte; ou subdividindo a estrutura em duas ou três progressões estruturais parciais, criando as formas binária e ternária. Uma segunda categoria [a **forma prolongamento**] resolve os problemas formais pelo uso e pela adaptação do prolongamento principal, isto é, pela subdivisão do prolongamento da estrutura" (SALZER, 1982, p. 226).

"[...] Para que se entenda a diferença entre as duas categorias, é necessário que se compreenda que a forma-estrutura baseia sua força organizativa completamente na estrutura. A própria estrutura provê os meios para sua organização. As formas-estrutura são, portanto, as formas mais naturais. As formas-prolongamento, por outro lado, apesar de igualmente convincentes, são mais planejadas. Dão a impressão de um 'design' formal projetado sobre a unidade estrutural, ao invés de uma divisão nascida naturalmente" (SALZER, 1982, p. 226).

#### 5. O significado e a abrangência da tonalidade (SALZER, 1982, p. 226) [Ex. 481]

"A audição estrutural, baseada no princípio da estrutura e do prolongamento, conduz a um novo conceito de tonalidade: [...] em uma definição mais geral, tonalidade é a expressão da unidade tonal e da coerência, baseadas no princípio de estrutura e prolongamento. Assim, as coerências estrutural e tonal são, em última análise, a mesma coisa" (SALZER, 1982, p. 226-227).

"[...] Certa passagem ou seção de uma composição [...] quando articulada junto com a composição completa e ouvida em relação ao todo, perde qualquer 'status' individual e se torna um prolongamento de um organismo de ordem mais elevada. Isto significa que esta passagem subordina sua própria direção básica à direção básica singular da peça, ao esqueleto estrutural. Simultaneamente, subordina sua tonalidade individual à tonalidade determinada pelo esqueleto estrutural ou progressão. As tonalidades de passagem ['keys'] tornam-se, assim, prolongamentos ou fases tonais de uma tonalidade única" (SALZER, 1982, p. 227).

"O esqueleto estrutural, além de iniciar a direção básica, determina e delinea a tonalidade única da composição como um todo. A tonalidade pode ainda ser definida como *um movimento de prolongamento no interior de uma estrutura de uma única progressão determinante da tonalidade*, constituindo o esqueleto estrutural único da peça como um todo [...]" (SALZER, 1982, p. 227).

"Os **poliacordes** [...] não contradizem a essência da tonalidade - ao contrário, aprimoram suas potencialidades [...]. A tríade inferior desta combinação de acordes, alicerçada na nota do baixo, é o fator dominante" (SALZER, 1982, p. 228).

"A **tonalidade** é, portanto, um complexo, uma trama altamente organizada, resultante das múltiplas ramificações da progressão estrutural que determinam as tonalidades de passagem. A progressão de ordem mais elevada contém a tonalidade única da composição. As assim chamadas '**modulações**' são acordes prolongados e progressões prolongadas, no interior do esquema da tonalidade. São etapas orgânicas de uma única tonalidade" (SALZER, 1982, p. 228).

"Como a audição estrutural considera uma única tonalidade, e todos os detalhes da forma - temas, passagens, motivos, acordes, etc. - como expansões orgânicas desta tonalidade única, o termo **modulação** para uma tonalidade secundária ou de passagem e a concepção resultante de temas e passagens em tonalidades diferentes perdem o sentido. Ao invés de modulação de Fá maior para Lá maior, por exemplo, parece ser mais correto dizer 'progressão (ou movimento direcional) do acorde de Fá maior para o acorde de Lá maior'. Se este acorde de Lá maior estiver prolongado, [...] podemos usar 'prolongamento de passagem do acorde de Lá maior' ou prolongamento do acorde de Lá maior [...]. O velho termo

'passagem em Lá maior' não será utilizado [...]. Cada terminologia depende do seu conceito de origem" (SALZER, 1982, p. 230).

"A diferença crucial na concepção de tonalidade reside no fato da análise harmônica, em contraste com a audição estrutural, não considerar ou explicar a variedade artística presente na base da unidade artística. Os compositores têm adquirido esta unidade através de uma percepção consciente e inconsciente do conceito orgânico de tonalidade. A análise harmônica, ou o antigo conceito de tonalidade [...] desenha um quadro inorgânico de uma obra de arte verdadeiramente orgânica" (SALZER, 1982, p. 230).

"[...] Uma vez que todos os prolongamentos (de acordes ou de progressões) são conduzidos por uma estrutura que, por sua vez, é um prolongamento de acorde pré-criativo e determinante da tonalidade da peça, é correto dizer: *tonalidade é sinônimo de prolongamento de acorde*" (SALZER, 1982, p. 232).

"Esta definição não anula as anteriores, mas abrange o organismo total de uma composição e se aplica a todos os estágios da criação [...]" (SALZER, 1982, p. 232).

## **B. Os vários tipos de forma e seu uso na composição** (SALZER, 1982, p. 232).

### **1. A forma com uma parte ou diretamente composta** (SALZER, 1982, p. 233) [Ex. 482-483]

"[...] Não existe nenhuma divisão na estrutura, mas uma conformidade completa ou um suporte do curso unificado da estrutura prolongada [...]. Um movimento único, indivisível e não passível de repetição. A unidade adquirida através de uma estrutura coerente e seus prolongamentos domina a composição" (SALZER, 1982, p. 233).

"[...] Nas formas do tipo diretamente composto ['through-composed'] (como as fugas de Bach), as várias técnicas de repetição estão confinadas ao 'design' dos detalhes, amplos ou curtos, mas que não agem de maneira a determinar superioridade no que diz respeito à peça como um todo. Sua função [...] é a de criar um organismo musical como um todo" (SALZER, 1982, p. 233).

### **2. A forma-estrutura binária** (SALZER, 1982, p. 236)

"Existem três maneiras de se criar uma forma-estrutura binária: através da repetição modificada da estrutura, da divisão da estrutura, ou da técnica de interrupção, que combina características da repetição e da divisão" (SALZER, 1982, p. 236).

#### **2a. Repetição da estrutura** (SALZER, 1982, p. 236) [Ex.484-485]

"Quando uma composição consiste de uma progressão estrutural e de sua repetição - modificada, mas completa -, este último recurso técnico cria a forma da composição [...]. A repetição não é considerada determinante da forma se aplicada unicamente a partes de uma peça, assim como não o são as seções de um movimento de suíte ou a exposição na forma sonata. Nestes exemplos, a repetição satisfaz o desejo de ênfase ou a necessidade de simetria [...]" (SALZER, 1982, p. 236).

#### **2b. Divisão da estrutura** (SALZER, 1982, p. 237)

##### **2b.1. Divisão da estrutura do baixo** (SALZER, 1982, p. 237) [Ex.486]

"[...] O princípio da **divisão** é utilizado com a finalidade de se obter um espécime natural da forma binária. [...] Uma estrutura única pode ser dividida em duas progressões estruturais interdependentes, sem que uma delas seja um prolongamento da outra" (SALZER, 1982, p. 237).

"O conceito harmônico [...] contém fortes implicações de criação formal. Um esquema harmônico carrega nele próprio a possibilidade de divisão. Por exemplo, a progressão I-III-V-I é passível da divisão em duas partes: A (I-III) / B (III-VI-I)" (SALZER, 1982, p. 237).

##### **2b.2. Divisão da estrutura melódica** (SALZER, 1982, p. 238)

**2b.3.** Divisão do baixo e da estrutura do baixo (SALZER, 1982, p. 238) [Ex.487-389]

**2c.** Interrupção (SALZER, 1982, p. 239) [Ex. 490-491]

"A técnica da **interrupção** combina os princípios básicos de criação formal da repetição e da divisão [...]. Na sua grande maioria, a seção após a interrupção [...] recomeça com a tônica, e repete - neste reinício - o material motivico da seção anterior à corrupção, ajudando assim no estabelecimento de uma relação entre as duas seções formas" (SALZER, 1982, p. 239).

**3.** A forma-prolongamento binária (SALZER, 1982, p. 241)

"Três técnicas de criação são utilizadas com maior frequência. O prolongamento completo da parte principal [...] que pode constituir a primeira parte formal, [...] ou um prolongamento completo [...] pode constituir a primeira parte formal. Nos três casos, a continuação e a conclusão da progressão estrutural acontece na segunda seção formal" (SALZER, 1982, p. 241).

**3a.** O prolongamento da parte principal constituindo uma seção formal (SALZER, 1982, p. 241) [Ex.493-494]

**3b.** Um segmento do prolongamento principal constituindo uma seção formal (SALZER, 1982, p. 241) [Ex. 495]

**4.** As formas ternárias (SALZER, 1982, p. 242) [Ex. 496]

"[...] A forma ternária de algumas sonatas tem sido desenvolvida a partir de uma forma-estrutura binária e da técnica de interrupção. [...] Como a divisão e a repetição resultam em duas partes, a forma ternária é por si mesma uma construção planejada" (SALZER, 1982, p. 242).

"Mais especificamente, duas formas ternárias importantes foram desenvolvidas a partir da interrupção: a forma-estrutura ternária [...] e a forma-prolongamento ternária. [...] Na forma-estrutura, [...] a interrupção ocorre no final da parte B: através de um processo adicional de divisão, duas seções são criadas a partir de uma, isto é, a seção anterior à interrupção consiste agora de duas seções. Na forma-prolongamento, [...] a seção anterior à interrupção constitui uma única seção [...] e a dominante divisória é prolongada, formando uma parte intermediária" (SALZER, 1982, p. 242).

**4a.** A forma-estrutura ternária (originária da interrupção) (SALZER, 1982, p. 243) [Ex. 497-498]

"Este tipo [...] é especialmente importante na formação da forma sonata. O III intermediário está predestinado a suportar o segundo tema da exposição, enquanto o desenvolvimento [...] tem a função estrutural de trazer movimento musical do III ao V. [...] A recapitulação [...] satisfaz o princípio e as necessidades da repetição, e representa a completude da forma ternária" (SALZER, 1982, p. 243).

**4b.** A forma-prolongamento ternária (originária da interrupção) (SALZER, 1982, p. 245) [Ex. 499-500]

"[...] Embora o desenvolvimento constitua um prolongamento da dominante divisória, ele apresenta um contraste direcional completo, sendo muitas vezes um tipo mais dramático de prolongamento [...]" (SALZER, 1982, p. 245).

**4c.** A forma-prolongamento ternária genuína (SALZER, 1982, p. 246) [Ex. 501-503]

"[...] Esta forma ternária não é influenciada pela interrupção. Trata-se, ao contrário, de uma divisão do prolongamento [...]" (SALZER, 1982, p. 246).

"Os prolongamentos da tônica constituem a parte principal da composição, e aparecem seguidos, geralmente ao final da composição, pela continuação e conclusão do esqueleto estrutural. Trata-se de um prolongamento em larga escala, harmônico ou contrapontístico, que 'amarra' as seções ternárias e que age como um fator unificador da forma da peça" (SALZER, 1982, p. 247).

**4d.** A forma-prolongamento ternária (estrutura contrapontística) (SALZER, 1982, p. 248) [Ex. 504-505]

**5.** As formas individuais e a fantasia (SALZER, 1982, p. 251) [Ex. 506-507]

"Existem composições que não apresentam os padrões formais convencionais. Nestes casos, o compositor cria uma forma externa própria a fim de satisfazer suas necessidades artísticas particulares, e as necessidades formais de seu material musical" (SALZER, 1982, p. 251).

### **Parte 3 - Capítulo 1**

**A. Implicações e consequências da audição estrutural** (SALZER, 1982, p. 257)

**B. Composições problemáticas** (SALZER, 1982, p. 261) [Ex. 508-509]

**Parte 3 - Capítulo 2 - O desenvolvimento histórico da coerência** (SALZER, 1982, p. 264) [Ex. 510-539]

**Conclusão - A linguagem da música ocidental** (SALZER, 1982, p. 282)

"A tonalidade, da maneira como é apresentada neste livro, representa uma linguagem musical [...]" (SALZER, 1982, p. 282).

"[...] Perceber a organização musical como um todo. Essa é a finalidade da audição estrutural, [...] tocar num problema fundamental da composição - a obtenção de coerência e unidade" (SALZER, 1982, p. 283).

### **Notas e glossário para os gráficos com vozes condutoras**



"1. As figuras de notas indicam o posicionamento hierárquico estrutural e o significado dos acordes; elas não indicam durações rítmicas". (SALZER, 1982, p. xiii).

"2. A diferença no significado estrutural é dada através do uso de quatro figuras: mínimas, semínimas, notas sem hastes e, ocasionalmente, colcheias. As colcheias são usadas para indicar ornamentos e appoggiaturas. As notas e acordes com figuras de nível hierarquicamente mais alto na representação gráfica indicam nível mais estrutural. Entre as notas de mesma figura, aquelas cujas hastes têm o mesmo comprimento possuem o mesmo nível estrutural" (SALZER, 1982, p. xiii).

"3. A relação entre alturas ou acordes idênticos ou diferentes, especificamente sua conexão estrutural, é indicada por ligaduras e linhas, pontilhadas ou sólidas, flechas curvas ou horizontais, ou por travessas" (SALZER, 1982, p. xiii).

"4. Flechas sólidas horizontais (na maioria das vezes indicativas de movimentos no baixo) indicam a direção ou a tendência do direcionamento da música, no geral; ou movimentos de passagem, no particular" (SALZER, 1982, p. xiii). Marcaremos apenas os acordes harmônicos com numerais romanos. Os movimentos de passagem serão indicados por uma flecha" (SALZER, 1982, p. 98).

"5. Uma nota entre parênteses, com ou sem uma haste pontilhada, significa nota esperada na base do direcionamento da voz condutora, mas que foi omitida ou foi substituída na composição" (SALZER, 1982, p. xiii).

"6. Chaves e colchetes de vários tipos indicam tanto prolongamentos de acordes  como paralelismos melódicos 

"7. Numerais romanos designam apenas acordes harmônicos; o tamanho desses numerais corresponde ao seu valor estrutural" (SALZER, 1982, p. xiii).

"8. Um pequeno numeral romano entre parênteses indica o acorde de ênfase harmônica" (SALZER, 1982, p. xiii).

**Glossário de símbolos** (SALZER, 1982, p. xiv).

P	Nota de passagem ou acorde de passagem (em inglês, P, de “passing tone” ou “passing chord”)
B	Bordadura ou acorde bordadura (em inglês, N, de “neighbor note” ou “neighbor-note chord”)
BSup e BInf	Bordadura superior e bordadura inferior (em inglês, UM e LN, de “upper neighbor” e “lower neighbor”)
BInc	Bordadura incompleta (em inglês, IN, de “incomplete neighbor”)
BP	Bordadura de passagem (em inglês, $\begin{smallmatrix} N \\ P \end{smallmatrix}$ , de “neighbor-passing chord”)
Orn	Acorde ornamental (em inglês, Em, de “embellishing chord”)
CE	Acorde contrapontístico-estrutural (em inglês, CS, de “contrapuntal-structural chord”)
DF	Acorde com dupla função (em inglês, DF, de “double function chord”)
M	Mistura (em inglês, M, de “mixture”)
	Interrupção
D	Dominante divisória (em inglês, D, de “dividing dominant”)
A B ou A B A'	Indicativos de forma