I. Dubovsky, S. Evceiev, I. Spossobin,
V. Sokolov (na primeira parte)

Manual de Harmonia

Traduzido por:

SILVIO MERHY

1ª edição
2018



FÊNIX
Projeto Editorial

© Silvio Augusto Merhy

Manual de Harmonia

Traduzido por: SILVIO MERHY

Dados Internacionais de Catalogação (CIP)

Manual de Harmonia / Silvio Merhy;
Goiás / Alto Paraíso: FÊNIX - Projeto Editorial, 2016
Capa / Luciano Du Valle
426 p.; 28 cm.
ISBN - 978-85-65342-05-6
1. Música - Instrução e estudo
I. Silvio Merhy - II. Título

CDD – 780.7

I. Dubovsky, S. Evceiev, I. Spossobin,
V. Sokolov (na primeira parte)

Manual de Harmonia

SUMÁRIO

Prefácio do tradutor **09**
Prefácio à quarta edição 11

Primeira parte

Introdução 13
Tema 1. As tríades maiores e menores. O estilo a quatro vozes 24
Tema 2. O sistema funcional das tríades principais 28
Tema 3. O encadeamento das tríades no estado fundamental 32
Tema 4. A harmonização de melodia com as tríades principais 37
Tema 5. A mudança de posição dos acordes 43
Tema 6. A harmonização de baixo dado 47
Tema 7. O salto das 3as 50
Tema 8. Cadências. Período. Frase 52
Tema 9. O acorde de 4ª e 6ª cadencial 59
Tema 10. Os acordes de 6ª das tríades principais 65
Tema 11. Os saltos nos encadeamentos de tríades com acordes de 6ª 74
Tema 12. A ligação de dois acordes de 6ª 80
Tema 13. O acorde de 4ª e 6ª de passagem e de bordadura 85
Tema 14. O acorde de 7ª da dominante no estado fundamental 91
Tema 15. As inversões do acorde de 7ª da dominante 99
Tema 16. Os saltos nas resoluções do acorde de 7ª da dominante na tônica 105
Tema 17. O sistema funcional completo do maior e do menor harmônico 109
Tema 18. O acorde de 6ª e tríade do II grau (SII_6 e SII) 115
Tema 19. O modo maior harmônico 123
Tema 20. A tríade do VI grau (TSVI) 126
Tema 21. O acorde de 7ª da subdominante (SII_7) 133
Tema 22. O acorde de 7ª da sensível ($DVII_7$) 140
Tema 23. O acorde de 9ª da dominante 147
Tema 24. Acordes do grupo dominante menos utilizados 154
Tema 25. O menor natural no encadeamento frígio 161
Tema 26. A sequência diatônica (tonal) 166
Tema 27. Os modos diatônicos na música russa 174

Segunda parte

Tema 28. A dominante dupla na cadência 193
Tema 29. A dominante dupla no interior da estrutura 200
Tema 30. A alteração na dominante dupla 206
Tema 31. Tipos de relações tonais 212
Tema 32. Inclinações. O sistema cromático 216
Tema 33. Sequências cromáticas. Inclinações 224
Tema 34. A modulação 229
Tema 35. A modulação para tonalidades em primeiro grau de parentesco 234
Tema 36. O retardo preparado em uma voz 245
Tema 37. O retardo preparado em duas e três vozes 253
Tema 38. Notas de passagem diatônicas em uma voz 258
Tema 39. Notas de passagem diatônicas em todas as vozes 265
Tema 40. Bordaduras diatônicas e cromáticas 271
Tema 41. Notas de passagem cromáticas 277
Tema 42. A antecipação 281
Tema 43. A escapada 286
Tema 44. Diferentes espécies de retardo 291
Tema 45. A resolução retardada de notas melódicas 297
Tema 46. A alteração dos acordes do grupo dominante 301
Tema 47. A alteração dos acordes do grupo subdominante 309
Tema 48. A nota pedal 320
Tema 49. O sistema maior-menor 330
Tema 50. A tríade do VI grau abaixado (tsVI) do maior-menor 338
Tema 51. Graus de parentesco das tonalidades. A modulação para dois acidentes 345
Tema 52. A modulação para três-seis acidentes 353
Tema 53. A modulação através da tríade do VI grau abaixado (tsVI) do maior-menor e através do acorde napolitano 361
Tema 54. A modulação através da tônica homônima 367
Tema 55. Sequências modulantes 372
Tema 56. A elipse 377
Tema 57. A modulação por enarmonia 385

Tema 58. A modulação através da enarmonização do acorde de 7ª da dominante 394

Tema 59. Princípios básicos de estruturação do plano tonal de uma obra 401

Tema 60. Algumas questões sobre análise harmônica 405

Complementação 417

Prefácio do tradutor

O Manual de Harmonia escrito a quatro mãos pelos professores russos I. Dubovsky, S. Evceiev, I. Spossobin e V. Sokolov foi traduzido da 4ª edição em cujo prefácio está registrada a data de 1955. A primeira edição é de 1937 e foi publicada depois de testada em forma de apostila nas classes de teoria musical das escolas russas.

O contato intenso, longo e permanente com o livro ensinou muito sobre as distâncias léxicas entre línguas tão distintas como o russo e o português no que diz respeito à terminologia usada para explicar fenômenos de teoria da música.

Contudo, a autoridade conceitual expressa no Manual, adotado como livro-texto no Conservatório de Moscou, não resulta do léxico mas dos princípios que fundamentam sua concepção. A organização e a disposição dos assuntos em temas foi fruto do ponto de vista rigoroso e do modo como o ensino de música, de maneira geral, era e certamente ainda é conduzido na Rússia.

Os temas desenvolvem assuntos específicos da harmonia a quatro partes, expostos de forma gradual e cumulativa. O foco principal é sobre as técnicas harmônicas dos compositores do classicismo vienense e do romantismo, embora trechos musicais do século XX também tenham sido dados como exemplos.

Não é difícil encontrar no livro ideias testadas e difundidas em séculos anteriores, consolidadas por compositores russos e por teóricos de outros países como Jean-Philippe Rameau e Hugo Riemann. É de se notar que tais ideias, expressas como conceitos em cada tema respectivo, são rigorosamente articuladas entre si formando um conjunto consistente de normas. É por meio da articulação rigorosa entre conceitos e normas que o Manual adquire um status de singularidade entre as publicações da área.

A organização metódica transparece já na Introdução. Ali são apresentadas as definições genéricas que nortearão o desenvolvimento dos temas. As noções de conjunto harmônico (созвучие) e de acorde (аккорд), assim como a descrição dos tipos de notas melódicas são as primeiras definições importantes. As notas melódicas são a tradução da expressão “notas não pertencentes aos acordes” (неаккордовый звук), não usual em português. Os diversos tipos de notas melódicas estão descritos logo no início e possibilitaram formular o conceito de “combinação acidental”, que é um conjunto harmônico formado com notas melódicas.

O tema que trata das tríades segue a tradição comum a todos os métodos de ensino de harmonia. Porém, o sistema funcional é explicado de modo bem racional e tem consequências para o entendimento dos temas posteriores.

As relações entre as notas fundamentais dos acordes são um ponto de partida para a compreensão dos vários tipos de encadeamento exemplificados nos 60 temas.

Quanto à ordem das notas nos acordes o léxico russo possui alternativas bem específicas: a inversão, a ordem das notas e a posição melódica da voz superior possuem termos bem exatos - перемещение, расположение, мелодическое положение. Em português, as palavras que designam essas situações são muitas vezes imprecisas.

Quanto às expressões que designam aspectos formais há também noções básicas como “construção” (построение) que foi traduzida por estrutura e “proposição” (предложение) que foi traduzida por frase. A tradução tem muitas vezes que fazer a escolha de um léxico que não dá a conotação exata mas que é apenas uma

aproximação do sentido original.

Há casos em que optou-se pelo neologismo. A palavra “factura” por exemplo, não usada em português, surge no Manual para designar as diferentes formas de elaboração das funções harmônicas.

A palavra “multivocal”, outro neologismo, designa o estilo oposto ao “univocal”, que se refere às melodias populares.

Há casos em que os termos musicais recebem no Manual explicações bem precisas. As noções de cromatismo e de alteração são definidas com clareza, o que é de grande auxílio para entender situações bem distintas mas que na prática tendem a se confundir.

Há também conceitos fundamentais que não estão presentes nas classes de teoria musical no Brasil. A dominante dupla é um deles e se afigura importante para o entendimento da cromatização e da variedade de acordes que conduzem a modulações. A palavra inclinação é também pouco usada no Brasil, mas se torna importante para que se distinga claramente o conceito de modulação do conceito de modulação passageira.

“Tipos de relações tonais”, expressão um tanto ou quanto genérica, é a tradução literal do título do tema 31, que trata especificamente da ampliação tonal e do cromatismo, ponto de partida para os temas de modulação que se seguem. No caso do empréstimo modal optou-se também pela tradução literal: comutação modal.

A digitação (ou “redigitação”) dos exercícios e exemplos musicais foi um dos trabalhos mais árduos no empreendimento. Com a ajuda criteriosa dos pianistas Jorge Vergara e Raphael Gonçalves foi possível completar a tarefa de digitar 859 trechos musicais.

O sistema de cifragem adotado para o Manual exigiu atenção especial e foi integralmente respeitado com o objetivo principal de não dissociar o sistema de anotação simbólica dos fundamentos conceituais que lhe correspondem.

A tradução é tributária da meticulosa revisão da pianista e psicóloga Ana Luiza C. Cardoso de Oliveira, que não mediu esforços para corrigir e recorrigir o texto e os trechos musicais de cada um dos 60 temas. A ela meus melhores agradecimentos.

Silvio Merhy

2016

PREFÁCIO À QUARTA EDIÇÃO

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

As mudanças, inseridas por nós no texto da presente edição, dizem respeito ao conteúdo e ao volume dos temas particulares, às formulações da série de posições, à compreensão das definições, às consequentes racionalizações das tarefas práticas, à seleção de amostras da literatura musical para análise harmônica, às citações, etc.

Para fortalecer no Manual, como um todo, o efeito prático desejável, nós reconhecemos como indispensável e coerente aumentar, antes de tudo, a quantidade de tarefas práticas de todas as modalidades do trabalho harmônico, isto é: harmonização, desenvolvimento, variantes harmônicas, análise, coleção de citações, e treinamento ao piano. Na revisão e mudança do corpo de exemplos citados da literatura musical, ocorreu aumentar um pouco a quantidade de trechos de clássicos da música russa e da criação dos compositores soviéticos.

Na presente edição o tema difícil e complexo consagrado aos modos diatônicos na música russa foi significativamente ampliado e metodologicamente mais elaborado, o que na nossa opinião fortaleceu seu significado e papel.

Em essência os novos temas e as complementações inseridos no conteúdo desta edição servem para fortalecer o efeito prático do Manual no processo pedagógico.

Primeiramente introduziu-se no Manual um tema no qual são esclarecidas as mais importantes questões da análise harmônica e descritas suas técnicas e tarefas. A ausência de tema tão essencial nas edições anteriores era uma lacuna significativa.

Nas complementações específicas (propostas de início) foram dadas tarefas de controle da harmonização de melodias especialmente compostas, planejadas com mais liberdade e com dimensões mais amplas, para verificar se os estudantes usaram com sucesso e iniciativa os recursos de cada matéria estudada.

De acordo com a tradição e as tarefas metodológicas das edições anteriores, os exemplos de harmonização da presente edição (multiplicados em parte) foram notados sem a cifragem (designação) funcional. Isto foi feito para que os alunos possam autonomamente se orientar nas técnicas e nos recursos harmônicos, já equacionados no grupo de tarefas precedentes. Nesta edição, como nas anteriores, os sopranos e baixos para harmonização foram em parte aproveitados de outros materiais didáticos.

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

Os autores advertem que o Manual de Harmonia não serve de forma nenhuma como material didático de autoaprendizagem, pois é dirigido somente para os cursos seriados conduzidos por professores. Com relação a isso os autores só admitem a possibilidade de pequenas modificações na ordem dos conteúdos. Para começar, aqui se podem incluir as notas melódicas e a subdominante “napolitana” (podem ser

ministradas antes), e também os modos diatônicos russos (podem ser ministrados depois). Contudo essas transgressões devem estar vinculadas a situações concretas e serão permitidas apenas com base na grande experiência dos pedagogos.

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

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

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

Igualmente o caráter geral das regras da linguagem harmônica não impediu o desenvolvimento intensivo e individual do pensamento harmônico dos diferentes representantes das escolas nacionais e não deteve o aparecimento de traços de harmonia modal na criação desta ou daquela cultura musical nacional, o que pode ser observado principalmente na música do século XIX.

Relacionadas naturalmente com essas premissas, a posição teórica básica, as citações musicais, os exemplos para análise harmônica e todas as formas escritas de assimilação da harmonia na presente edição foram orientadas para que os estudantes conquistem as regras básicas da harmonia, que caracterizam o processo de constituição e desenvolvimento do princípio da harmonia modal.

Moscou, março de 1955.

Os autores

PRIMEIRA PARTE

INTRODUÇÃO

A. ACORDES (NOTAS DO ACORDE)

1. Harmonia. Conjunto Harmônico[1]. Acorde

Chama-se harmonia a combinação de notas em um conjunto harmônico e a conexão de tais conjuntos em uma progressão.

A harmonia possui significado essencial para o desenvolvimento da obra musical e para o aprofundamento e enriquecimento da sua expressão. Ela é capaz de dar à melodia as mais diversas nuances e cores. Isto se manifesta de maneira mais perceptível nos casos em que uma só melodia é exposta com o acompanhamento de diferentes progressões harmônicas:

1



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

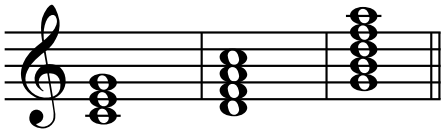
Por fim, com o termo “harmonia” designa-se abreviadamente o aprendizado da construção e da progressão de conjuntos harmônicos, isto é, o aprendizado da própria harmonia.

Chama-se conjunto harmônico a combinação de quaisquer notas simultâneas.

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

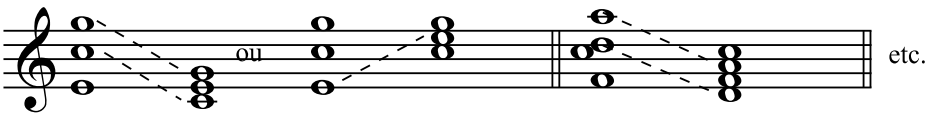
a) estão dispostos em 3as:

2



b) ou podem ser dispostos em 3as com mudança de posição de 8as; [2]

3

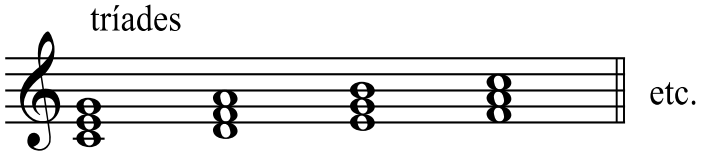


2. Tipos de acordes e suas denominações

Utilizam-se acordes de três tipos: tríades, acordes de 7ª e acordes de 9ª.

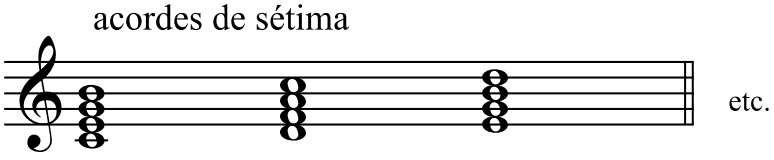
As tríades são acordes de três sons (por exemplo, Dó- Mi- Sol); predominam na música da maior parte das épocas e estilos:

4



Os acordes de 7ª são os acordes de quatro sons (por exemplo Ré - Fá - Lá - Dó); eles têm uma grande difusão:

5



Os acordes de 9ª são os acordes de cinco sons (por exemplo, Sol - Si - Ré - Fá - Lá); são utilizados mais raramente:

6

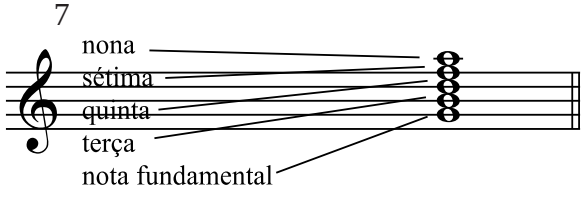


3. A designação das notas do acorde

A nota mais grave do acorde, em posição de 3ª, chama-se fundamental ou primeira.

As demais notas recebem a designação pelo intervalo que cada uma delas forma com a nota fundamental; assim a segunda nota mais alta chama-se 3ª, a terceira – 5ª, a quarta - 7ª, a quinta – 9ª:[3]

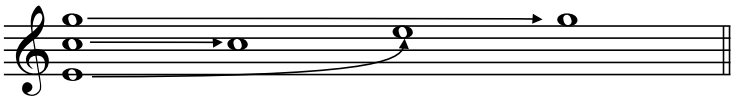
7



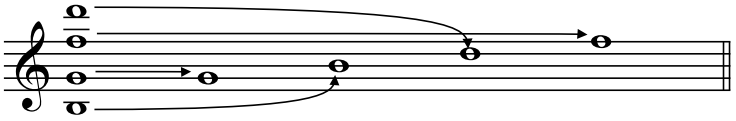
[2] Para as consonâncias de outras estruturas ver adiante § 10.

Estas designações mantêm-se qualquer que seja a posição da nota:
8

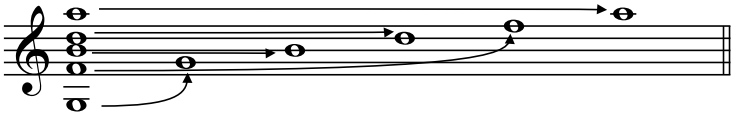
a) tríade
quinta
fundamental
terça



b) acorde de 7ª
quinta
sétima
fundamental
terça



c) acorde de 9ª
nona
quinta
terça
sétima
fundamental



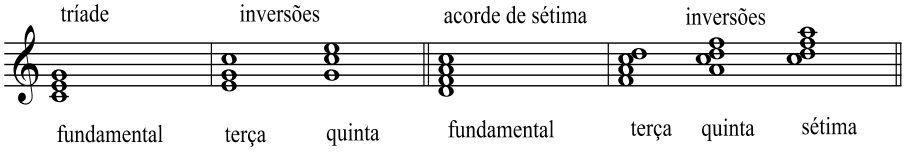
4. O acorde no estado fundamental e suas inversões

Os acordes podem estar no estado fundamental ou nas inversões.

No estado fundamental as notas dos acordes (da tríade, dos acordes de 7ª ou de 9ª) se colocam acima da sua nota fundamental (ver exemplos 2, 4, 5, 6, 7).

Nas inversões a nota mais grave do acorde pode ser a sua 3, 5ª, 7ª ou, muito raramente, a 9ª:

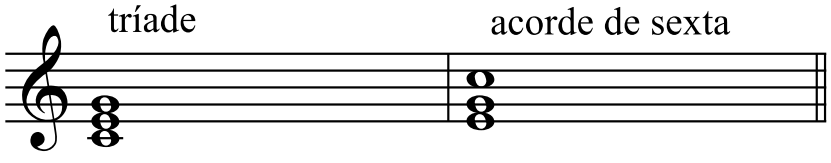
9



5. A denominação das inversões da tríade

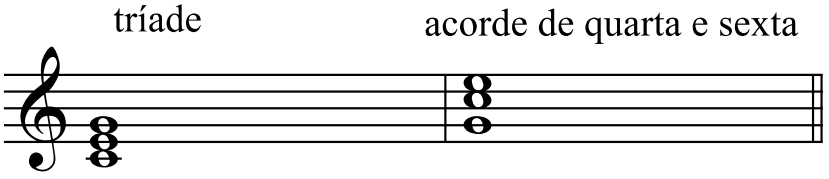
A primeira inversão da tríade, com a 3ª na qualidade de nota mais grave, é denominada acorde de 6ª:

10



A segunda inversão da tríade, com a 5ª na qualidade de nota mais grave, é denominada acorde de 4ª e 6ª:

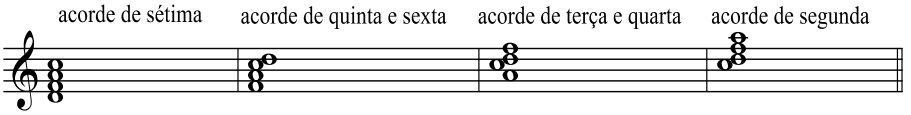
11



6. A denominação das inversões do acorde de 7ª

A primeira inversão do acorde de 7ª (com a 3ª no baixo) é denominada acorde de 5ª e 6ª; a segunda (com a 5ª no baixo) acorde de 3ª e 4ª; a terceira (com a 7ª no baixo) acorde de 2ª:

12

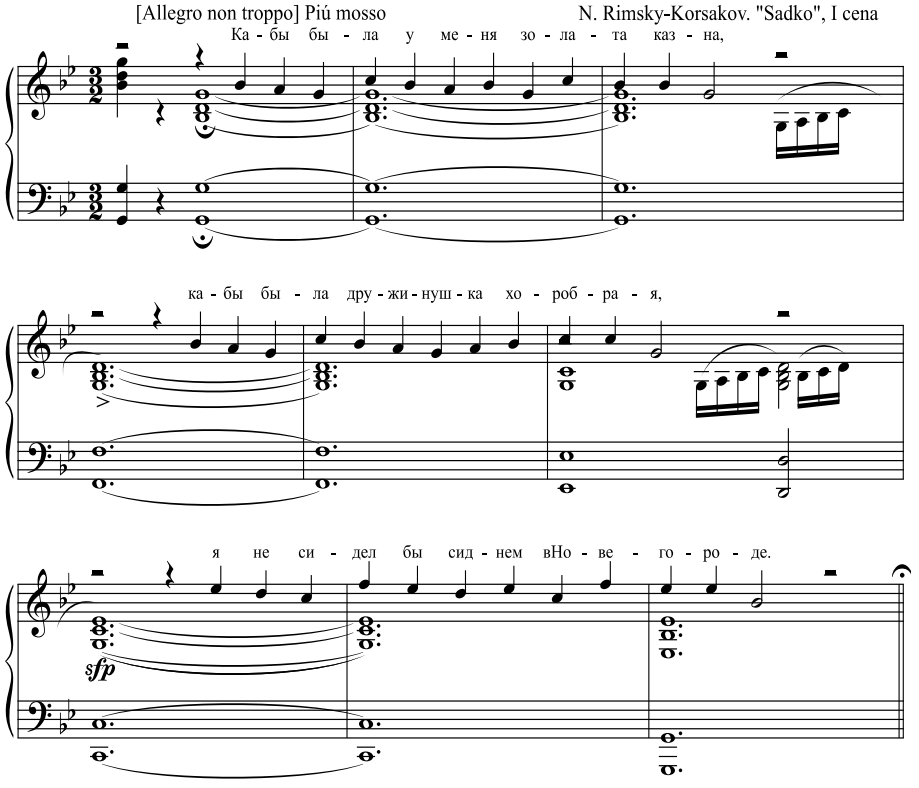


Observação: o acorde de 9ª é utilizado quase que exclusivamente no estado fundamental; por isso não se estabelecem para ele denominações específicas.

7. A análise dos acordes nos exemplos da literatura musical

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

13



a) o primeiro acorde (compassos 1-3) é a tríade Sol- Sib-Ré; no baixo se coloca a primeira nota do acorde - Sol, por isto o acorde está no estado fundamental;

b) nos compassos 4 e 5 ocorre o acorde de 7ª Sol-Sib-Ré-Fá; no baixo se

coloca a 7ª do acorde, por isto ele é chamado acorde de 2ª.

c) no sexto compasso ocorre a tríade Dó-Mib-Sol; no baixo - Mib, isto é, a 3ª, significa que há um acorde de 6ª;

d) no final do sexto compasso as notas Sol, Sib e Ré formam a segunda inversão da tríade - um acorde de 4ª e 6ª, tendo a 5ª da tríade no baixo;

e) nos sétimo e oitavo compassos ocorre a tríade Dó-Mib-Sol no estado fundamental; no baixo a nota fundamental da tríade – Dó.

B. NOTAS MELÓDICAS[3]

8. Conceitos genéricos

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

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

Notas do acorde são a fundamental, a 3ª, a 5ª, a 7ª e, por fim, a 9ª, as quais soam em determinados momentos.

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

14



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

[3] Terminologia em português. A tradução literal é sons ou notas que não são do acorde. N.t.

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

15



Na música do século XVIII e começo do XIX a melodia se caracteriza muito frequentemente pela exposição arpejada das notas do acorde[4]:

16



Entretanto, a melodia é composta principalmente com a sucessão de notas do acorde e de notas melódicas (ver exemplo 14).

9. As diferentes modalidades de notas melódicas: retardo, passagem, bordadura e antecipação

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

[4] Ver na "História da música russa em notas", volume I, a ária Adelia da Ópera "Os americanos" de Fomin.

17



Observação: sobre o retardo coloca-se a letra *r*.

Com exceção de retardos e apojaturas, todas as outras notas melódicas ocorrem em tempo fraco.

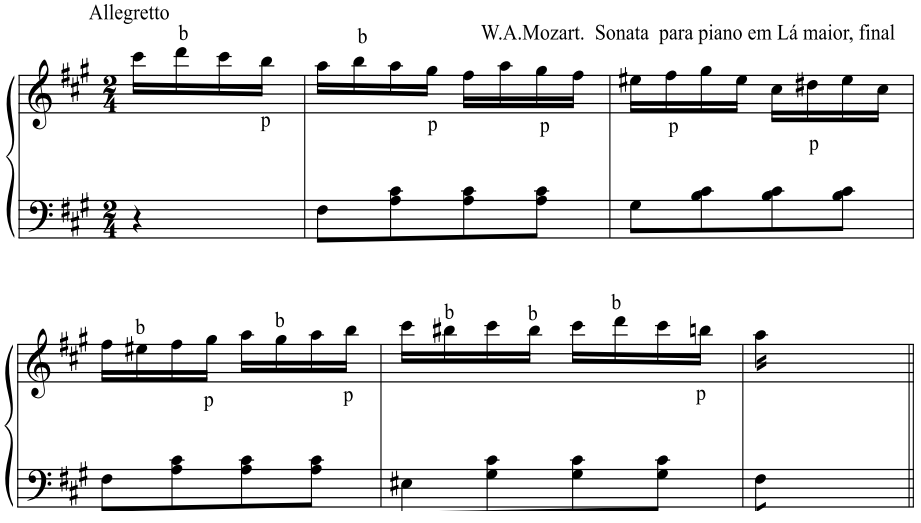
As notas de passagem se movimentam por grau conjunto de uma nota a outra do acorde, por direção ascendente ou descendente:

18



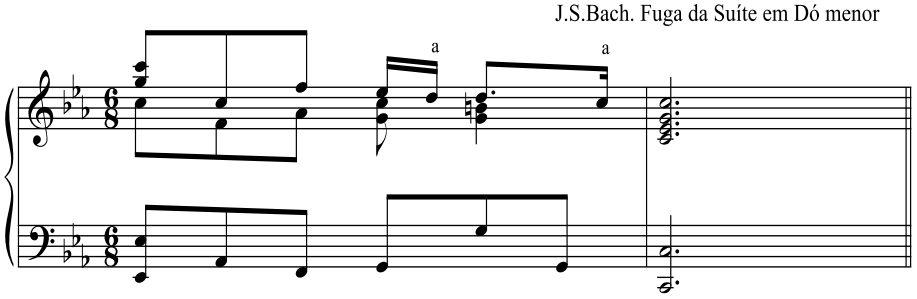
As bordaduras unem por movimento ascendente ou descendente uma nota do acorde e sua repetição:

19



Observação: sobre as bordaduras coloca-se a letra *b* e sob as notas de passagem a letra *p*.

A antecipação ocorre em tempo fraco como uma nota do acorde que lhe segue:
20



Observação: sobre a antecipação coloca-se a letra *a*.

10. Conjunto harmônico não disposto em 3as ("combinação acidental")

O aparecimento de notas melódicas em tempo forte ou fraco leva à formação de conjuntos harmônicos não dispostos em 3as, conhecidos como "combinação acidental". No tempo fraco esses conjuntos ocorrem como passagem, bordadura e, às vezes, antecipação:

21



As consonâncias não dispostas em 3as, surgidas de retardo em tempo forte, produzem a sensação de tensão significativa que pede resolução: ela aparece no momento da resolução, mas pede o restabelecimento da estrutura do acorde em 3as:

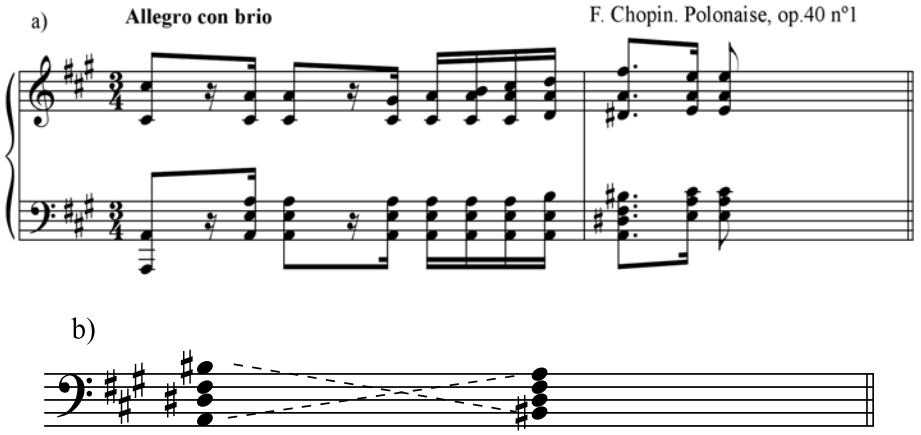
22



Observação: sobre as consonâncias não dispostas em 3as são colocadas as letras *c.h.*

Às vezes (como no fragmento seguinte) a consonância, formada por apojaturas, ou notas de passagem pode ter uma estrutura interna de 3as:

23



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

11. Estilo polifônico e harmônico

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

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

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

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

24



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

12. A melodia

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

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

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

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

13. Traços gerais de construção da melodia

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

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

EXERCÍCIOS

Escritos: analisar três dos seguintes trechos:

a) L. Beethoven. Sonata para piano, op. 14 nº 2, II mov. (compassos 1-20);
b) L. Beethoven. Sonata para piano, op. 49 nº2, II mov. (compassos 1-8);
c) J. Haydn. Sonata fácil em Dó maior, I mov. (compassos 1-8);
d) W.A. Mozart. Sonata em Dó menor, III mov. (compassos 1-16);
e) A. Dargomijsky. “Noite de zéfiro”, II mov.;
f) A. Dargomijsky. “Dezesseis anos”, (compassos 5 -12);
g) M. Glinka. “Estrela do norte”, (compassos 1-13).

Indicações práticas para a análise:

a) para a análise ouvir ou executar o trecho escolhido e transcrevê-lo para uma pauta musical independente;
b) explicar o tipo de cada acorde (tríade, acorde de 7ª, acorde de 9ª), a sua posição (estado fundamental ou inversão, e qual);
c) numa pauta musical complementar escrever sob cada acorde a sua forma esquemática correspondente (como no exemplo 15) e designação (tríade, acorde de 7ª, acorde de 6ª, acorde de 3ª e 4ª);

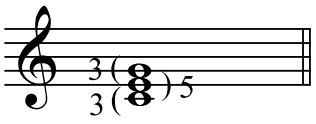
d) sobre as notas melódicas colocar as letras correspondentes: *r*- retardo, *p* - passagem, *b* - bordadura, *a* - antecipação. No caso de dificuldade para definir a espécie de nota melódica colocar a letra *n.* até que se esclareça o caso na aula correspondente;
e) definir na linha melódica o momento do ponto culminante.
Por analogia analisar duas ou três obras (trechos) da própria escolha.

TEMA 1. AS TRÍADES MAIORES E MENORES

O estilo a 4 vozes

As tríades, como se definiu acima, são a designação dos acordes a três vozes; são formadas de uma 3ª e uma 5ª:

25

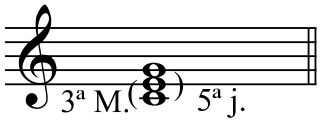


tríade

1. Definição

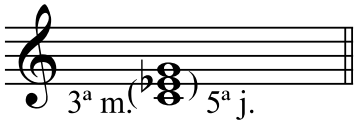
A tríade formada de uma 3ª maior e uma 3ª menor, ou de uma 3ª maior e uma 5ª justa a partir da nota mais grave (fundamental), chama-se maior:

26



A tríade formada de uma 3ª menor e uma 3ª maior, ou de uma 3ª menor e uma 5ª justa a partir da fundamental, chama-se menor:

27



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

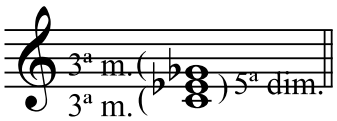
A tríade aumentada é formada de duas 3as maiores ou de uma 3ª maior e uma 5ª aumentada entre as notas extremas:

28



A tríade diminuta é formada de duas 3as menores ou de uma 3ª menor e uma 5ª diminuta entre as notas extremas:

29



2. A quatro vozes

Nas obras musicais as tríades são raramente utilizadas em uma exposição a três vozes, isto é, em um modo de combinação a três notas; a sua disposição mais habitual é a quatro vozes, há muito tempo estabelecida como regra na prática artística, e por consequência na prática dos manuais.

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

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

3. O dobramento nas tríades

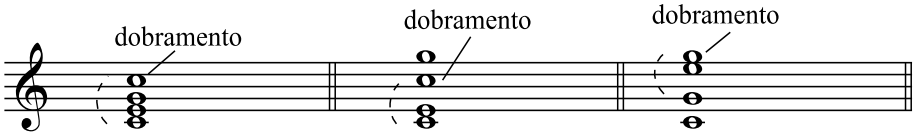
A disposição das tríades a quatro vozes se forma com o dobramento de uma das suas notas, como regra - a fundamental.

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

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

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

30

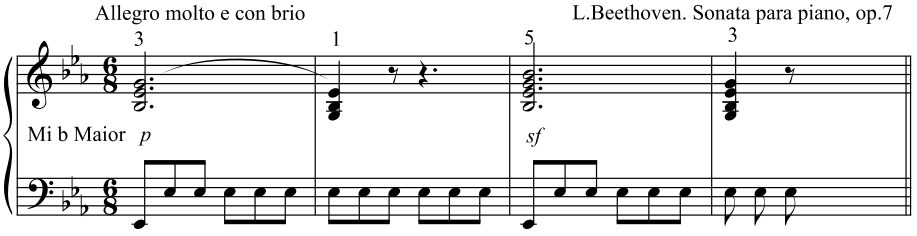


4. A posição melódica das tríades

A presença na voz superior - na melodia - de uma ou outra das notas do acorde determina a sua posição melódica.

As tríades podem ser dispostas em três diferentes posições melódicas: de fundamental, de 3ª e de 5ª:

31



5. As posições[1] das tríades

As tríades podem estar em posição estreita ou afastada.

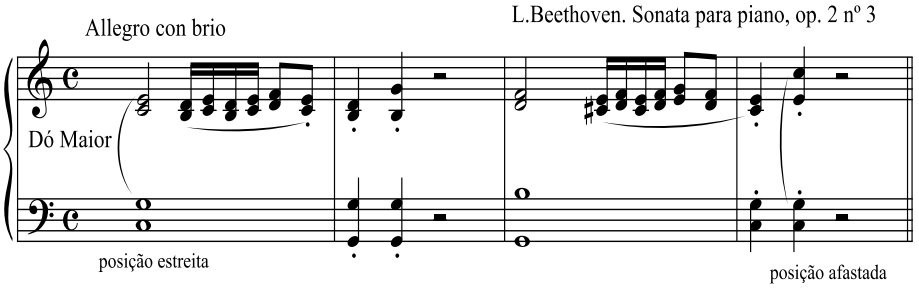
Na posição estreita cada uma das três vozes superiores se coloca distante de sua vizinha (o soprano do contralto, o contralto do tenor) uma 3ª ou uma 4ª.

[1] Terminologia em português. A tradução literal é disposição; em russo posição e disposição são conceitos harmônicos diferentes. N.t.

Na posição afastada as vozes se distanciam uma da outra uma 5ª, uma 6ª ou uma 8ª.

Contudo, o baixo, tanto na posição estreita como na afastada, pode se encontrar a qualquer distância do tenor - do uníssono a duas 8as (e em alguns casos até mais).

32

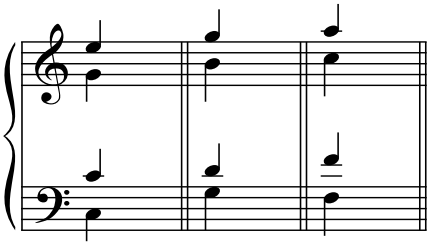


No exemplo acima a tríade inicial de Dó maior está em posição estreita e a última em posição afastada.

Observação: sobre a posição mista das tríades será explicado mais adiante, porquanto ela está ligada ou com uma mudança no dobramento, como por exemplo nos acordes de 6ª, ou com o aumento do número de vozes.

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

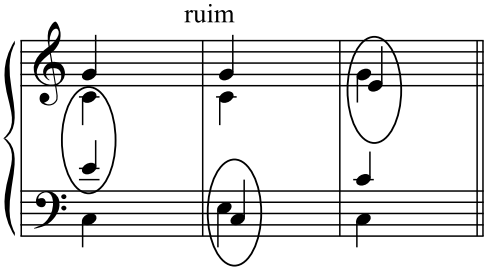
33



6. O cruzamento das vozes

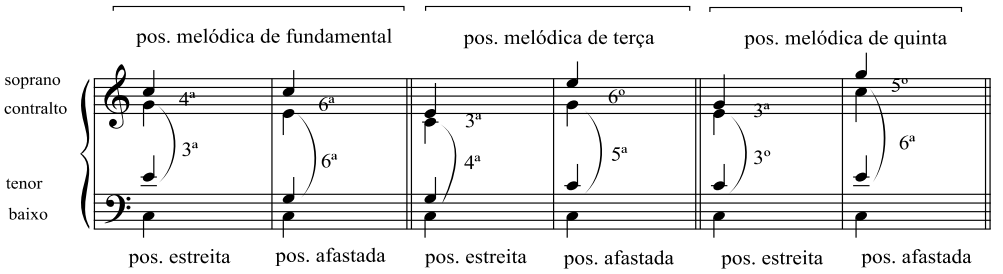
No trabalho prático tanto na posição estreita como na afastada não se admite o cruzamento das vozes: este ocorre quando se coloca o tenor numa posição mais aguda que o contralto, o baixo mais agudo que o tenor e o soprano mais grave que o contralto:

34



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

35



EXERCÍCIOS

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

No piano: formar as mesmas tríades.

TEMA 2. O SISTEMA FUNCIONAL DAS TRÍADES PRINCIPAIS

1. Modo

Do ponto de vista da harmonia o modo é um sistema de relações mútuas entre os acordes, conectados pela atração em direção à tríade da tônica. Nesta definição tem-se em vista tanto o vínculo melódico-intervalar entre as notas da linha melódica quanto o vínculo entre os acordes no conjunto.

2. Função modal

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

3. Funcionalidade

Ao complexo de tensões e distensões, próprio da relação funcional, chama-se funcionalidade. As bases da funcionalidade se definem no contraste das funções, nas propriedades, dentro de cada modo, da tônica e das outras harmonias que não são da tônica.

A teoria da harmonia, que se baseia no aprendizado das funções dos modos, é chamada de teoria da funcionalidade. No presente, tal ponto de vista é o mais difundido na harmonia.

4. Sistema funcional das tríades principais

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

É consenso designar-se a tríade de tônica maior com a letra T e da menor com a letra t.

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

Chama-se tríade da subdominante a que está construída sobre o quarto grau da escala. Ela é designada com a letra maiúscula S.

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

Maior natural – T, S, D.
Menor harmônico – t, s, D.

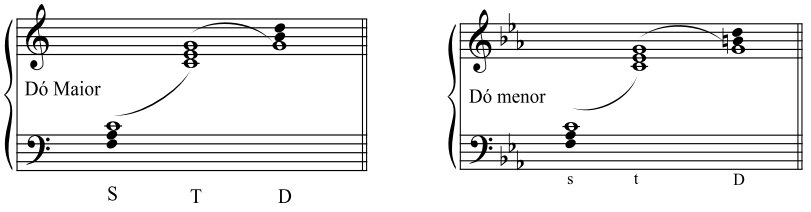
As tríades da dominante e da subdominante são a representação mais comum e essencial da instabilidade do modo, criando em certas condições o pensamento musical não concluído.

A tônica, a dominante e a subdominante são chamadas de tríades principais

porque elas refletem o caráter sonoro dos modos maior ou menor: no modo maior natural elas são maiores, no menor natural menores.

O sistema de relações mútuas entre elas serve como base ou apenas como parte do sistema diatônico completo, constituído por um número significativo de acordes (ver tema 17):

36



5. Progressões ou encadeamentos. Fórmulas de encadeamentos

O encadeamento harmônico se constrói com a progressão de acordes interligados. Tais encadeamentos harmônicos da obra musical são encontrados de forma ritmicamente demarcada ou são extraídos temporariamente do contexto (para análise).

A progressão de acordes e sua lógica mais simples se baseiam no fato de que após a tríade da tônica são introduzidas uma ou mais harmonias instáveis, formando certa tensão, cuja distensão se completa com o surgimento ou o retorno à tônica.

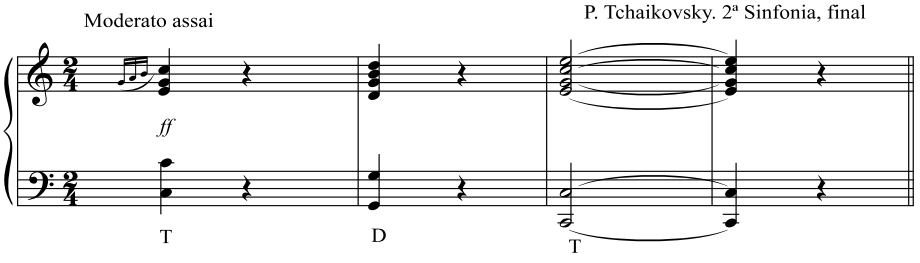
estabilidade	instabilidade	estabilidade (resolução da tensão)
T	- não T -	T

Desta clara condição de ligação origina-se a estabilidade e a instabilidade do modo, na medida em que elas se deixam reconhecer apenas por comparação, pois que isoladamente não podem ocorrer.

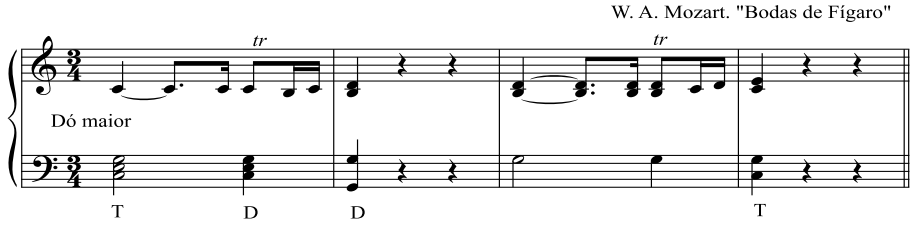
A citada fórmula genérica de progressão se expressa por uma série de procedimentos bem simples e específicos:

1) se depois da tônica é introduzida a dominante (com a nota sensível do modo), então por meio simples e natural retorna-se à tônica: T – D – T:

37



38



2) se depois da tônica é introduzida a subdominante, então logo depois dela segue a dominante e só depois a tônica: T – S – D – T:

39



Esta progressão tem importantes peculiaridades:

a) o retorno à tônica é postergado, a manutenção da instabilidade (tensão) ocorre pelo próprio prolongamento.
b) forma-se um conflito (choque) das funções instáveis opostas S e D, resolvendo no retorno à tônica.
c) o modo se revela mais profundamente, pois aborda todas as suas funções básicas.

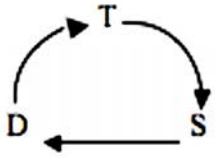
3) a subdominante leva algumas vezes imediatamente à tônica: T – S – T:

40



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

41



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

6. Denominação dos encadeamentos

Os encadeamentos constituídos de acordes de tônica e dominante são chamados de autênticos pela sua estrutura funcional:

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

Os encadeamentos constituídos de acordes de T e S são chamados de plagais pela sua estrutura funcional:

T – S
T – S – T
S – T
S – T - S

Os encadeamentos que incluem acordes de tônica, dominante e subdominante são chamados de completos pela sua estrutura funcional:

T – S – D – T
D – T – S – D – T

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

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

EXERCÍCIOS

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

No piano: construir as mesmas tríades.

Orais: analisar as progressões de acordes T, S e D (considerando que D às vezes pode estar na forma de acorde de 7ª) nos seguintes trechos:

a) L. Beethoven. Sonata para piano, op. 2 nº 2, II mov. (compassos 1-4);
b) L. Beethoven. Sonata para piano, op. 2 nº 3, I mov. (compassos 1-4);
c) L. Beethoven. Sonata para piano, op. 7, III mov. (compassos 1-8);
d) F. Liszt. "Álbum de peregrinação" II mov., nº 4 (compassos 1-4);
e) P. Tchaikovsky. 2ª Sinfonia, início do movimento final;
f) A. Guriliev. "Tristeza da donzela", (compassos 1-5).

TEMA 3. O ENCADEAMENTO DAS TRÍADES NO ESTADO FUNDAMENTAL

1. Noções preliminares

A sucessão encadeada de acordes - o encadeamento harmônico - se forma com a ligação entre eles.

A ligação entre acordes ocorre conforme regras e princípios determinados, elaborados na prática artística.

A base da ligação entre acordes é a condução das vozes; ela é produzida de diferentes modos no movimento simultâneo das vozes.

2. A condução de cada voz em separado

O movimento de cada voz em separado pode ser suave ou com salto. O movimento suave das vozes se dá por intervalos de 1ª, 2ª (grau conjunto) e 3ª. Ele predomina no repertório artístico e por isto ele é obrigatório no trabalho inicial da harmonia.

O movimento por salto se dá com os intervalos de 4ª, 5ª, 6ª e maiores.

No trabalho prático que se segue não serão permitidos saltos nas vozes em separado. A exceção será para o baixo, no qual são muito característicos os saltos de 4ª e de 5ª, obtidos no intervalo entre as notas fundamentais de T- D e T- S.

3. A condução (movimento) simultânea das vozes

O movimento simultâneo em duas vozes ocorre de três maneiras diferentes: direto, contrário e oblíquo.

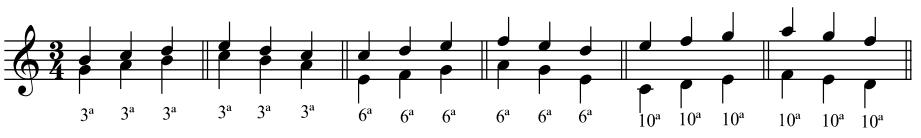
No movimento direto as vozes são conduzidas na mesma direção - ascendente ou descendente:

42



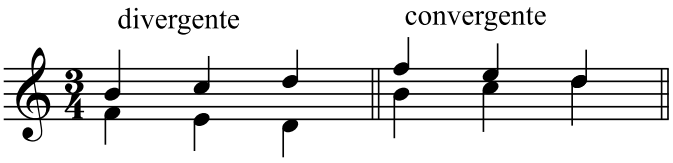
Uma forma particular mas importante de movimento direto é o movimento paralelo, no qual o intervalo entre duas vozes permanece inalterado (isto é, com o intervalo igual entre as vozes de 3as, 6as, 10as paralelas):

43



O movimento contrário é assim chamado quando as vozes caminham em direção divergente ou convergente:

44



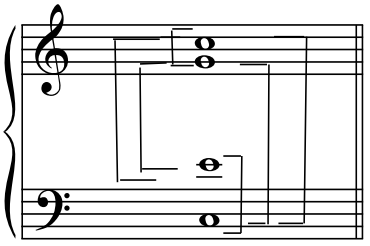
O movimento oblíquo é assim chamado quando apenas uma das vozes sobe ou desce enquanto que a outra permanece parada:

45



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

46

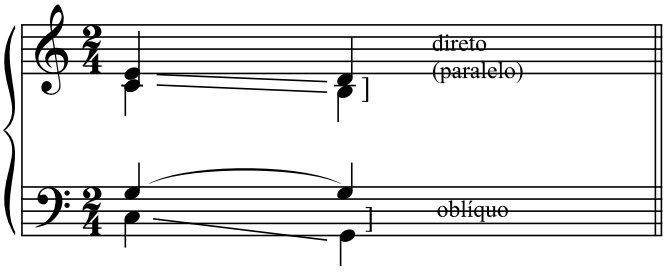


Na maioria absoluta das regras de ligação dos acordes formam-se combinações equilibradas de movimentos diretos, contrários e oblíquos, executados em determinados pares de vozes simultaneamente.

São possíveis diversas combinações de movimentos:

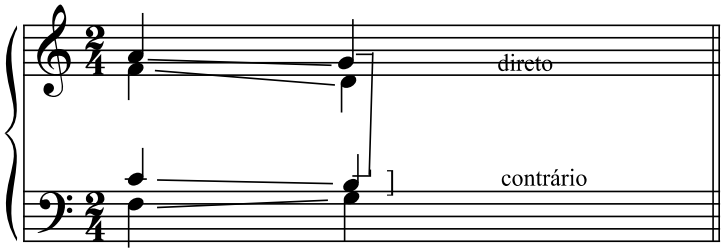
a) direto (paralelo) combinado com oblíquo:

47



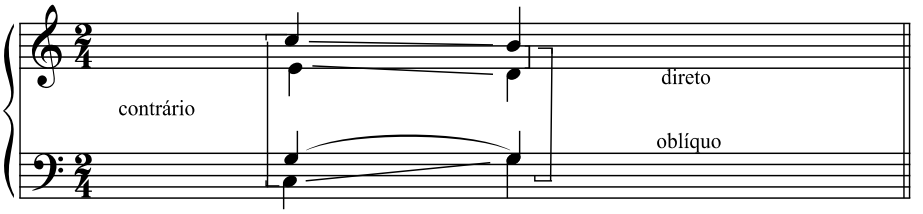
b) direto (paralelo) com contrário:

48



c) direto com contrário e oblíquo:

49



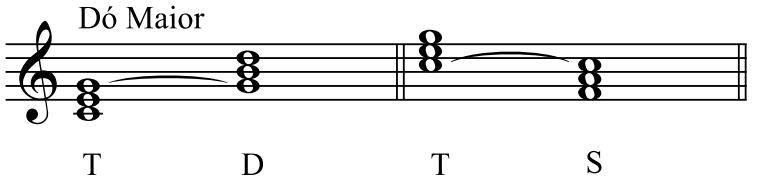
4. A relação entre os acordes. As notas comuns

A relação entre os acordes é designada pelo intervalo entre as suas notas fundamentais (e consequentemente entre as suas 3as e 5as).

A relação dos acordes pode ser: de 4ª-5ª, de 3ª ou de 2ª.

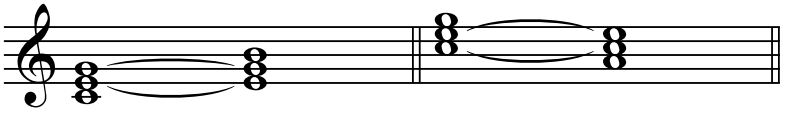
Na relação de 4ª-5ª entre tríades ocorre uma nota comum. A formação de tal relação se dá entre as tríades de T-D e T-S:

50



Na relação de 3ª entre tríades ocorrem duas notas comuns:

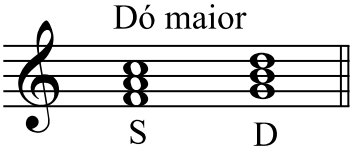
51



Observação: até o tema 18 esta relação não surge no trabalho prático.

Na relação de 2ª entre tríades não ocorrem notas comuns:

52



5. Métodos de ligação das tríades

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

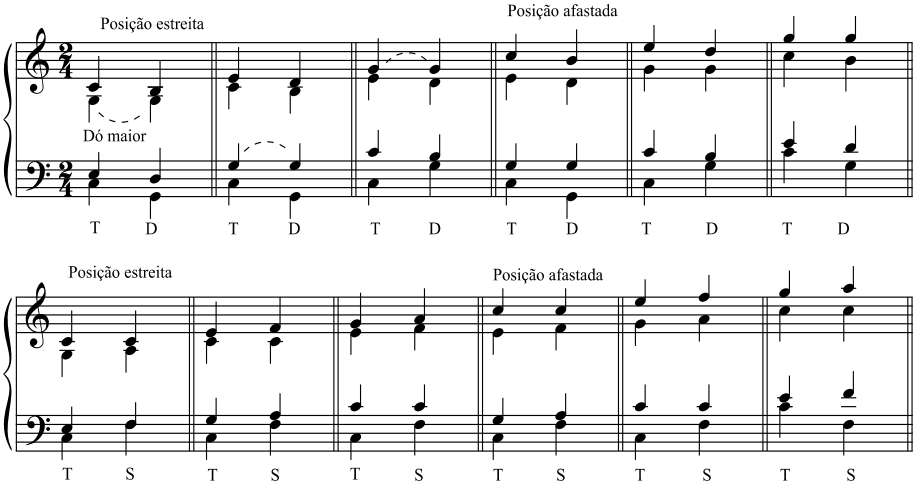
Chama-se ligação harmônica aquela em que a nota comum permanece parada na mesma voz.

Observação: na relação de 3ª entre as tríades as duas notas comuns permanecem paradas na mesma voz.

A técnica da ligação harmônica entre as tríades na relação de 4ª-5ª conduz-se de acordo com o seguinte: depois de construir o primeiro acorde planeja-se o baixo do segundo acorde, a nota comum permanece parada; as duas vozes restantes conduzem-se por grau conjunto em movimento paralelo ascendente da tônica para a subdominante, e em movimento descendente da tônica para a dominante.

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

53

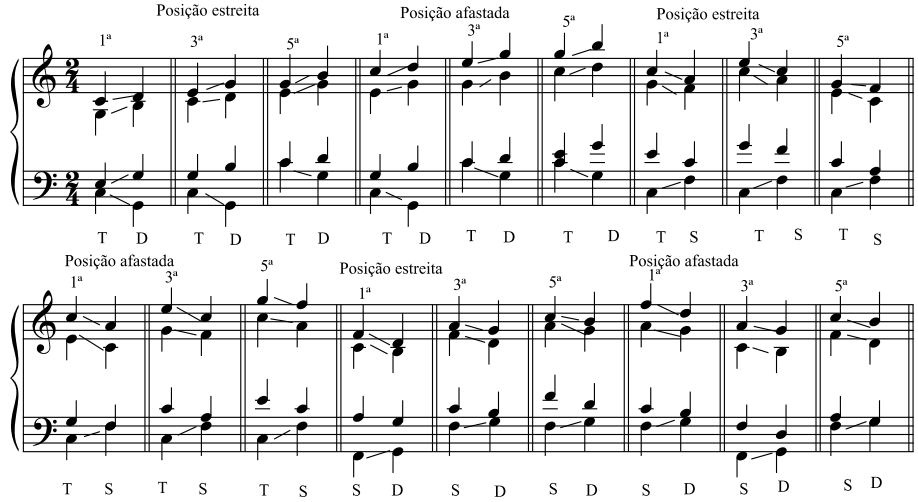


Chama-se ligação melódica aquela em que nenhuma das vozes permanece parada, nem mesmo a nota comum.

A técnica da ligação melódica entre as tríades na relação de 4ª-5ª e de 2ª conduz-se de acordo com o seguinte: o baixo faz um passo não maior do que de 4ª, isto é, nos encadeamentos T-D, D-T, T-S, S-T o intervalo é de 4ª e não de 5ª; no encadeamento S-D um passo de 2ª e não de 7ª; as três vozes superiores conduzem-se em movimento contrário ao do baixo para a nota mais próxima do acorde seguinte, sem salto.

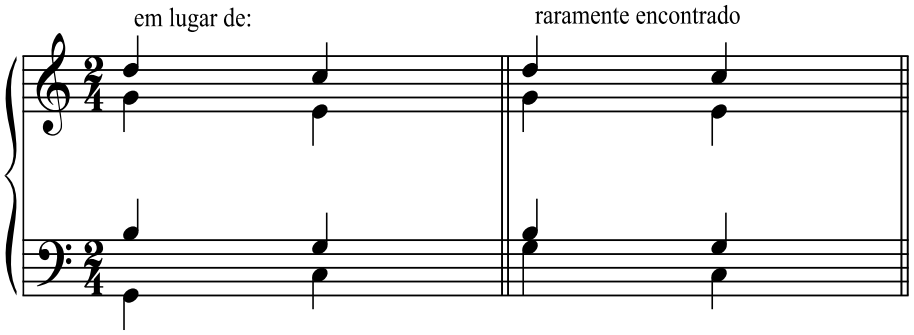
Como resultado obtém-se a correta posição dos acordes com o dobramento da nota fundamental. A posição dos acordes, como na ligação harmônica, não muda:

54



Observação: na ligação melódica entre as tríades na relação de 4ª-5ª (T-D, D-T, T-S, S-T) ocasionalmente encontra-se o baixo conduzido por 5ª, e não por 4ª. Quando isso ocorre, as demais vozes conduzem-se também sem saltos, isto é, do mesmo modo que caminham por passo de 4ª do baixo:

55



(ver o exemplo 111)

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

EXERCÍCIOS

Orais: analisar os exemplos 56 e 39, o trio do Noturno, op. 37 nº 1 de Chopin e "Dança russa", op. 40 de Tchaikovsky:

56



Escritos: em diferentes tonalidades maiores e menores harmônicas fazer a ligação entre os acordes T-D, D-T, T-S, S-T:

a) harmonicamente,
b) melodicamente,
e S-D melodicamente.

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

a) harmonicamente,
b) melodicamente.

Tocar também o encadeamento S-D.

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

TEMA 4. A HARMONIZAÇÃO DE MELODIA COM AS TRÍADES PRINCIPAIS

1. Harmonização

A harmonização de uma voz dada (melodia ou baixo) se dá através da adesão a ela de uma progressão lógica de acordes a ela relacionada. A harmonização se baseia na compreensão do significado funcional das notas dessa voz, na relação mútua entre elas e na maneira de se desenvolver.

2. Indicações práticas

1) Cada nota da melodia deve ser definida funcionalmente como fundamental, 3ª ou 5ª de uma tríade de T, S ou D.

No caso de possibilidade de compreensão ambivalente para uma ou outra nota da melodia é indispensável considerar o movimento harmônico subsequente. O "prescrutar adiante" ajuda a evitar ligações incorretas como o indesejável encadeamento D-S.

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

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

Observação: esta restrição se explica porque uma exposição possui comumente seu próprio "pulso harmônico", que antes de mais nada se caracteriza pela mudança de harmonia nas demarcações entre os tempos fracos e os fortes mais próximos (ou mesmo os relativamente fortes), isto é, distinguindo o impulso para o ataque do próprio ataque (momento fraco e forte).

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

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

5) O baixo deve apresentar uma linha com movimento ondulado de âmbito restrito, nos limites de 1 a 1½, no máximo 2 oitavas. Esta é atingida pela alternância de movimentos ascendentes e descendentes. Em especial, não devem ser permitidos dois intervalos de 5ªs sucessivas (tampouco de 4ªs) na mesma direção, em vista da evidente falta de qualidade melódica de tal movimento, sobretudo se iniciado e concluído por tempo forte. Além dos saltos de 4ª e de 5ª no baixo, também é possível o movimento de 8ª nos acordes repetidos.

Exemplo de harmonização de melodia

Iniciemos praticando a harmonização da seguinte melodia:

57

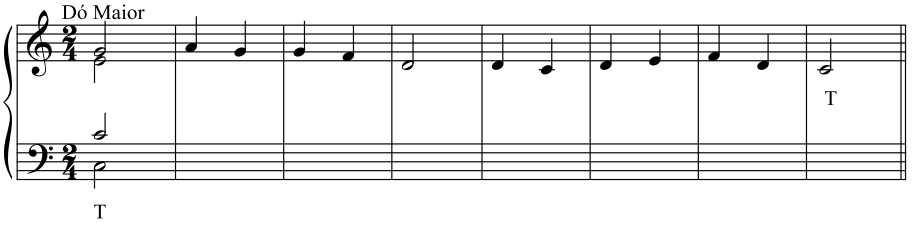


Tocar a melodia no piano, definindo sua tonalidade (pela construção funcional, nota conclusiva e armadura de clave); neste caso a tonalidade é Dó maior.

A nota inicial Sol nesta tonalidade representa a nota fundamental da tríade da dominante (Sol-Si-Ré) ou a 5ª da tônica (Dó-Mi-Sol). Como se sabe, o acorde inicial em geral tem a função de tônica. Além disso, à nota inicial se segue a nota Lá, que é exclusivamente a 3ª da subdominante (nos outros acordes ela não ocorre). Se o primeiro acorde recebe a função de D, a ele se segue então a subdominante, o que é indesejável. Por isto a primeira análise da nota Sol é descartada, e ela será considerada a 5ª da tríade da tônica.

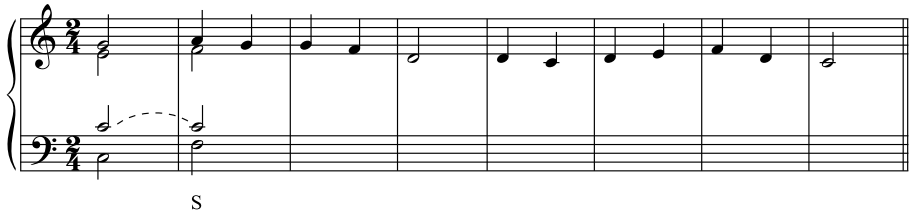
Sendo a melodia dada num registro relativamente grave, a posição mais coerente para os acordes é a estreita: ela permanecerá até o fim do coral:

58



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

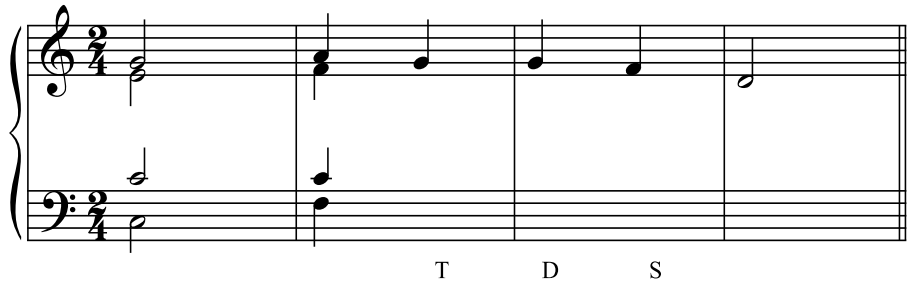
59



Adiante, no segundo compasso, aparece novamente a nota Sol na melodia, isto é, a 5ª da tônica ou a fundamental da dominante. Se for tomada aqui a função de tônica, a repetição da nota Sol na melodia do tempo fraco para o tempo forte requer mudança de função harmônica. Então no tempo forte do terceiro compasso seria colocada a dominante; adiante na melodia segue-se a nota Fá, que só pode ser S.

Deste modo se obtém a seguinte cifragem para o trecho dado:

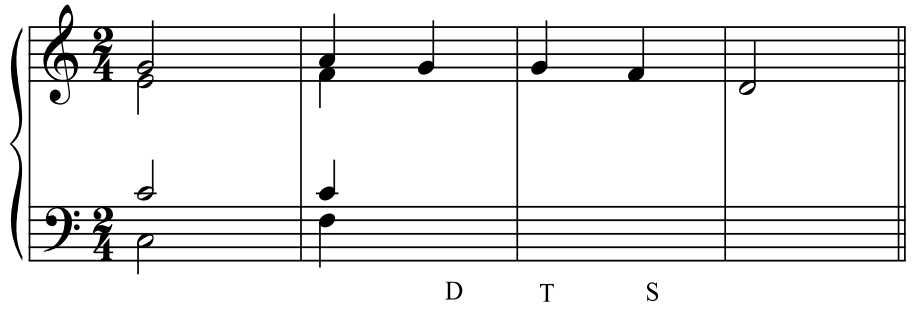
60



Tal escolha de função deve ser descartada não só porque forma o indesejável encadeamento D-S. Como se sabe, no caso de ligação de acordes em relação de 2ª o baixo tem que caminhar em sentido contrário ao das três vozes superiores. No caso o baixo da dominante no terceiro compasso passa para a subdominante por movimento de 2ª descendente. Por conseguinte as vozes superiores têm que se movimentar ascendentemente, tendo, no entanto, a melodia dada não um movimento ascendente, mas descendente de 2ª. Por isto percebe-se que nestas condições não é possível uma ligação correta D-S (acrescente-se a isto que ela também é indesejável por princípio).

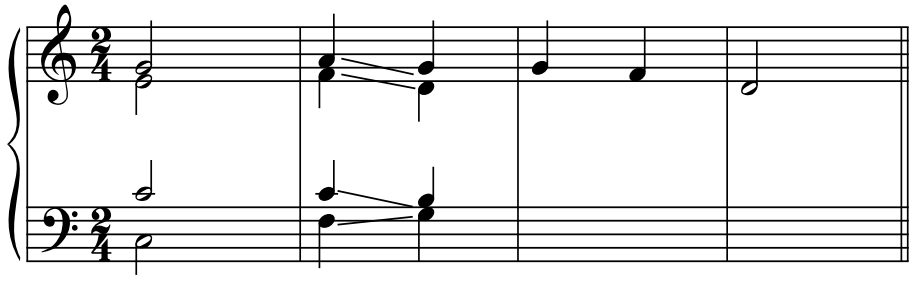
Considerando tal análise tomemos outra variante harmônica mais correta para esta progressão:

61



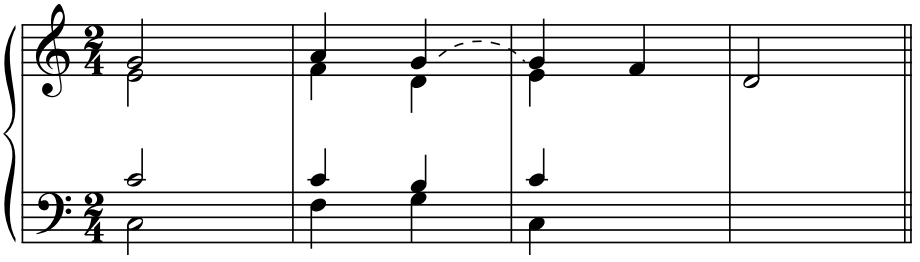
A ligação S-D no segundo compasso é melódica - o baixo sobe um grau e as três vozes superiores descem:

62



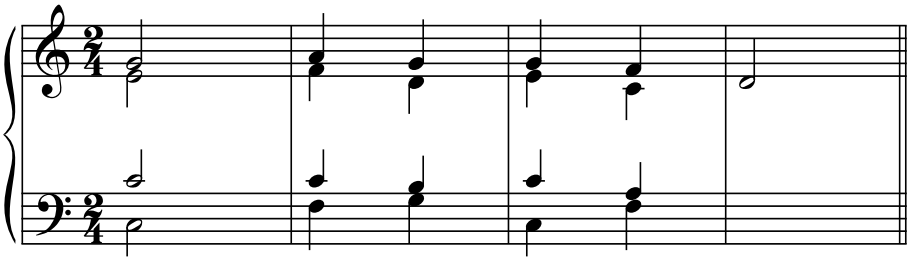
A ação planejada a seguir realiza a ligação harmônica D-T (a nota comum- Sol - permanece no soprano):

63



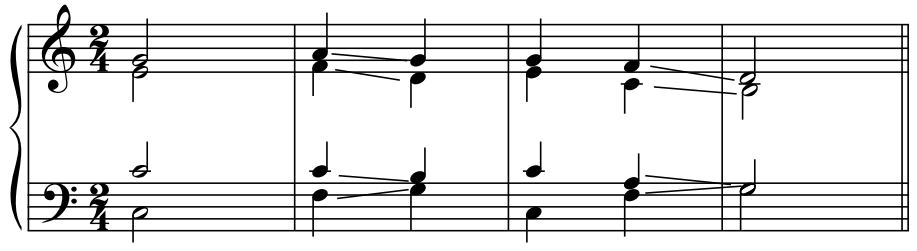
e depois disto a ligação melódica dos acordes T-S no terceiro compasso do exemplo:

64



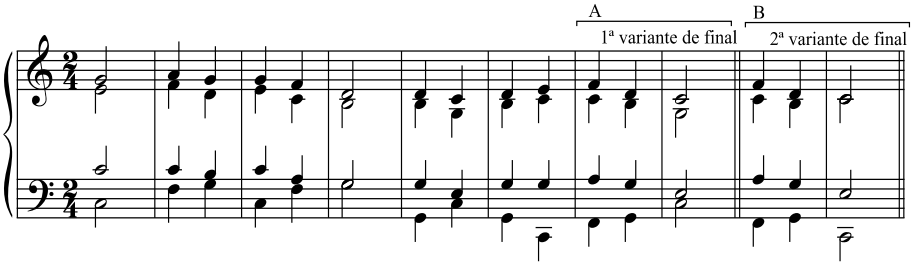
A nota Ré no quarto compasso é a 5ª da dominante (outra interpretação não é possível). A ligação com a subdominante precedente é melódica, com o movimento típico para a relação de 2ª, com o baixo em direção contrária à das três vozes superiores:

65



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

66



Observemos o final da segunda variante: nele a tríade da tônica está incompleta, sem 5ª, triplicando-se a fundamental. A omissão da 5ª não causa dano à precisão funcional da tríade da tônica e tem pouca repercussão na plena sonoridade do acorde. A ideia básica da utilização da tríade incompleta da tônica na conclusão se deve à resolução em voz intermediária, por atração, da sensível Si na fundamental da tônica Dó.

No encadeamento conclusivo D-T a tônica, por regra, fica incompleta quando há movimento descendente da 5ª da dominante.

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

67



EXERCÍCIOS

Escritos: harmonizar as melodias abaixo com as tríades principais.

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

68



No piano: harmonizar os seguintes trechos:
69



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

TEMA 5. A MUDANÇA DE POSIÇÃO DOS ACORDES

1. Mudança de posição dos acordes. Seu papel

A mudança de posição dos acordes[1] é a sua repetição em posição diferente; a mudança de posição altera a nota da melodia ou a ordem interna das notas – ou ambas simultaneamente.

A mudança da posição melódica do acorde produz, na melodia, a passagem de uma nota do acorde para outra. A mudança da posição melódica tem importante significação para o desenvolvimento da melodia. A mudança de posição dos acordes acompanha o movimento melódico e rítmico sem substituição de acordes. A substituição de acordes, quando muito constante, leva facilmente a uma harmonização confusa e pesada.

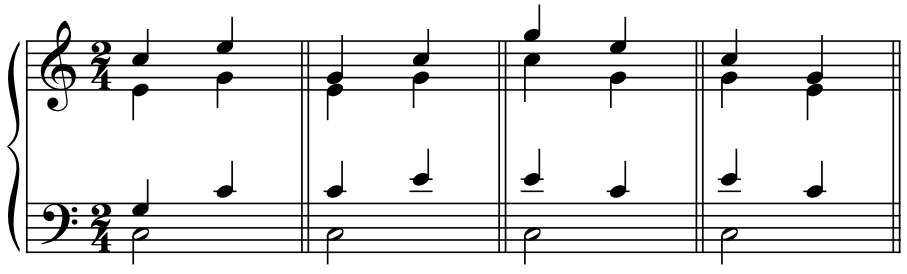
A mudança de posição (de estreita para afastada ou de afastada para estreita) tem como finalidade principal acompanhar a mudança da posição melódica. A mudança de posição tem às vezes um significado técnico (a comodidade, a correção e a suavidade na condução das vozes).

2. Técnica da mudança de posição dos acordes

Em caso de movimento de 3ª ou 4ª na melodia ocorrem dois casos:

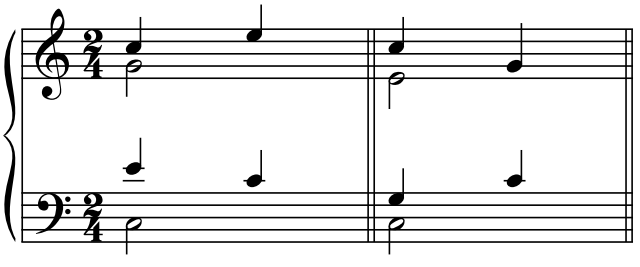
a) o contralto e o tenor mudam em direção à nota mais próxima do acorde, sem haver mudança na posição estreita ou afastada (mudança de posição direta):

70



b) o contralto permanece parado, mas o tenor muda de posição em movimento contrário ao do soprano (mudança de posição contrária):

71

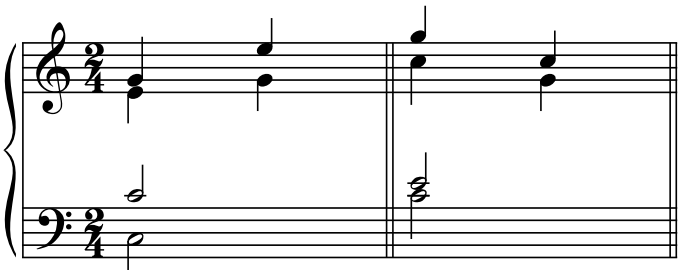


[1] Em russo há denominações para designar a mudança da ordem das notas no acordes afetando as vozes de tenor, contralto e soprano e para designar a nota da melodia. N.t.

Como se pode observar no esquema acima, no caso de movimento ascendente na voz superior a posição do acorde passa de estreita para afastada; ou ao contrário, de afastada para estreita.

Em caso de movimento de 5ª ou 6ª na melodia o contralto vai na mesma direção e o tenor permanece parado; a posição dos acordes muda como no caso anterior (mudança de posição oblíqua):

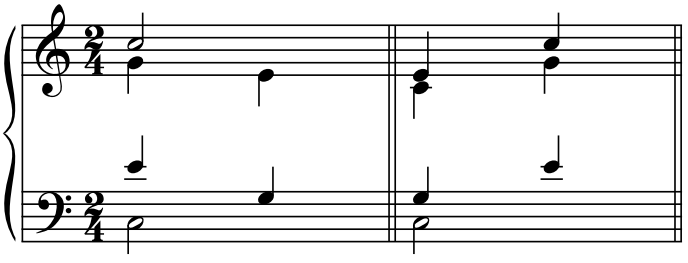
72



É fácil observar que nos dois últimos exemplos (71 e 72) há uma mudança recíproca no movimento das vozes: no exemplo 71 (compasso 1), no soprano está a nota Mi, que antes aparecia no tenor, que por sua vez muda para a nota que anteriormente estava no soprano – Dó; no exemplo 72 (compasso 1), em modelo análogo de reciprocidade trocam de nota o soprano (Sol – Mi) e contralto (Mi – Sol).

Observação: em caso de imperativo técnico aplica-se a mudança de posição por reciprocidade entre o contralto e o tenor permanecendo parado o soprano, como também a mudança de posição "dupla" nas três vozes superiores em direção única:

73



3. Indicações práticas

Nas harmonizações anteriores uma só posição (estreita ou afastada) era mantida sem mudança em toda a extensão do exercício, com base na ligação harmônica ou melódica das tríades em estado fundamental. E agora, nos mesmos casos em que duas tríades diferentes estão seguidas tampouco se faz, na passagem de uma para outra, saltos nas três vozes superiores nem mudança na ordem das notas; contudo, quando as duas tríades seguidas são do mesmo grau aplica-se a mudança de posição com salto melódico nas vozes e mudança na ordem das notas.

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

a) estabelecer que qualquer movimento de 3ª pode ser indicação de mudança de posição no âmbito de uma mesma tríade (T, D, S) ou pode implicar em substituição de um acorde por outro com ligação

melódica (por exemplo, em Dó maior: Fá – Ré – ligação melódica S – D; Dó – Lá – dependendo das harmonias que as circundam – mudança de posição no âmbito da subdominante ou ligação melódica T – S);

b) assinalar os casos de mudança de posição, indicados pelos saltos de 4ª na melodia dada;

c) considerar que salto ascendente de 5ª ou 6ª implica em passagem de posição estreita para afastada e descendente, com os mesmos intervalos, de afastada para estreita; para todos estes momentos recomenda-se que haja preparação antecipada da mudança da posição. Isto é possível porquanto até o momento da ocorrência, na melodia, de saltos maiores, há movimentos de 3ª ou 4ª, para os quais, como se sabe, a ordem das notas pode permanecer a mesma ou passar de estreita para afastada ou ao contrário – conforme for necessário para o momento do salto maior. Se, no entanto, os saltos maiores indicarem ocorrência de mudança de posição no início da melodia, é necessário estabelecer a posição desde o acorde inicial.

EXERCÍCIOS

Escritos: harmonizar as melodias dadas:

74

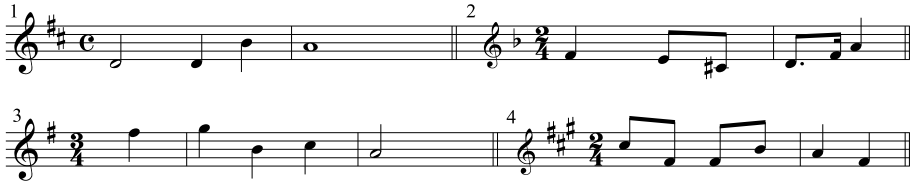


No piano: tocar em diferentes tonalidades as mudanças de posição de tríades de T, S e D da seguinte forma:

a) com a melodia em movimento ascendente, da fundamental para a 3ª, da 3ª para a 5ª e da 5ª para a fundamental, sem mudança da posição de estreita para afastada;
b) com a melodia em movimento ascendente, da fundamental para a 5ª, da 3ª para a fundamental e da 5ª para a 3ª com mudança da posição de estreita para afastada;
c) com a melodia em movimento descendente, da fundamental para a 5ª, da 5ª para a 3ª e da 3ª para a fundamental, sem mudança na ordem das notas, mas com passagem de posição afastada para estreita;
d) com a melodia em movimento descendente, da fundamental para a 3ª, da 5ª para a fundamental e da 3ª para 5ª, com mudança de posição afastada para estreita.

Harmonizar os seguintes fragmentos:

75



TEMA 6. A HARMONIZAÇÃO DE BAIXO DADO

1. A utilização da ligação harmônica

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

Isso fica claro na seguinte linha de baixo:

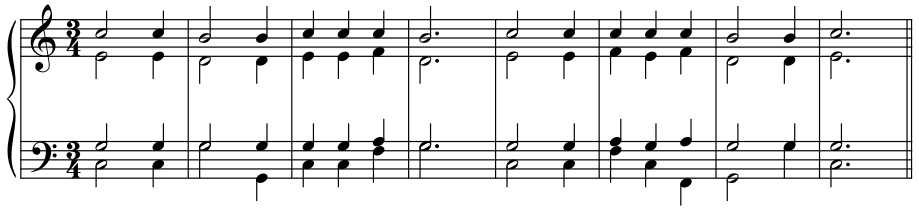
76



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

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

77



A harmonização está correta no que diz respeito à ligação entre os acordes, porém a melodia é insatisfatória. Ela permanece quase estática – como que repisando as notas Si e Dó. É o que resultou da mera utilização da ligação harmônica dos acordes T – S e T – D.

2. Aplicação da ligação melódica

Resultados bem melhores podem ser conseguidos se, junto com as ligações harmônicas, forem utilizadas ligações melódicas: a nota que com a ligação harmônica permanece parada na melodia, com a ligação melódica será substituída por outra, tornando a melodia mais movimentada:

78

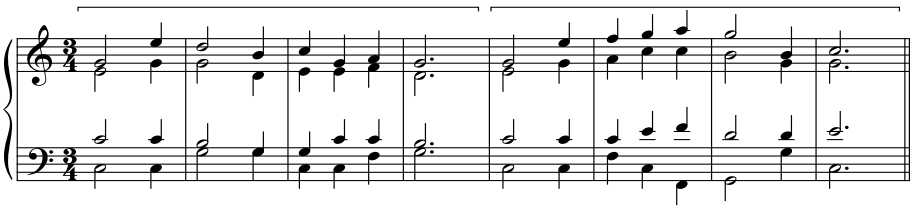


É evidente que a linha melódica pode desse modo variar dependendo da posição melódica do acorde inicial.

3. A utilização da mudança de posição

A utilização da mudança de posição dos acordes serve como recurso complementar de enriquecimento da melodia. Basta tentar utilizar a mudança de posição na harmonização do baixo dado para se assegurar da significação melódica dessa técnica:

79



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

4. Indicações práticas para a harmonização do baixo

A mudança de posição é aplicada de forma coerente principalmente nos casos em que o baixo: a) é repetido (ver os exemplos dos exercícios 1, 3 e 4) ou b) faz salto de 8ª (ver os exemplos dos baixos nos exercícios 1 e 3) ou c) é apresentado com valores de duração maior (com os quais não é difícil conceber encadeamentos de durações menores, unidos por ligaduras).

Nessas condições, contudo, não se deve realizar mudança de posição a cada passo; para escapar de agitação e variedade excessiva na harmonia é preciso restringir de forma coerente a mudança de posição nos limites da fração de tempo, no compasso $^{4}/_{4}$ – semínima, no compasso $^{6}/_{8}$ – colcheia.

Além disso, na distribuição do movimento rítmico deve-se levar em conta o tempo com um todo, de modo a colocar naturalmente na parte forte do compasso duração não menor que na parte fraca, e sim maior ou do mesmo valor (ver exemplo de baixo nos exercícios 5 e 6). Para escapar de erros na condução de vozes cumpre lembrar que movimento de 4ª no baixo admite ligação tanto melódica quanto harmônica, mas movimento de 5ª apenas harmônica (ver tema 3 §5).

EXERCÍCIOS

Escritos:

a) harmonizar baixos dados utilizando mudança de posição:

80



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

b) harmonizar os seguintes esquemas em diferentes tonalidades:

a) D T T D D T T S D D T T S D T S D D T



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

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

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

81



TEMA 7. O SALTO DAS 3as

1. O salto da 3ª no soprano

Em caso de ligação harmônica com tríades, efetuada na relação de 4ª-5ª (isto é, T – D, D – T, T – S, S – T) no soprano, pode-se mover a 3ª de uma tríade para a 3ª da outra. Este movimento forma salto de 4ª ou de 5ª ascendente ou descendente na ligação de dois diferentes acordes, e é chamado de salto da 3ª.

Neste salto a posição se altera: o acorde que compreende a nota mais aguda do salto fica em posição afastada, e o que compreende a nota mais grave em posição estreita:

82

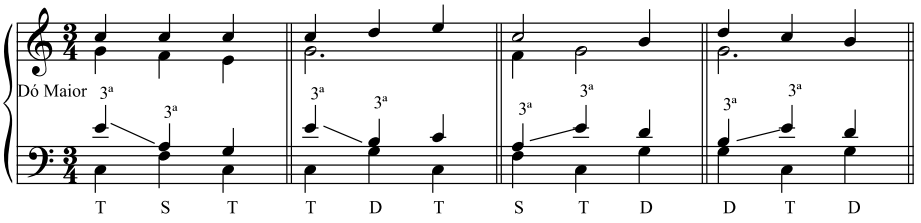


Após o salto, a melodia quase sempre se move na direção contrária. Apenas raramente, quando a segunda nota da linha melódica – a 3ª de S ou de D – pede uma resolução adequada ao modo, é possível, depois do salto, mover a melodia na mesma direção. No modo menor, o salto da 3ª da tônica para a da dominante só pode ocorrer descendentemente em intervalo de 4ª diminuta, pois o salto ascendente em intervalo de 5ª aumentada, como qualquer outro salto em intervalo aumentado, é considerado não permitido (ver tema 12 §4).

2. O salto da 3ª no tenor

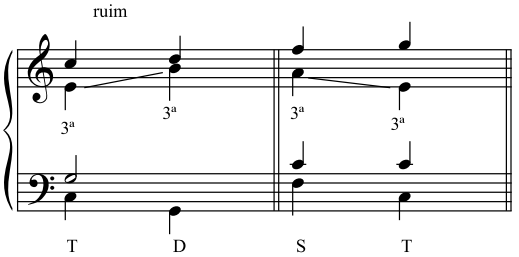
Em caso de ligação harmônica com aquelas mesmas tríades (isto é, T – D, D – T, T – S, S – T), é possível salto de 3ª para 3ª também no tenor. Ele igualmente produz mudança de posição, só que em sentido oposto: no salto ascendente a posição passa de afastada para estreita, e no descendente de estreita para afastada:

83



Observação: o salto da 3ª no contralto não é utilizado porque conduz à posição incorreta das notas do acorde:

84

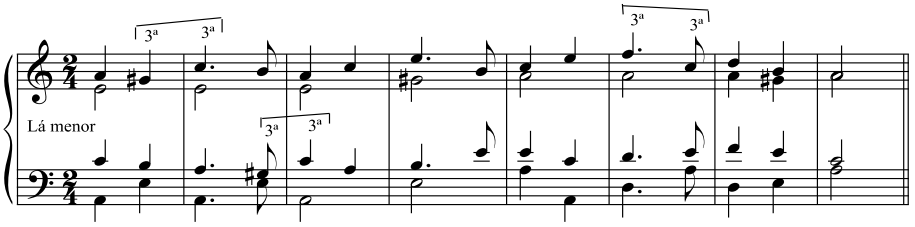


3. O exercício de análise

A análise prévia do exercício é necessária, na mesma proporção dos anteriores. Deve-se apenas lembrar que, entre os saltos analisados, alguns serão saltos da 3ª e a eles está vinculada a mudança de posição.

Exemplo de harmonização:

85



EXERCÍCIOS

Escritos: harmonizar as melodias dadas:

86



No piano:

a) tocar com ligação harmônica em diferentes tonalidades: T – D, D – S, S – T, T – S com salto da 3ª no soprano e no tenor, ascendente e descendente, conforme modelo dos exercícios 82 e 83;

b) harmonizar os seguintes fragmentos:

87



TEMA 8. CADÊNCIAS. PERÍODO. FRASE

1. Desmembramento da obra musical

A obra musical se desdobra no tempo e a arte do tempo é a sua característica específica. Apresentando consigo algo de único como ideia e de inteiro como forma, a obra musical desmembra-se ao mesmo tempo em seções componentes independentes, chamadas de estruturas.[1] Estruturas são delimitadas entre si pelas cesuras. A cesura é o momento que separa o fim de uma estrutura do começo de outra, independentemente de suas dimensões.

2. Período, frase

O modelo mais simples de estrutura musical concluída, expondo um único tema, uma única ideia musical, é o período. Ele é comumente constituído de duas estruturas de igual duração, chamadas frases. As frases são delimitadas pela cesura e concluídas por duas diferentes cadências, conectadas funcionalmente.

O período de oito compassos com duas frases de igual duração, geralmente chamado de quadrado, teve imensa difusão através de gêneros como dança, *scherzo*, marcha, canção coral, os quais se apoiam fortemente na métrica. Esse tipo de período será predominante na prática dos nossos exercícios.

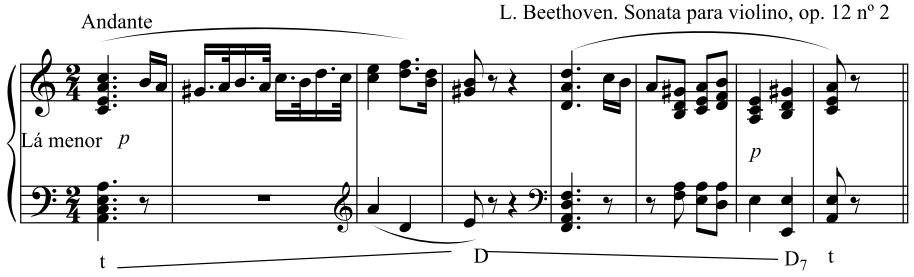
Ao tipo de período simples pode-se acrescentar ainda o tipo de período de estrutura única, com frase indivisível (ver L. Beethoven, Allegretto da Sonata nº 6; e o tema principal do segundo movimento da 5ª Sinfonia) e também períodos com frases de durações diferentes, não quadradas (ver o período de doze compassos com duas frases, no *ensemble* "Nenhuma rosa resplandece" da ópera "Ivan Sussanin" de M. Glinka).

3. Cadências no período

Cadências ou *cadenze* são encadeamentos harmônicos no final das seções de uma obra que concluem a exposição da ideia musical (ou de suas partes independentes).

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

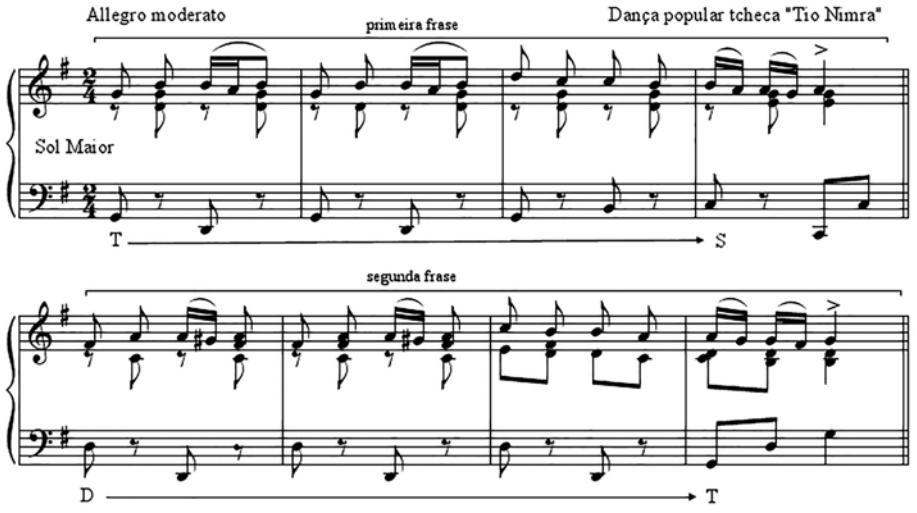
88



[1] Em russo a palavra é построение, que significa construção. (N.t.)

As cadências intermediárias e as cadências finais geralmente se distinguem também pela função do seu último acorde: por exemplo, a primeira cadência em S ou D (funções instáveis), e a segunda em T (função estável). Isso produz uma tensão à distância da função instável D (S) para a estável T, vinculando desse modo uma cadência à outra, tendo pela mesma razão efeito na unidade do período e no todo musical, independentemente da cesura:

89



Observação: a relação das estruturas musicais com o desenvolvimento temático geral da obra e a conexão das mesmas no interior do todo musical constitui o lado semântico do discurso musical ou a sua sintaxe (por analogia com o discurso verbal e suas características sintáticas).

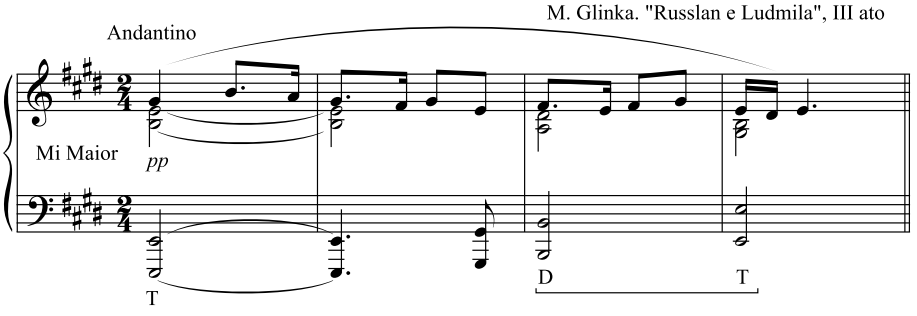
4. Principais espécies de cadência

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

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

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

90



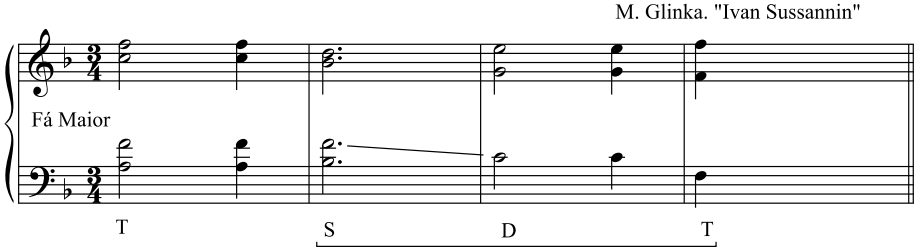
As cadências plagais são as que têm o encadeamento S – T no final da frase ou do período:

91



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

92

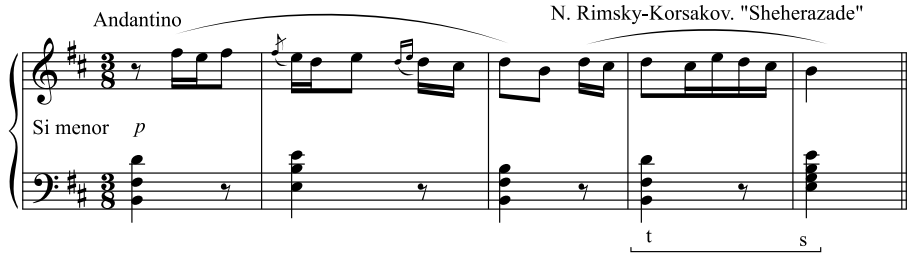


Cadências concluídas com acordes de função instável (S ou D) são chamadas de meias cadências e podem ser subdivididas ainda em dois grupos:

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

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

93



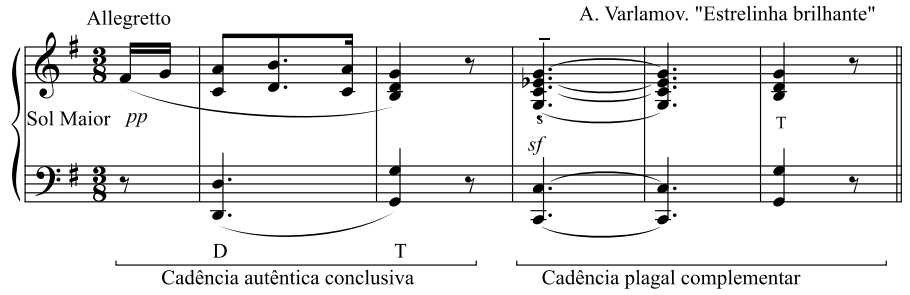
As cadências autênticas na conclusão do período constituem sem dúvida a norma predominante na música durante uma série inteira de épocas e estilos. Já as cadências plagais no fim do período têm menos lugar e significado. Elas inicialmente surgiram na prática não como encadeamentos autônomos, mas como complemento da conclusão, inserido após a finalização do período pela cadência autêntica, seja para estender o período ou para melhor reafirmar a tonalidade (a tônica). Exemplo de esquema desta modalidade de período:

1ª frase	2ª frase	+ cadência plagal complementar
(4 compassos)	(4compassos)	(2 compassos)
	(Período de dez compassos)	

Se a cadência autêntica principal surge antes do final do período quadrado (por exemplo, no 7º compasso), então a cadência plagal nesse caso apenas completa

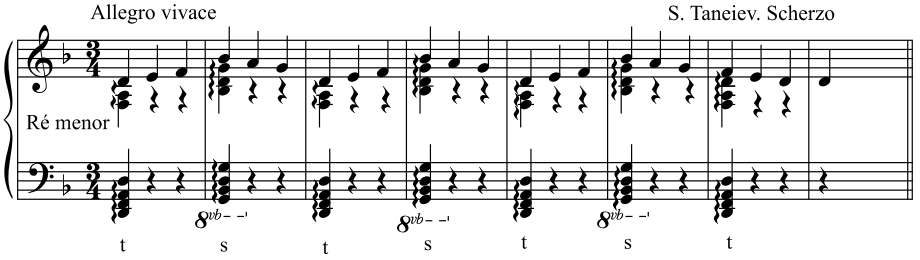
a estrutura. (isto é, até os oito compassos. Ver, por exemplo, o primeiro período da "Marcha fúnebre" da 3ª Sinfonia de L. Beethoven):

94



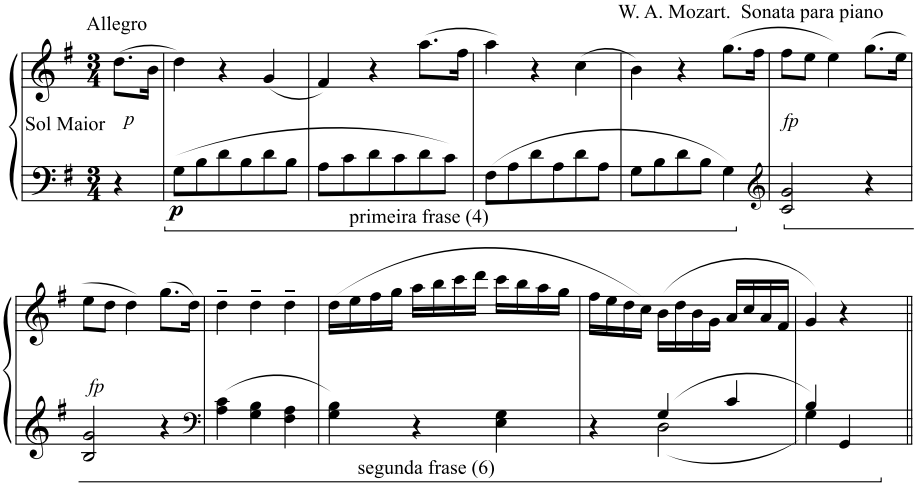
No ocidente pós-clássico e principalmente na música russa as cadências plagais ocuparam um lugar relativamente grande e adquiriram grande autonomia, frequentemente substituindo as cadências autênticas (ver diferentes cadências e encadeamentos plagais em "Na aldeia" M. Mussorgsky; na canção dos visitantes de Bariajsky da ópera "Sadko" de N. Rimsky-Korsakov; nos romances "Noites insensatas", "Ele muito me amou" de P. Tchaikovsky; no arranjo da canção russa "Paraíso, no meio do quintal" de A. Liadov; no romance "No velho outeiro" de V. Kalininkof; na parte principal da 5ª Sinfonia (I mov.) e no romance "A proeza" de P. Tchaikovsky (início):

95



As frases do período podem ser de durações diferentes não só em razão das cadências plagais complementares, mas em razão do desenvolvimento musical geral; por exemplo, a primeira frase – 4 compassos, a segunda – ao todo 6 compassos. Ver, por exemplo, o período semelhante de dez compassos na Sonata em Sol maior de W. A. Mozart:

96



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

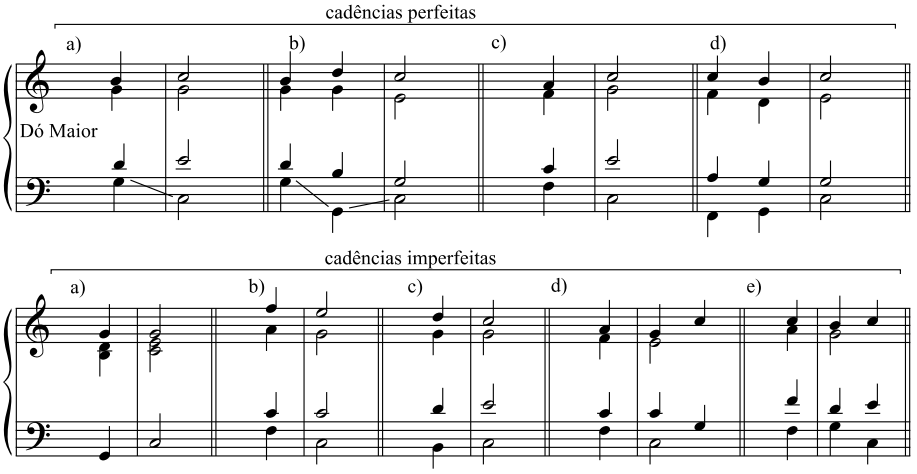
5. Outras espécies de cadência – perfeitas e imperfeitas

Quanto ao acabamento as cadências autênticas e plagais dividem-se por sua vez em perfeitas e imperfeitas.

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

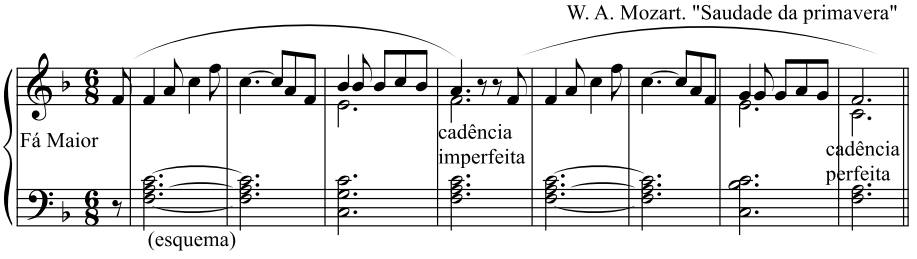
As cadências são chamadas imperfeitas quando a conclusão na tônica ocorre em tempo fraco do compasso ou na posição melódica de 3ª ou 5ª, ou também sucedendo à D ou S (o movimento cadencial de quarta-quinta no baixo está ausente):

97



É evidente que a cadência perfeita em geral oferece, em condições mais simples e suaves, melhor grau de conclusão que a imperfeita. Assim, a primeira frase do período pode às vezes concluir em cadência imperfeita e o segundo em perfeita. No caso de tais conclusões de frase não se ouve uma mera repetição de cadência; devido aos diferentes graus de conclusão dos últimos acordes as cadências se complementam umas às outras e se encontram subordinadas, independentemente da semelhança de estrutura dos acordes:

98



Observação: em casos comparativamente raros utilizam-se cadências imperfeitas para concluir todo o período, tão raros quanto a D (nos referimos aos seguintes exemplos: L. Beethoven. Sonata nº 4 – Largo; Sonata, op. 31 (nº 18) – Minueto; P. Tchaikovsky. *couplet* de Triquet da ópera "Evgueni Oneguin"; R. Schumann. "Warum?").

6. Indicações práticas

1. A harmonização deve-se iniciar com a definição clara da tonalidade (na armadura de clave, na última nota da melodia e na sua construção funcional).

2. Em seguida esclarecem-se os limites de cada uma das frases do período.

3. Mais adiante definem-se a harmonia e os encadeamentos harmônicos para as cadências intermediárias e finais.

4. Planejam-se as peculiaridades características da cesura. A cesura, em essência, produz a sensação de pausa no fluxo da harmonia: como resultado, o último acorde da primeira frase e o acorde inicial da segunda frase não se encontram em relação funcional imediata. Por isso, a segunda frase pode ser iniciada com qualquer harmonia – com D, T e mesmo S (após D na meia cadência, ver exemplo 88).

5. Na harmonização de canto dado pode-se encontrar também a cadência plagal complementar: é indispensável dar a ela atenção especial e separá-la da cadência conclusiva do período.

6. Nas harmonizações de baixo dado deve-se prestar atenção ao desenho rítmico da primeira e da segunda frase da melodia. A segunda frase da melodia pode ser construída:

a) ritmicamente semelhante à primeira;

b) como um complemento contrastante;

c) com mais liberdade, combinando-se as duas primeiras técnicas.

7. Para obter clareza recomenda-se que os limites das frases e as cadências complementares marquem a estrutura quadrada.

EXERCÍCIOS

Orais: classificar as modalidades de cadência, suas relações de reciprocidade e a relação rítmica da primeira com a segunda frase nos seguintes trechos:

a) R. Schumann. "Álbum para a juventude", op. 68 nº 8 e 9;

b) M. Glinka. "Zéfiro noturno" (compassos 1 a 10)

c) L. Beethoven. Sonata nº 2, Largo appassionato (compassos 1 a 8);

d) L. Beethoven. Sonata nº 8, III mov. (compassos 1 a 8);

e) W. A. Mozart. Introdução da canção "Como palpita o coração";

f) P. Tchaikovsky. "Canção de outono", op. 37-bis nº 10 (compassos 1 a 9);

g) L. Beethoven. Sonata nº 1, Adagio;

h) P. Tchaikovsky. "Doce devaneio", op. 39 nº 21 e nº 22 "O canto da cotovia".

Escritos:

a) harmonizar os sopranos e baixos dados:

99



b) completar a harmonização do período dado e acrescentar a ele uma conclusão plagal:

100



c) completar a frase dada com uma segunda frase e harmonizá-la:

101

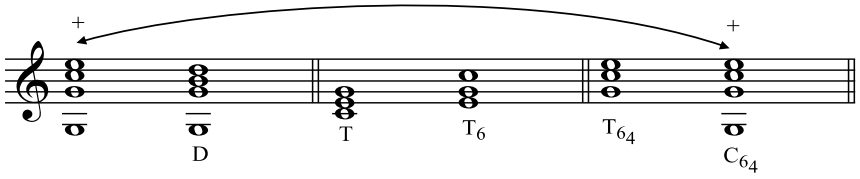


TEMA 9. O ACORDE DE 4ª E 6ª CADENCIAL

1. Característica e cifragem

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

102

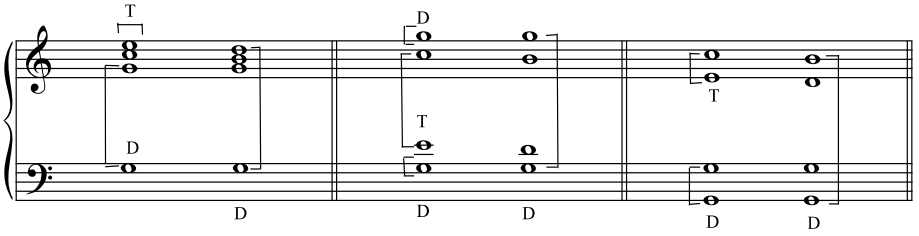


Pela sua localização na estrutura musical e pelo intervalo a partir da dominante que está no baixo essa harmonia recebeu a denominação de acorde de 4ª e 6ª cadencial. Designa-se pela letra C (cadencial) e pela cifra dos intervalos relacionados ao baixo.

2. Propriedades funcionais do 4ª e 6ª cadencial

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

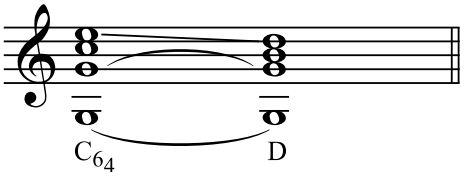
103



Chama-se bifuncionalidade a mistura em um acorde de elementos de duas funções. Ela atribui ao C^6_4 caráter de tensão e instabilidade, que não é própria da função de tônica (T).

Retardando a entrada de D, C^6_4 passa obrigatoriamente a ela; é aceitável chamar esta passagem de resolução:

104

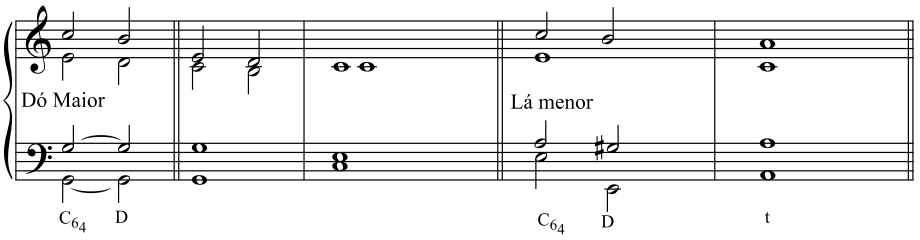


3. Condução de vozes

Para garantir que a função de dominante predomine em C^6_4 habitualmente dobra-se a nota fundamental de D. Na resolução de C^6_4 em D a nota fundamental da dominante e sua duplicação permanecem paradas, e as notas da tônica

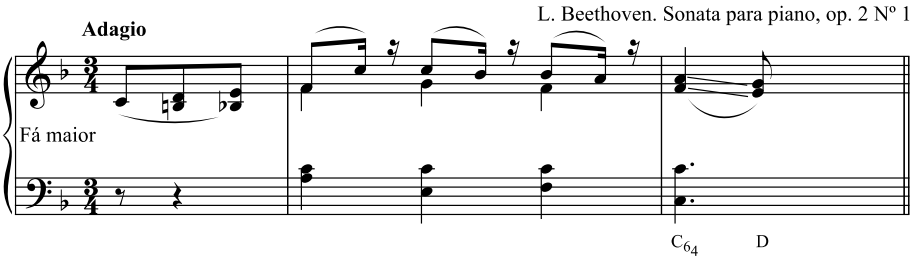
atingem a terça e a quinta de D por movimento de grau conjunto descendente:

105



Tal movimento suave das notas da tônica na resolução de C^6_4 é obrigatório na meia cadência:

106

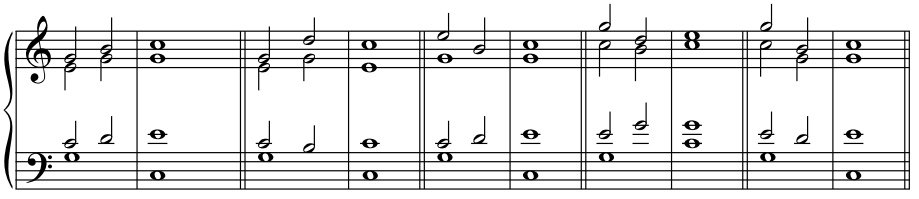


107

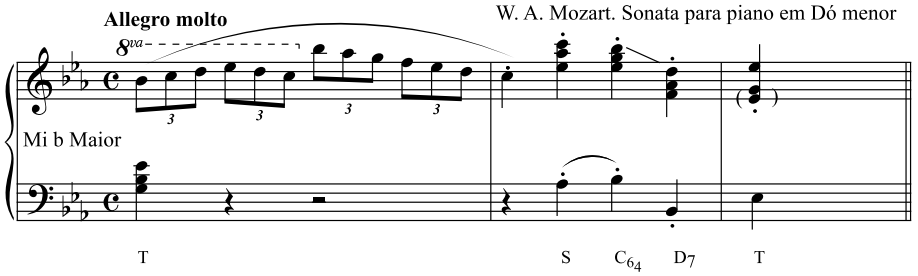


Na cadência final não é raro a resolução de C^6_4 em D utilizar salto na voz superior, em direção à terça ou à quinta da dominante.

107a



108



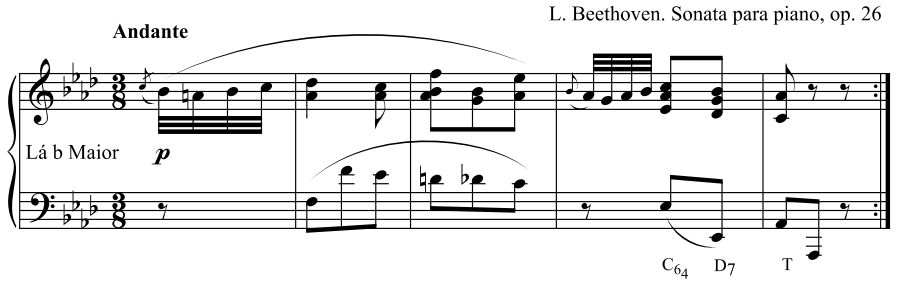
Na resolução do acorde de 4ª e 6ª cadencial em D a nota do baixo ou permanece parada ou realiza salto de 8ª, em geral descendente.

4. Condições da métrica

O acorde de 4ª e 6ª cadencial é utilizado em determinadas condições da métrica: nos compassos simples ele aparece no tempo forte, nos compostos quaternários e de seis tempos no tempo relativamente forte. Em todas as possibilidades de variantes métricas C^6_4 ocorre no tempo mais forte que a D que o segue.

No compasso ternário C^6_4 aparece às vezes no segundo tempo e D em seguida no terceiro, mais fraco (ver exemplo 96):

109



110



5. A preparação do acorde C^6_4

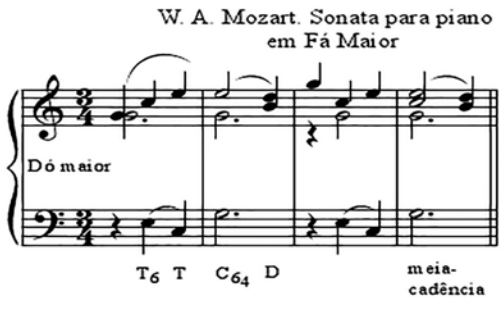
A preparação mais natural para C^6_4 é a harmonia de subdominante. A subdominante possui com C^6_4 notas comuns (a 5ª da subdominante), o que facilita a ligação harmônica desses acordes e oferece uma preparação normal para a nota dissonante de C^6_4, isto é: a 4ª. Compreende-se que há, por esta razão, uma grande disseminação dessa técnica:

111

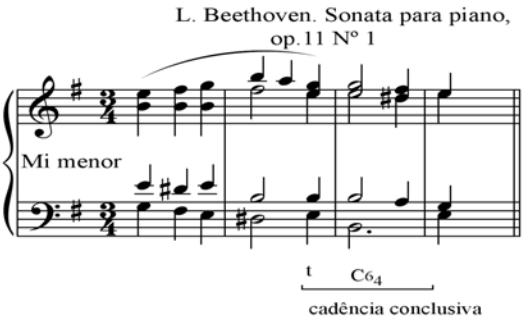


Entretanto, não é raro encontrar-se C^6_4 na cadência sem a subdominante, imediatamente após harmonia da tônica. Tal progressão harmônica é mais típica para as meias cadências, mas é possível também, em determinadas situações, nas cadências finais:

112



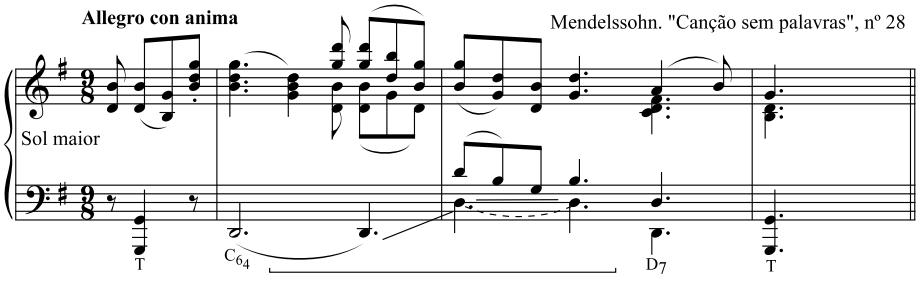
113



6. Mudanças de posição

Como qualquer acorde, o 4ª e 6ª cadencial também pode apresentar mudança de posição. Neste caso o baixo permanece parado ou realiza salto de oitava, ascendente ou descendente, e muda-se a posição melódica do acorde ou a ordem das notas. A dominante, que o segue, pode apresentar-se na forma habitual, mantendo o estado fundamental:

114



7. Significado de C^6_4

O acorde de 4ª e 6ª cadencial, como harmonia funcionalmente instável, acrescenta à meia cadência e à cadência completa uma nova sonoridade e uma nova tensão. Na cadência de final de período, C^6_4, com relação a certos recursos harmônicos, adia ao máximo a entrada da tônica, enquanto aumenta não só a tensão em direção a ela como a tensão mesma de toda a cadência; enquanto que na meia cadência C^6_4 reforça com sua própria tensão a instabilidade temporária da dominante, que por sua vez constitui a sua resolução. Isto explica o significado e a disseminação de C^6_4 em diferentes cadências.

EXERCÍCIOS

Orais:

a) analisar as condições de aplicação de C^6_4 na peça “Para Chloé” de W. A. Mozart (16 compassos);
b) analisar “Canção sem palavras” de F. Mendelssohn, nº 28 (12 compassos);
c) analisar as condições de aplicação de C^6_4 em diferentes encadeamentos cadenciais de “Folha d’Álbum” de R. Schumann em Fá # menor, op. 99;
d) analisar a cadência no período inicial do rondó da sonata para violino em Mi b maior, op. 12 de L. Beethoven.

Escritos:

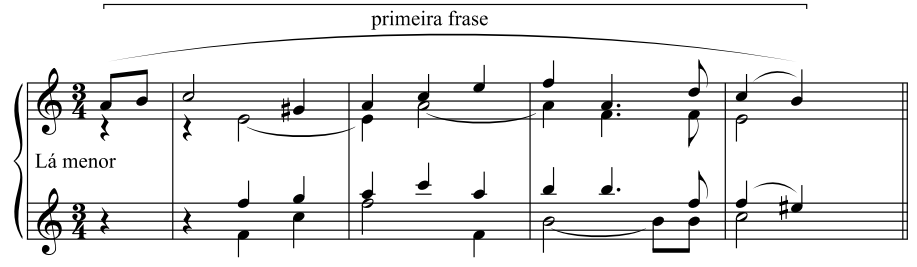
a) harmonizar os sopranos e baixos dados:

115



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

116



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

No piano:

a) elaborar e resolver C^6_4 em diferentes tonalidades maiores e menores;
b) tocar em diferentes tonalidades encadeamentos harmônicos com C^6_4 em compassos binários e ternários;
c) tocar períodos simples com C^6_4 em meias cadências e cadências finais em compasso binário;
d) buscar na literatura diferentes formas de aplicação de C^6_4.

TEMA 10. OS ACORDES DE 6ª DAS TRÍADES PRINCIPAIS

1. Definição e cifragem

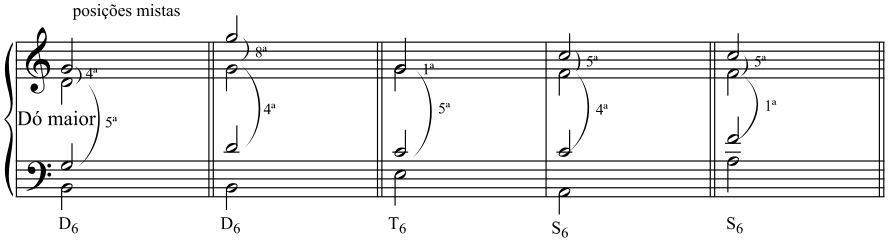
Acorde de 6ª, como se sabe, é a denominação da primeira inversão da tríade. Ele é designado para cifra 6, posicionada abaixo da indicação da função, por exemplo: T_6, S_6, D_6.

2. Dobramento no acorde de 6ª e sua posição

No acorde de 6ª das tríades principais dobra-se a nota fundamental ou a 5ª; o dobramento da 3ª não é desejável e aplica-se apenas em casos específicos (ver §9).

A posição das notas no acorde de 6ª pode ser não só estreita ou afastada, mas mista. De acordo com a classificação, se a posição das notas no par superior das vozes (soprano e contralto), por exemplo, forma o intervalo característico da posição estreita, isto é, uníssono ou 4ª, no outro par, contralto e tenor, o intervalo é característico da posição afastada, isto é, 5ª ou 8ª:

117



3. Utilização do acorde de 6ª

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

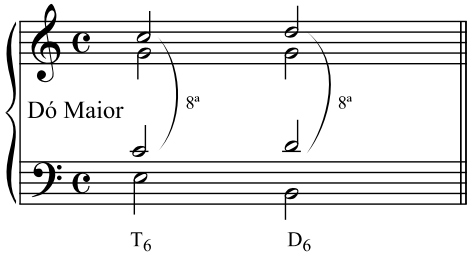
Na qualidade de acorde conclusivo de cadência, finalizando a frase ou o período, o acorde de 6ª, em regra, não é usado.

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

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

Graças à enorme gama de possibilidades de dobramentos e posições do acorde de 6ª, os padrões de sua ligação com as tríades e com outros acordes de 6ª são muito mais variados. Por isso, na condução de vozes podem surgir novas relações e detalhes. Como nos encadeamentos seguintes:

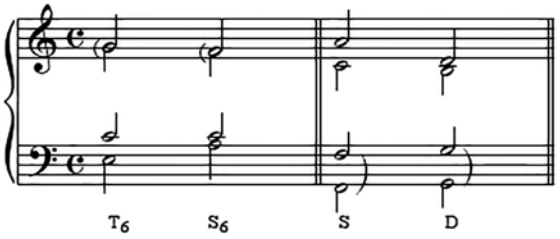
118



Cada uma das vozes, tomadas separadamente, é conduzida de forma totalmente regular, de acordo com as regras da condução de vozes, regular quanto ao dobramento e à posição em cada um dos dois acordes encadeados. Assim, se o baixo, o soprano e o contralto têm cada um seu próprio movimento, o tenor dobra, repete o movimento da voz superior (soprano) uma oitava abaixo. Este dobramento produz movimento paralelo de duas vozes em oitava (em certos casos em uníssono).

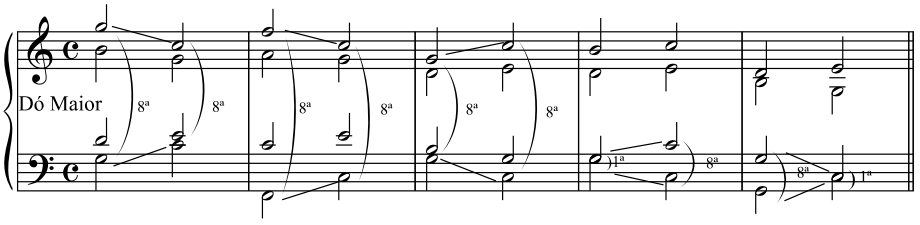
O movimento de oitavas paralelas (ou de uníssono) rompe com a independência das vozes, por isto não é permitida na harmonização a quatro vozes. As oitavas paralelas não são permitidas em nenhum dos pares de vozes:

119



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

120



Observação: as exceções mais difundidas serão indicadas no momento adequado.

Não se devem confundir oitavas paralelas com o dobramento em oitavas de uma ou outra voz. Na verdadeira harmonia a quatro partes, em que cada voz se movimenta como uma parte independente (linha), o surgimento repentino de oitavas paralelas é resultado de condução de vozes negligente, nem artística nem correta. O dobramento de vozes, conscientemente conduzido pelo compositor, é significativo apenas como reforço de uma voz ou outra.

A técnica de exposição, segundo a qual na real harmonia a quatro partes uma ou outra voz é dobrada em oitava, é muito difundida. Os exemplos seguintes mostram claramente como ocorrem semelhantes “formações” oitavadas da melodia e do baixo:

121



122

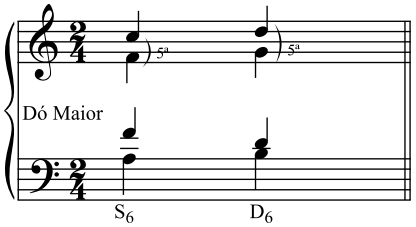


5. As Quintas paralelas

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

As quintas paralelas ocorrem na passagem da nota fundamental e da 5ª de um acorde (de uma tríade) para a correspondente nota fundamental e 5ª de outro acorde – para o mesmo par de vozes:

123

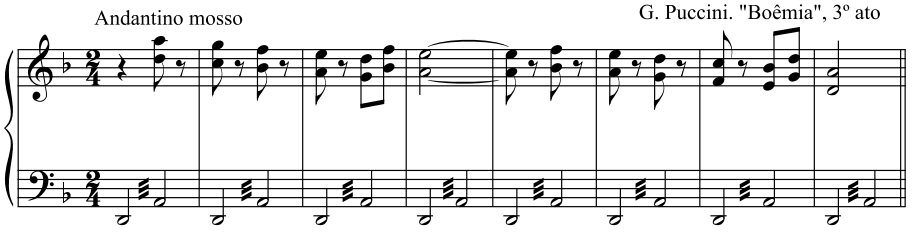


Observação: o vazio sonoro característico, presente na sucessão de algumas quintas justas paralelas, desaparece gradualmente da prática de composição iniciada no século XVII. Na literatura, contudo, encontra-se a aplicação intencional de quintas paralelas, justificadas por ideias composicionais especiais:

124



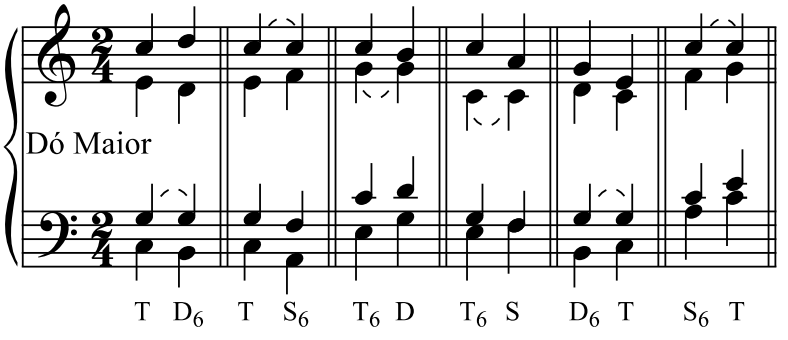
125



6. Encadeamento dos acordes de 6ª com tríades em relação de quarta - quinta

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

126



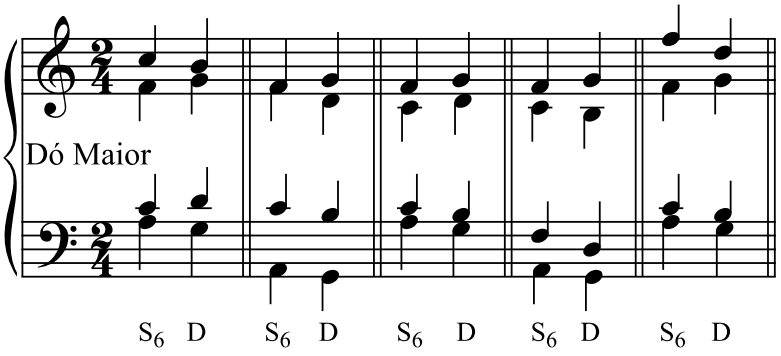
127



7. Encadeamento dos acordes de 6ª com tríades em relação de segunda

No encadeamento S_6–D, independentemente do dobramento da nota fundamental ou da 5ª no primeiro acorde, a condução de todas as vozes deve ser feita sem saltos:

128

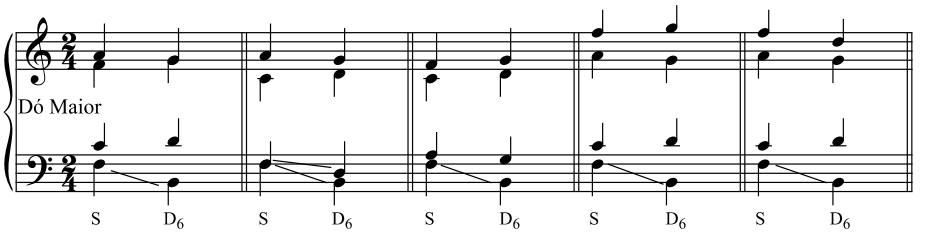


No encadeamento S – D_6 o baixo se movimenta por 5ª diminuta descendente e não por 4ª aumentada ascendente. Depois do salto de quinta diminuta o baixo realiza saída em movimento ascendente de meio tom contrário ao salto, o que torna a continuação da melodia mais natural; depois de sair do salto de quarta aumentada, o baixo prolongaria o movimento na mesma direção, o que seria menos natural e por este motivo deve ser evitado na harmonização de melodia:

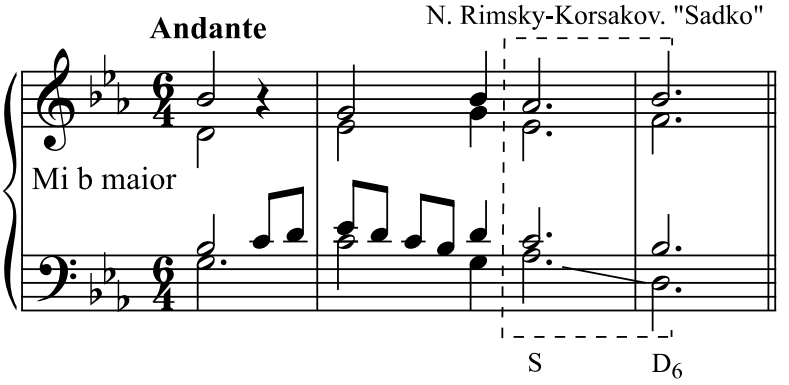
129



130

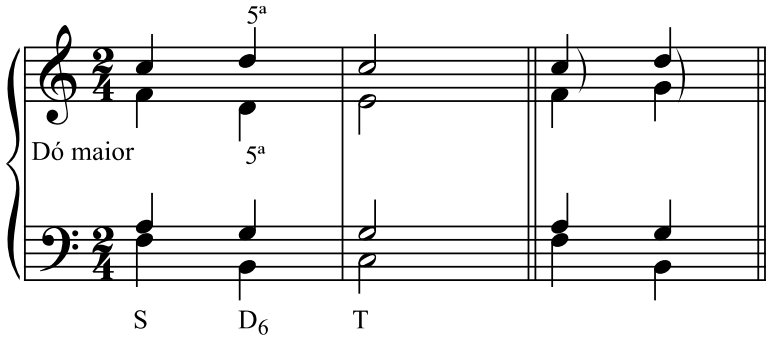


131



Se no encadeamento S – D_6 a tríade da subdominante está em posição melódica de 5ª, o acorde de 6ª da dominante deve dobrar a quinta para escapar do paralelismo de quintas:

132



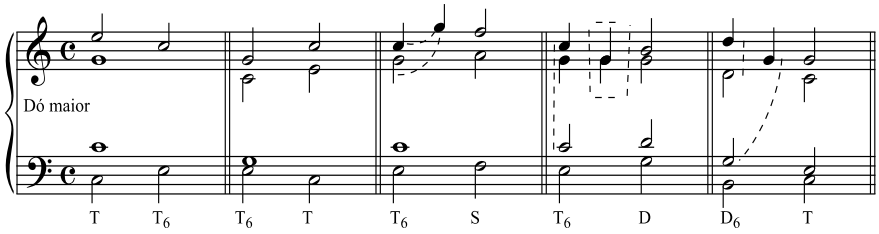
8. Mudança de posição

A sucessão de tríades e acordes de 6ª ou de acordes de 6ª e tríades em qualquer função (por exemplo: T – T_6, D – D_6) resulta em diferentes posições dos acordes.

O baixo se movimenta da nota fundamental para a terça (ou ao contrário), enquanto que, simultaneamente, qualquer das vozes superiores (por exemplo, o soprano) reequilibra a estrutura do acorde com o movimento contrário da terça para a fundamental (ou ao contrário).

O acorde de 6ª pode também mudar a posição por si só (sem recorrer à tríade) com a troca da posição melódica, da ordem das notas ou do dobramento:

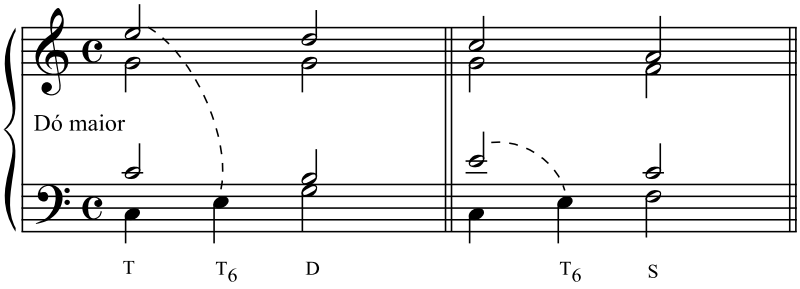
133



9. O dobramento da terça no acorde de 6ª

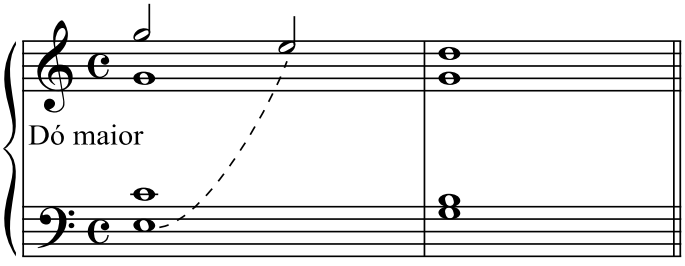
Se o acorde de 6ª aparece depois da sua tríade, pode haver dobramento da terça, principalmente quando a voz superior se mantém parada:

134



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

135



(ver exemplo 127)

Em todos os casos semelhantes deve-se observar a independência das vozes, sem produzir 8as paralelas nas saídas do dobramento de 3as.

10. Sobre a linha melódica do baixo

A utilização de acordes de 6ª pode enriquecer significativamente a linha do baixo, que, pelo seu desenho, se constitui na voz mais importante depois da melodia.

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

1) alternar as tríades de T, S e D com seus acordes de 6ª;
2) reservar as tríades em estado fundamental principalmente para as cadências;
3) evitar saltos simultâneos nas vozes extremas;

4) na segunda frase reservar a tônica no estado fundamental apenas para o início ou para o próprio final;
5) na harmonização ter em vista a concepção do todo, como foi indicado antes.

Exemplo de harmonização:

136



EXERCÍCIOS

Escritos: harmonizar baixos e sopranos dados:

137



No piano:

a) construir em diferentes tonalidades do maior e do menor acordes de 6ª de T, S e D com diferentes dobramentos;

b) tocar os seguintes encadeamentos harmônicos nas tonalidades de Lá b maior, Fá menor, Ré b maior, Si maior, Si b menor, Ré menor, Mi maior:

1) T – D_6 – T; 2) T – S_6 – T; 3) T – S_6 – D; 4) D – T_6 – D; 5) D – D_6 – T; 6) D_6 – T – S_6 – T; 7) S – S_6 – D; 8) S – D_6 – T; 9) S – D – D_6 – T.

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

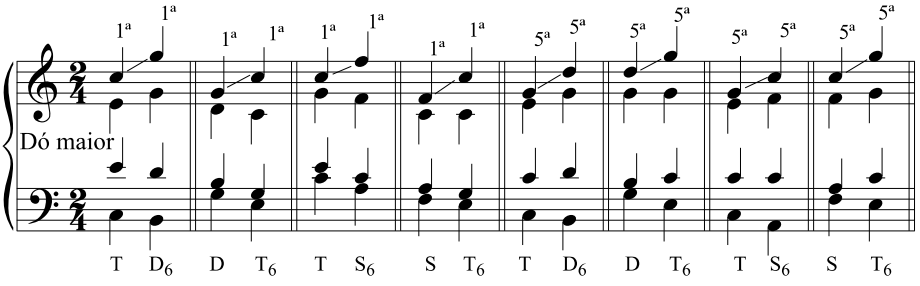
1. Saltos das fundamentais e das 5as

Nos encadeamentos de acordes em relação de 4ª-5ª é possível conduzir por salto a fundamental de um acorde para a fundamental de outro ou a 5ª de um acorde para a 5ª de outro. Nesse encadeamento todas as vozes, com exceção da voz que salta, conduzem-se por intervalo de no máximo uma terça. Portanto, a ligação é na maior parte harmônica.

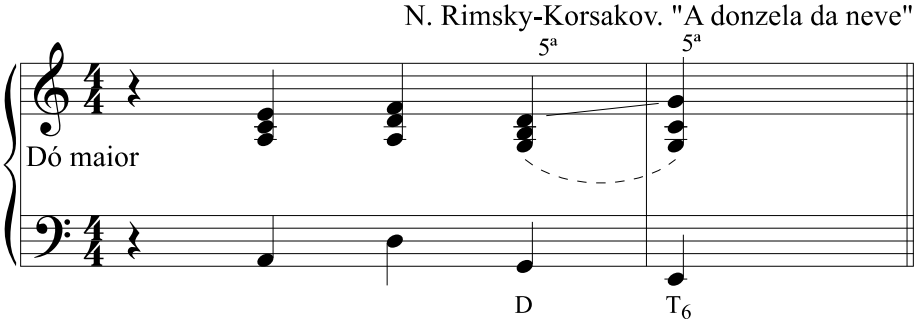
Se tais saltos melódicos harmonizassem duas tríades em estado fundamental, deles resultariam 8as ou 5as paralelas nas vozes extremas. Por isso, para a correta condução das vozes é indispensável que um dos acordes seja de 6ª.

Para harmonizar salto ascendente de fundamental para fundamental ou de 5ª para 5ª, o primeiro acorde deve ser uma tríade no estado fundamental em posição estreita ou afastada e o segundo um acorde de 6ª. O baixo se movimenta descendentemente, em sentido contrário ao salto:

138

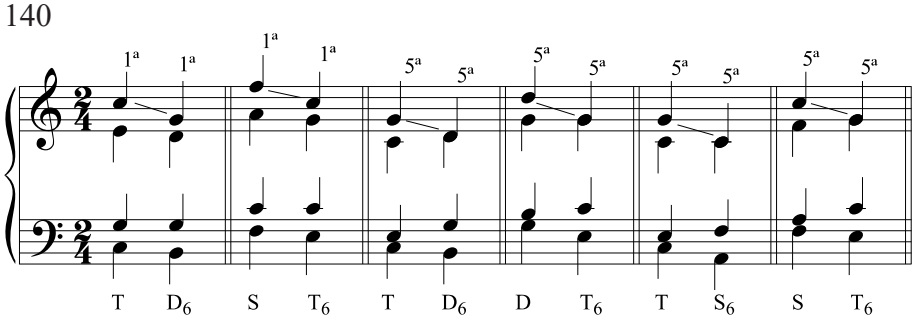


139



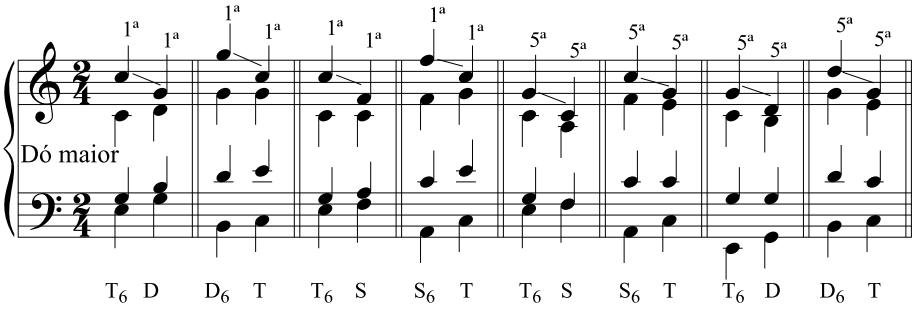
Na harmonização de salto descendente o primeiro acorde deve ser uma tríade em estado fundamental em posição afastada, e o segundo um acorde de 6ª. O baixo se movimenta descendentemente no mesmo sentido do salto:

140



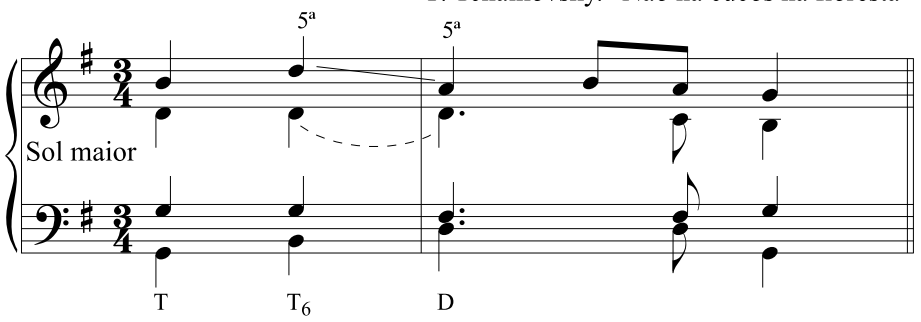
Contudo, o salto descendente pode ser harmonizado também utilizando-se em primeiro lugar o acorde de 6ª e depois a tríade. O baixo neste caso se movimenta ascendentemente, isto é, em sentido contrário ao salto. A posição do primeiro acorde é mista e do segundo estreita:

141



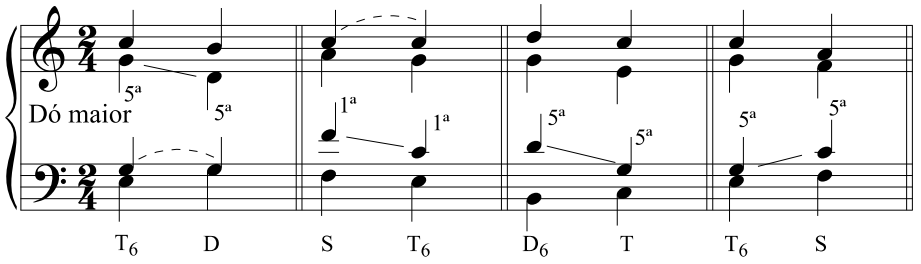
142

P. Tchaikovsky. "Não há cucos na floresta"



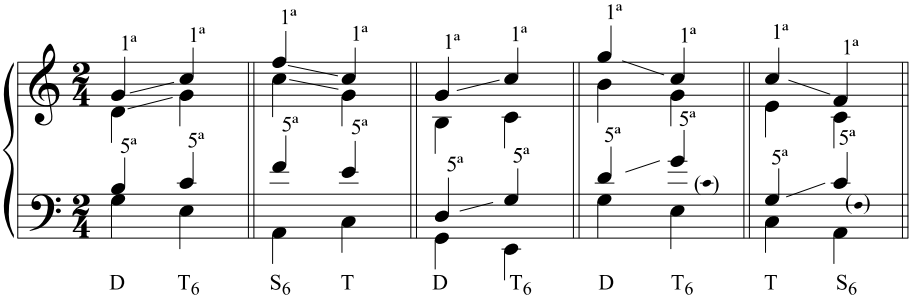
Em bases semelhantes realizam-se os saltos nas vozes intermediárias:

143

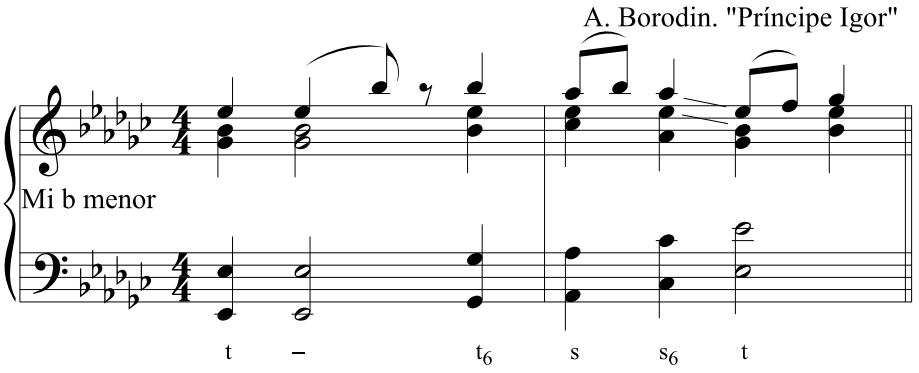


Quando necessário utilizam-se dois saltos simultâneos, de fundamental para fundamental e de 5ª para 5ª. Isso é possível: se a fundamental está acima da 5ª, as vozes respectivas movimentam-se por 4as paralelas ou contrárias e não por 5as:

144



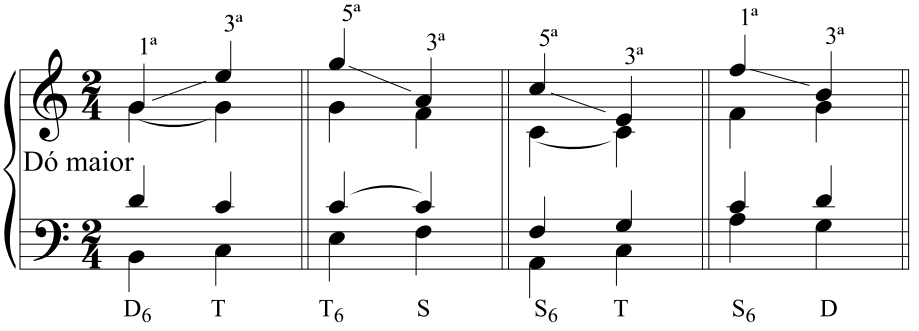
145



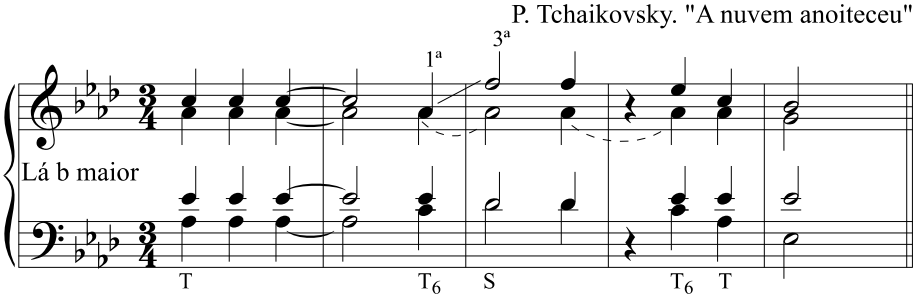
2. Saltos mistos

A sucessão de um acorde de 6ª por tríade de outra função torna-se possível com saltos de 6ª, de 5ª diminuta e mais raramente de 7ª entre notas heterogêneas de ambos os acordes (de fundamental para a 3ª, de 5ª para a 3ª, e assim por diante):

146

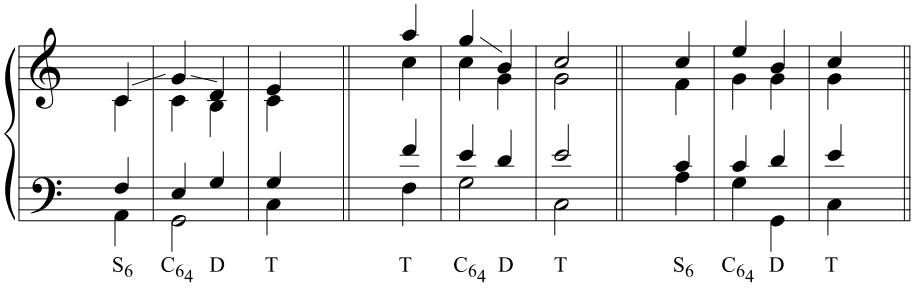


147



Em geral a correção e a facilidade do salto são ajudadas pela utilização da inversão dos acordes. No exemplo a seguir há salto para o acorde cadencial de $^{6}/_{4}$ e saindo dele (ver Tema 9, §3):

148

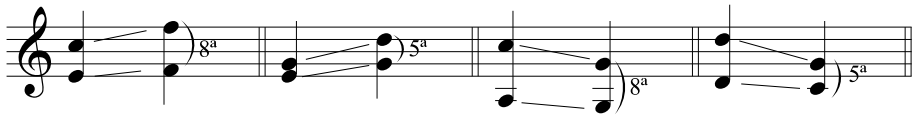


3. 8as e 5as ocultas

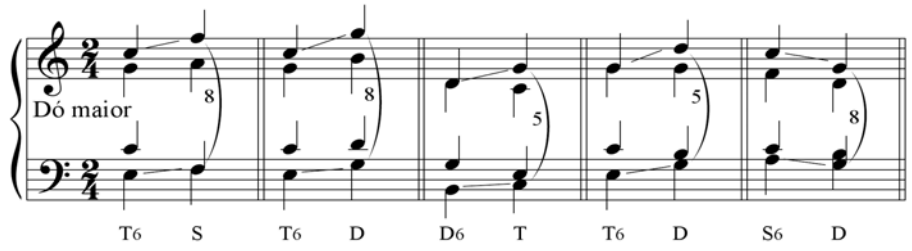
A 8ª oculta é a que resulta do movimento direto de duas vozes em direção a um intervalo de 8ª.

A 5ª oculta é a que resulta do movimento direto de duas vozes em direção a um intervalo de 5ª:

149



150



Movimentos diretos em direção à 8ª e à 5ª acentuam o vazio característico de suas sonoridades. 5as diretas são proibidas apenas nas vozes extremas, onde são ouvidas com intensidade, e apenas em salto no soprano. Justamente para escapar delas foram dados acima alguns conselhos sobre a regra de ligação das tríades com os acordes de 6ª, quanto às suas posições e à condução de vozes.

4. A importância dos saltos

A utilização de qualquer tipo de salto (de 3ª, de fundamental, de 5ª ou misto) amplia significativamente os recursos da condução de vozes, o que fica claro pela simples comparação com as possibilidades e liberdades concedidas nos temas já ministrados no curso e com os rígidos limites impostos no ensino inicial.

Na melodia as variantes conduzem agora não só à mudança de posição dos acordes, mas também aos saltos entre eles. É evidente que os saltos, na maior parte dos casos, são compensados pelo movimento suave das vozes. Por isso, depois do salto em uma voz entre acordes distintos, sua direção em sentido contrário é mais indispensável do que no caso da mudança de posição de um acorde.

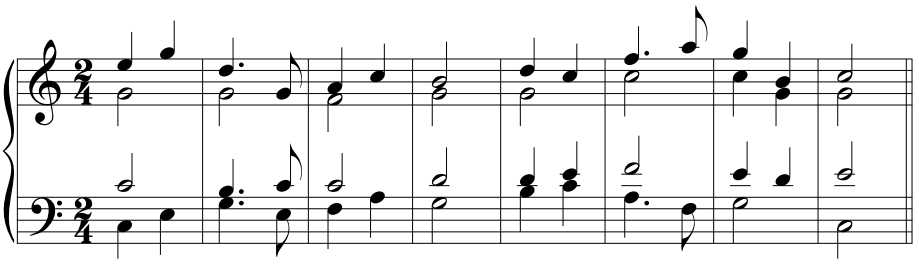
Saltos nas vozes intermediárias têm, sobretudo, a importância de prestar um auxílio técnico e permitir, em muitas situações, encontrar saídas para difíceis posições na ordem das notas.

5. Indicações práticas

A despeito do volume de análises realizadas anteriormente, segue-se uma tarefa na qual, dentre os saltos observados, serão encontrados não só os que ocorrem com base na mudança de posição ou no movimento de 3ª para 3ª, mas que ocorrem, sobretudo, da fundamental para a 5ª. Recomenda-se ainda que antes de se construir o salto defina-se o baixo dos acordes propostos para verificar se há 8as ou 5as ocultas entre as vozes extremas.

Exemplo de harmonização:

151



EXERCÍCIOS

Escritos:

a) harmonizar os seguintes baixos dados e sopranos:

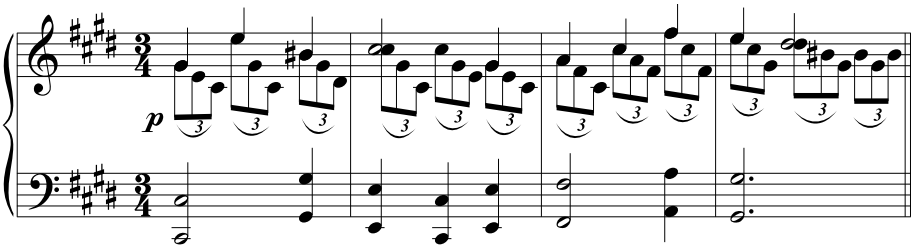
152





b) completar o período, dada a primeira frase:

153



Observação: aos estudantes propõe-se finalizar esta harmonização com a mesma factura da exposição. É presumível que se escreva previamente a melodia inteira, orientando-se pelos elementos indicados acima para a estrutura do período, suas cadências e etc., harmonizada a quatro vozes, e só depois arranjar a progressão de acordes na figuração proposta para a harmonização (acompanhamento). Tal modo de exposição harmônica aproxima o exercício, pela sua feição, do romance e da canção.

No piano:

a) tocar em diferentes tonalidades:

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

os encadeamentos T – T_6 – S; T – S_6 – D com salto descendente no soprano.

b) harmonizar os seguintes fragmentos:

154



TEMA 12. A LIGAÇÃO DE DOIS ACORDES DE 6ª

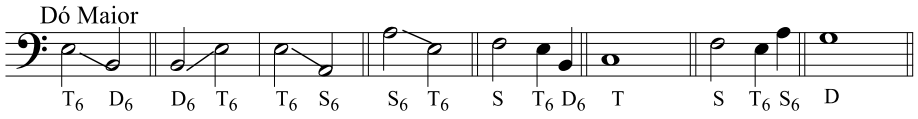
1. Noções gerais

Com o movimento do baixo, da 3ª de um acorde para a 3ª de outro, forma-se a progressão de dois acordes de 6ª. Esta progressão pode ser por relação de quarta-quinta (isto é, T-D, D-T, T-S, S-T) ou por relação de segunda (S-D).

2. Acordes de 6ª em relação de 4ª-5ª

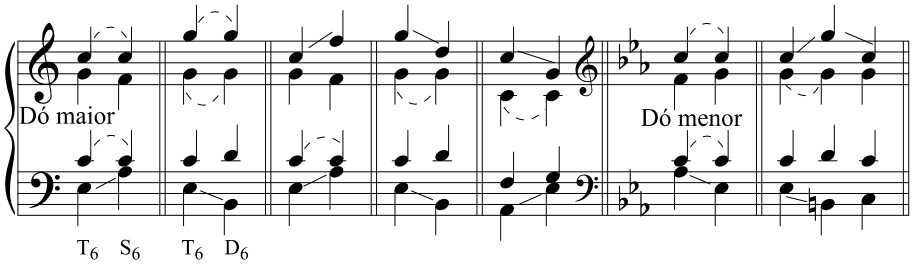
Nas relações de 4ª-5ª dos acordes de 6ª ocorre o salto da 3ª no baixo, em intervalo de 4ª ou de 5ª:

155

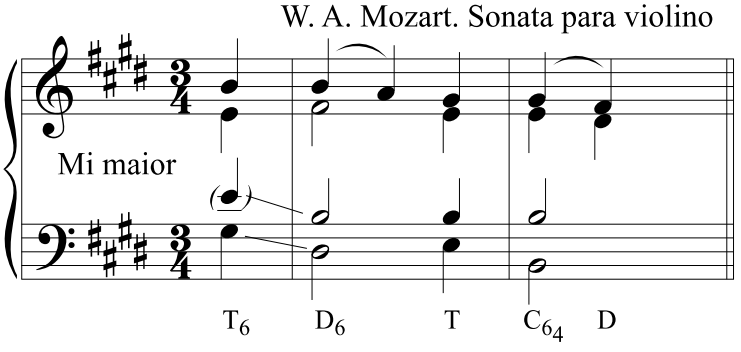


Nestes encadeamentos dos acordes de 6ª a ligação normalmente é harmônica. De modo a obter o máximo de suavidade no encadeamento as notas comuns entre os dois acordes permanecem paradas. Se porém uma das notas comuns é mantida parada apenas em uma voz, a outra voz (de preferência a mais aguda) se move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

156



157



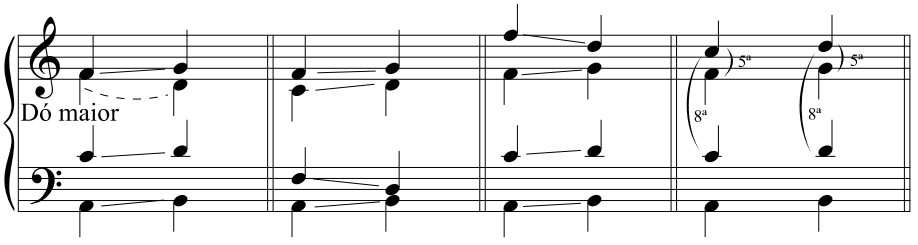
Na possibilidade de dobramento da nota comum nos dois acordes de 6ª este salto só é permitido com o indispensável dobramento da nota não comum (ver exemplo 157).

3. Acordes de 6ª em relação de 2ª

Nos encadeamentos de acordes de 6ª por relação de segunda (S_6-D_6) deve-se observar as seguintes técnicas de condução das vozes:

1) nos acordes de 6ª de S dobra-se a fundamental, enquanto que no de D dobra-se a 5ª;
2) três vozes formam o movimento paralelo, enquanto que a quarta voz move-se em movimento contrário às outras produzindo o dobramento correto;
3) para que haja movimento suave em todas as vozes S_6 ocorre em posição melódica de fundamental (caso contrário não se escapa do paralelismo de 8as ou de 5as):

158

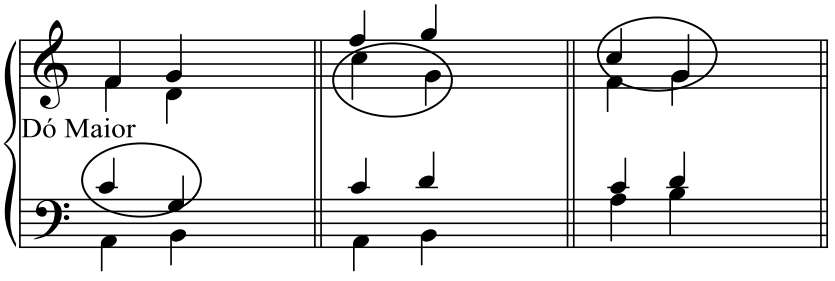


159



Raramente nos encadeamentos de acordes de 6ª utiliza-se salto descendente de 4ª na voz superior ou nas vozes intermediárias:

160



Tal utilização dos saltos nos encadeamentos mencionados resulta em grande liberdade na apresentação de S_6; suas duas posições melódicas e seus dois dobramentos possíveis mostram-se assim adequados do ponto de vista da condução de vozes.

4. Especificidade do modo menor

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

1) na progressão t_6-D_6, D_6-t_6 o baixo deve movimentar-se por intervalo de 4ª diminuta e não por intervalo de 5ª aumentada. Em situações ambíguas é importante que após esse salto o baixo se mova com salto em direção contrária:

161

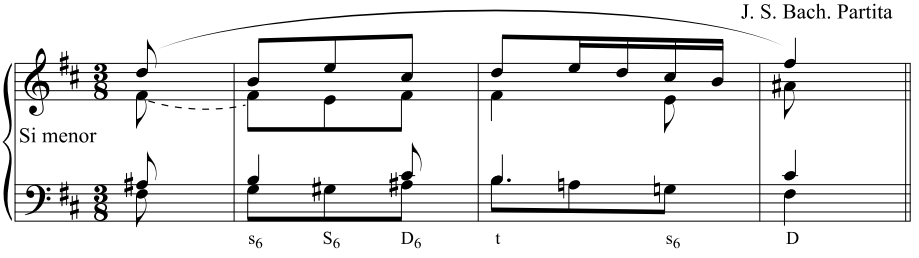


2) no encadeamento s_6-D_6 recomenda-se que, para escapar de movimentos indesejáveis de 2ª aumentada no baixo, altere-se ascendentemente a 3ª da subdominante: o acorde de 6ª da subdominante transforma-se em maior e se move para D_6 pelas regras gerais. A subdominante maior pode inserir-se imediatamente após a tríade da tônica ou após o acorde de 6ª da subdominante menor. Desta forma no encadeamento s_6-S_6-D_6 aparece na harmonia o modo menor melódico e na linha do baixo o movimento cromático;
3) ocasionalmente o movimento de segunda aumentada é substituído pela 7ª diminuta (descendente):

162



163

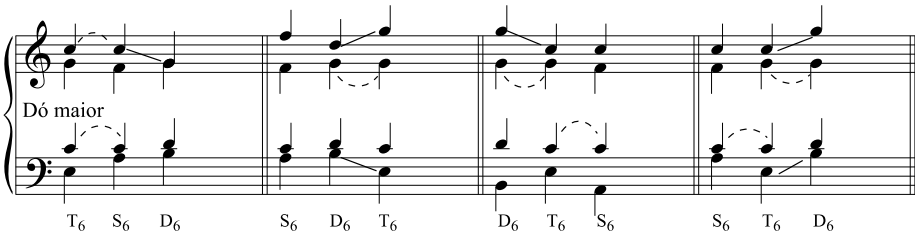


Observação: progressão de três acordes de 6ª.

Praticamente é também possível a progressão de três acordes de 6ª nas funções principais, T-S-D. Indicamos variantes de progressões harmônicas similares: 1) T_6-S_6-D_6; 2) S_6-D_6-T_6; 3) D_6-T_6-S_6: 4) S_6-T_6-D_6; 5) membro de frase membro de frase

T-D S_6-T_6

164



(ver início da ária de Eletskov da ópera “Dama de espadas” de P. Tchaikovsky).

Nessas progressões é necessário empenho para que haja suavidade na condução de vozes; acordes em relação de 4ª-5ª encadeiam-se prioritariamente por ligação harmônica; os saltos (exceto no baixo) ocorrem apenas na voz superior ou, raramente, nas vozes intermediárias.

Exemplo de harmonização:

165



EXERCÍCIOS

Escritos:

a) harmonizar os seguintes baixos dados e sopranos:

166



b) completar cada uma das frases até o fim do período, fazendo a segunda frase contrastar ritmicamente com a primeira:

167



No piano: tocar as seguintes progressões de acordes:

$T\text{-}S_6\text{-}D_6\text{-}T$

$t_6\text{-}s_6\text{-}C^6{}_4\text{-}D\text{-}t$

$T_6\text{-}S_6\text{-}D\text{-}T$

$D_6\text{-}T_6\text{-}S_6\text{-}C^6{}_4\text{-}D\text{-}T$

$t_6\text{-}s_6\text{-}S_6\text{-}D_6\text{-}t\text{-}s\text{-}t$

TEMA 13. O ACORDE DE 4ª E 6ª DE PASSAGEM E DE BORDADURA

1. Noções preliminares

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

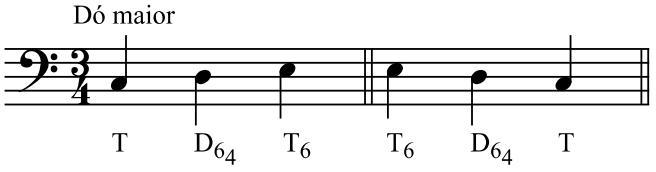
Este acorde é designado, como a cadência, pela cifra $^{6}_{4}$ ao que se acrescenta o indicador da função: T^{6}_{4}, S^{6}_{4}, D^{6}_{4}.

2. Os acordes de 4ª e 6ª de passagem de dominante e de tônica

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

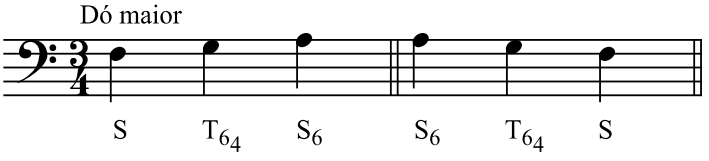
Entre a tríade da tônica e seu acorde de 6ª (ou em movimento contrário a este) insere-se o acorde de 4ª e 6ª de passagem de dominante: T-D^{6}_{4}-T_{6} ou T_{6}-D^{6}_{4}-T:

168



Entre a tríade da subdominante e seu acorde de 6ª (ou em movimento contrário a este) insere-se o acorde de 4ª e 6ª de passagem de tônica: S-T^{6}_{4}-S_{6} ou S_{6}-T^{6}_{4}-S:

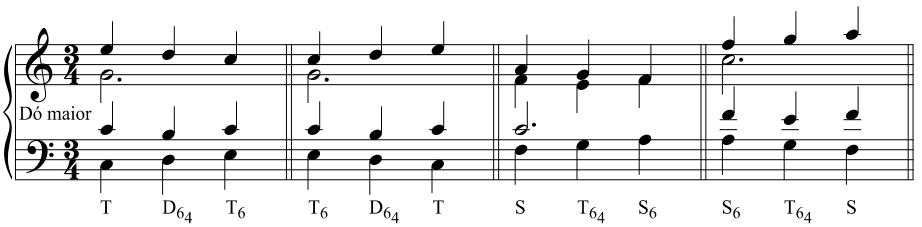
169



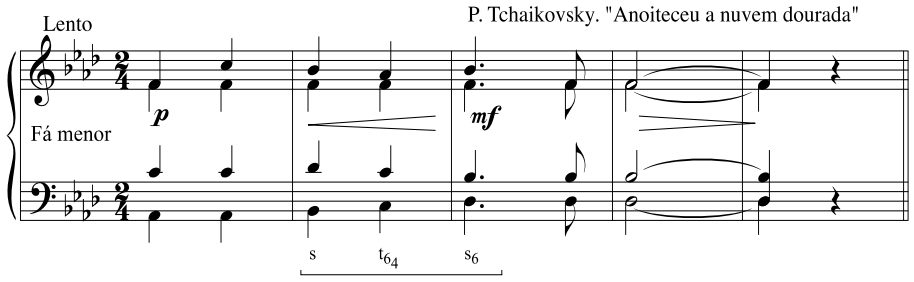
3. Movimento das vozes

O movimento suave das vozes é típico do acorde de 4ª e 6ª de passagem; no movimento por grau conjunto ascendente ou descendente do baixo, uma das vozes mais agudas (sobretudo o soprano) move-se em movimento contrário; em uma das vozes mantém-se a nota comum enquanto que a quarta voz se movimenta por grau conjunto ascendente e descendente:

170

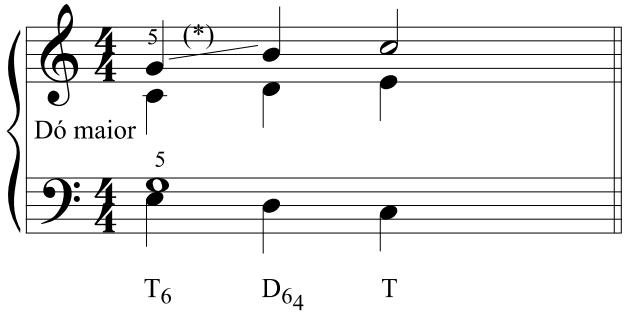


171

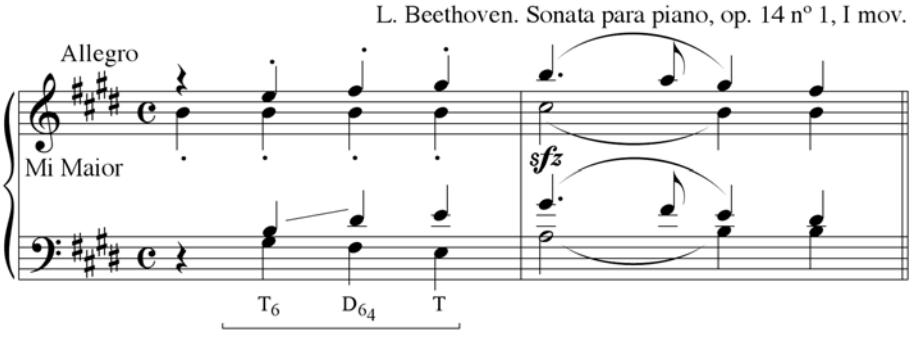


Se no encadeamento T_6-D^6_4-T ou S_6-T^6_4-S a 5ª do acorde de 6ª está duplicada, na voz correspondente a passagem para o acorde de 4ª e 6ª se fará por movimento de 3ª e não por grau conjunto como no dobramento da nota fundamental:

172



173



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

Na harmonização de canto dado o indício da presença de acorde de 4ª e 6ª de passagem é, em primeiro lugar, análogo ao movimento por grau conjunto entre I e III graus e entre IV e VI graus da escala. Em segundo lugar, o acorde de 4ª e 6ª de passagem pode ser usado com melodia parada prolongada nos três primeiros tempos (ou nas três menores durações), e também às vezes no movimento de ida e

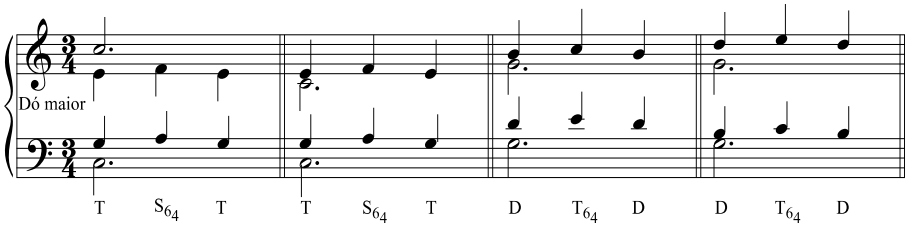
volta da melodia por intervalo de 2ª, ou por 3ª e depois por 2ª ascendente, como está demonstrado nos exemplos 172 e173.

4. Os acordes de 4ª e 6ª de bordadura de subdominante e de tônica

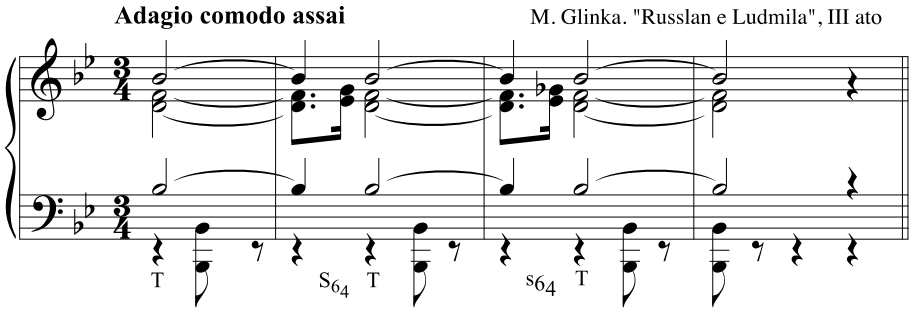
Os acordes de 4ª e 6ª são chamados de bordadura quando colocados no tempo fraco entre uma tríade e sua repetição, com o baixo parado[1].

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

174



175



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

Como foi visto nos exemplos acima, nos acordes de 4ª e 6ª de bordadura, como nos de passagem e nos cadenciais, dobra-se habitualmente a nota do baixo.

5. Movimento das vozes

A regra para a introdução de acordes de 4ª e 6ª de bordadura é o movimento muito suave: o baixo e seu dobramento mantêm-se parados, e as outras duas vozes restantes se movimentam paralelamente (por 3as ou 6as) ascendentemente e ao contrário (ver exemplo 174 e 175).

[1] Esse baixo parado constitui um baixo pedal curto, pois há uma nota mantida sobre a qual se movimenta a harmonia (mais detalhes sobre isso no tema 48).

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

176

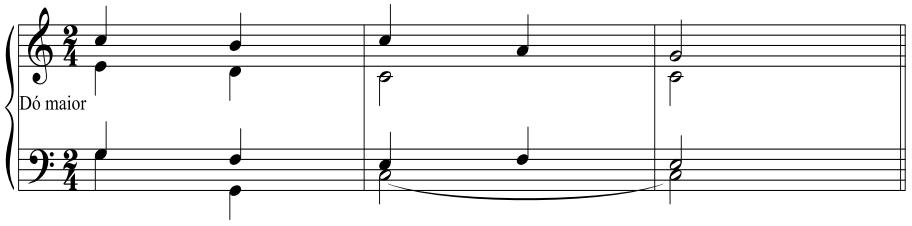


6. O acorde de 4ª e 6ª de bordadura nas cadências

O acorde de 4ª e 6ª de bordadura de subdominante é usado frequentemente na cadência plagal complementar, dando a ela uma nova forma.

Além disto, se o S^6_4 de bordadura aparece depois de uma tônica final incompleta, então uma das vozes salta uma 3ª descendente da tônica para o S^6_4:

177



EXERCÍCIOS

Orais: localizar acorde de 4ª e 6ª de passagem na Sonata, op. 14 nº 1 de L. Beethoven.

Escritos:

a) harmonizar sopranos e baixos dados:

178



b) harmonizar o seguinte soprano mudando a quantidade de vozes, alternando uníssono (oitava) com quatro vozes regulares:

179



No piano:

a) tocar em diferentes tonalidades os encadeamentos com acordes de 4ª e 6ª de passagem: T-D^6_4-T_6; T_6-D^6_4-T; S-T^6_4-S_6; S_6-T^6_4-S; e com acordes de 4ª e 6ª como bordadura: T-S^6_4-T; D-T^6_4-D;

b) harmonizar os seguintes fragmentos:

180



TEMA 14. O ACORDE DE 7ª DA DOMINANTE NO ESTADO FUNDAMENTAL

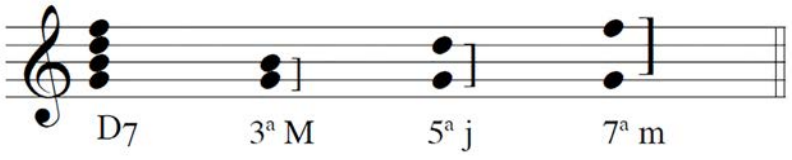
1. O acorde de 7ª da dominante. Sua estrutura e cifragem

O acorde de 7ª da dominante é o acorde de 7ª formado sobre o V grau.

Ele pertence ao grupo de acordes dissonantes, dentre os quais é o mais usado.

Ele é constituído de uma 3ª maior, uma 5ª justa e uma 7ª menor, isto é, de uma tríade maior e uma 7ª menor – tanto no modo maior quanto no harmônico menor:

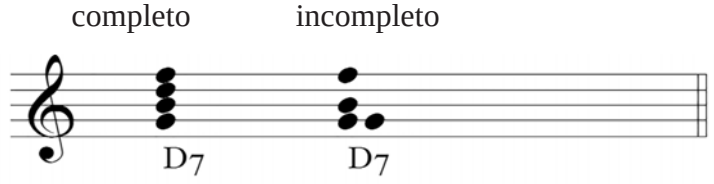
181



A sua cifragem é – D_7.

O acorde de 7ª da dominante é utilizado completo ou incompleto com a omissão da 5ª e dobramento da fundamental:

182



O acorde de 7ª da dominante no estado fundamental em posição melódica de 7ª só é utilizado raramente, como já indicou Glinka.

Ele pode ter posição estreita, afastada e mista:

183



2. A bifuncionalidade dos acordes de 7ª

Em razão de sua dissonância os acordes de 7ª apresentam uma bifuncionalidade na sua estrutura.

Assim, por exemplo, o acorde de 7ª Sol -Si -Ré -Fá (Dó maior) é dissonante porque junto com as notas da função dominante ele inclui uma nota da subdominante (Fá).

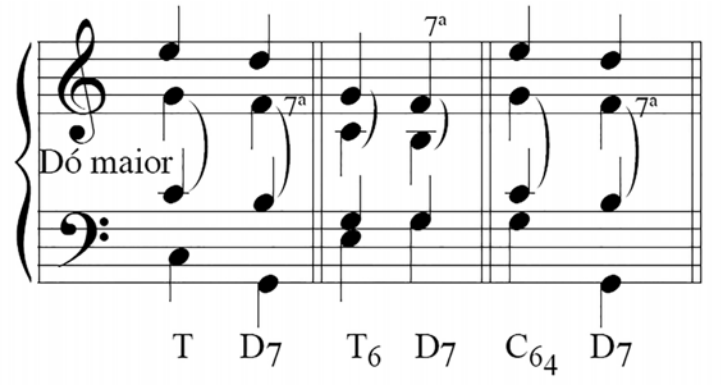
Nos acordes dissonantes uma das duas funções prevalece: ele recebe sua denominação de acordo com ela.

3. A preparação dos acordes de 7ª da dominante

Antes do acorde de 7ª da dominante pode aparecer qualquer um dos acordes que conhecemos (com exceção dos de passagem), isto é: T, T_6, D, D_6, S, S_6 e C^6_4.

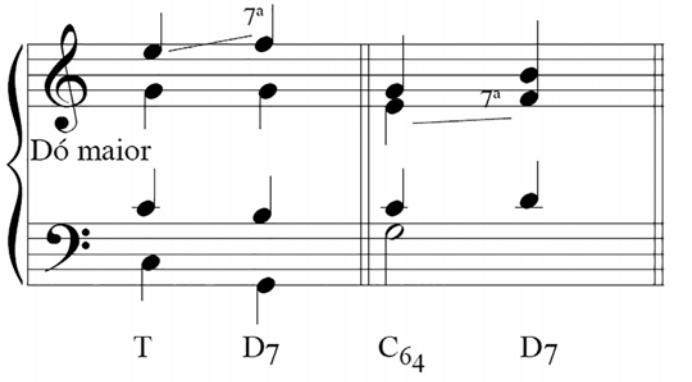
Da ligação de T, T_6 e C^6_4 com D_7 resulta uma 5ª justa seguida de uma 5ª diminuta:

184



A 7ª de tal acorde pode ser introduzida por grau conjunto, por movimento ascendente ou descendente:

185



(ver exemplo anterior)

A 7ª, que aparece após a fundamental da tríade da dominante por grau conjunto descendente, é chamada 7ª de passagem:

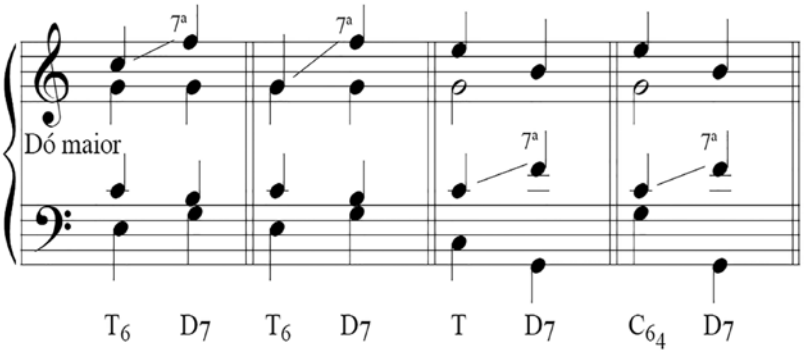
186



A 7ª pode ser atingida também por salto. Tal salto se dá em geral por movimento ascendente, porquanto na sua resolução a 7ª deve descer e o salto não deve ter um movimento igual ao da resolução da 7ª.

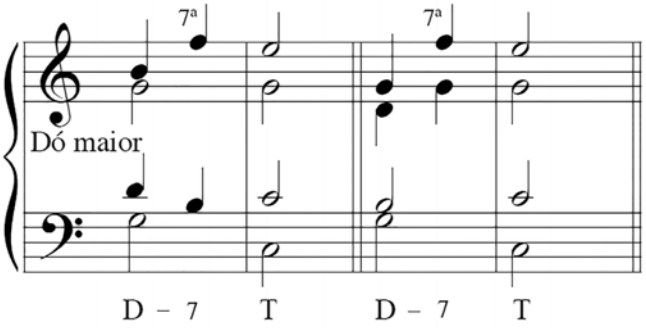
Partindo da harmonia da tônica e de C^{6}_{4}, o salto para a 7ª acontece na maioria das vezes por intervalo de quarta, mais raramente de 7ª:

187



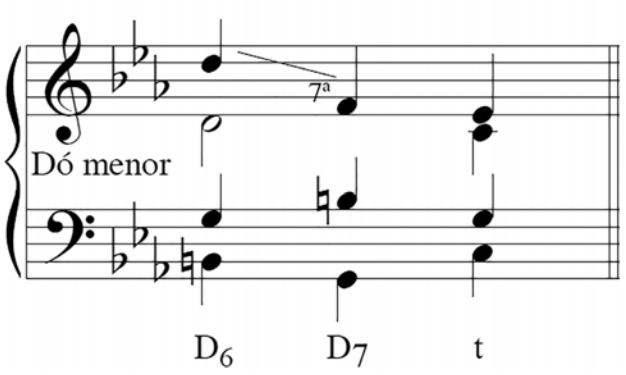
Partindo da harmonia de dominante, o salto para a 7ª terá possivelmente intervalo de 5ª diminuta ou de 7ª:

188



Dentro da harmonia de dominante utiliza-se às vezes o salto descendente para a 7ª:

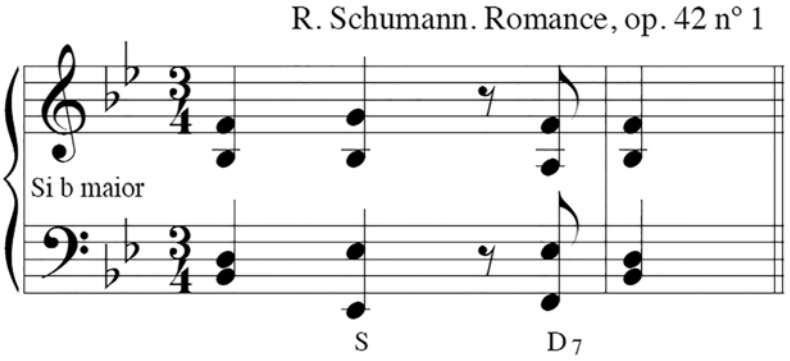
189



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

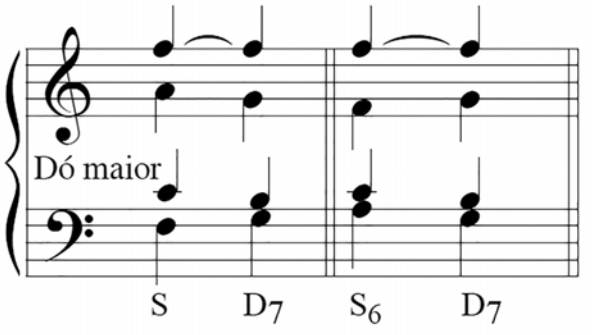
A nota fundamental da subdominante (S ou S_6) e a 7ª da dominante são a mesma nota e frequentemente permanece parada. A dissonância, introduzida com a repetição da nota antes emitida, chama-se preparada. Por isso a 7ª da dominante repetida na mesma voz da nota antes emitida pela subdominante chama-se 7ª preparada:

190



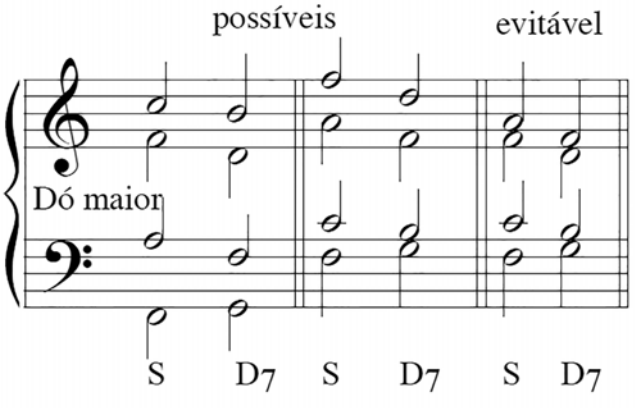
Para se obter um movimento suave das vozes não é possível fazer corretamente a ligação harmônica da tríade fundamental de S com o acorde de 7ª da dominante completo. Por isso na progressão S -D_7 o acorde de 7ª é usado incompleto:

190a



Às vezes, contudo, utiliza-se a ligação melódica no encadeamento da tríade fundamental de S com D_7. Ela não é muito desejável se a 7ª do acorde de D_7 completo está no soprano:

191

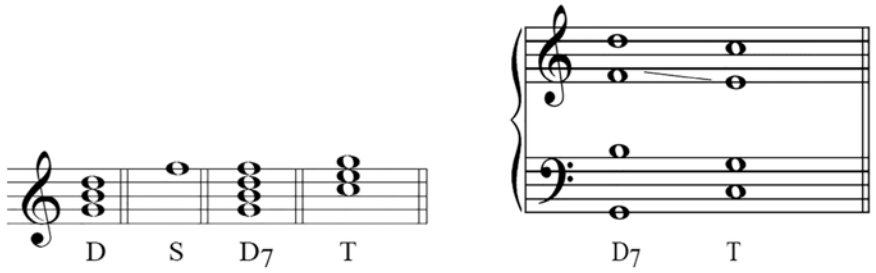


4. A resolução do acorde de 7ª da dominante

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

O acorde de 7ª da dominante resolve pela lógica na tríade de uma das três funções cuja nota fundamental não aparece nele (no D_7 estão notas de D e S)– ou seja, na tônica:

192



No caso de resolução de D_7 completo na fundamental do modo, as vozes em tensão se conduzem desta forma:

1) 7ª – um grau descendente,

2) 5ª – um grau descendente,

3) 3ª – no soprano um grau ascendente, ou nas demais vozes uma 3ª descendente,

4) Fundamental – salto para a fundamental da tônica.

No caso da 3ª (a nota sensível) subir (para a tônica), o acorde completo da dominante resolve na tríade incompleta da tônica e ao contrário. Neste caso o baixo pode ser conduzido em qualquer direção:

193



Se a 3ª de D_7, colocada em voz intermediária, conduz-se descendentemente, então o acorde completo de 7ª da dominante resolve na tríade completa da tônica. Para se evitar o movimento direto das vozes, o baixo conduz-se preferentemente por movimento ascendente:

194



No caso da resolução de D_7 incompleto a 7ª conduz-se por um grau descendente; as outras vozes conduzem-se da seguinte forma:

1) a 3ª – um grau ascendente,

2) a fundamental – numa das três vozes superiores, permanece parada,

3) a fundamental no baixo – salta para a fundamental da tônica em qualquer direção:

195



5. A utilização do acorde de 7ª da dominante no estado fundamental

O acorde de D_7 no estado fundamental pertence ao grupo de acordes mais importantes para as harmonias cadenciais. Nas cadências completas ele se apresenta nas seguintes condições:

S-D_7-T
S_6 -D_7-T
C^6_4-D_7-T
S-C^6_4-D_7-T

As condições de utilização de D_7 nas meias cadências, nas quais frequentemente aparece a tríade da dominante, são as seguintes:

$S_{(6)}$-D_7
$T_{(6)}$-D_7

Portanto, D_7 é apropriado para a cesura no meio do período se não há acorde de C^6_4 cadencial.

Exemplo de harmonização:

196



6. Indicações práticas

Nos exercícios desse tema, D_7 deve ser empregado não só nas cadências mas no interior da estrutura.

Em muitos casos o acorde de 7ª da dominante pode ser colocado no lugar onde se usa a tríade de dominante ou o seu acorde de sexta. No entanto, é indispensável ter claro que o movimento da voz, cuja nota será harmonizada com o D_7, segue o esquema normal para sua resolução.

Até agora, o IV grau da escala era visto unicamente como indicação da subdominante. Agora ele pode ser visto também como indicação da dominante, se, na qualidade de 7ª, caminha por uma segunda descendente para o III grau.

Assim deve-se justamente dar preferência a esta interpretação incluindo-se D_7 nos encadeamentos T-S-D-T e T-D-T. É recomendado empregar os encadeamentos plagais nas cadências plagais complementares e nos casos em que o VI grau da escala, mais raramente o IV, é harmonizado com subdominante, sendo desejável preferivelmente após a tônica.

EXERCÍCIOS

Escritos:
a) harmonizar sopranos e baixos dados:
197



Observação: nesse tema as melodias para harmonização introduzem pela primeira vez bordaduras, que estão indicadas com asteriscos sobre as respectivas notas. Nas bordaduras as harmonias não devem ser mudadas em qualquer caso e por isso essas notas não terão influência sobre a técnica já estudada de encadeamento de acordes, nem dificultarão o processo de condução de vozes. Contudo, bordaduras enriquecem visivelmente a melodia e por isso a sua inclusão nessa etapa do aprendizado.

b) completar a frase dada até o final do período, utilizando D_7 em diferentes posições:

198



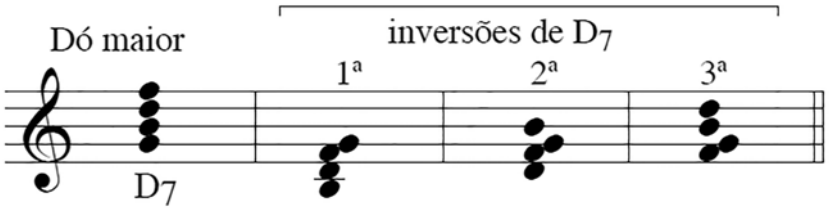
No piano: a partir de uma nota determinada construir D_7 completo e incompleto em diferentes posições, com base na técnica dos exemplos 193 a 195; após definir a tonalidade, resolver os acordes nas respectivas tônicas maiores e menores.

TEMA 15. AS INVERSÕES DO ACORDE DE 7ª DA DOMINANTE

1. Denominações e cifragem

O acorde de 7ª da dominante possui três inversões: a primeira tem o baixo na 3ª, a segunda na 5ª e a terceira na 7ª:

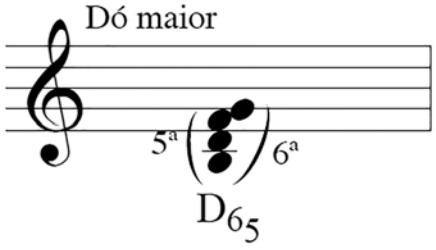
199



As inversões são cifradas pelos intervalos formados entre o baixo e os intervalos característicos do acorde de D_7 – a fundamental e a 7ª.

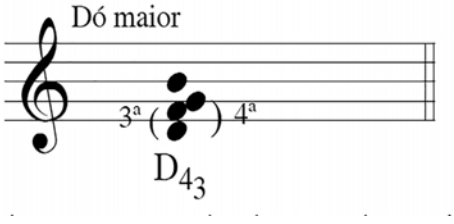
A primeira inversão chama-se acorde de 5ª e 6ª. Ele é cifrado D^6_5, o seu baixo (a 3ª de D_7) forma com as notas características uma 5ª e uma 6ª:

200



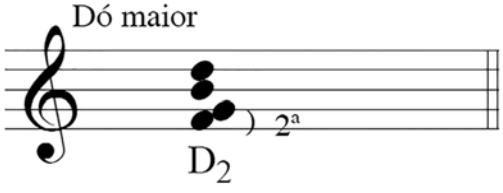
A segunda inversão chama-se acorde de 3ª e 4ª. Ele é cifrado D^4_3, o seu baixo, a 5ª de D_7, forma com as notas características uma 3ª e uma 4ª:

201



A terceira inversão chama-se acorde de 2ª. Ele é cifrado D_2, porque as suas notas características formam um intervalo de 2ª:

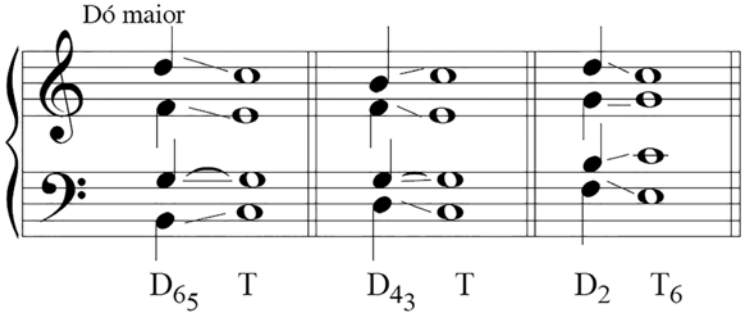
202



2. Resoluções das inversões de D_7

As inversões de D_7 são usadas completas e resolvem na tônica – na base de gravitação modal das notas instáveis: a 7ª e a 5ª caminham por grau conjunto descendente, a 3ª ascendente, e a fundamental permanece parada. Como resultado desse movimento das vozes D^6_5 e D^4_3 resolvem na tríade no estado fundamental e D_2 no acorde de 6ª da tônica:

203



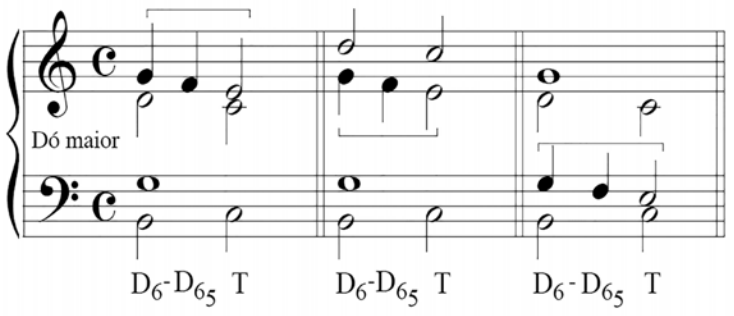
3. A forma e o uso das inversões

As inversões de D_7 são usadas nas mesmas condições do seu estado fundamental; sua 7ª pode aparecer por movimento suave (de passagem ou preparada) ou por salto.

A 7ª de passagem é típica da primeira inversão e da terceira, isto é, de D^6_5 e D_2.

No caso do acorde de 5ª e 6ª, ela aparece depois de D_6, com dobramento da nota fundamental, a 7ª de passagem vai estar numa das três vozes superiores, sobretudo no soprano:

204

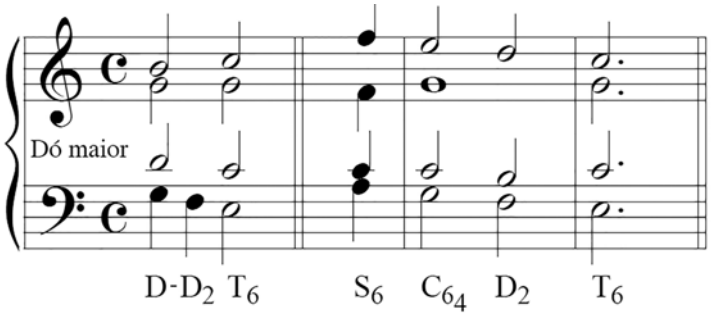


205

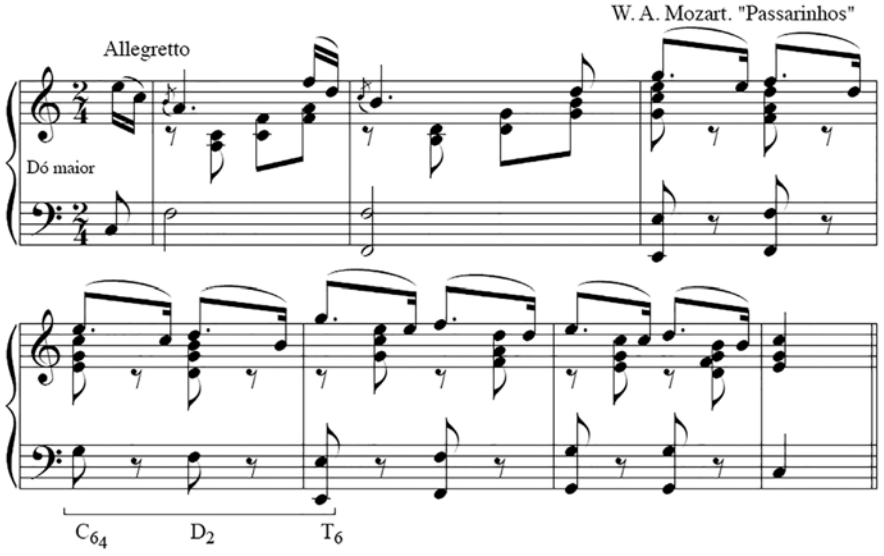


O acorde de 2ª é usado depois da tríade da dominante no estado fundamental ou depois de acorde de 4ª e 6ª cadencial (mais raramente tônica de passagem), com a 7ª de passagem no baixo:

206

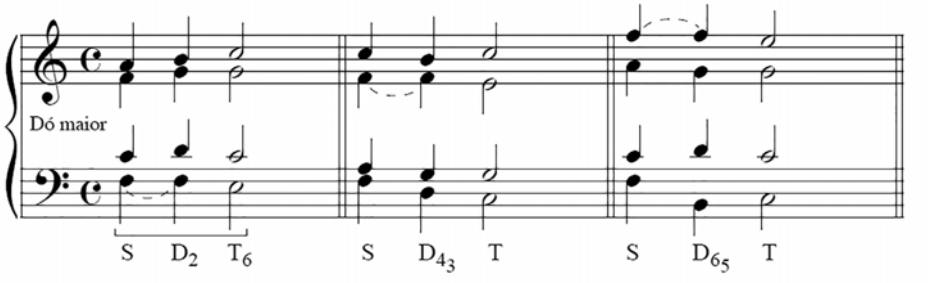


207



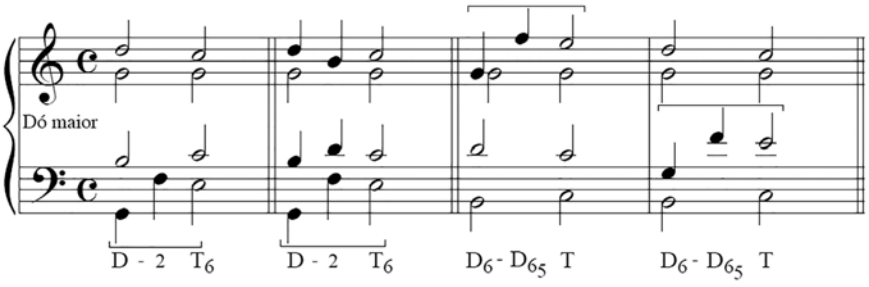
Considera-se a 7ª preparada quando ela aparece como resultado de uma ligação harmônica de qualquer inversão de D_7, antecedida por sua subdominante:

208



Dentro da própria harmonia de dominante a 7ª frequentemente é introduzida por salto, principalmente depois da tríade no caso de transição para D_2 (a 7ª aparece depois de salto ascendente no baixo) ou depois de D_6 (a 7ª aparece depois de salto ascendente em uma das vozes superiores, sobretudo no soprano):

209



A utilização das inversões do acorde de 7ª da dominante enriquece significativamente as possibilidades de desenvolvimento melódico de cada voz separadamente e principalmente do baixo; por isto em caso de harmonização de melodia recomenda-se aplicar de todos os modos as inversões de D_7, reservando o estado fundamental para a cadência.

4. O acorde de 3ª e 4ª de passagem

O acorde de 3ª e 4ª de passagem é usado muito frequentemente como passagem (em vez de D^6_4) entre a tríade de tônica e o seu acorde de 6ª (ou em movimento contrário a este).

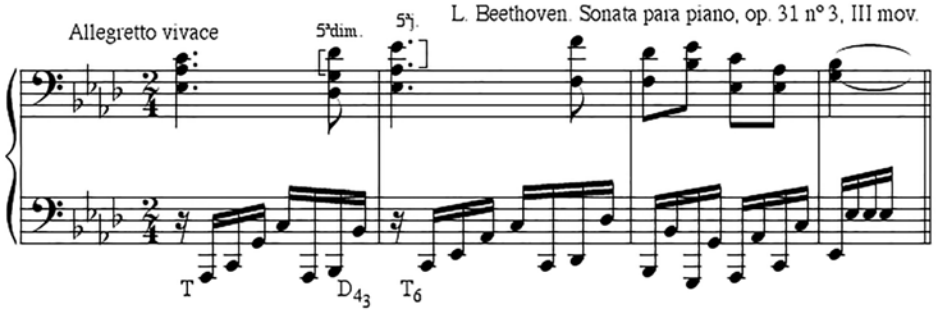
Para evitar o dobramento da 3ª da tônica no encadeamento T-D^4_3-T_6 a 7ª da dominante é conduzida ascendentemente, paralelamente ao baixo (esta necessidade deixa de existir naturalmente no movimento contrário T_6-D^4_3-T):

210



Observação: nesse encadeamento (T-D^4_3-T_6) em caso de posição afastada forma-se a sucessão de 5 as (diminuta e justa ou o contrário); estas 5as não são consideradas como paralelas e por isto admitem-se na harmonização:

211

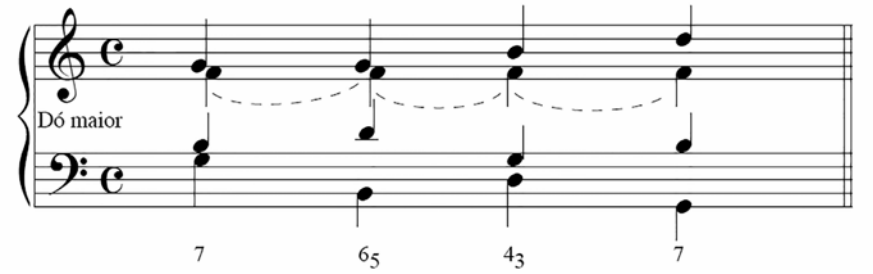


5. A mudança de posição

De modo semelhante às tríades, D_7 e suas inversões podem ter mudança de posição. Nas mudanças de posição recomenda-se que a 7ª de D_7 permaneça

parada (na mesma voz). Movimentar a 7ª ascendentemente é indesejável, e, sobretudo no baixo:

212



Observação: como exceção às vezes a 7ª muda de posição com a 5ª:

213



Exemplo de harmonização:

214



1) D_2 de passagem; 2) 7ª preparada; 3) salto para a 7ª; 4) D^4_3 de passagem; 5) 7ª de passagem.

EXERCÍCIOS

Orais: localizar os acordes de 7ª da dominante e suas inversões nas seguintes obras:

a) W. A. Mozart. "Berceuse";

b) L. Beethoven. Sonata, op.10 nº 2 (compassos 1 – 16);

c) L. Beethoven. Sonata, op. 26 (compassos 1 – 32, tema das variações);

d) F. Chopin. Prelúdio em Dó menor;

e) M. Glinka. Abertura da ópera "Ivan Sussanin" (primeiro tema em Sol menor, início do 16º compasso).

Escritos: hamonizar cantos e baixos dados:
214a



No piano:

a) tocar em diferentes tonalidades as inversões de D_7 com suas resoluções na tônica;

b) construir inversões de D_7 a partir de uma nota dada, prestando atenção no intervalo formado com a nota fundamental de D_7, e resolvê-las na tônica maior ou menor, como no exercício anterior.

TEMA 16. OS SALTOS NAS RESOLUÇÕES DO ACORDE DE 7ª DA DOMINANTE NA TÔNICA

Na resolução do acorde de 7ª da dominante e suas inversões na tônica, a prática sancionou algumas transgressões às técnicas de movimento das vozes descritas antes.

1. O saltos da 5ª

O acorde de 2ª da dominante - D_2 -, na sua resolução no acorde de 6ª da tônica, admite salto da 5ª de D_2 para a 5ª de T (salto da nota da 5ª). Este salto é usado preferencialmente na voz superior, na melodia, e geralmente em movimento contrário ao baixo. Entende-se por isto, que o salto de 4ª ascendente é preferido ao salto de 5ª descendente:

215



Neste encadeamento (D_2 - T_6) é possível também o salto da nota fundamental:

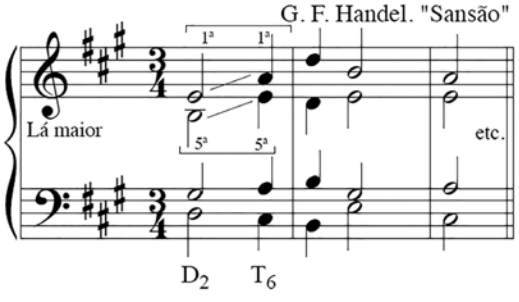
216



2. Salto duplo

Simultaneamente ao salto da 5ª no encadeamento D_2-T_6 são possíveis também saltos da fundamental com a condição de que o movimento das duas vozes mais agudas se faça por 4as paralelas e não por 5as:

217

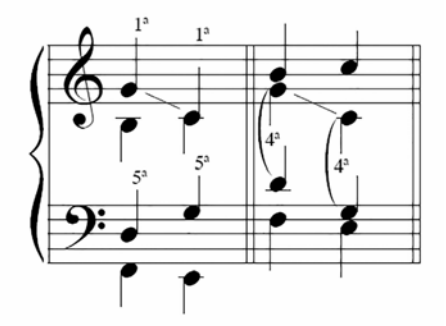


218



Observação: em casos mais raros o salto duplo na resolução de D_2 em T_6 produz movimento contrário entre a voz superior e a voz intermediária, ou movimento descendente de 5ª em 4ªs paralelas nas vozes intermediárias:

219



Da mesma forma que D_2, o acorde de dominante de 3ª e 4ª (D^4_3) pode resolver na tríade completa ou incompleta de tônica com saltos das fundamentais:

220



221



Ocasionalmente, diversos saltos são também usados no encadeamento D^6_5-T, como por exemplo:

222



3. 8AS contrárias e paralelas nas cadências conclusivas

Para se conseguir a cadência perfeita no encadeamento final, o D_7 incompleto algumas vezes resolve na tônica com 8as contrárias e até paralelas nas vozes extremas:

223



224



Essas 8as transferiram-se em algum grau da prática artística para a pedagógica, o que as tornou admissíveis no movimento das vozes.

Exemplo de harmonização:

225



EXERCÍCIOS

Escritos:

a) harmonizar os sopranos e baixos dados:

226



b) completar a frase dada até o final do período utilizando mais livremente as resoluções de D_7 e suas inversões em direção à tônica:

227



No piano: harmonizar os fragmentos dados:

228

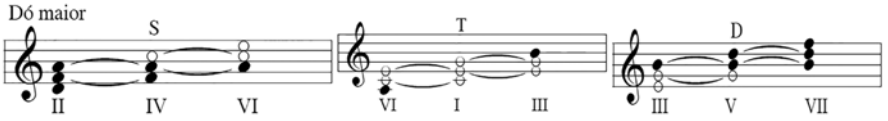


TEMA 17. O SISTEMA FUNCIONAL COMPLETO DO MAIOR E DO MENOR HARMÔNICO. O SISTEMA DIATÔNICO

1. O maior

Uma 3ª acima ou uma 3ª abaixo de cada tríade principal situam-se as tríades secundárias, situadas por parentesco funcional próximas às tríades principais. Esse parentesco é devido à presença de duas notas comuns entre os acordes:

229

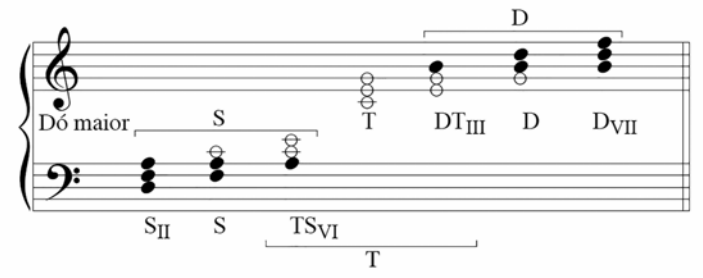


Assim são estruturados três grupos funcionais, em cujos centros se encontram suas tríades principais. Os grupos são denominados pela função das tríades principais.

Tanto no grupo da subdominante como da dominante há uma tríade encontrada também no grupo da tônica, a qual produz a conexão entre os grupos.

Os três esquemas dados acima podem ser unidos em um único grupo que abrange o sistema funcional completo das tríades do modo maior:

230



Sugere-se que as tríades secundárias do modo maior sejam designadas pelas letras maiúsculas das tríades principais (T, S ou D), relativas às suas funções, e por números romanos indicando os graus da escala sobre os quais elas se constroem por terças. As tríades, que se encontram em dois diferentes grupos, são designadas por duas letras (DTIII, TSVI).

As notas encontradas na tríade da tônica são indicadas no esquema por brancas e as demais por pretas. Isso torna evidente a ligação gradualmente decrescente das notas com a tônica, à medida que dela se afastam para a direita e para a esquerda, com o aumento natural da instabilidade.

A instabilidade alcança maior força nas tríades mais distantes do esquema (SII, DVII). Nestas tríades as notas em comum com a tônica estão completamente ausentes.

A nota da sensível (a 3ª da dominante) está em todos os acordes do grupo da dominante, devendo-se a ela as condições naturais da tensão característica dessa função.

Os acordes do grupo da subdominante se caracterizam pela presença do VI

grau da escala (a 3ª da subdominante), o qual não possui uma expressão de tensão tão clara quanto a nota da sensível. Por isso os acordes da função subdominante se caracterizam por uma instabilidade menos aguda que os da função dominante.

2. Propriedade do grupo da tônica

No âmbito do sistema funcional o grupo da tônica exerce a função principal.

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

Porém, como se vê na própria denominação desses acordes (mediante – mediador), eles exercem uma situação funcional intermediária: suas funções podem mudar dependendo dos acordes próximos (alternância de função).

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

Por isso, se após a tríade do III grau segue uma subdominante e a sensível se movimenta descendentemente em direção à 3ª de S, isto soa de modo natural apenas porque, especificamente nesse encadeamento, o III grau não cumpre a função de dominante e sim de tônica.

Caso análogo se dá com a subdominante: se depois dela segue C^6_4 ela exerce clara função de subdominante; porém se a tríade do VI grau aparece após a dominante, substituindo a tônica, ela representa a função da tônica em todos os sentidos.

Ambas as mediantes apresentam a mais completa alternância de função nos casos em que se empregam outras tríades secundárias, por exemplo:

$T\text{-}DT_{III}\text{-}S_{II6}$ (ou TS_{VI})$\text{-}S_6\text{-}D$;
$T\text{-}TS_{VI}\text{-}S_{II6}\text{-}DT_{III}\text{-}D$;

Tais encadeamentos podem ser encontrados, para começar, na balada em Fá maior e nas mazurcas em Fá e Dó maior de F. Chopin. Mas podem ser encontrados também em outros compositores da cultura nacional eslava, como A. Dvorak, S. Maniuchka, B. Smetana.

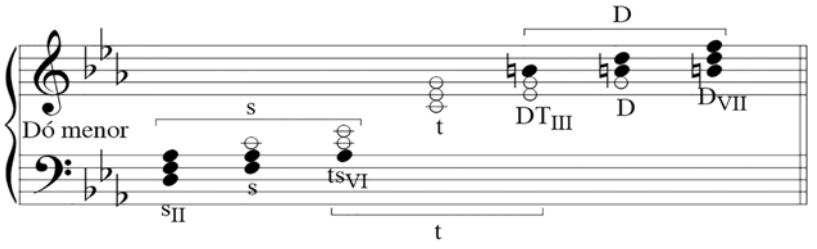
As alternâncias da função modal aparecem mais claramente na produção de canções populares russas e na música clássica russa, onde a principal característica da exposição harmônica é a equivalência de ambas as tônicas no sistema paralelo. Nestes casos as tríades do VI grau do modo maior e do III do menor paralelo se integram naturalmente ao grupo da tônica mais do que aos outros (ver temas 27 e 49).

Sobre a existência do grupo de acordes da tônica assim como da dominante e da subdominante, há indicações muito nítidas no manual de P. I. Tchaikovsky (ver "Orientação e estudo prático da harmonia", 4.ed, 1885, p.6), aludidas também em Rimsky-Korsakov (ver "Manual prático de harmonia", 11ª ed., p. 31).

3. O menor harmônico

Como se sabe, a introdução no menor de D maior (conjunto harmônico caracteristicamente maior) produz o modo menor harmônico. Isso induz a certa semelhança entre as relações funcionais dos acordes do maior e do menor:

231

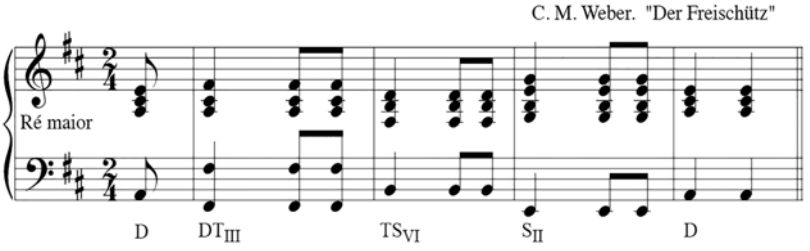


Os acordes dos grupos da tônica menor e da subdominante menor são indicados com letras minúsculas (t e s). Diferentemente do maior, a tríade do III grau do menor harmônico não entra no grupo da tônica; apesar da presença de duas notas em comum com a tônica, ele é um acorde de aguda instabilidade (tríade aumentada) e representa a função dominante, graças à sua sonoridade peculiar. Ao mesmo tempo a tríade do III grau do menor natural pertence claramente à função da tônica, enquanto que a do VI grau pertence mais à subdominante pela coincidência com S do maior paralelo.

4. Propriedades das tríades secundárias

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

232



Diferentes graus de instabilidade dos acordes de cada grupo permitem evitar das mais diversas maneiras, e quando necessário de forma mais durável, o surgimento excessivamente frequente da tônica ou finalmente omiti-la:

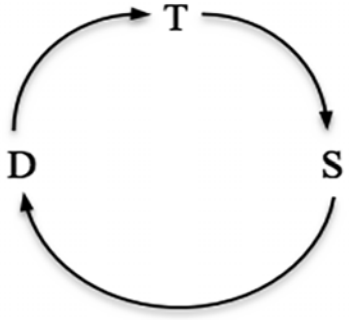
233



5. A lógica das progressões de acordes

A direção básica do movimento harmônico, como se sabe, pode ser expressa pela fórmula:

234

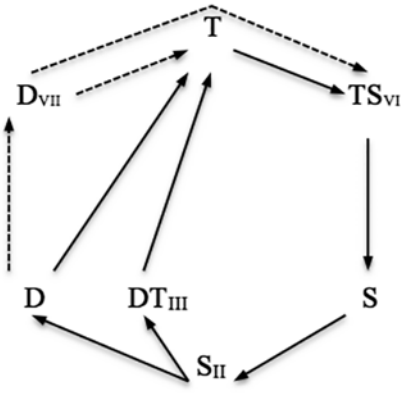


Ela pode abranger as principais combinações harmônicas, as quais contêm não só as tríades principais como as secundárias. Assim, qualquer função desta fórmula pode ser representada por um dos acordes secundários do grupo correspondente, que nesse caso como que substitui a sua tríade principal (ver o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

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

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

234a



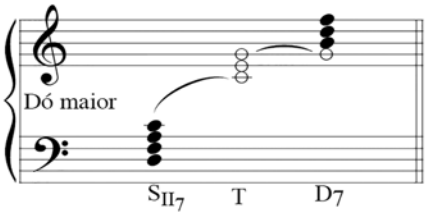
O esquema dado acima determina apenas a direção geral do movimento, não obrigando à utilização de todos esses acordes sucessivamente. Ao contrário, na maioria dos casos, um ou mais acordes encontrados no esquema estão ausentes (por exemplo TS_{VI}, S, S_{II} ou todo o grupo da dominante, etc.).

6. Os acordes de 7ª principais

Qualquer uma das tríades do sistema funcional pode ser transformada em acorde de 7ª com o simples acréscimo da 7ª. Em geral, esse complicador da sonoridade não se reflete na relação funcional entre os acordes.

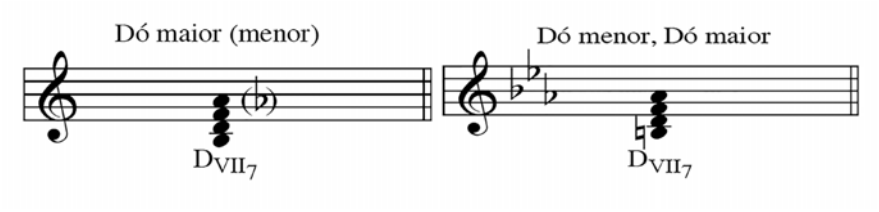
Representando mais claramente os grupos D e S existem os acordes D_7 e S_{II7}, cuja estrutura tem apenas uma nota da tríade da tônica; assim, em ambos os acordes está ausente a 3ª da tônica, que caracteriza o modo (maior ou menor):

235



Tensão significativa possui o assim chamado acorde de 7ª da sensível (D_{VII7}), tanto o menor quanto o diminuto, graças à total ausência de notas da tônica:

236 237



Esses três acordes de 7ª são considerados principais na prática criativa.

Nas progressões de acordes os acordes de 7ª também são empregados depois das tríades da mesma função, como acordes de maior tensão. É possível também haver progressões de acordes de 7ª de uma ou várias funções.

7. Encadeamentos no sistema funcional completo

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

Por exemplo, o encadeamento autêntico pode ocorrer nas seguintes variantes:

T-D-T
T-D_7-T
T-D_{VII7}-T
T-D_{III6}-T
T-D_{VII7}-D_7-T
T-D-DT_{III}-T

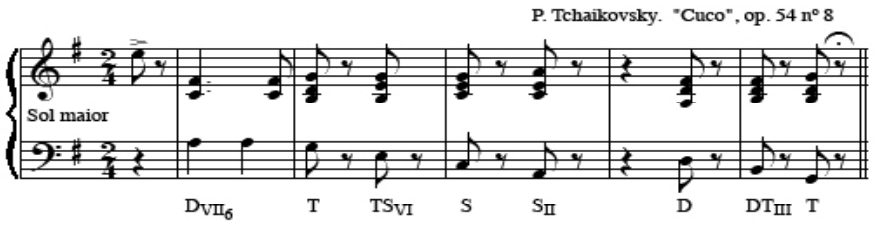
De forma análoga podem variar também os encadeamentos plagais:

T-S-T
T-TS_{VI}-T
T-TS_{VI}-S-T
T-TS_{VI}-S-S_{II}-T

Variantes inteiras dos encadeamentos podem ser eficazes na construção de uma progressão harmônica mais ampla:

T-TS_{VI}-S-S_{II}-D_{VII7}-D_7-DT_{II6}-T

238



A substituição de acordes secundários de um grupo funcional pode ser adequada também para a omissão da tônica no início de uma estrutura.

8. O sistema diatônico

O conjunto de acordes principais e secundários dos modos maior e menor natural (ver Tema 25) forma o sistema funcional diatônico completo (ou simplesmente – diatônico). Ao diatônico se relacionam também os modos maior e menor harmônicos.

EXERCÍCIOS

Orais:

1) denominar em várias tonalidades maiores e menores as tríades de cada um dos três grupos funcionais e os acordes de 7ª D_7, S_{II7} e D_{VII7}.

2) analisar os seguintes fragmentos, prestando atenção especial à lógica das progressões:

a) W. A. Mozart. Ópera "Flauta mágica", marcha (1º período);

b) N. Rimsky-Korsakov. Ópera "Sadko", conto de Nejata;

c) N. Rimsky-Korsakov. Bylina "Sobre Dobrinia" ("Cem peças", nº 6);

d) M. Mussorgsky. Ópera "Khovantchina", coro "Nade, nade, cisnezinho";

e) M. Balakirev. "Lento", nº 26 (arranjo de canção folclórica);

f) F. Liszt. "A capela de Guilherme Tell" (início);

g) P. Tchaikovsky. Ópera "A feiticeira", arioso de Kuma "Olhar para baixo";

h) P. Tchaikovsky. Canção folclórica "Pobre passarinho voou" (arranjo de P. Tchaikovsky e V. Prokunin, nº 54).

TEMA 18. O ACORDE DE 6ª E TRÍADE DO II GRAU (SII_6 e SII)

A. O ACORDE DE 6ª DO II GRAU

1. A predominância do acorde de 6ª

O acorde de 6ª do II grau (SII_6) é o mais difundido de todos os acordes secundários e o representante habitual do grupo da subdominante, tanto no maior como no menor.

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

2. O dobramento em SII_6

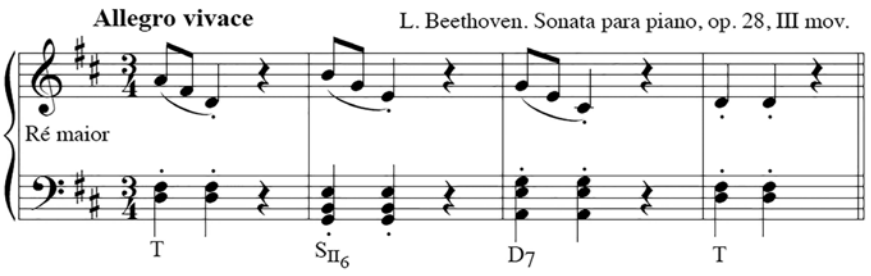
Emprega-se o acorde de 6ª do II grau principalmente na qualidade de subdominante (S) com o dobramento do baixo, que é a fundamental do acorde principal do grupo, a tríade da subdominante S. Esse dobramento no acorde secundário de 6ª reforça a sua ligação com a tríade principal e, consequentemente, acentua a sua pertinência ao grupo da subdominante[1].

Algumas vezes em SII_6 dobra-se a nota fundamental de SII e mais raramente a 5ª:

239



240

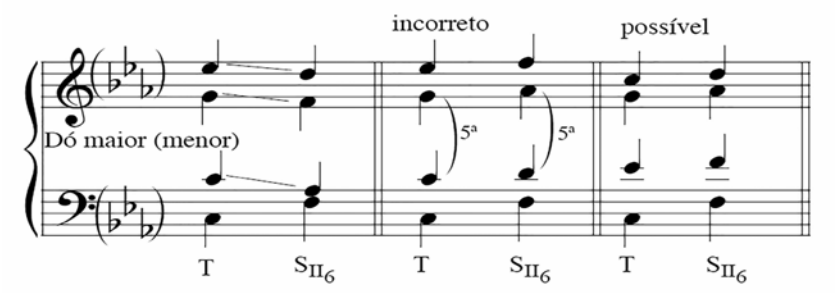


[1] O compositor e teórico francês J. P. Rameau (1683-1764) trata este acorde como "a subdominante com a 6ª no lugar da 5ª". Daí surge outra designação para este acorde: S_6 (subdominante com 6ª).

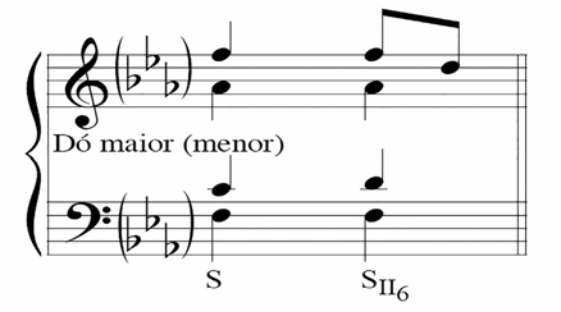
3. Os acordes que precedem SII_6

O acorde de 6ª do II grau aparece depois de T ou T_6 por ligação melódica (pela ausência de notas comuns).

Como regra, as três vozes superiores caminham em movimento contrário ao baixo; na posição afastada isto permite evitar possíveis 5as paralelas. No menor, sendo diminuta a segunda das duas 5as, essa sucessão de acordes é permitida. Na posição estreita é possível igualmente movimentar todas as vozes numa só direção:
241



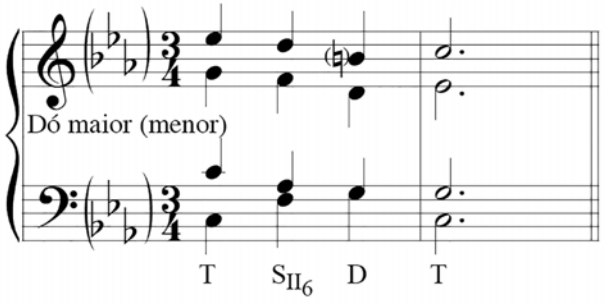
O acorde de 6ª pode aparecer também após a tríade da subdominante (S-SII_6), do tempo forte para o tempo fraco:
242



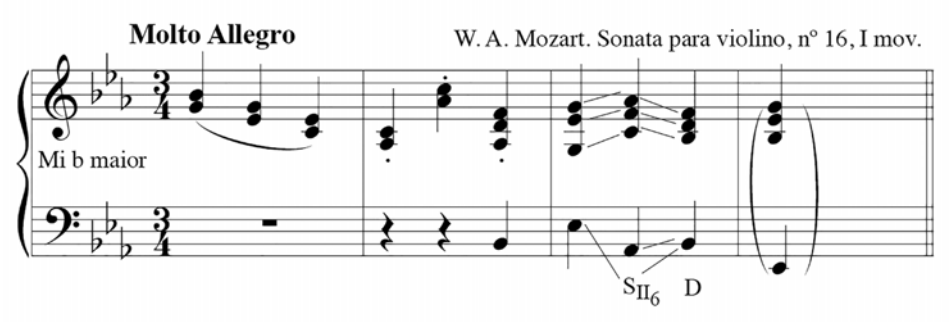
4. A ligação de SII6 com os acordes do grupo da dominante

O acorde de 6ª do II grau pode ser seguido de qualquer do acordes conhecidos da série do círculo funcional do grupo da dominante: D, D_6, D_7 e suas inversões, e também do acorde de 4ª e 6ª cadencial.

No caso de dobramento da 3ª de SII_6 a sua ligação com a tríade fundamental da dominante, habitualmente melódica, se faz mesmo apesar da presença de notas comuns: três vozes descem em movimento contrário ao baixo, como no encadeamento S-D:
243



244



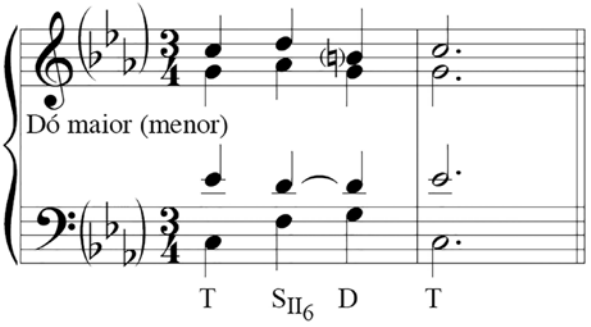
A ligação harmônica SII_6-D é menos utilizada, mas totalmente possível, preferivelmente com uso de salto:

245



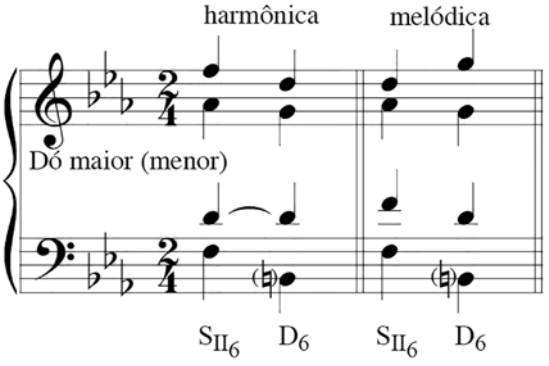
No caso de dobramento da fundamental em SII_6, ele se encadeia muito naturalmente com a tríade de D por ligação harmônica:

246



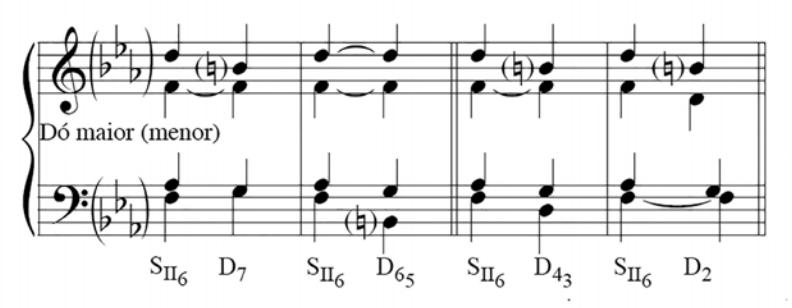
A ligação de SII_6 com D_6 é possível tanto melódica quanto harmônica:

247



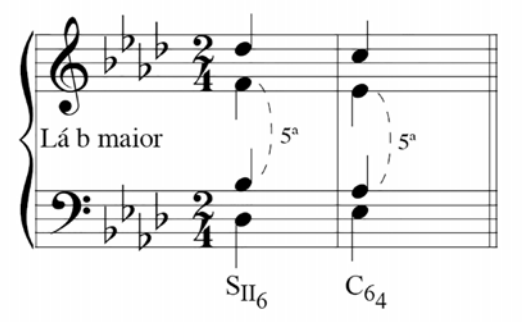
Com a dominante com 7ª e suas inversões SII_6 se liga harmonicamente, pela permanência de uma ou das duas notas comuns na mesma voz. Nesse caso a 7ª da dominante é preparada:

248



Às vezes, principalmente na posição afastada (mais raramente na posição estreita, se SII_6 tem posição melódica de 5ª) produz-se no encadeamento SII_6-C^6_4 5^{as} paralelas, habitualmente entre as vozes intermediárias:

249



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

250



B. A TRÍADE FUNDAMENTAL DO II GRAU NO MODO MAIOR

5. A ligação de acordes em relação de 3ª

A tríade fundamental do II grau é utilizada, como regra, apenas no modo maior, depois de S, T_6 e mais raramente T.

As tríades S e SII se encontram em relação de 3ª e têm duas notas comuns.

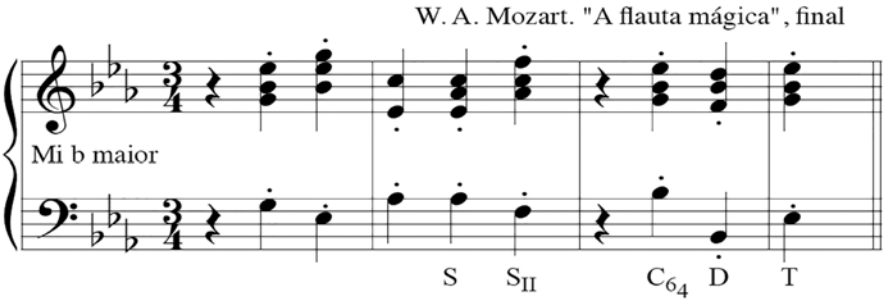
Na ligação harmônica S-S_{II} ambas as notas comuns permanecem na mesma voz:

251



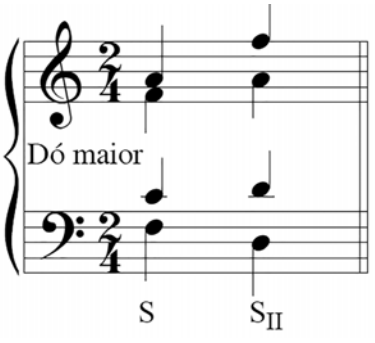
É possível também realizar a ligação melódica; o baixo se conduz uma 3ª abaixo, e as demais vozes em movimento contrário, isto é, ascendentemente, uma por 3ª e as outras por 4ª:

252



Um modo particular de ligação melódica é feito por salto da 3ª, da 3ª da subdominante para a 3ª da tríade do II grau:

253



Observação: nesse encadeamento ocorre como se fosse uma mudança de posição no momento da ligação, possível também em quaisquer outros dois acordes em relação secundária de 3ª.

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

Depois de S_{II} segue normalmente uma harmonia de dominante. A ligação de SII com a tríade da dominante no estado fundamental é sobretudo melódica. Com os acordes de 7ª da dominante e suas inversões SII se une preferencialmente por ligação harmônica, preparando-se a 7ª de D_7.

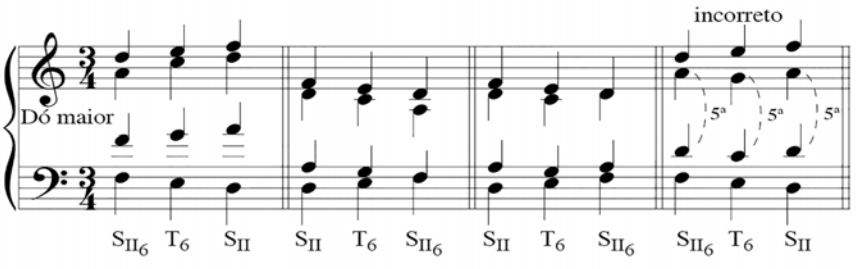
Ainda que antes do acorde cadencial C^6_4 habitualmente se use o acorde de 6ª do II grau, é possível igualmente, no modo maior, utilizar a tríade fundamental (ver

exemplo 252).

7. A tônica de passagem entre os acordes SII e SII_6

Entre o acorde de 6ª e a tríade de S_{II} (ou no sentido contrário) às vezes se usa o acorde de tônica de passagem, como acorde de 6ª com o dobramento da 3ª: as três vozes superiores caminham em movimento contrário ao baixo, sendo que em posição afastada podem-se produzir 5as paralelas, as quais evitam-se com a mudança de posição de afastada para estreita:

254



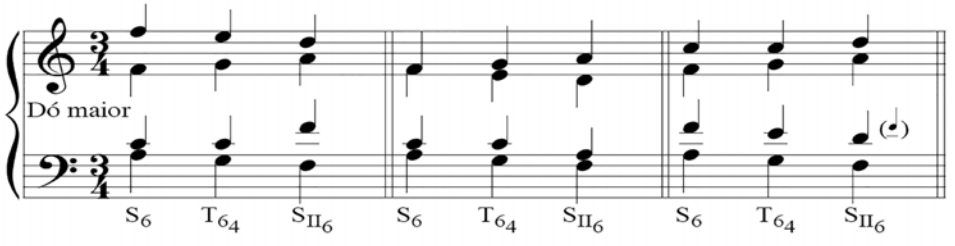
255



(ver exemplo 250)

Entre acordes de 6ª de S e SII_6 pode-se inserir o acorde de tônica de 4ª e 6ª de passagem:

256



Observação: situação semelhante de acordes de passagem circundados por acordes diferentes já foi tratada anteriormente (ver no tema 15 o final do exemplo 206); outros casos serão descritos mais adiante nos temas 21 e 22.

Exemplo de harmonização:

257



EXERCÍCIOS

Orais: analisar os seguintes fragmentos, observando os acordes de S_{II} e os que o circunscrevem:

a) L. Beethoven. Scherzo da Sonata, op. 28 (compassos 1 a 16);

b) L. Beethoven. Sonata, op. 2 nº 2, II mov.

Escritos: harmonizar os cantos e baixos dados:

258





Observação: iniciando com esse tema, nas melodias propostas para harmonização são introduzidas também junto com as bordaduras (ver a observação do tema 13) as notas de passagem, indicadas com asterisco.

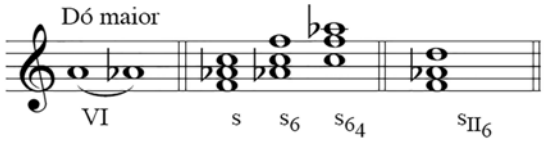
No piano: tocar em diversas tonalidades, também no modo menor, os encadeamentos dados: T-S_{II6}-D; T-S-S_{II}-D; S_{II6}-D_7-T; T-T_6-S_{II}-C^6_4-D_2-T_6; S-S_{II}-S_{II6}-C^6_4.

TEMA 19. O MODO MAIOR HARMÔNICO

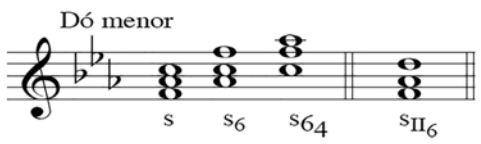
1. As tríades do maior harmônico

No modo maior harmônico, em consequência do abaixamento do VI grau da escala, os acordes do IV e do II graus têm uma estrutura idêntica aos do homônimo menor: a tríade de s é menor, e a de sII diminuta, sendo empregada somente como acorde de 6ª (como no menor):

259



260



A tríade aumentada do VI grau é pouco usada, e, por isto, não são dadas aqui mais informações sobre ela (apesar de na análise poder ser encontrada, por exemplo, no romance "O conselheiro titular" de A. Dargomijsky, e no *gopák* da ópera "A feira de Sorotchinsky" de M. Mussorgsky, etc).

As condições de uso desses acordes nos encadeamentos funcionais são as mesmas do modo maior natural.

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

261



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

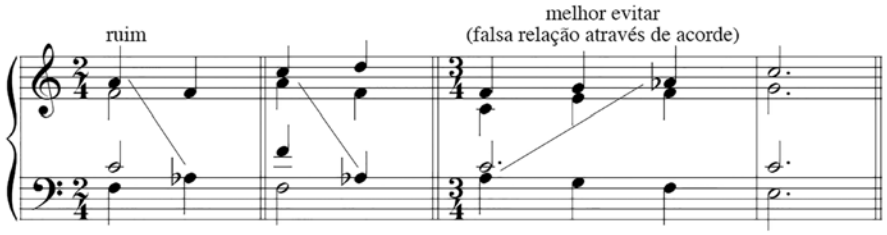
262





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

264



3.Utilização

Os acordes do grupo da subdominante do maior harmônico são utilizados naturalmente tanto no meio do período (particularmente estando circundados pelos acordes de passagem T^6_4 e T_6) quanto na cadência plagal conclusiva (ver os exemplos 261 e 262 desse tema).

4. A passagem dos acordes da subdominante menor para os acordes do grupo da dominante

Os acordes da subdominante menor e o acorde sII preparam tanto os acordes do grupo dominante quanto os de C^6_4, com base nas técnicas de condução de vozes já conhecidas, repetindo-se as normas no modo menor harmônico (ver o capítulo anterior).

EXERCÍCIOS

Orais: analisar os seguintes fragmentos, observando os acordes de SII e os que o circundam:

a) F. Chopin. Estudo, op. 25 nº 1 (final);
b) F. Chopin. Noturno, op. 32;
c) R. Schumann. “Cenas infantis”, nº 13;
d) M. Glinka. “Lembro-me de um estranho momento”;
e) A. Dargomijsky; “Romance oriental”.

Escritos: harmonizar os cantos e baixos dados:

265



TEMA 20. A TRÍADE DO VI GRAU (TSVI)

A CADÊNCIA INTERROMPIDA

TÉCNICAS DE AMPLIAÇÃO DO PERÍODO

1. Característica funcional

Depois da tríade e do acorde de 6ª de SII, a tríade do VI grau maior e menor foi a que recebeu a maior difusão (TSVI, tsVI).

Dependendo dos acordes que a circundam ela pode representar tanto S quanto T. Essa é a sua característica básica (o que se refletiu também na cifragem adotada pelo manual).

2. O encadeamento interrompido

Quando a tríade TSVI no estado fundamental é introduzida após D ou D_7, ela se aproxima mais da função de tônica, o que implica nas condições dessa função. A progressão desse tipo, isto é, D-TSVI ou D_7-TSVI, é chamada de interrompida:

266



Habitualmente, depois do encadeamento interrompido segue-se uma série de funções do círculo tonal, sendo a mais natural de todas S e S_{II}, raramente T_6, e às vezes também D e inversões.

3. TSVI como elo intermediário

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

267



268

a)



b)



4. TSVI com função de subdominante

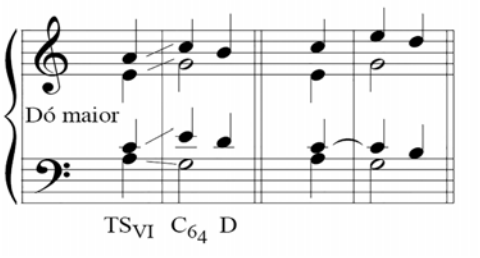
É como subdominante que TSVI cumpre a sua função mais precisa e significativa. Se a tríade TSVI é introduzida antes de D, D_7 ou C^6_4 ela estará na posição mais típica da subdominante, representando indubitavelmente tal função, apesar de ser mais fraca:

269

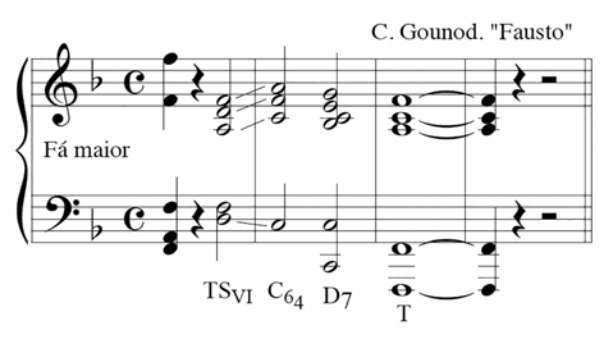


TSVI pode ter ligação melódica com C^6_4, quando o VI grau tem a fundamental dobrada, e harmônica, quando a nota dobrada é a 3ª:

270



271



Observação: a tríade do VI grau é muitas vezes circundada pela tônica (T-TSVI-T). Tal encadeamento, surgido no século XIX, desenvolveu-se muito na música russa e se tornou típico como encadeamento harmônico, como forma de ligação de tonalidades paralelas no chamado sistema de comutação modal (ver tema 27):

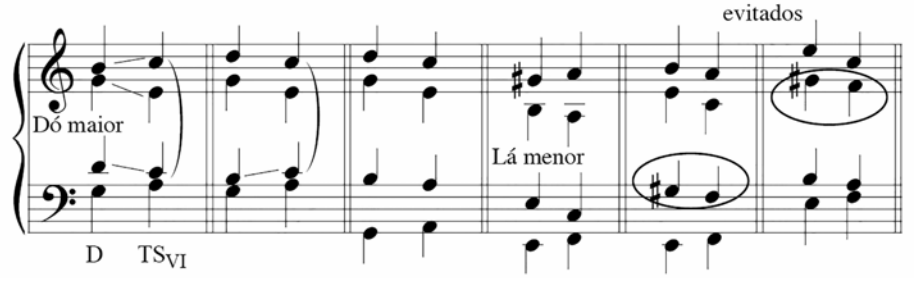
272



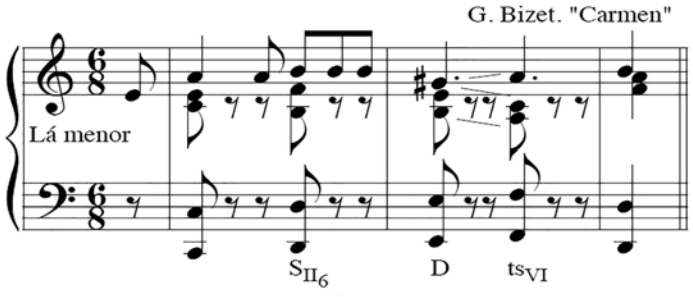
5. A condução de vozes no encadeamento D-TSVI

Na ligação de D com TSVI exige-se observar, para a condução de vozes, as seguintes condições. Se D está em posição melódica de 3ª (que é a sensível), a 3ª de D, por atração, se movimentará por grau conjunto ascendente, isto é, para a nota fundamental da tônica, enquanto que as vozes intermediárias se dirigem em movimento contrário ao baixo, como se dá geralmente em todas as ligações melódicas. Como resultado dobra-se a 3ª de TSVI (tsVI). Se a nota sensível se encontra em voz intermediária no acorde de dominante, o dobramento da 3ª de TSVI nas tonalidades maiores não é obrigatório, apesar de recomendável pelas regras funcionais. Nas tonalidades menores o dobramento da 3ª de tsVI é indispensável para evitar o movimento antinatural da sensível descendo uma 2ª aumentada:

273

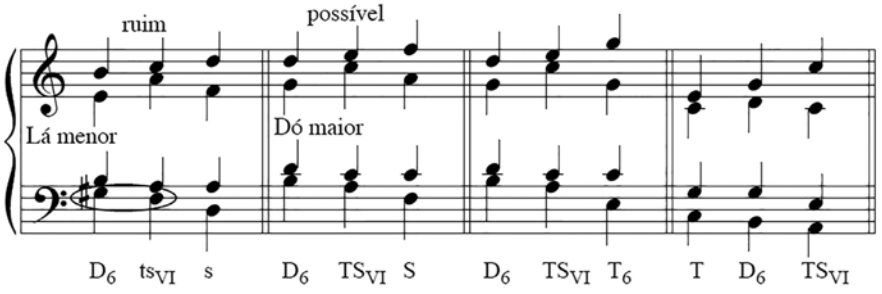


274



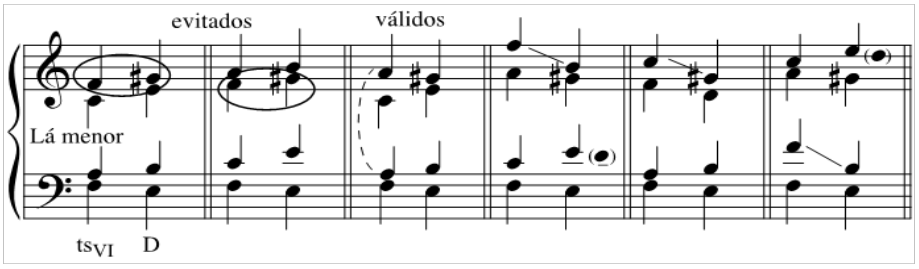
Observação: por esse motivo não se usa a ligação D_6-tsVI no modo menor (no baixo ocorrerá o movimento de 2ª aumentada), o que no modo maior é totalmente possível, e particularmente na comutação modal:

275



Se no modo menor depois de tsVI segue D no estado fundamental, a ligação só será possível se a 3ª de tsVI estiver dobrada, pois em qualquer outro dobramento ocorrerão 5as ou 8as paralelas, ou ainda intervalo de 2ª aumentada. Contudo, se for utilizado salto no encadeamento tsVI-D, o dobramento da 3ª não será indispensável:

276



6. TSVI (tsVI) após D_7

A ligação do acorde de 7ª da dominante com o VI grau (D_7-TSVI) tanto no modo maior quanto no menor, requer, independentemente da posição da sensível em D_7, o dobramento da 3ª em TSVI e tsVI.

Se D_7 se apresenta incompleta, para tal dobramento é indispensável o salto da fundamental de D_7, em uma das três vozes superiores, em direção à 3ª de TSVI (uma 4ª ascendente ou uma 5ª descendente). Essa resolução de D_7 em TSVI só se distingue do encadeamento habitual D_7-T pelo movimento do baixo (intervalo de 2ª em vez de 4ª) e acentua o caráter de tônica de TSVI:

277



7. A cadência interrompida

O encadeamento interrompido é chamado de cadência interrompida quando conduz à conclusão do período ou parte dele (frase).

Na cadência interrompida a dominante (D ou D_7), sempre no estado fundamental, não leva à tônica, como é esperado, mas a outro acorde, mais frequentemente TSVI (tsVI), interrompendo a conclusão já iniciada.

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

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

278



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

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

278a



COMPLEMENTAÇÃO

8. Outras técnicas de ampliação do período

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

1. no final do período a tônica aparece com a 3ª ou a 5ª na voz superior, ou em tempo fraco, isto é, como cadência imperfeita, o que torna a conclusão ineficaz. A cadência imperfeita provoca a continuação do movimento, que, ampliando naturalmente o período, leva à cadência perfeita;

2. na cadência final depois de D ou C^6_4 aparece D_2, que deve obrigatoriamente resolver em T_6, o qual não é adequado à conclusão do período. Por isto o movimento se prolonga até atingir a cadência perfeita completa.

Exemplo de harmonização:
279



EXERCÍCIOS

Orais:

a) analisar as técnicas de utilização de TSVI na Marcha em Fá maior do II Ato da “Flauta Mágica” de W. A. Mozart;

b) analisar as técnicas de ampliação do primeiro período no Trio em Si b maior (Tempo de polaca) do II ato de “Noite de maio” de N. Rimsky-Korsakov e no romance “Adivinhe, minha parenta” de A. Guriliev (compassos 13 a 19);

c) analisar a parte conclusiva da canção “Vocês, pássaros, a cada ano” de W. A. Mozart;

d) localizar e transcrever o esquema da cadência interrompida no final da balada “Meu noivo” de A. Dargomijsky e na ária de Kupav “Tempo de primavera” da ópera “Donzela da neve” de N. Rimsky-Korsakov;

e) fazer a análise do romance “Mãezinha, minha cara“ de A. Guriliev (início).

Escritos:

a) harmonizar os sopranos e baixos dados:

280a



b) construir para a segunda frase dada com cadência interrompida uma primeira frase e fazer, após a cadência interrompida, uma conclusão baseada na repetição variada da segunda frase:

280b



280c



No piano: harmonizar os fragmentos dados com diferentes variantes:



TEMA 21. O ACORDE DE 7ª DA SUBDOMINANTE (SII_7)

1. Características e cifragem. Estrutura intervalar

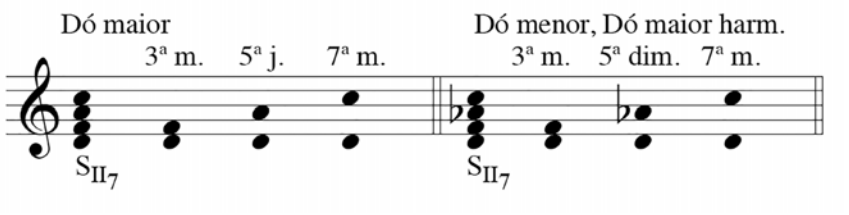
O acorde de 7ª do II grau chama-se, assim como o principal acorde de 7ª do grupo, acorde de 7ª da subdominante. Sua cifragem é SII_7 (no menor sII_7).

Estrutura intervalar do acorde de 7ª da subdominante:

a) no modo maior natural - 3ª menor, 5ª justa e 7ª menor (isto é, tríade menor com 7ª menor);

b) no modo menor e no maior harmônico - 3ª menor, 5ª diminuta e 7ª menor (isto é, tríade diminuta e 7ª menor):

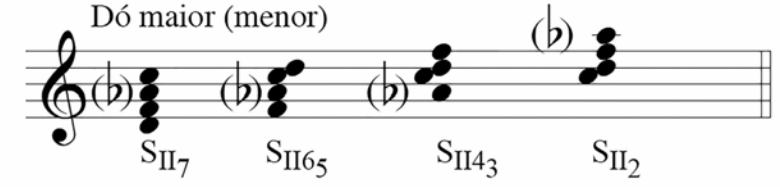
281



2. As inversões de SII_7. A predominância do acorde de 5ª e 6ª

Como em todos os outros acordes de 7ª, SII_7 tem três inversões:

282



O mais difundido dos quatro estados deste acorde é o acorde de 5ª e 6ª (SII^6_5).

Este acorde reúne em si as afinidades funcionais da tríade principal do grupo da subdominante (S) e do acorde de 6ª do segundo grau (SII_6). Por isso SII^6_5, o acorde de 5ª e 6ª, recebeu a denominação "subdominante com a 6ª acrescentada". Sua outra cifragem possível é S^6_5 (acorde de 5ª e 6ª da subdominante).

3. A preparação do acorde de 7ª da subdominante

O acorde SII_7 introduz-se depois da harmonia de tônica ou mesmo de subdominante, isto é, depois de T, T_6, T^6_4, S, S_6, TSVI, com ligação harmônica (mais frequentemente com a preparação da 7ª) e depois de SII e SII_6 (inclusive com a 7ª de passagem).

4. A resolução de SII_7 na tríade de D

A resolução de SII_7 na tríade de D ocorre semelhante à resolução de D_7 em T:

a) a 7ª se movimenta descendo um grau;

b) a 3ª se movimenta subindo um grau, porém no estado fundamental desce uma 3ª;

c) a 5ª desce um grau;

d) a nota fundamental, quando nas três vozes superiores, permanece parada,

quando no baixo salta para a fundamental de D (movimento de 4ª).

Como resultado, SII_7, SII^6_5 e SII^4_3 resolvem na tríade de D no estado fundamental, e SII_2 em D_6:

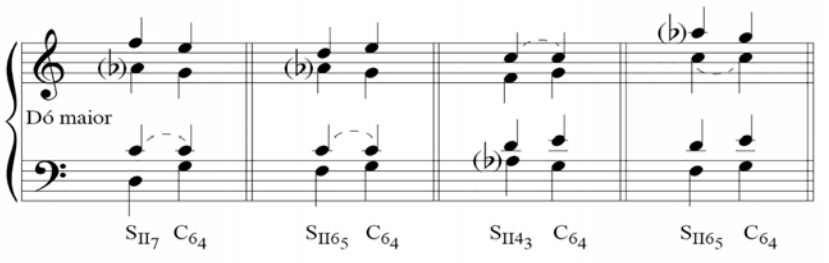
283



5. A resolução no acorde de C^6_4

Qualquer inversão de SII_7, exceto o acorde de 2ª, pode se resolver no acorde de C^6_4. Neste caso a sua 7ª permanece parada, constituindo a dissonância da sonoridade de C^6_4 (a 4ª):

284



285



6. A resolução de SII_7 em T

Todas as inversões de SII_7 podem resolver numa inversão da tríade da tônica correspondente: a 7ª permanece parada, e as demais vozes se movimentam preferivelmente sem saltos.

SII_7 resolve em T_6.

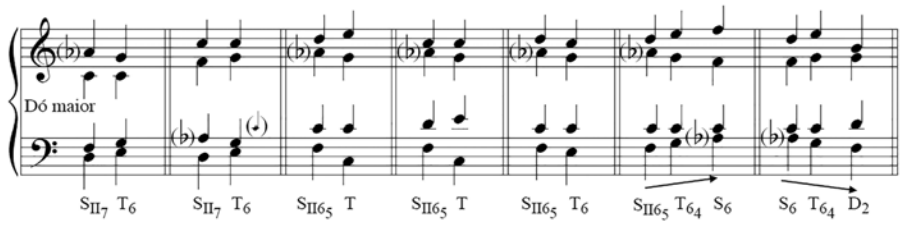
SII^6_5 resolve em T (é a técnica mais usada, sobretudo na cadência plagal).

SII^6_5 resolve em T_6.

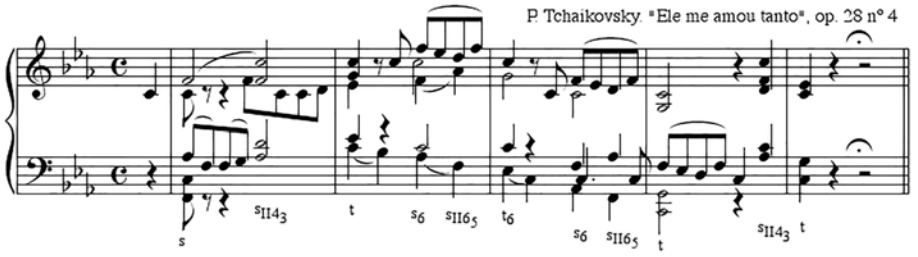
SII^6_5 resolve em T^6_4 de passagem.

SII^4_3 resolve em T^6_4 de passagem, mais raramente em T:

286



287



Em diferentes resoluções de SII_7 e suas inversões é possível saltar segundo as normas básicas; a 7ª desce um grau obrigatoriamente ou permanece parada; entre as vozes extremas não deve acontecer 5as ou 8as ocultas:

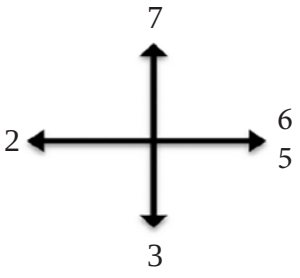
288



7. A passagem de SII_7 para D_7 e suas inversões

Os acordes SII_7 e sII_7 ligam-se muito frequentemente com o acorde de 7ª da dominante e suas inversões. As regras de movimento das vozes são as seguintes: a 7ª e a 5ª de SII_7 descem um grau, as duas vozes restantes permanecem paradas na qualidade de notas comuns entre os dois acordes. Para que ocorra esse movimento das vozes, SII_7 passa obrigatoriamente para D^4_3 (e ao contrário, SII^4_3 para D_7), e SII^6_5 para D_2 (e ao contrário, SII_2 para D^6_5):

289



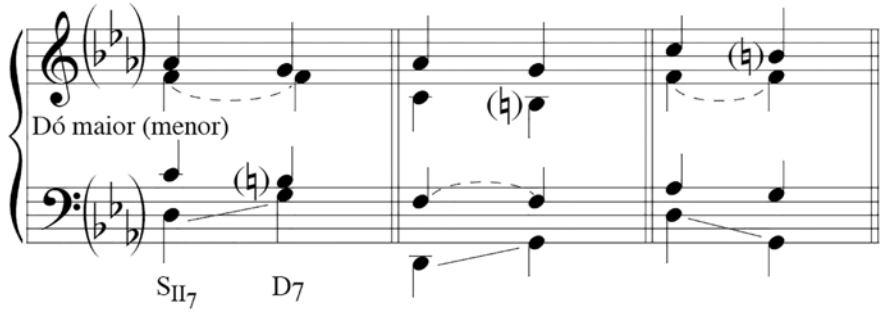
290



Como resultado obtém-se uma progressão com duas dissonâncias corretamente preparadas (de acordes de 7ª) cuja conclusão resolve na tônica maior ou menor.

Se nessa progressão é usado o acorde de D_7 na forma incompleta, SII_7 pode passar para o D_7 incompleto, por meio de salto no baixo da fundamental de SII_7 para a fundamental de D_7:

291



8. SII_7 nos encadeamentos com acordes de passagem

O acorde de 7ª da subdominante pode ser usado em encadeamentos com os acordes de passagem T, T^6_4 ou $TSVI^6_4$. O circundamento desses acordes pode acontecer com acordes da mesma espécie ou não. É apenas essencial que o baixo se movimente por 2as:

292



9. O acorde de 2ª do II grau

O acorde de 2ª do II grau (SII_2) surge mais frequentemente depois da tríade de SII no estado fundamental (com a 7ª de passagem no baixo) e resolve em D_6 ou D^6_5.

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

293



293a



10. Indicações práticas

Os acordes de SII_7 e inversões podem ser utilizados muito simplesmente no lugar da subdominante - S e SII, se o movimento de vozes planejado para esses acordes corresponder às regras de resolução ou de passagem de SII_7.

Nesses casos quando a nota fundamental (o II grau da escala) desce por intervalos curtos na melodia (2ª ou 3ª), o acorde de II grau pode ser colocado sem a 7ª (habitualmente SII_6), porque o acorde de 7ª aqui não teria a resolução correta.

Exemplo de harmonização:

293b



EXERCÍCIOS

Orais: localizar os acordes de SII_7 nas seguintes obras:

a) A. Dargomijsky. Romances “Estou triste” e “Fez-se nublado”;

b) L. Beethoven. Andante da Sonata, op. 28;

c) O. Diutch. “Novgorod” (compassos 1 a 6);

d) B. Chebalin. Coro “Outono” (últimos compassos).

Escritos:

a) harmonizar sopranos e baixos dados:

294



b) completar a frase inicial até o oitavo compasso, após a cadência interrompida no oitavo compasso completar com a cadência conclusiva de dois compassos:

295



No piano:

a) construir sobre uma nota de dada tonalidade os acordes de SII_7 e sII_7 com inversões;

b) tocar diferentes encadeamentos e cadências utilizando esses acordes;
c) harmonizar os seguintes fragmentos:
296



TEMA 22. O ACORDE DE 7ª DA SENSÍVEL ($DVII_7$)

1. Definição e cifragem. Espécies

O acorde de 7ª construído sobre a nota sensível tem a função de dominante e é denominado sensível. Sua cifragem é $DVII_7$.

Conforme os intervalos entre a fundamental e a 7ª ele se distingue em:

a) acorde de 7ª da sensível menor do modo maior natural, com a seguinte estrutura intervalar - 3ª menor, 5ª diminuta e 7ª menor (isto é, tríade diminuta com 7ª menor);

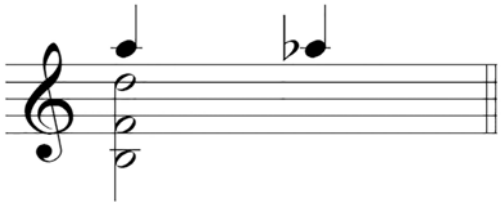
b) acorde de 7ª da sensível diminuto dos modos maior e menor harmônico (abreviadamente diminuto), com a seguinte estrutura intervalar - 3ª menor, 5ª diminuta e 7ª diminuta (isto é, tríade diminuta e 7ª diminuta):

297



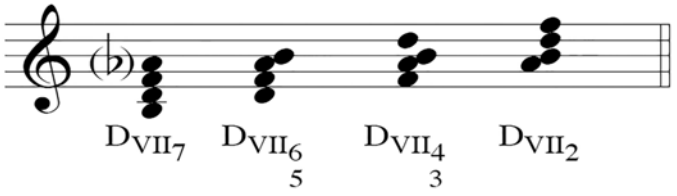
Observação: no modo maior é possível fazer a passagem do acorde de 7ª sensível menor para o diminuto através do intervalo de semitom cromático da 7ª de $DVII_7$ em uma das vozes (comparar com a passagem análoga do modo maior natural para o maior harmônico na harmonia básica de subdominante):

298



Como qualquer outro acorde de 7ª, $DVII_7$ possui três inversões:

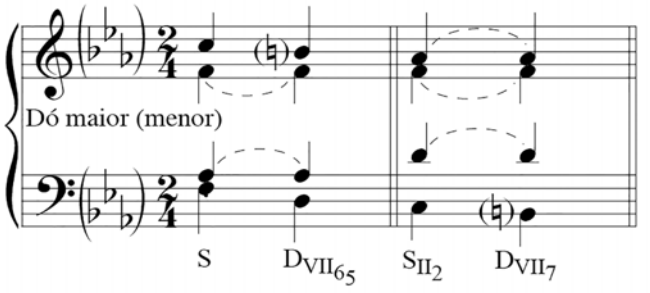
299



2. A preparação do acorde de 7ª da sensível

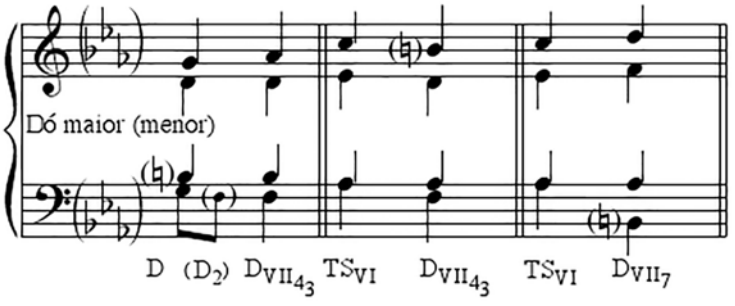
O acorde de 7ª da sensível, sobretudo o diminuto, muitas vezes aparece imediatamente após a tônica; contudo, ele pode muitas vezes, pela sua dissonância, ser preparado por qualquer acorde do grupo S em ligação harmônica com ele:

300



É possível que o acorde de 7ª da sensível apareça também depois de D e D_7 e, às vezes, muito mais raramente, depois de TSVI e tsVI:

301



3. A resolução do acorde de 7ª da sensível na tônica

Como regra, o acorde de 7ª da sensível resolve na tônica com o dobramento da 3ª: a 5ª e a 7ª caminham por grau conjunto descendente (respectivamente para a 3ª e a 5ª da tônica), enquanto que a fundamental e a 3ª sobem por grau conjunto (respectivamente para a fundamental e a 3ª da tônica).

De acordo com essa condução de vozes, o acorde de 7ª da sensível no estado fundamental resolve na tríade da tônica no estado fundamental, $DVII^6_5$ e $DVII^4_3$ resolvem no acorde de 6ª da tônica, enquanto que o menos usado acorde de 7ª da sensível de 2ª resolve em T^6_4 de passagem e muito mais raramente em C^6_4:

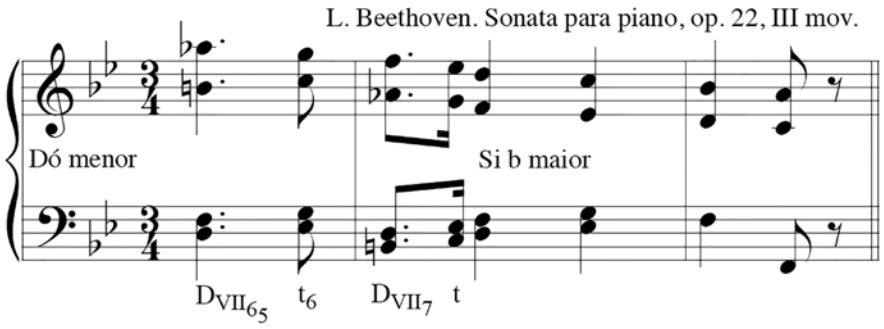
302



Observação: na resolução de $DVII^4_3$ pode ser usado o salto, por analogia com a resolução D_2-T_6 (ver quarto compasso do exemplo 302).

O dobramento da 3ª no acorde de tônica é provocado pela necessidade de evitar 5ªs paralelas na resolução do acorde de 7ª da sensível e suas inversões: o dobramento da 3ª não é obrigatório se a posição de $DVII_7$ ou de suas inversões é tal que, na resolução na tônica (em T, T_6 ou T^6_4 de passagem), resulta em quartas paralelas em vez de 5ªs:

303



4. A resolução de $DVII_7$ no interior da própria função

No tempo forte (e no relativamente forte em andamentos mais moderados) o acorde de 7ª da sensível soa muito tenso e pode facilmente ser percebido como apojatura do menos tenso acorde de 7ª da dominante.

Nesse caso, a resolução parcial – no interior da própria função – se faz através do movimento por grau conjunto descendente da 7ª da sensível para a fundamental de D_7.

Pelo fato de que as três outras notas comuns permanecem paradas:

a) $DVII_7$ resolve (mais exatamente – passa para) em D^6_5;

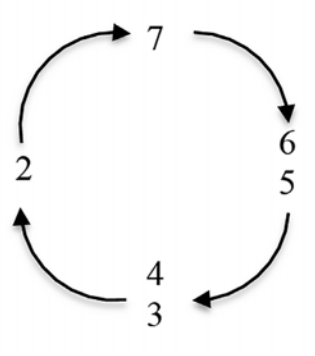
b) $DVII^6_5$ em D^4_3;

c) $DVII^4_3$ em D_2, e por fim,

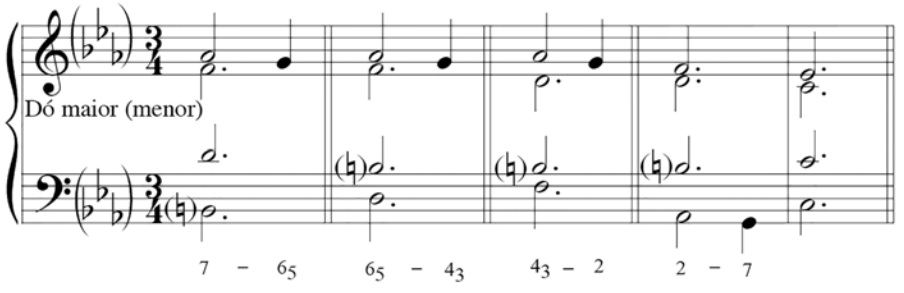
d) $DVII_2$ em D_7 no estado fundamental.

Esquema da passagem $DVII_7$ para D_7:

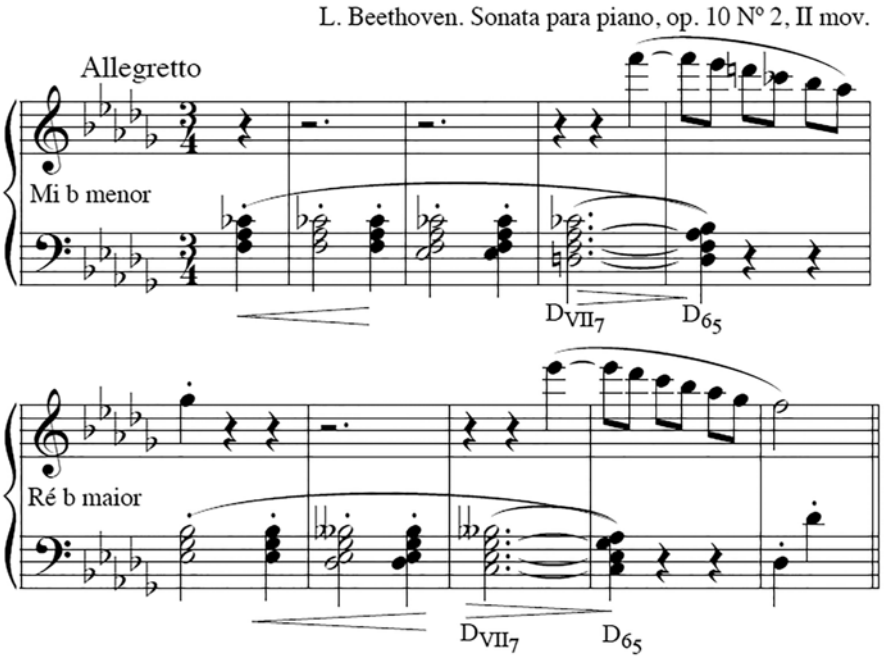
304



305



306



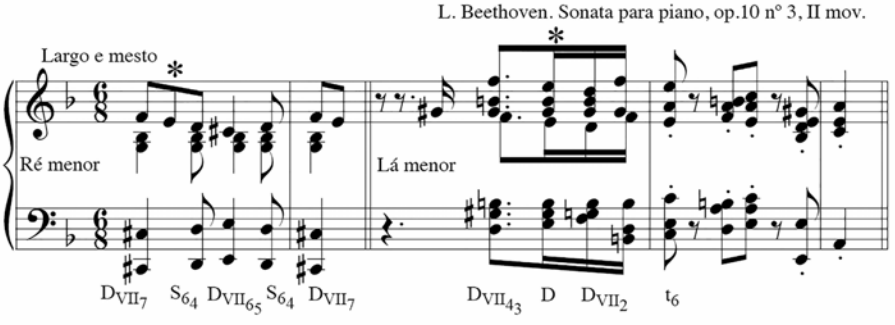
5. Acordes de passagem circundados por DVII$_7$

Entre dois acordes de DVII$_7$ podem ser encontrados acordes das três funções: tônica, subdominante, e dominante:

307



308a 308b



Complementação: o acorde de 7ª da sensível e suas inversões podem tomar parte do círculo de harmonias de passagem de diferentes acordes (ver temas 18 e 21):

309



6. A característica de subdominante do acorde de 7ª da sensível de 3ª e 4ª ($DVII^4_3$)

O baixo da segunda inversão do acorde de 7ª da sensível é o IV grau da escala e representa o elemento da subdominante nesse acorde dissonante (ou seja, bifuncional):

Isto serve de pretexto para que $DVII^4_3$ seja apresentado na qualidade de subdominante, a seu modo (tanto mais que a 7ª do acorde é a 3ª da subdominante); $DVII^4_3$ passa imediatamente para a tônica com o movimento descendente de 4ª no baixo, do IV grau para o I, típico do encadeamento plagal. Nesse caso, na subdominante, que precede o acorde de 7ª da sensível, dobra-se a 5ª:

310



Observação: nessas condições, após $DVII^4_3$ pode-se colocar C^6_4 (ver o primeiro coro da ópera "Orfeu" de C. W. Gluck), introduzindo às vezes DD (ver Largo da Sonata nº 7 de Beethoven, primeiro período).

O acorde de 7ª da sensível diminuto possui uma peculiaridade que o distingue do menor; ele é construído por três 3as menores; a 2ª aumentada, resultante da inversão da 7ª diminuta, pode ser enarmonizada como 3ª menor. De modo que, fora de uma situação claramente tonal, o acorde diminuto não se deixa distinguir pelo ouvido quanto às suas inversões, estruturadas por notas igualmente enarmonizáveis:

311



Exemplo de harmonização:
312



EXERCÍCIOS

Orais: localizar os acordes de 7ª da sensível nas seguintes obras:

a) L. Beethoven. Sonata, op.13, introdução;

b) W. A. Mozart. Fantasia em Dó menor, últimos 20 compassos antes do Tempo I conclusivo;

c) P. Tchaikovsky. Ópera "Evgueni Oneguin", Escocesa I, primeiro período;

d) N. Rimsky-Korsakov. Romance "A velha flor" (últimos 5 compassos);

e) N. Rimsky-Korsakov. Ópera "A lenda da cidade invisível de Kitej", IV ato, 328;

f) E. Grieg. Romance "O cisne" (final).

Escritos:

a) harmonizar cantos e baixos dados:
313





b) completar a frase dada até o final do período:

314



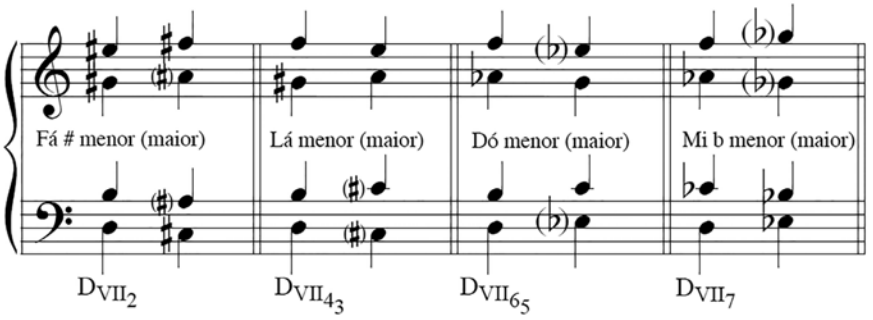
No piano:

a) com base na estrutura intervalar dos dois acordes de 7ª da sensível construí-los em diversas tonalidades e resolvê-los ou imediatamente na tônica (T, t) ou através de acorde de dominante;

b) resolver os acordes de 7ª diminuta nos quatro pares de tonalidades homônimas, com base na substituição enarmônica gradual de uma, duas e três notas do primeiro acorde de DVII7;

Exemplo da nota Ré:

315



c) harmonizar os fragmentos dados:

316



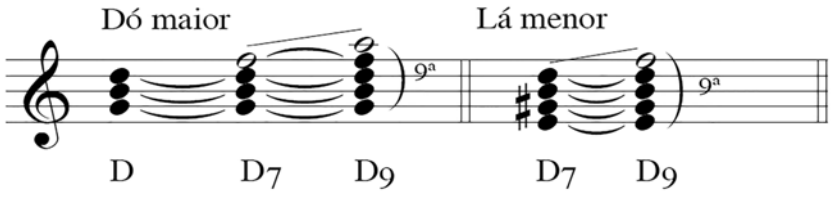
1. O soprano e o baixo são dobrados em 8as (reforçados).

TEMA 23. O ACORDE DE 9ª DA DOMINANTE

1. Definição e cifragem. Estrutura intervalar. Posições

O acorde de 9ª da dominante se origina de D7 acrescentando-se acima dele mais uma 3ª, isto é, uma 9ª da nota fundamental do baixo. De modo que a estrutura de cinco sons, formada sobre a nota fundamental da dominante, resulta numa 3ª maior, 5ª justa, 7ª menor e 9ª, e é chamado de acorde de 9ª da dominante. A cifragem é D_9:

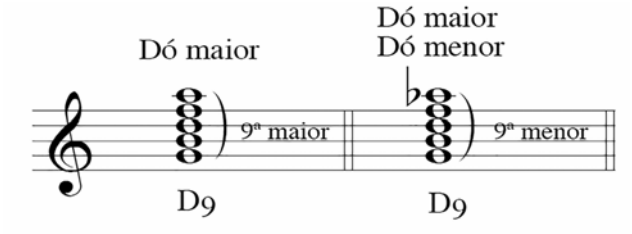
317



2. O acorde de 9ª maior e menor

Dependendo da qualidade da 9ª ela se distingue em maior e menor. O acorde de 9ª maior é encontrado no modo maior natural e o de 9ª menor no menor e no maior harmônico:

318



O acorde de 9ª da dominante é usado quase que exclusivamente no estado fundamental e é, mesmo assim, significativamente mais raro que D_7 ou D. As inversões desse acorde ainda são mais raras e nem receberam denominações.

Considera-se como posição regular do acorde de 9ª da dominante aquela em que a nota fundamental e a sua 9ª encontram-se em oitavas (ou registros) distintas.

3. Preparação

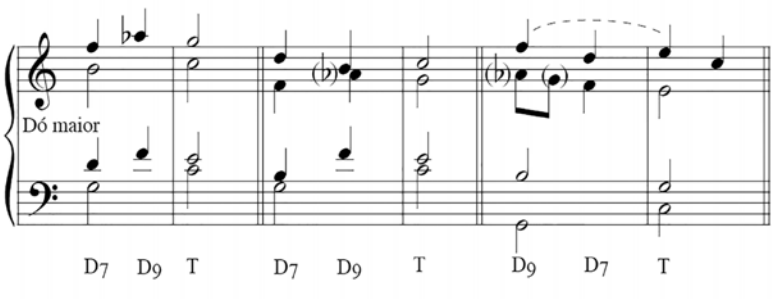
O acorde de 9ª da dominante é habitualmente preparado por acordes do grupo da subdominante - S, SII_6, SII, SII_7 (mais raramente TSVI) dos modos maior natural, maior harmônico e menor. A ligação destas subdominantes com o acorde de 9ª da dominante deve ser harmônica: duas notas comuns permanecem paradas, formando na dominante a 7ª e a 9ª preparadas:

319



Como qualquer outra harmonia da dominante, D_9 pode ser introduzida depois de T, C^6_4, D_7 e D. Se D_9 segue o acorde de D_7, a 7ª de D_7 pode passar para a 9ª de D_9, que resulta na mudança de posição de uma dissonância por outra (é também possível o caso contrário - mudança de posição da 9ª para a 7ª na sequência D_9-D_7):

320



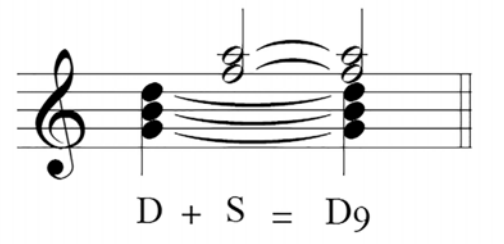
321



4. A resolução de D9 em T

O acorde de 9ª da dominante (D_9), assim como D_7, é um conjunto harmônico dissonante, sendo que a sua dissonância, como se sabe (ver tema 14), é devida à sua bifuncionalidade: suas três notas inferiores representam D, e as duas superiores S:

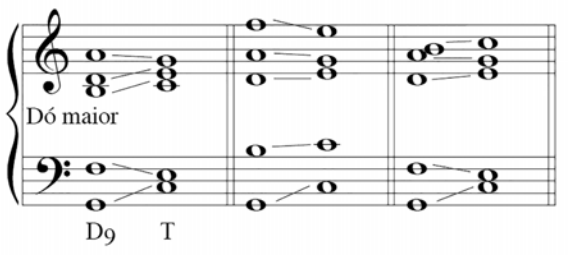
322



Como harmonia bifuncional da função dominante, D_9 resolve naturalmente em T.

D9 com cinco sons ou completa resolve na tríade da tônica da seguinte maneira: sua nota fundamental vai para a fundamental da tônica, e as demais vozes se movimentam como no acorde de 7ª da sensível: a 3ª e a 5ª por grau conjunto ascendente respectivamente para a fundamental e a 3ª da tônica, e a 7ª e a 9ª descem para a 3ª e a 5ª de T. A tríade da tônica tem, deste modo, o dobramento da 3ª, principalmente para evitar 5ªs paralelas, como no encadeamento $DVII_7$-T:

323

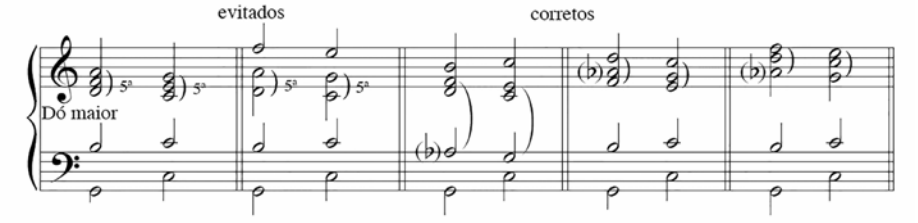


324



Contudo, em outras posições dos acordes e em outras conduções das vozes, quando as 5as paralelas são substituídas pelas 4as paralelas, o dobramento da 3ª não é obrigatório. Nestes casos habitualmente três vozes se movimentam paralelamente por meio de acordes de 6ª ou de 4ª e 6ª (ver tema 22, § 3):

325



No estilo a quatro vozes D_9 é usado incompleto, isto é, com a omissão da 5ª. D_9 incompleto, em tais condições da condução de vozes, resolve sempre na tríade da tônica completa, maior ou menor:

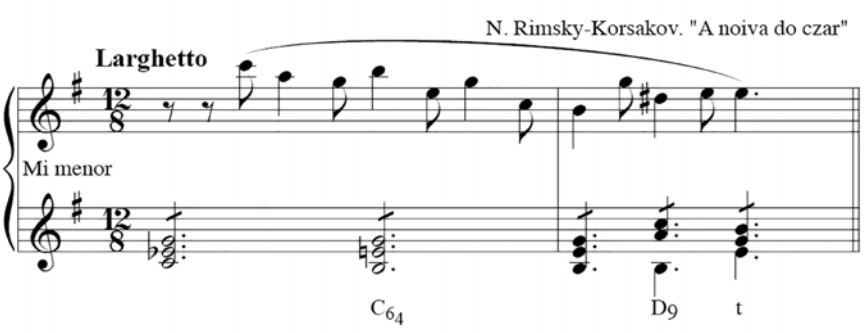
326



327



328



5. D_9 como apojatura de D_7

No tempo forte ou relativamente forte, semelhante ao acorde de 7ª da sensível, D_9 é usado às vezes como apojatura de D_7. Neste caso a 9ª de D_9 resolve por intervalo de 2ª descendente na 8ª, isto é, no dobramento da nota fundamental de D_7, enquanto que as demais vozes ficam paradas (além do possível salto de 8ª no baixo). Resulta dessa maneira um D_7 incompleto, o qual resolve na tônica como normalmente deve ser:

329



Observação: D_9 completo com semelhante resolução passa para D_7 completo e, depois disso, para a tônica, em bases já conhecidas:

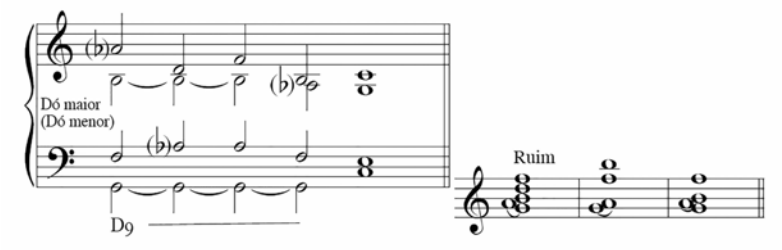
330



6. Mudanças de posição

Como em outros acordes, D_9 requer o uso de mudança de posição. A mudança de posição de D_9 se forma com a posição melódica e com a mudança da ordem interna das notas. Entretanto, em todas as mudanças de posição de D_9 a 9ª não deverá ficar em um intervalo de 2ª da nota fundamental (do baixo) para evitar uma sonoridade "suja" indesejável:

331 332

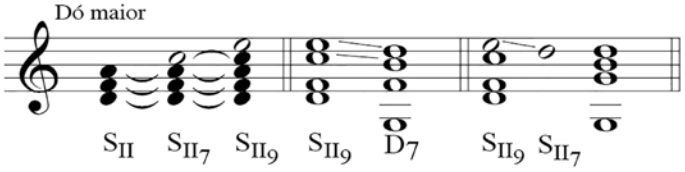


COMPLEMENTAÇÃO

7. O acorde de 9ª da subdominante

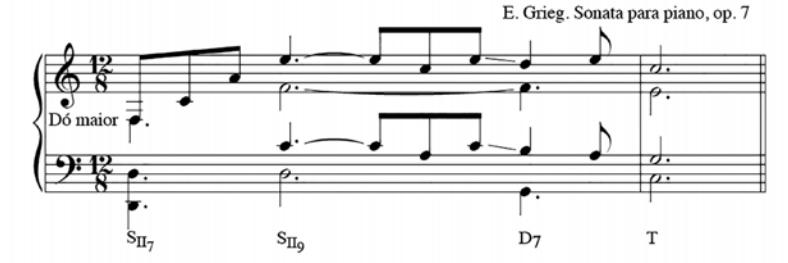
Na música de J. Haydn, W. A. Mozart e L. Beethoven o acorde de 9ª é encontrado apenas como harmonia da função dominante. Na música posterior, por exemplo em F. Chopin (e ainda mais caracteristicamente na música de E. Grieg), o acorde de 9ª existe também na função subdominante - SII_9. Ele se constrói sobre o II grau, preferencialmente no modo maior, e representa um aumento de complexidade em relação ao acorde de II grau. Ele é usado na forma completa ou incompleta (na incompleta sem a 5ª):

333



Para corresponder aos princípios gerais de resolução das dissonâncias e às normas das funções modais para as progressões de acordes, SII_9 passa para D_7 ou para D_9 através da resolução suave da 7ª e da 9ª por grau conjunto descendente, ou é utilizado como apojatura do acorde de 7ª da subdominante (SII_7)[1]:

334



334a



[1] Ver o paralelismo com saltos, muito interessante e expressivo, na série de acordes de 9ª – SII_9, D_9 – na ária Éricla em Lá b maior da ópera"Ismênia" de M. Ipólito-Ivanov (III ato)

Exemplo de harmonização:
335



EXERCÍCIOS

Orais:

a) analisar a parte central (trio) da “Berceuse”, op. 124 de R. Schumann, em Mi b maior;

b) analisar as condições de utilização de D_9 na peça “Pressentimento”, op. 124 de R. Schumann e no romance “Tristeza de menina” de A. Guriliev;

c) explicar a utilização de D_9 no I movimento da Sonata em Ré menor, op. 31 de L. Beethoven;

d) localizar nas valsas em Lá menor e em Dó # menor de F. Chopin o acorde de 9ª da dominante utilizado como apojatura de D_7;

e) transcrever D_9 maior e menor com suas resoluções da ária de Oksana da ópera “Noite de Natal” de N. Rimsky-Korsakov, I ato.

Escritos:

a) harmonizar os sopranos e baixos dados:
336



b) completar a frase até o final do período:
337



c) construir D_9 maior e menor completo e incompleto a partir de nota dada em diferentes tonalidades, com resolução imediata e através de acorde de 7ª da dominante em T (t).

No piano: construir e resolver D_9 a partir de nota dada e em tonalidades dadas, de acordo com as técnicas do tema.

TEMA 24. ACORDES DO GRUPO DOMINANTE MENOS UTILIZADOS

A. ACORDE DE 6ª DA TRÍADE DIMINUTA DO VII GRAU ($DVII_6$)

1. Noções preliminares

A tríade diminuta DVII é utilizada quase que exclusivamente na forma de acorde de 6ª.

$DVII_6$ tem uma sonoridade muito próxima a D^4_3, e se distingue dele apenas pela ausência da nota fundamental da dominante.

2. Dobramento

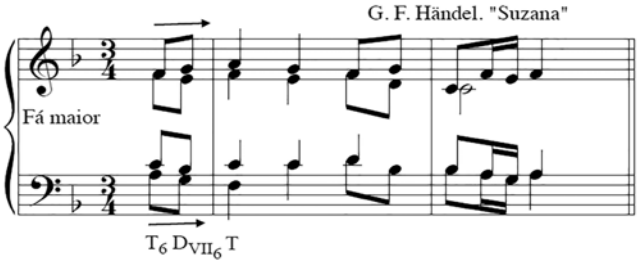
Em $DVII_6$ dobra-se preferencialmente a nota do baixo, isto é, a 3ª da tríade, mais raramente a 5ª; a fundamental, sendo a sensível (a 3ª da dominante), não se dobra.

3. Aplicação do acorde de 6ª da sensível

A ocorrência mais importante de aplicação de $DVII_6$ está associada a determinados encadeamentos melódicos.

$DVII_6$ é usado como passagem entre a tônica e seu acorde de 6ª (ou o seu movimento contrário), nas mesmas condições que, por exemplo, o acorde D^6_4 de passagem:

338



Além disso, quando qualquer das três vozes superiores (sobretudo o soprano) se movimenta da 3ª da tríade da subdominante (VI grau da escala), através da sensível, para a tônica (VI-VII-I), a ligação correta da subdominante com a dominante torna-se difícil pelo movimento de passagem ascendente realizado na respectiva voz.

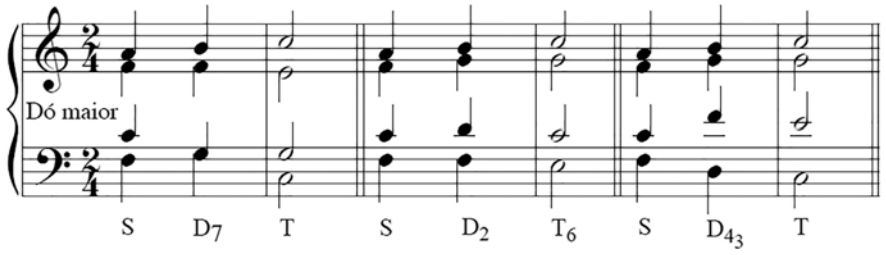
Nesse encadeamento melódico a tríade da dominante é substituída pelo acorde de 6ª da sensível:

339



Observação: entretanto, nesse encadeamento é possível também D_7, mas principalmente D_2 e D^4_3.

340



No modo menor antes de $DVII_6$ frequentemente se toma a subdominante maior (do modo menor melódico), com a finalidade de evitar o intervalo de 2ª aumentada entre a 3ª da subdominante e a sensível:

341



EXERCÍCIOS

Escritos: harmonizar os cantos dados:

342



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

4. Noções preliminares

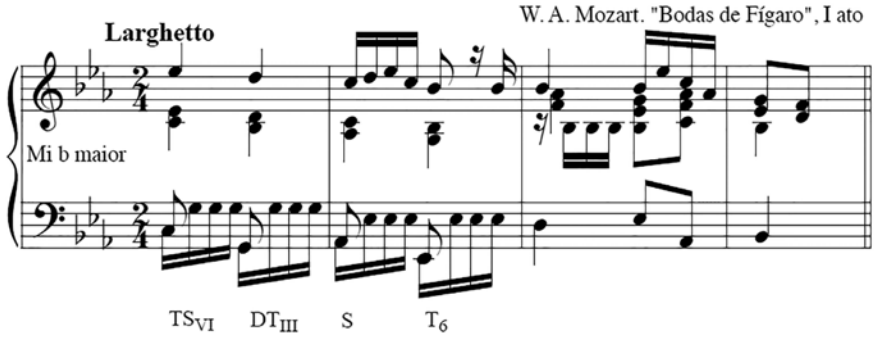
Na música clássica além fronteiras a tríade DTIII é raramente encontrada, obviamente em consequência da insuficiente clareza funcional (a dubiedade é provocada pela presença nesse acorde da 3ª da tônica junto com a nota sensível). Na música russa e eslava (F. Chopin) DTIII teve um uso mais amplo e mais livre (ver tema 27).

A dubiedade do acorde de DTIII diminui a tensão da atração de sua 5ª e permite colocar depois dele uma subdominante (como depois da tônica).

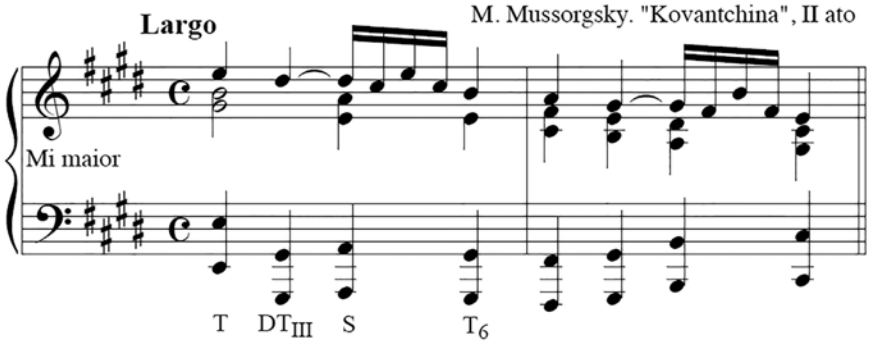
5. Aplicação da tríade DTIII

A utilização mais característica da tríade de DTIII é a harmonização do sétimo grau, que desce um grau (Si-Lá em Dó maior). Ao acorde DTIII precede a tríade da tônica em estado fundamental ou mesmo TSVI; depois do acorde de DTIII habitualmente segue a tríade da subdominante no estado fundamental (às vezes TSVI):

343

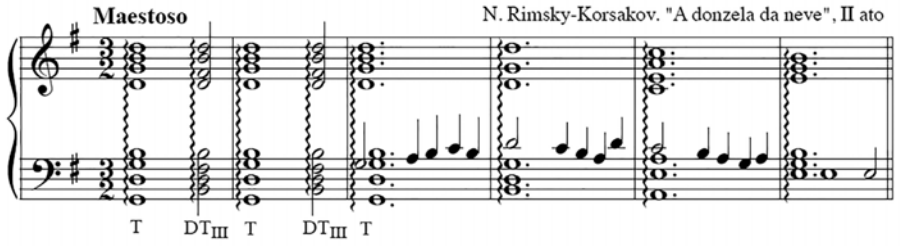


344



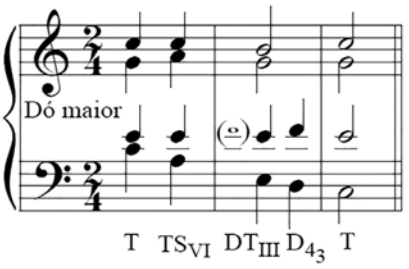
Para a música clássica russa é característico o uso de DTIII no seu papel de dominante do modo menor natural paralelo com a resolução em TSVI (como sua tônica) ou na tônica (ver no tema 17 o exemplo 238), como um dos sistemas de comutação modal existentes:

345



Encontra-se também a progressão de DTIII para T através da passagem D^4_3:

346



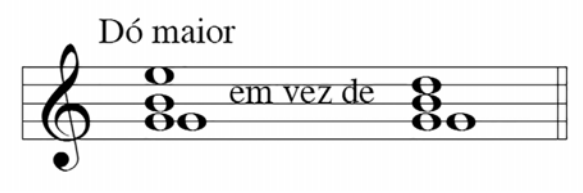
Observação: essa técnica encontra sua maior utilização na mudança de tonalidade (ver mais adiante o tema sobre modulação).

C. A DOMINANTE COM 6ª

6. Noções preliminares

Na tríade da dominante no estado fundamental, do modo maior e menor, a 5ª pode ser substituída pela 6ª (contando-se a partir do baixo), estando o dobramento da nota do baixo já estabelecido anteriormente:

347



Ordenando-se esse conjunto harmônico em 3as a partir do III grau da escala, ele existirá como um acorde de 6ª de DTIII.

A 6ª como substituição da 5ª se coloca quase sempre na voz superior (uma condição da condução de vozes).

No acorde de 7ª da dominante no estado fundamental (às vezes em D^6_5 e D_2) também é possível substituir a 5ª pela 6ª, como regra, também na voz superior. Dessa substituição resulta um conjunto harmônico que não se ordena por 3as:

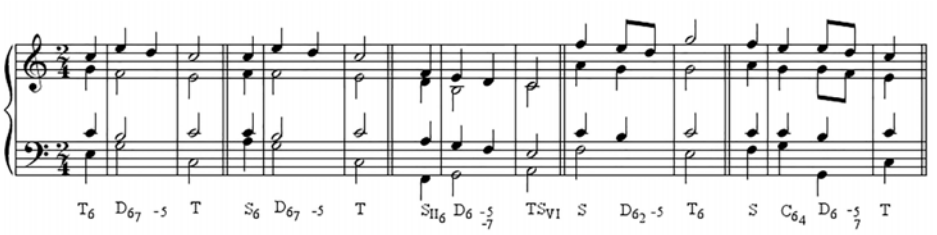
348



7. Condições de uso da dominante com 6ª

A substituição na dominante da 5ª pela 6ª é mais característica das cadências. Depois de uma harmonia de subdominante ou de tônica ou de C^6_4, a dominante pode ser apresentada diretamente com a 6ª, a qual logo depois resolve na 5ª, como uma apojatura:

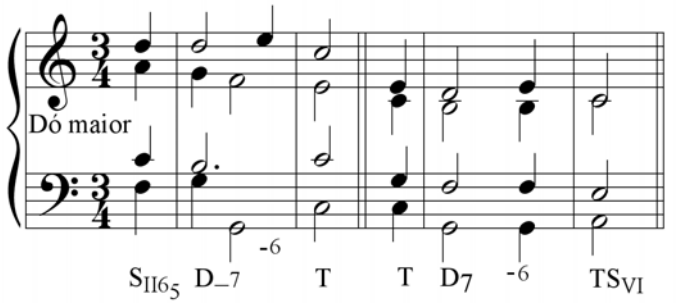
349



Nesse caso a dominante com 6ª como que substitui C^6_4 (ou depois do próprio C^6_4 repete-o com a resolução da 4ª e retardo da 6ª).

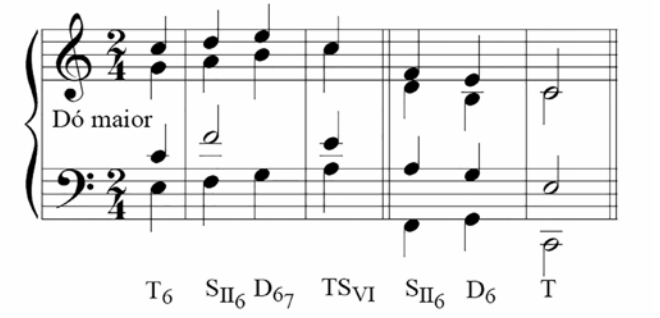
A dominante pode apresentar-se como tríade ou como acorde de 7ª, da qual a 5ª no papel de retardo ou de repetição do acorde passa para a 6ª. Nesse tipo de encadeamento a 6ª serve de antecipação da harmonia de tônica que se segue (T,TSVI):

350



A dominante com 6ª pode imediatamente resolver em T e TSVI, sem resolução preliminar da 6ª na 5ª. A 6ª (o III grau da escala) se movimenta uma 3ª abaixo (para o I grau) ou permanece parada; mais raramente ela se move uma 3ª acima (para a 5ª da tônica):

351



352



Exemplo de harmonização:
353



EXERCÍCIOS

Orais: analisar os Noturnos, op.15, nº 3 (início da segunda parte) e nº 2 (início) de F. Chopin.

Escritos: harmonizar os cantos dados:
354



No piano: tocar encadeamentos conclusivos e interrompidos utilizando a dominante com 6ª.

COMPLEMENTAÇÃO

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

Foi preceituado acima (temas 8 e 9) que a escolha certa dos acordes caracteriza as cadências: para a conclusão do período – D_7-T ou D-T, terminando as frases D ou C^6_4-D ou D_7-T.

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

Por sua vez, para o início de várias estruturas também são típicos certos encadeamentos.

Entre eles, por exemplo, nos clássicos vienenses encontram-se constantemente encadeamentos autênticos, com a predominância da dominante na forma de inversão - ver, por exemplo, L. Beethoven, Sonata, op. 22, II mov.; Sonata, op. 2 nº 2, II mov.

Nesses casos frequentemente a harmonia da subdominante existe apenas na cadência (na conclusão ou mais raramente também na meia cadência), ou somente antes dela. Encontram-se igualmente formas de períodos puramente autênticos, por exemplo, L. Beethoven, início da 8ª Sinfonia; Sonata, op. 49 nº 2, II mov.

Além das estruturas iniciais autênticas são utilizados também encadeamentos com a participação da harmonia de subdominante. Quando tal harmonia é introduzida imediatamente depois da tônica inicial, ela é muitas vezes construída sobre o baixo da tônica (SII_2, S^6_4, e às vezes $TSVI_6$). Entre os encadeamentos com subdominante encontram-se frequentemente os seguintes: T-SII_2-D^6_5-T (ver, por exemplo, J. S. Bach "Cravo bem temperado", v. I Prelúdio em Dó maior); T-D_7-TSVI-S(SII)-D-T (ver, por exemplo, W. A. Mozart, Concerto para piano em Si b maior, II mov.).

Os encadeamentos plagais que iniciam as estruturas musicais são pouco característicos dos clássicos vienenses (ver W. A. Mozart, Sonata nº 8, em Dó maior, III mov.; L. Beethoven, Sonata em Mi b maior, op. 31, I mov.), porém ganham utilizações significativas nos mestres posteriores e sobretudo (sob influência da criação popular) nos compositores da escola russa (ver M. Glinka, cavatina "Ludmila" da ópera "Russlan e Ludmila"; N. Rimsky-Korsakov, canção "O peixinho nadou" da ópera "Sadko"; A. Dargomijsky, "Zéfiro noturno", começo do II mov.).

EXERCÍCIOS

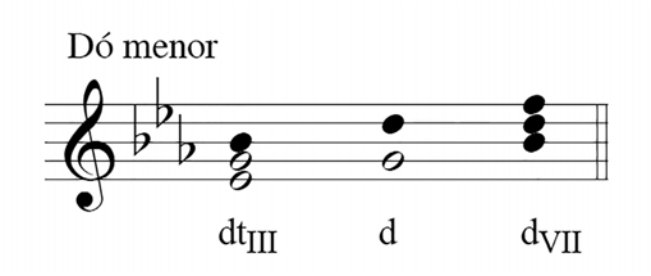
Orais: analisar todas as indicações de exemplos da complementação.

TEMA 25. O MENOR NATURAL NO ENCADEAMENTO FRÍGIO

1. O sistema funcional

O sistema funcional completo do modo menor natural difere basicamente do sistema menor harmônico pela estrutura do grupo da dominante – d, dtIII, dVII. Nesse grupo a tríade principal é menor e as secundárias maiores. Todos os acordes do grupo são cifrados com base na tríade principal e, reconhecidamente, com letras minúsculas:

355

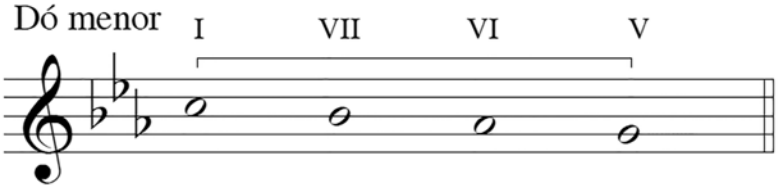


A ausência da alteração ascendente do VII grau enfraquece a agudeza da força de atração desses acordes para a tônica, e por isto a sua utilização está associada a condições especiais.

2. O encadeamento frígio e a lógica das progressões

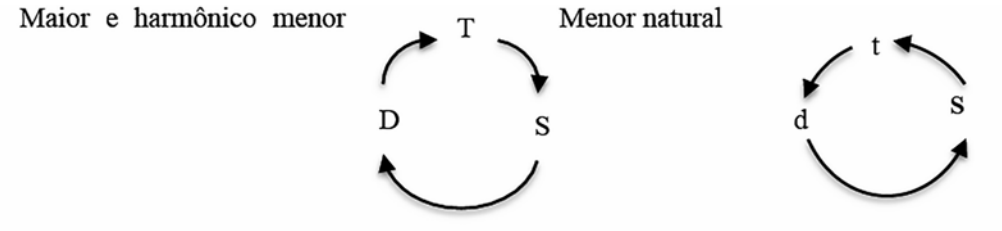
O modo menor natural em geral é inserido de modo episódico e com uma participação reduzida na obra musical. A base principal da sua inserção está a serviço do movimento por grau conjunto descendente em que uma das vozes caminha a partir da tônica até o V grau:

356

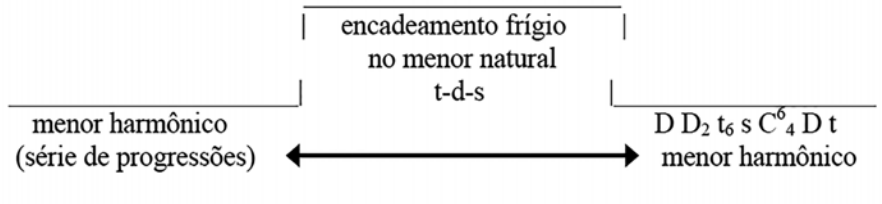


Formado deste modo, o tetracorde superior descendente da escala menor natural coincide, pelos seus intervalos, com o tetracorde do antigo modo frígio (2ª maior - 2ª maior - 2ª menor, em ordem descendente). Respectivamente, chama-se de encadeamento frígio a harmonização do movimento melódico descendente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

Reconhecidamente, o VII grau da escala é indicação do grupo da dominante e o VI grau o da subdominante. Por isso o tetracorde frígio, estabelecido sobre os graus I–VII–VI–V, provoca uma progressão com harmonia de dominante seguida de harmonia da subdominante. Desse modo, a fórmula típica de progressão, ligada ao encadeamento frígio, se opõe às fórmulas do maior e do harmônico menor:



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



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

Observação: como já foi assinalado, nas progressões de acordes do maior e do menor, que respondem pela fórmula T-S-D-T, a tensão aumenta na passagem da subdominante para a dominante.

No modo menor natural a fórmula t-d-s-t também cria aumento de tensão de d para s, porque na dominante natural (graças à ausência da elevação de meio tom) a instabilidade se abranda e por isto a subdominante, que a segue, é percebida como uma harmonia mais tensa, pelo fato de que a sua terça atrai a quinta da tríade da tônica (um semitom).

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

357



3. O tetracorde frígio na voz supeior

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

1) t-dtIII-s-D
tsVI-dtIII$_6$-s-D:

358

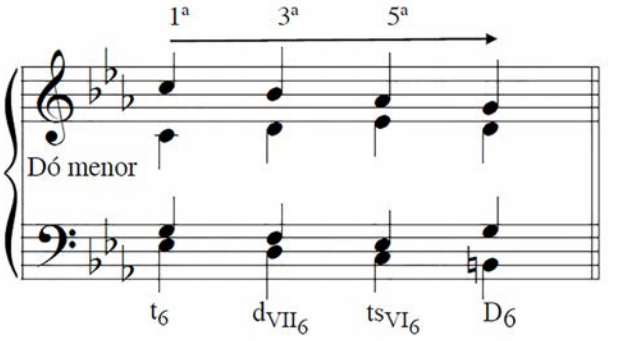


359



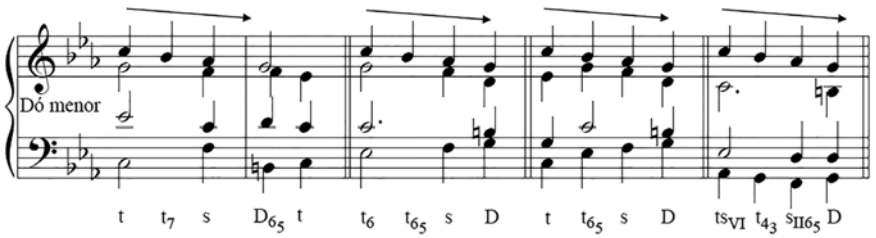
2) utilizando uma progressão de acordes de 6as paralelas t_6-$dVII_6$-$tsVI_6$-D_6 (ou $D^6{}_5$, ou $DVII_7$, ou SII_2-D_6), alternando diferentes dobramentos:

360



3) o VII grau natural da escala pode também ser considerado como a 7ª da tônica particularmente como passagem:

361

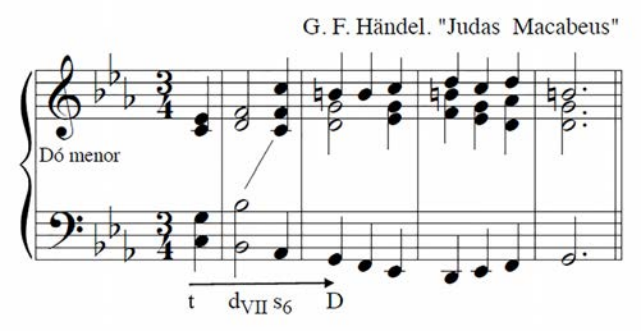


4. O tetracorde frígio no baixo

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

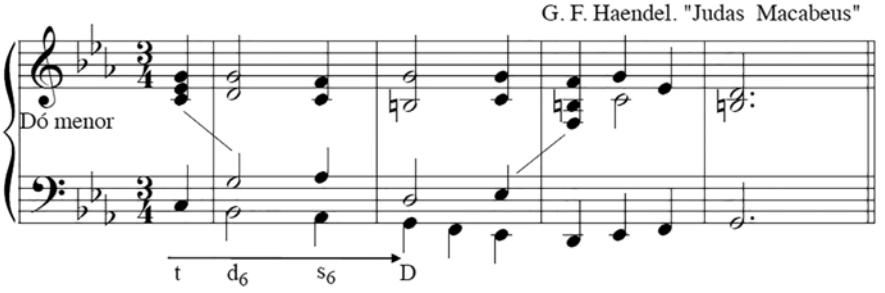
1) t-dVII-s_6(sII^4_3, e mais raramente tsVI)-D:

362



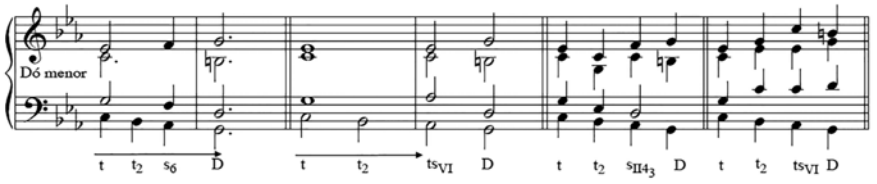
2) t-d_6-s_6(mais raramente sII^4_3 e tsVI)-D:

363



3) t-t2-s_6(ou tsVI, ou sII^4_3)-D:

364



Exemplo de harmonização:

365



EXERCÍCIOS

Escritos: harmonizar os seguintes cantos e baixos:
366



No piano: tocar estrutura com encadeamento frígio no soprano e no baixo.

TEMA 26. A SEQUÊNCIA DIATÔNICA (TONAL)

OS ACORDES DE 7ª SECUNDÁRIOS (OS ACORDES NA SEQUÊNCIA)

1. A sequência melódica

A mudança de posição ascendente ou descendente de qualquer estrutura melódica é denominada sequência melódica. Um encadeamento, com base na nova posição, assim como qualquer de seus aparecimentos seguintes, é denominado elo da sequência. O primeiro elo é chamado de motivo. A sequência é a técnica mais simples de exposição e desenvolvimento da melodia:

367



Quando uma sequência não se afasta dos limites de uma tonalidade única, ela é denominada diatônica ou tonal. Cada um de seus elos repete o desenho melódico do motivo, porém a qualidade de seus intervalos e o seu significado modal vai se modificando a cada vez:

368



2. A sequência harmônica

A sequência melódica da voz principal é muitas vezes acompanhada por um movimento de sequência nas demais vozes, produzindo a sequência harmônica, isto é, uma sucessão de mudanças de posição por grupos de acordes, através de deslocamentos ascendentes ou descendentes em relação ao encadeamento inicial:

369



As sequências sevem como um dos meios mais importantes de desenvolvimento melódico e harmônico e são significativas em qualquer movimento artístico.

3. A relação funcional na sequência

O primeiro elo de uma sequência apresenta habitualmente uma forma bem simples de encadeamento em termos de relação funcional. Em todos os elos posteriores a quantidade de acordes, sua posição melódica e ordem das notas,

assim como a relação entre eles (de 4ª-5ª, de 3ª ou de 2ª) tendem a permanecer idênticas ao primeiro elo.

Graças à permanência das relações, conserva-se oculta de algum modo a ligação funcional no interior do elo, determinada no motivo inicial da sequência. Assim, por exemplo, se o elo inicial D_7-T se desloca uma 3ª abaixo então entre os acordes III_7 - VI formam-se relações análogas às do elo do acorde de 7ª da dominante com a tônica.

Contudo, por isso, na medida em que na sequência não há mudança de posição de acordes isolados e sim de encadeamentos ligados funcionalmente, a relação funcional continua a atuar apenas no interior do elo, ficando ausente no limite entre eles, isolada em um segundo plano em relação à melodia inicial.

4. A sequência de tríades

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

A quantidade de acordes, a relação entre eles, os modos, a posição melódica e a ordem das notas são determinados no motivo, isto é, no primeiro elo. Nos elos seguintes a relação se conserva, só que deslocada para outro grau.

5. Os caminhos das mudanças de posição

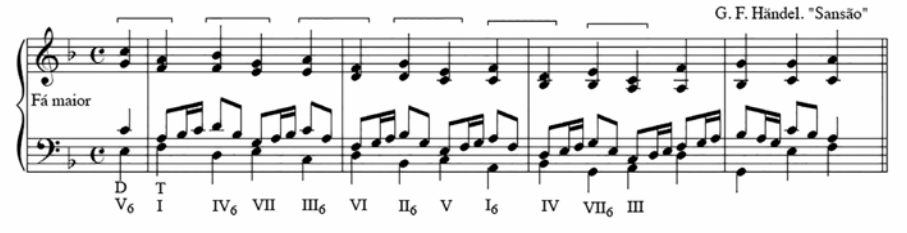
As sequências formadas por tríades podem ser em geral tanto ascendentes quanto descendentes.

A mais simples e frequente mudança de posição sucessiva do motivo se faz pelos graus da escala, descendentemente ou ascendentemente, por exemplo:

370

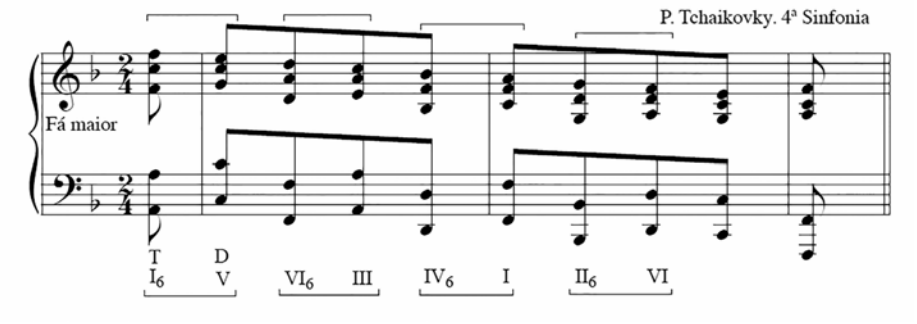


371

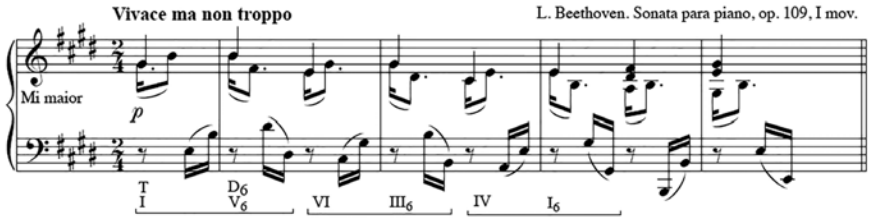


Além disso, encontram-se mudanças de posição por 3as :

372

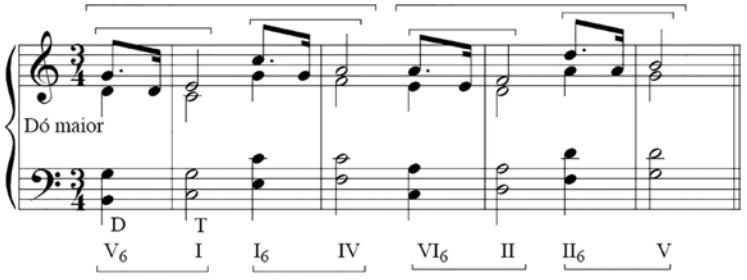


373



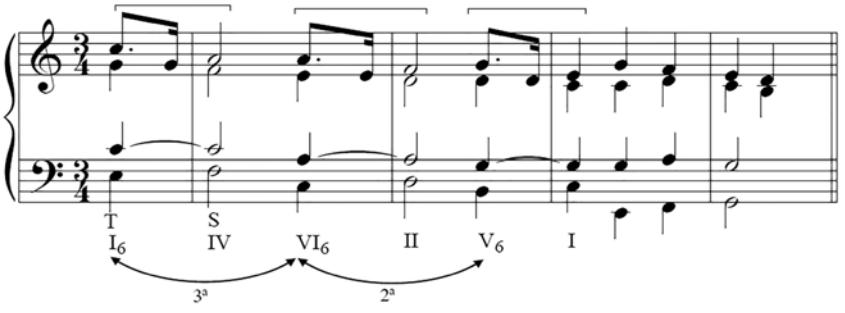
ou por 4as (ou 5as):

374



Nesses casos se forma às vezes um elo duplo (ver o último exemplo). Por fim, o intervalo da mudança de posição pode ser modificado:

375



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

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

376



6. Os acordes paralelos de 6ª

Os acordes paralelos de 6ª formam, através de sequência, uma série por parentesco. Todos os acordes de 6ª nessa série são dispostos quase sempre em posição melódica de fundamental. Na base da série está o movimento paralelo de três vozes. A esse esquema de três vozes acrescenta-se uma quarta voz intermediária por dobramento. O dobramento em acordes vizinhos de 6ª é habitualmente diversificado; ele pode ser alternado sistematicamente com base na sequência e variar a cada dois ou a cada três acordes:

377



A variação predominante de acordes paralelos de 6ª tem a forma de escala ascendente ou descendente.

Além disso, encontram-se séries de acordes de 6ª com mudança de direção (ver L. Beethoven, Sonata, op. 2 nº 1, Trio do Minueto; W. A. Mozart, Marcha em Fá maior da ópera "A flauta mágica").

Observação: na literatura os acordes de 6ª paralelos são expostos preferencialmente a três vozes. É muito utilizado o dobramento do baixo por intervalo de oitava.

7. A sequência com acordes de 7ª

A sequência pode ser formada também com acordes de 7ª. O motivo da sequência, nesse caso, é frequentemente constituído por dois acordes. A mais utilizada é a formada com acordes de 7ª e tríades, mas também pode ser com dois acordes de sétima.

8. O motivo com acorde de 7ª e tríade

O acorde de 7ª, na maioria das vezes, resolve na tríade uma 4ª acima pelo modelo da progressão D-T.

O acorde de 7ª pode ser tomado de qualquer modo ou posição:

378



A sequência pode-se iniciar com qualquer acorde de 7ª; para concluir é preferível D_7, resolvendo imediatamente na tônica, ou na cadência principal:

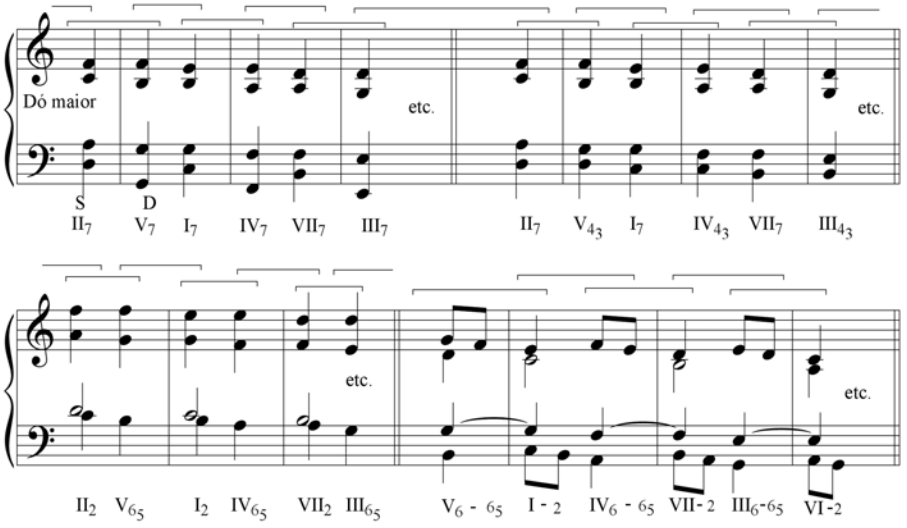
379



9. O motivo com dois acordes de 7ª

Na sequência com dois acordes de 7ª, na maior parte das vezes, o segundo deles se coloca uma 5ª abaixo do primeiro, pelo tipo de progressão SII_7 -D_7. A 7ª e a 5ª descem um grau, e as demais vozes permanecem paradas na qualidade de 7as e 5as do próximo acorde. A nota fundamental do acorde de 7ª, colocada no baixo, pode se movimentar por salto para a fundamental do próximo acorde. Deste modo, de um elo para outro a 7ª e a 5ª também descem, produzindo uma sequência por grau conjunto descendente. Nessas condições o acorde de 7ª no estado fundamental, como norma, alterna-se com o acorde de 3ª e 4ª, e o de 5ª e 6ª com o de 2ª. Finalmente o acorde de 7ª completo no estado fundamental pode ser alternado com um incompleto também no estado fundamental:

380

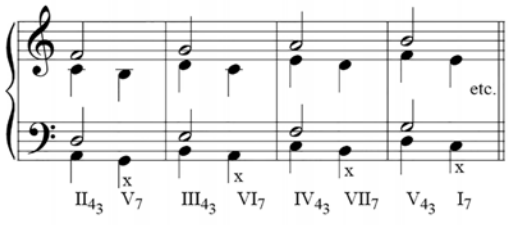


Essa sequência representa a variante diatônica denominada ciclo de 4as -5as de acordes de 7ª, isto é, nessa progressão cada acorde fica uma 5ª abaixo do anterior

(do ponto de vista da relação intervalar).

Quando a sequência de acordes de 7ª diatônicos é conduzida não por 2as, mas por qualquer outro intervalo, esses acordes permanecem sem resolução (ver E. Grieg, Sonata para violino, op. 8):

381



EXERCÍCIOS

Escritos: harmonizar os seguintes cantos e baixos:

382



No piano: tocar sequências com os seguintes motivos:

383



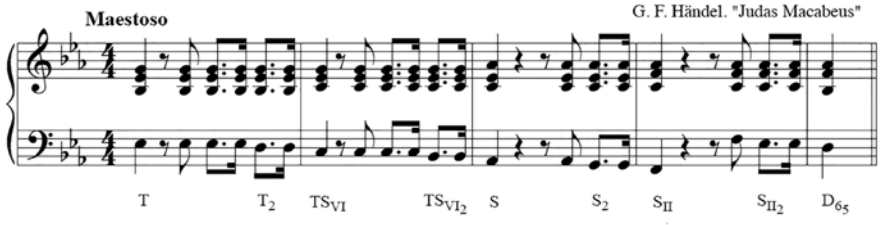
COMPLEMENTAÇÃO

10. Acordes de 7ª secundários fora da sequência

Os acordes de 7ª T_7, $DTIII_7$, S_7 e $TSVI_7$ são denominados secundários, mas também acordes de sequência porque são usados principalmente dentro delas. Fora das sequências eles são comparativamente pouco encontrados. Conclui-se que a razão para isso é que eles são funcionalmente menos precisos, em comparação com D_7, SII_7 e $DVII_7$; além disso, alguns deles (T_7 e S_7 maior e $dtIII_7$ e $tsVI_7$ menor) possuem a 7ª maior, o que produz uma sonoridade relativamente áspera.

A 7ª desses acordes aparece de preferência como passagem ou preparação:

384



Cada acorde de 7ª secundário resolve quase sempre na tríade, por intervalo de 5ª (do tipo D_7 -T), ou passa para o acorde de 7ª do grau respectivo (do tipo SII_7 -D_7); significa dizer que os acordes de 7ª secundários encontram-se na relação como se fosse uma dominante do seu acorde de resolução, ou de passagem como ocorre habitualmente na maioria das sequências:

385



Como modelo de utilização mais livre de acordes de 7ª secundários (tanto no exemplo anterior como no seguinte, podendo resultar em uma sequência menos rígida) citamos o romance de R. Schumann "Ich grolle nicht":

386



Entre os acordes de 7ª secundários S_7 é mais frequentemente encontrado do que outros. Ele às vezes toma parte em encadeamentos e em cadências plagais, resolvendo imediatamente na tônica. A 7ª nesse caso permanece parada como nota comum:

387



388



Às vezes ele precede a dominante (como parte da cadência):

389



Por fim, com base nos princípios gerais descritos acima, S_7 passa para $DVII_7$, por intervalo de 5ª descendente.

O movimento das vozes nesse caso atende ao do tipo comum de progressão SII_7 - D_7:

390



TEMA 27. OS MODOS DIATÔNICOS NA MÚSICA RUSSA

Tanto as peças populares russas quanto a música clássica russa se caracterizam pela ampla ocorrência de modos diatônicos como base principal tanto da melodia quanto da harmonia (multivocalidade). No desenvolvimento histórico da música clássica russa os modos diatônicos tornaram-se amplamente significativos e geraram uma série de características nacionais para a sua linguagem harmônica. Pode-se até afirmar que a importância dada aos modos diatônicos, em certo grau, contribuiu para o desenvolvimento das tendências estéticas realísticas e democráticas tão nítidas nessa música. Ao mesmo tempo, a adesão aos modos diatônicos deu a ela a proximidade e a afinidade orgânica que existem entre ela e a produção de canções populares russas e que por consequência passou a orientar a estética do realismo na música soviética.

Os modos diatônicos encontram na música russa interpretação e aplicação muito amplas, bastante distintas da tradição da música ocidental. Considera-se que o mais importante e ao mesmo tempo o mais simples dos modos diatônicos é o modo menor natural.

1. Noções preliminares sobre o menor natural

Na música clássica da Europa Ocidental o modo menor natural encontra, quando se manifesta, utilização meramente episódica (ver, por exemplo, a sequência descendente da coda do I mov. da 5ª Sinfonia de Beethoven); estão nela ausentes, em essência, obras em que o plano geral se constrói sobre o modo menor natural.

Na música russa, tanto popular quanto profissional, o modo menor natural adquiriu importância e significação absolutamente essenciais. Foram produzidos grande número de encadeamentos harmônicos e melódicos, originais e expressivos, organicamente associados às características funcionais e "colorísticas" do modo menor natural. Encontramos sem dificuldade tais encadeamentos específicos nas cantigas populares, nos coros populares multivocais, nas variadas formas dos arranjos de canções russas e nos padrões de música popular introduzidos na prática individual de nossos destacados compositores (M. Glinka, A. Dargomijsky, P. Tchaikovsky, A. Borodin. M. Mussorgsky, N. Rimsky-Korsakov, S. Taneiev e muitos outros). O grande número de formas, variadas e artisticamente irrepreensíveis, de aplicação do modo menor natural por quase todos os compositores russos despertou a opinião equivocada de que é impossível encontrar traço original de harmonia russa fora do menor natural. Sem nos manifestarmos contra o elevado ajuizamento que é comumente feito a cerca do menor natural, não podemos deixar de constatar que as propriedades e padrões comuns à harmonia modal, observadas na música russa em geral, não se esgotam totalmente no menor natural.

2. Características básicas do menor natural

Na música russa o menor natural tem sido tratado não só como um episódio no interior do habitual menor harmônico, mas também como modo diatônico autônomo.

Assim, a ligação da dominante menor com a tônica (d–t), que não é em absoluto típica do classicismo ocidental, teve ampla disseminação na música russa. Relacionado a isso, o próprio papel da dominante natural (menor) também se

desenvolveu. A dominante natural tem sido utilizada na meia cadência, na cadência final e até na qualidade de sonoridade conclusiva do período ou da obra inteira:

391



Se na música ocidental acordes do menor natural têm sido introduzidos preponderantemente no encadeamento frígio ou nas cadências, na música russa ganharam outra aplicação, mais peculiar e variada.

É notório que a dominante menor não tem a tensão de semitom com t (precisamente com a fundamental do acorde) e, simultaneamente, que a subdominante (s) apresenta tensão mais evidente com t (um semitom entre o VI e o V graus). Em parte isso explica porque s recebeu significado e lugar especial no menor natural e na harmonia russa em geral, e porque os encadeamentos plagais alcançaram na música russa tão ampla aplicação e se tornaram indicativos de sua harmonia modal característica. Em conformidade com sua importância, a subdominante (s) do menor natural encontra vasta utilização no interior das estruturas musicais, nas meias cadências e cadências plagais, e aparece também na sonoridade conclusiva do período ou da obra inteira:

392

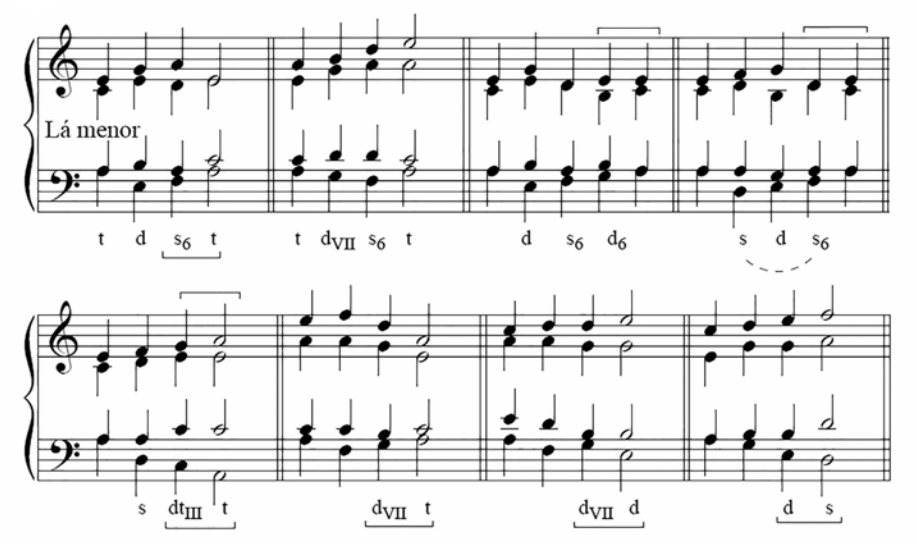


393



Por causa dessa peculiaridade, os papéis de d e s, e com eles todos os acordes do grupo d e s do menor natural, geraram e disseminaram uma série de encadeamentos típicos da música russa, nos quais a dominante é circundada por acordes de s e a subdominante é circundada por acordes de d; variantes de cadências ocorrem com base nas relações de 3ª e de 2ª entre os acordes, e assim por diante:

394



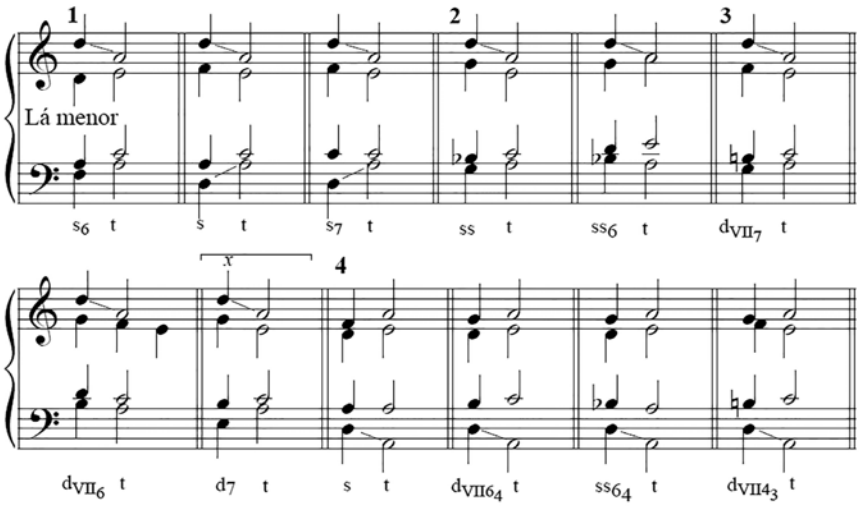
395



3. Cadências plagais

Diferentemente das normas básicas do classicismo ocidental, é peculiar aos encadeamentos e cadências plagais da música russa o salto de 4ª na melodia, não no baixo e nem nas vozes extremas simultaneamente (resultando em 8as por movimento contrário). Tais saltos plagais na melodia produzem diferentes variantes de harmonização: com a subdominante típica (s), com a subdominante dupla, isto é, s em direção à subdominante (ss), com a sonoridade suave da dominante natural paralela (dVII), e até com a dominante natural na modalidade de acorde de 7ª (d_7). Em todas as harmonizações livres semelhantes saltos de 4ª na melodia mantêm seu colorido plagal (sobretudo pelo movimento da melodia ou até por elementos funcionais, ver compasso 8, exemplo 396). Além disso, esses saltos variam nas harmonizações pelas possíveis inversões dos acordes e pelo modo como se apresenta o acorde conclusivo da tônica (completo, incompleto, em uníssono):

396



4. Relações de 3ª e de 2ª

No menor natural, além das diversas relações plagais de 4ª-5ª dos acordes, as relações de 3ª e de 2ª adquiriram grande importância, em planos bastante variados, por seu uso no modo menor natural.

Relações de 3ª:

1) formam progressão específica ou de vizinhança próxima t-dtIII, isto é, da tônica do menor e do maior paralelo (por mudança de função) que pode ser encontrada permanentemente e em diferentes combinações na literatura, como por exemplo:

397



2) criam, no limite dos grupos funcionais, a utilização quase equivalente de diferentes acordes em determinados encadeamentos harmônicos, como por exemplo:

t-dVII-tsVI-s,

t-tsVI-s-d,

t-dtIII-d-dVII,

dVII-d-s-tsVI-t

3) formam variantes de encadeamentos plagais e autênticos através da sua separação em dois elos em relação de 3ª; por exemplo:

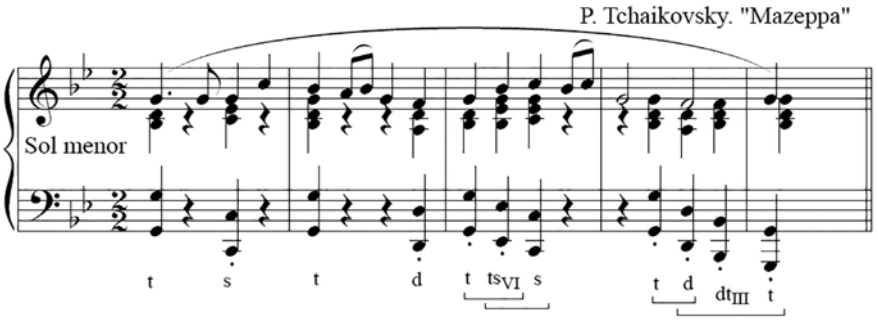
a) no encadeamento autêntico d–t criam-se os seguintes elos por 3as:

d-dtIII-t

b) no encadeamento plagal s-t, respectivamente, tais são os elos:

s-tsVI-t

398



Surgida primeiramente no menor natural, a relação de 3ª dos acordes ganhou em seguida maior importância na harmonia modal e foi utilizada respectivamente em outros modos, como por exemplo, no maior natural, tendo como resultado sonoridade bem peculiar em termos de encadeamento (T–TSVI, D–DTIII, e outros).

Simultaneamente, a relação de 2ª alcançou maior importância e colorido no menor natural. Ela se disseminou para todos os acordes adjacentes, exceto (apenas em parte) para aqueles distantes apenas uma 2ª menor (d–tsVI), porquanto em geral a relação de semitom não é suficientemente característica, sobretudo na linguagem harmônica das genuínas canções populares (das antigas canções de primeira linha).

Transcrevemos as situações mais características de encadeamentos de acordes em relação de 2ª no menor natural:

dVII-t; t-dVII; dVII-tsVI; tsVI-dVII;
d-s; s-d; s-dtIII; dtIII-s;

399



O encadeamento d-tsVI, menos típico para a música russa (relação de semitom), ganhou na prática artística algumas variantes de substituição.

Transcrevemos as mais importantes e as mais simples delas, mantendo certamente inalterado o movimento do baixo em semitom:

1) tsVI transforma-se em acorde de 6ª da subdominante, o que produz a relação típica de 2ª e o encadeamento funcional típico: $\overline{\text{d-s}_6}$; $\overline{\text{s}_6\text{-d}}$.

2) o encadeamento d-tsVI (ou o contrário) não se anula, mas é emoldurado em seguida por uma cadeia completa de acordes em relação de 2ª maior, que retomam a sonoridade característica de origem:

1) d-tsVI-dVII-t; 2) tsVI-d-s-t;
3) dtIII-s-d-tsVI-t;

400



Apresentamos um modelo com acordes em relação de 2ª e de 3ª:

401



Acordes do menor natural em relação de 2ª transferiram-se para outros modos, nos quais formaram uma série completa de interessantes progressões e encadeamentos:

402



5. Construção de acordes

Na música russa há uma maneira própria de construir e de expor acordes. Muito frequentemente acordes e conjuntos harmônicos do menor natural (e acordes de outros modos por sequência e analogia a eles) são expostos de modo incompleto.

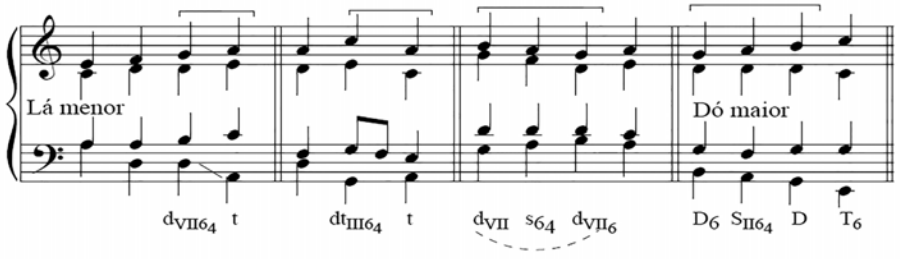
Igualmente, distinguindo-se da tradição ocidental, alguns acordes incompletos da música russa são analisados como conjuntos harmônicos, nos quais se omitem a 3ª (e não a 5ª, como é usual na música ocidental).

Conjuntos de dois sons, no modo menor natural, se encontram quase sempre na t, s, d e dVII; observe-se que ao lado dos conjuntos harmônicos de duas notas surgem nas canções populares e na música profissional russa alguns acordes no sentido habitual do termo, com a omissão da 5ª. Além disto, uníssonos e 8as são constantemente encontrados na linguagem harmônica das peças populares e nos seus arranjos: cantos iniciais são usualmente apresentados em uníssono, às vezes em uníssonos oitavados; cadências se completam com finalizações em uníssono ou 8ª, ou ainda em movimento melódico de uníssono. Assim, na exposição dos acordes e conjuntos de sons a música russa introduz e reforça técnicas completas, contendo importantes significados melódicos e expressivos.

É necessário observar, em termos de condução de vozes, a livre utilização dos acordes de 4ª e 6ª, além das tradicionais bordaduras, passagens e C^6_4 cadenciais.

Concretamente, tem-se em mente o acorde de 4ª e 6ª em relação de 2ª e de 3ª, utilizado não raramente com salto no baixo, em encadeamentos bem variados. Na prática os mais importantes deles são os acordes de 4ª e 6ª dtIII e dVII em situação de passagem para t. O papel específico e a relação entre d e s do menor natural e do maior oferece também a possibilidade de aparecimento de importante passagem do acorde de 4ª e 6ª entre dVII e seu acorde de 6ª ($dVII_6$) no menor natural, ou entre D e D_6 no maior natural, os quais não são absolutamente típicos do classicismo ocidental:

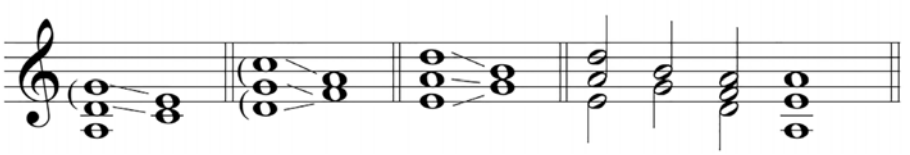
403



Nas disposições das notas e nos encadeamentos de acordes a música russa permite maior liberdade de dobramentos (5ª, 3ª) nos acordes, o que está associado não às condições e tarefas técnicas (condução de vozes), mas à qualidade da melodia e à expressividade.

Observação: apontamos ainda (como disposição completa das notas) o acorde de 7ª em 4as superpostas, utilizado de forma autônoma na música popular russa: ele é formado sobre o I, IV e V graus do menor natural e sobre o II, III, e VI graus do maior natural e, como regra, resolve em uma 3ª maior por movimento de 3ª nas vozes extremas e de 2ª nas vozes intermediárias:

404



Não raramente o acorde de 7ª em 4as superpostas é empregado apenas melodicamente como, por exemplo, na canção "O recrutamento" da coletânea de Piatnitskov (1914):

405



A sua utilização no trabalho inicial de harmonização de canções populares é difícil e exige cuidados.

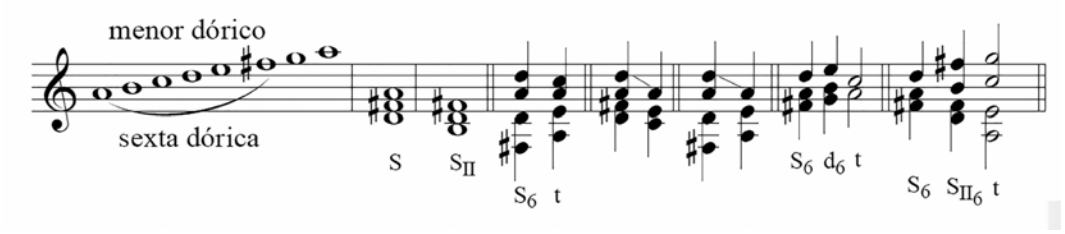
6. Outros modos

A) MODOS MENORES

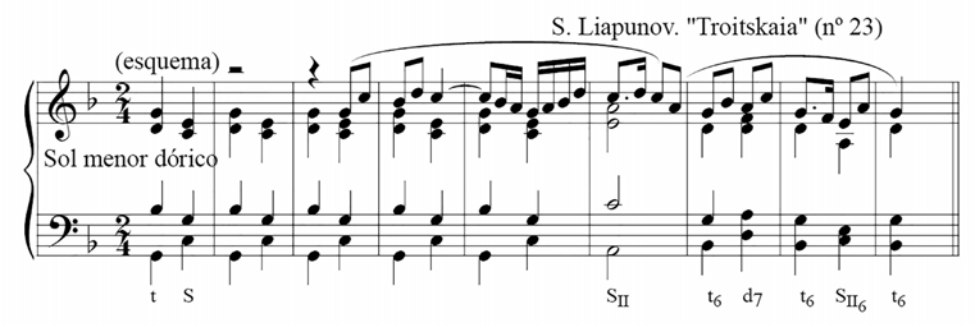
Além do menor natural, mencionamos ainda duas formas distintas de menor: 1) o menor dórico e 2) o menor frígio.

O menor dórico se caracteriza pelo VI grau elevado, produzindo uma 6ª maior entre o I e o VI graus (chamada por isto de "6ª dórica"). O acorde contendo a 6ª dórica – uma subdominante maior – resolve na música russa frequentemente não em dVII (do qual contém a nota sensível), mas em t, t_6 ou d, ou ainda através da tríade menor dórica do II grau, compondo encadeamento plagal mais amplo. A ligação dos acordes contendo a 6ª dórica (S, SII, S_7) com a tônica constitui variante completamente nova de encadeamento plagal, o qual teve grande disseminação na música russa. A subdominante dórica (S) leva a dVII principalmente quando, na progressão harmônica, pode revelar alguma contraposição entre t e dVII na qual ambas as tríades (t e dVII) apresentam-se em funções modais equivalentes (mudanças de modo). A contraposição é característica do menor dórico e, na difusão para a música russa, se insere fundamentalmente na relação de 2ª dos acordes e mesmo das tonalidades (observando-se o plano tonal geral da obra em que a mudança de tonalidade se investe de função de ordem superior):

406



407



O menor frígio se identifica pelo II abaixado, o que forma entre o I e o II graus a 2ª menor característica (chamada por isto de "2ª frígia"). A 2ª frígia forma um semitom na relação entre as tríades de I e II graus, a qual é menos típica para as canções populares. Na música russa profissional tal relação entre as tríades se apresenta de forma um pouco diferente da que se encontra na música ocidental, e nela apoia-se progressão harmônica diatônica, tão típica para a música russa em geral.

Usualmente a tríade do II grau abaixado do menor frígio na música russa leva não a t, D ou C^6_4, mas a acorde paralelo a ele, isto é, à tríade menor do VII natural, ao qual segue t com salto melódico de 4ª. Este encadeamento enfatiza a ligação de 2ª entre os acordes (VII – I), e tanto faz se o baixo se move por tom inteiro (VII – I) ou por semitom (II – I). Pode-se dizer que em tal cadência o VII grau menor como que rechaça a tríade do II grau abaixado e confere a todo o encadeamento um antigo colorido bem peculiar. (Ver, por exemplo, com que clara insistência N. Rimsky-Korsakov na ária Lumira da ópera "Mlada" prefere o II abaixado ao VII menor!). O VII grau menor às vezes inclui a 7ª de passagem, formando um acorde de 7ª do VII grau menor. Nessa concepção peculiar de antecipação (para a 5ª da tríade da tônica) o VII menor ocasionalmente forma um acorde de 7ª em parentesco funcional com o acorde de 7ª do VII grau menor (ver esquema no exemplo 408), mas na sonoridade ele contém colorido e características individuais.

São interessantes os seguintes encadeamentos:

dtIII-dVII$_6$-t ou tsVI-dVII-t ou t-dVII$_6$-s-t
(menor) (menor) (menor)

Eles são muito característicos do menor frígio na música russa e da sua especificidade modal em geral:

408



409



B) MODOS MAIORES

Entre os modos maiores que têm importância prática para o tema do modalismo mencionaremos o maior natural e o maior mixolídio.

O modo maior natural constitui uma das estruturas modais mais disseminadas na arte musical em uma série de épocas e de culturas nacionais. Entende-se que nos padrões utilizados para esse modo o que há de mais facilmente observável é o controle da execução das regras ou fundamentos harmônicos comuns que alcançaram importância internacional.

A utilização do maior natural na canção russa e na música profissional russa adquiriu algumas peculiaridades, entre as quais incluiríamos: fortalecimento da importância da subdominante e de seus acordes de substituição (por exemplo, os encadeamentos II–III–VI–IV ou V–III–II–III–IV), maior atenção às relações de 3ª e de 2ª, alguma diminuição do papel de T e D (assim, por exemplo, não terminar obrigatoriamente na tônica) e algumas contraposições à tríade de T e à tríade do II grau (aqui se percebe uma analogia com a variação modal de t e de dVII no menor natural). Semelhante ao menor natural, também no maior natural maior disseminou-se fortemente a interação de T maior com t do menor paralelo, resultando da equivalência desses acordes de tônica um novo modo mutável (ver sobre isto a seguir o §7 e o tema 49 sobre maior-menor). Dessa forma, no maior natural os acordes do grupo funcional básico mostraram-se mais completos e genuínos. O significado dos encadeamentos e cadências plagais fortaleceu-se como no menor e fez sobressair sua variedade:

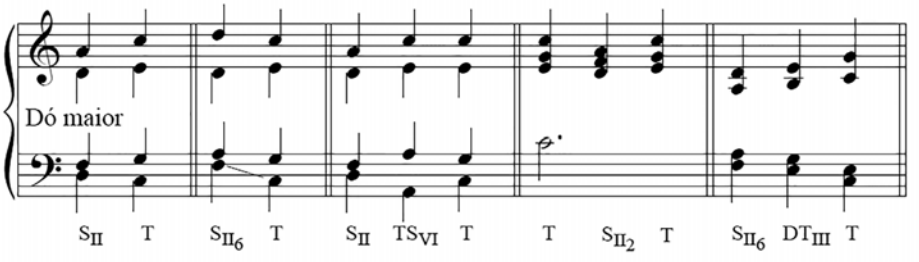
410



411



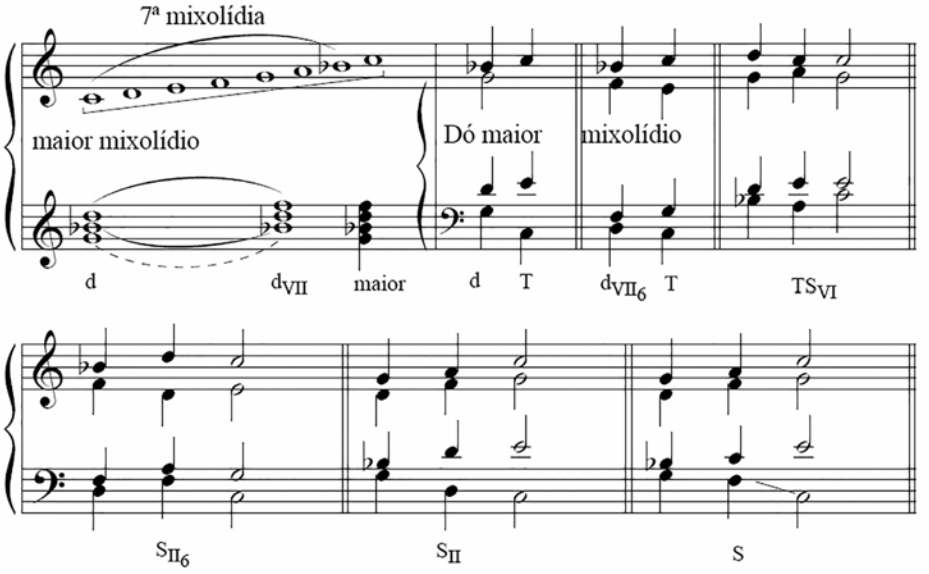
412



O modo maior mixolídio, mesmo mantendo no plano geral as bases funcionais do maior natural, se distingue dele pela dominante menor e pela tríade maior do VII grau abaixado. O VII grau abaixado forma com o I grau uma 7ª menor, a qual dá o nome ao próprio modo (ela é chamada de "7ª mixolídia").

Ambos os acordes característicos do maior mixolídio (d, dVII maior) podem se encadear com a tônica de modo imediato; igual interesse despertam aqueles encadeamentos, em que os acordes do maior mixolídio levam à tônica, porém através de harmonias de subdominante (SII, TSVI, raramente S). Estes ressaltam o papel da harmonia plagal nas canções e clássicos russos:

413



414



7. O modo mutável

Ao lado dos já mencionados modos diatônicos simples maior e menor nas canções populares russas e na música artística dos compositores russos, houve uma enorme disseminação do modo mutável, cuja forma mais simples de apresentação é a do sistema unificado do maior natural e do seu menor paralelo, transformados em um só modo (exemplo: Dó maior-Lá menor, Ré menor-Fá maior, etc.)

Tal unificação é possível graças à indubitável equivalência modo-funcional de ambas as tônicas e das notas comuns que as compõem. As notas comuns na composição dos modos unificados são essenciais para a melodia, para os acordes e para a própria variação de modo.

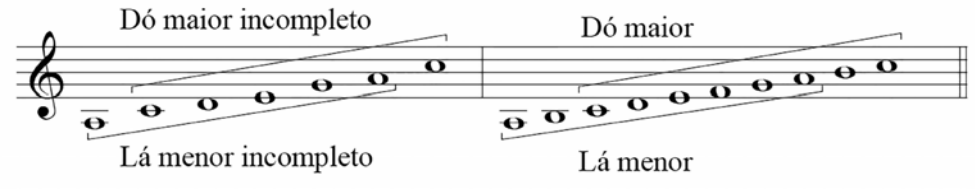
A equivalência das tônicas está condicionada à presença, na estrutura de suas tríades, de duas notas comuns que podem, em certas condições, constituir acordes de tônica comuns (na forma do acorde menor de 7ª):

415



Os modos maior e menor (paralelos) unificados podem ser apresentados também na forma incompleta, mais comum como modo mutável pentatônico, ou completa, com semitons:

416



Seguem importantes observações sobre o modo mutável paralelo:

1) a estrutura musical inicia-se por uma das tonalidades paralelas e termina em outra. Na prática artística e nas canções populares é muito típico iniciar em maior e terminar em menor (maior-menor): (maior-menor):

417



Mencionamos também alguns casos mais raros menor-maior:

418



2) em certas estruturas musicais ocorre inclinação para a tonalidade paralela, mas a exposição termina retornando à tonalidade inicial. A principal característica deste modelo se dá com inclinações reiteradas para a tonalidade paralela. Ver canção "Ah ti, minha noite" da coletânea "Canções populares russas da região de Oblast", organizada por N. Batchinsky (1954).

Para a linguagem das canções populares russas e para a música dos compositores russos o modo mutável é considerado significativo, característico e rico.

8. Traços gerais do estilo multivocal

Para que se assimile na prática os exercícios com a diatônica russa, com a harmonização de cantigas populares, com a harmonização variada de trechos melódicos independentes e com a análise de seus respectivos modelos são exigidas algumas noções sobre o estilo multivocal de canções. A exposição multivocal das canções russas e de seus arranjos corais é baseada não na estabilidade contínua das quatro vozes mas na qualidade da segunda voz, isto é, no que diz respeito à propriedade *cantabile* das melodias em todas as vozes do conjunto multivocal. Isto proporciona uma feição polifônica ou polimelódica peculiar a todas as peças corais multivocais populares. Por isso, nas formas autenticamente populares de multivocalidade e nos vários arranjos vocais observamos neles e em toda a música profissional russa, inclusive nas cantigas comuns porém significativas, a estrutura livre e intercambiável das vozes, a reiterada divisão a duas vozes, a linha de 3as muitas vezes com dobramento na voz inferior ou na voz superior, o canto a uma voz em uníssono ou 8^{a} na cadência conclusiva. Nos modelos propostos para a harmonização de canções populares alguns desses traços distintivos do estilo multivocal foram excluídos, mas certamente de forma muito restrita e por motivos de ordem pedagógica.

9. Traços gerais de sintaxe

Com relação ao desmembramento sintático na produção da música russa, nas peças populares e em peças líricas mais longas ressaltamos uma série completa de particularidades vivas e interessantes. Apresentando como característicos dessas canções o canto, o fôlego prolongado das melodias, a ausência de interrupção e alguma improvisação na exposição, foi possível condicionar e demonstrar que é pouco típica para a música russa a segmentação em períodos quadrados ou não

não quadrados, mas em segmentos de qualquer extensão. Tal tendência encontra sua manifestação até em gêneros corais e canções dançantes, mas certamente com formas menos significativas (ver na coletânea de M. Balakirev o coral “Como no campo” nº 33 com período de 19 compassos 4+4+6+5, ou na coletânea de V. Prokunin/P. Tchaikovsky o canto de rua ”Águia cor de pombo” nº 31 com período de 11 compassos 3+3+5, ou ainda na coletânea de V. Orlov o coral “No portão para o saltério Vdarili” com período de 13 compassos 4+4+5, etc.) Tal observação e tal constatação são interessantes e oferecem condições de interpretação acerca da enorme incidência em toda a música russa de formas de desmembramento sintático variados, livres, assimétricos, e constantemente mutáveis. A expressão perfeita de tal desmembramento pode ser encontrada em frases de três, cinco, sete compassos, etc., construídas com extravagantes substituições ou combinações. Deixando de lado a livre variedade de desmembramento sintático, nota-se na música profissional russa e nas canções populares a repetição intensa de uma mesma fórmula de compasso (5/4, 7/4, 11/4, 7/8 e assim por diante) e sua substituição na exposição e desenvolvimento de uma estrutura unificada ou em obras de forma muito ousada (3/4, 4/4, 5/4; 2/8, 3/8, 4/8; 4/4, 5/4 e etc.).

Examinar em termos de forma a interessante canção nupcial “O toque do sino na aldeia Evlachev” (nº 72) da coletânea de N. Rimsky-Korsakov “Cem canções populares russas”, na qual dentro do limite do período de 13 compassos ocorre a seguinte substituição de compassos – 3/8, 4/8, 5/8 e 8/8, exemplo de extrema naturalidade de substituições no processo de desenvolvimento.

Exemplos de harmonização de canções populares:

A canção ampliada “Ah! Quem me ajuda a enxugar as lágrimas” da coletânea Filipov de N. Rimsky-Korsakov:

419




3
4
(A três vozes, canto na voz intermediária)
5
(contralto)
(tenor)
(baixo)



10. Indicações práticas

Para facilitar a realização dos exercícios escritos de harmonização dos cantos populares e das melodias no plano da música popular russa recomendamos que eles se orientem pelas seguintes indicações metodológicas:

1) definir em primeiro lugar o modo no qual serão harmonizados os cantos: o modo deve ser definido pelas características melódico-funcionais do canto, revelados através de análise; após definidas as características serão então consideradas as possibilidades de substituição do modo, no meio ou no final do canto, ou de sua mudança;

2) estabelecer limites para o canto a uma voz: não iniciar o exercício necessariamente pelo canto solista (sobretudo em caso de variação);

3) esboçar a forma de cadência mais conveniente e o estilo mais claro de apresentá-la: em uníssono, em 3as paralelas, em mera progressão de acordes, acordes "vazios" ou introduzindo notas de retardo, etc.; estabelecer a interligação das cadências, dentro das características do modo escolhido e do canto;

4) descobrir o que é mais característico para determinado canto, suas peculiaridades rítmicas ou modais em termos de sucessão funcional ("ordem das funções") e de encadeamentos harmônicos, capazes de facilitar o desenvolvimento e o conjunto da harmonização;

5) nas experiências iniciais é proveitoso apoiar-se nas funções implícitas, propostas para alguns cantos; nos trabalhos finais, com a experiência e o êxito, pode-se abrir mão disso;

6) na apresentação da harmonia é inteiramente permitida pausa na sucessão de acordes até o fim da apresentação a uma voz ou no caso de silêncio de algumas vozes;

7) é essencial que nas harmonizações não haja coral ininterrupto a quatro vozes, mesmo nas experiências iniciais; os dobramentos nos acordes podem ser os mais variados durante toda a exposição;

8) de modo a simplesmente evitar o coral a quatro vozes, padronizado e pouco natural para as canções populares, recomenda-se harmonizar os cantos dados como melodia acompanhada ao piano, cuja exposição é mais livre (diga-se "instrumental");

9) no caso de repetição no canto de um ou mais encadeamentos melódicos é desejável e proveitoso recorrer a suas variantes harmônicas modais;

10) em determinados casos, sobretudo nas harmonizações no estilo de melodia acompanhada ao piano, é interessante e útil compor para o canto dado estruturas não muito grandes, prontas para a performance; elas podem decididamente contribuir para fortalecer a qualidade musical da harmonização;

11) com o auxílio de orientador é proveitoso levar em conta o gênero específico de determinada canção popular, o qual pode influenciar na escolha da harmonia e na frequência de suas mudanças, chamada de "pulso harmônico";

12) aconselhamos harmonizar o canto dado com diferentes variantes e técnicas, com funções subentendidas, com independência completa, com início em uníssono e conclusão em uníssono, a quatro vozes (se este é preferencial), em estilo de melodia acompanhada ao piano, em estilo coral, etc.

Entende-se que os modelos previstos (6) de harmonização de um mesmo canto popular devem ser atentamente estudados, tanto nas harmonizações como nas primeiras experiências com ele.

EXERCÍCIOS

Orais: analisar as seguintes obras:

a) M. Balakirev. "Não havia vento" ("40 canções", nº 1);
b) A. Borodin. "Coro de colonos" da ópera "Príncipe Igor";
c) P. Tchaikovsky/V. Prokunin. Canções nos 30 e 42;
d) A. Liadov. Lento (Mi menor); "Sobre a antiguidade", Op. 21, para piano;
e) V. Orlov. Peças da região de Tambovsky: "No portão para o saltério Vdarili"; "Acordei ao amanhecer";

f) M. Mussorgsky. Coro “Ao pé do riacho” da ópera “Khovantchina”;
g) N. Rimsky-Korsakov. “Conto e adágio” da ópera “Sadko”; ária Lumira da ópera “Mlada”; canções russas nos 37, 41, 61, 63 da coletânea peças “Cem canções”, op. 24;
h) S. Evseiev. Duetos a capella – “Já é o campo”, op. 9 nº 1; “Variações russas” (tema) para piano, op. 41;
i) A. Goldenweiser. Coletânea de peças para piano, op. 11, peças nos 24, 37, 44;
j) V. Chebalin. Coro ”O túmulo do soldado” (compassos 1 – 5).

Escritos:
a) fazer diferentes harmonizações dos trechos:
420



b) harmonizar os cantos dados:
421





c) fazer nova variante da harmonização da canção “Ah! Quem me ajudaria com o meu Goriuchko”, baseado nos modelos dados (exemplo 419);
d) escrever fragmentos independentes ou esboços utilizando modos diatônicos, dando destaque a cantigas populares e encadeamentos harmônicos.

SEGUNDA PARTE

TEMA 28. A DOMINANTE DUPLA NA CADÊNCIA

1. Noções preliminares

As diferentes formas do maior e do menor – natural, harmônica, melódica – vinculam-se entre si por características comuns: todas elas são diatônicas; seus conjuntos sonoros como um todo se relacionam imediatamente com a tônica na qualidade de suas dominantes, subdominantes e acordes de substituição.

É justamente a qualidade diatônica dos modos que permite ampla utilização do afastamento dos seus limites; ele é alcançado através da introdução, na tonalidade, de cromatismo nos acordes instáveis.

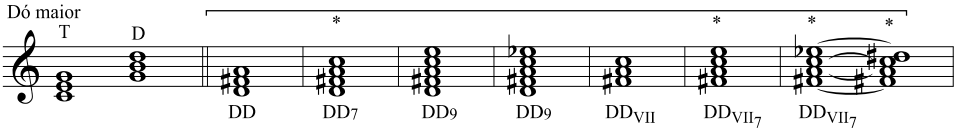
O cromatismo de acordes acrescenta novas tensões, enriquecendo suas naturezas modais, não só elas próprias, mas também suas possibilidades expressivas. Nesse processo os novos acordes obtidos se relacionam igualmente com a tônica, mesmo que de forma não imediata.

2. Grupo de acordes da dominante dupla

Entre os acordes cromáticos mais disseminados está a harmonia da dominante vinculada à dominante do sistema modal diatônico.

Tomando-se, por exemplo, a tríade da dominante de Dó maior como tônica temporária pode-se formar o seguinte grupo de acordes como sua própria dominante:

422



O traço distintivo mais importante dos acordes deste grupo é o IV grau da escala alterado ascendentemente: o IV grau natural desempenha o papel de nota característica da harmonia da subdominante (S, SII, SII_7), porém, com sua possível alteração ascendente, ele muda de função e de tensão, e torna-se sensível da dominante.

Os acordes descritos receberam a designação de dominante dupla e a cifra de duplo caractere DD. Os acordes relacionados, formados a partir do V grau da dominante diatônica, incorporam simplesmente o mesmo tipo de cifragem, por exemplo: DD_6, DD^4_3, DD_9, etc. Acordes que funcionam como sensível da dominante recebem, além da designação da fundamental DD, a cifra VII e a numeração própria: $DDVII_7$, $DDVII^6_5$, etc.

Observação: acordes indicados com asterisco no exemplo 422 contam como os de maior utilização na prática.

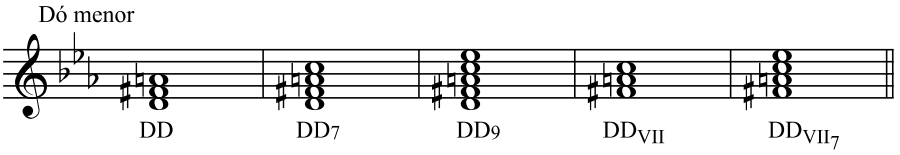
No modo maior, no acorde $DDVII_7$ e na sua primeira inversão $DDVII^6_5$ quando colocados antes de C^6_4, o III grau abaixado, que é a 7ª diminuta do acorde de 7ª da sensível da dominante, é frequentemente escrito como II grau elevado, por causa da tensão para o III grau, que é a 6ª do acorde C^6_4:

423



Acordes do grupo DD do modo menor coincidem na sua forma com os correspondentes do maior homônimo, com as seguintes exceções: o acorde de 9ª do modo maior pode ser maior ou menor, do modo menor apenas menor; o acorde de 7ª da sensível do modo maior pode ser também diminuto, do modo menor exclusivamente diminuto:

424



3. O papel da dominante dupla

Pela força do hábito, para determinados encadeamentos cadenciais o ouvido espera, após a subdominante, a apresentação completa da dominante habitual – T-S-D-T.

Se após a harmonia de subdominante introduz-se a dominante dupla, o surgimento de nova tensão torna o uso da dominante inevitável, porquanto o acorde de DD exige resolução na dominante (como se fosse a sua tônica) – T-S-DD → D-T.

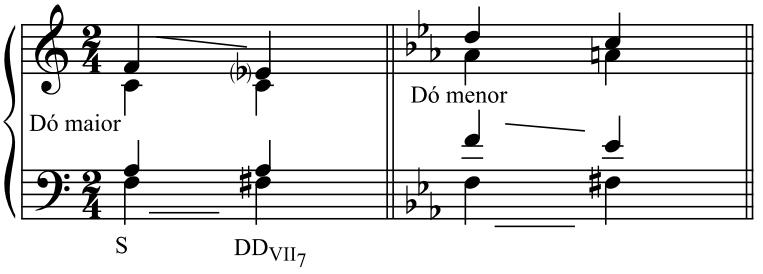
4. A preparação da dominante dupla

Após harmonia de subdominante (S, SII, SII_7, S_7) qualquer acorde DD é inserido com o movimento de cromatização da nota fundamental de S (ou da 3ª de SII ou SII_7) transformada em nota sensível do acorde DD.

Visto que se encontra no baixo a nota fundamental de S, característica da subdominante nas cadências, o movimento de cromatização é tarefa específica desta voz, raramente da voz superior ou das vozes intermediárias.

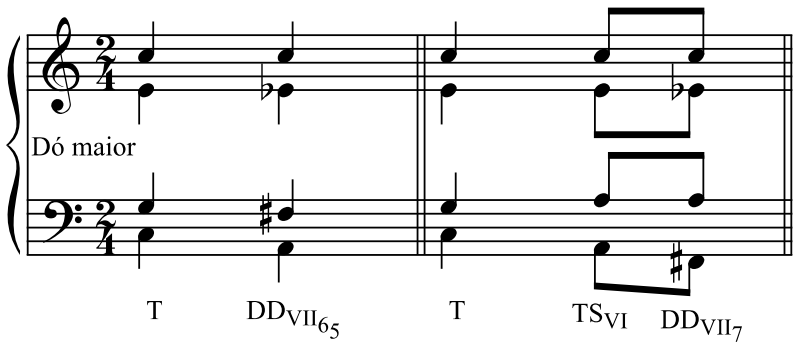
Se na harmonia de subdominante a nota fundamental está dobrada (ou a 3ª de SII) usa-se, para escapar da falsa relação, o seguinte padrão: simultaneamente à cromatização ascendente do IV grau em uma das vozes move-se descendentemente o seu dobramento na outra voz em um tom inteiro, formando-se um acorde diminuto $DDVII_7$, ou em meio tom, formando um acorde menor $DDVII_7$:

425



Às vezes a dominante dupla aparece após T ou TSVI:

426



5. A resolução de DD na tríade de dominante através de C^6_4

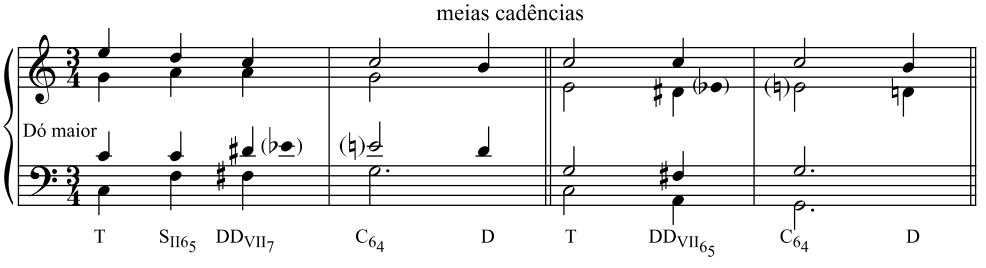
O acorde cadencial de 4ª e 6ª, como forma de cadência clássica, é peça quase obrigatória na música estrangeira dos séculos XVIII e XIX. Ligado a esse fato a resolução de DD em D através de C^6_4 é tão comum como cadência final quanto como meia-cadência.

Por isto no baixo do acorde de DD utiliza-se uma das notas que circundam o baixo de C^6_4, isto é, o #IV ou o VI grau da escala. A nota sensível de DD (#IV) caminha resolvendo de acordo com a tensão, isto é, uma 2ª menor ascendente, enquanto que a nota comum permanece parada:

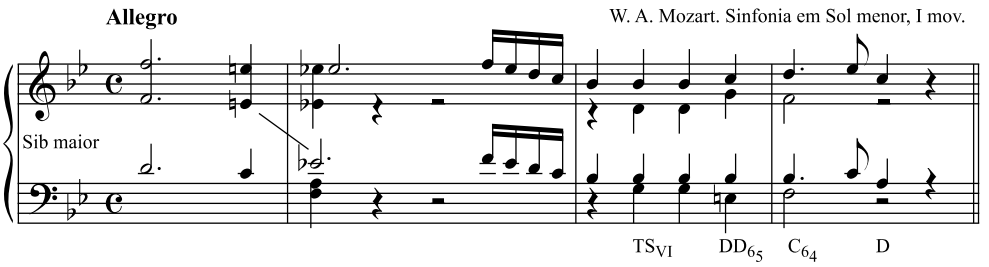
427



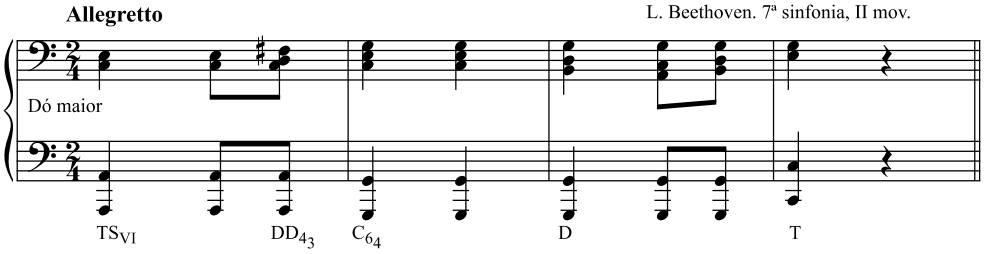
428



429



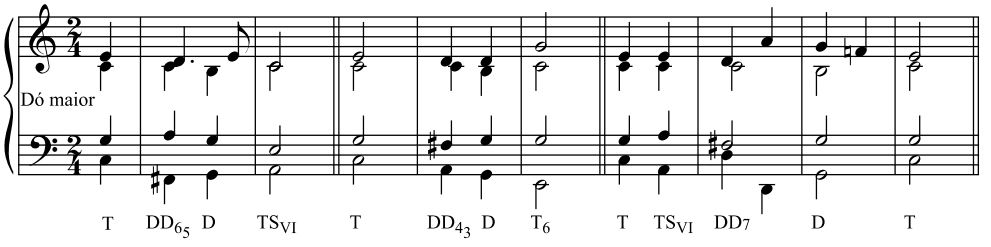
430



6. Resolução imediata na dominante

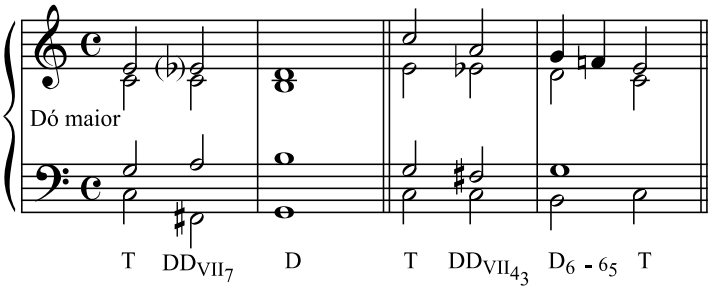
A relação entre os acordes de dominante dupla e a dominante é a mesma que há entre a dominante e a tônica. Por isso, o acorde de DD_7 resolve por exemplo na tríade da dominante, como a dominante com 7ª resolve na tônica:

431

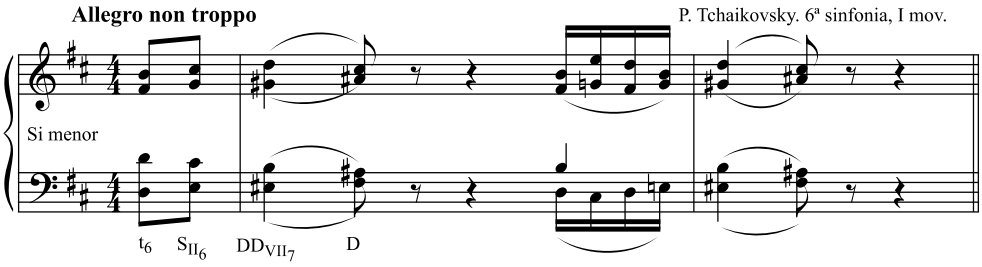


e o acorde de $DDVII_7$ resolve em D como $DVII_7$ em T:

432

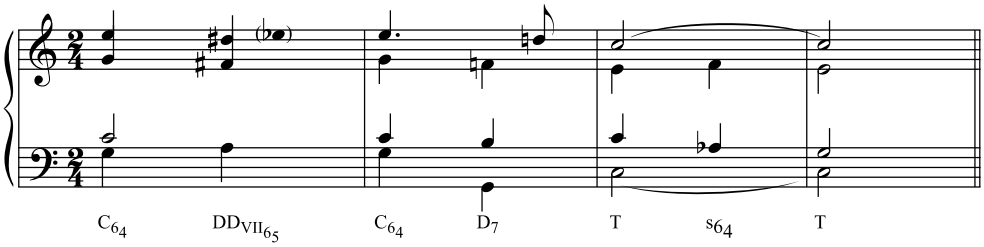


433a



Tanto um quanto outro acorde de DD aparece por vezes nas cadências na qualidade de bordadura entre C^{6}_{4} e sua repetição:

433b



Exemplo de harmonização:

434



EXERCÍCIOS

Orais: analisar os fragmentos seguintes, prestando atenção às condições de utilização dos acordes de dominante dupla (particularmente quanto à condução de vozes):

a) L. Beethoven. Sonata, op. 14 nº 2, I mov. (compassos 37 a 45);
b) F. Mendelssohn. Romances sem palavras: nº 9, compassos 3 a 6; nº 14, compassos 1 a 8; nº 22, compassos 2 a 9; nº 28, compassos 1 a 4;
c) A. Guriliev. Romances: "Coração, joguete" (compassos 1 a 8); "Ela é encantadora" (compassos 1 a 8);
d) R. Schumann. "Lotus" (últimos cinco compassos);
e) F. Chopin. Noturno, op. 15 nº 2 (compassos 1 a 8); Noturno, op. 48 nº 1, parte central (compassos 1 a 4).

Escritos:

a) harmonizar melodias e baixos dados:

435



b) completar o período, dada a primeira frase, fazendo na finalização bordadura com acorde de 4ª e 6ª:

436



No piano:

a) formar todos os acordes do grupo da dominante dupla em diversas tonalidades;
b) tocar encadeamentos finais com acordes do grupo da dominante dupla;
c) harmonizar os fragmentos abaixo:

437



TEMA 29. A DOMINANTE DUPLA NO INTERIOR DA ESTRUTURA

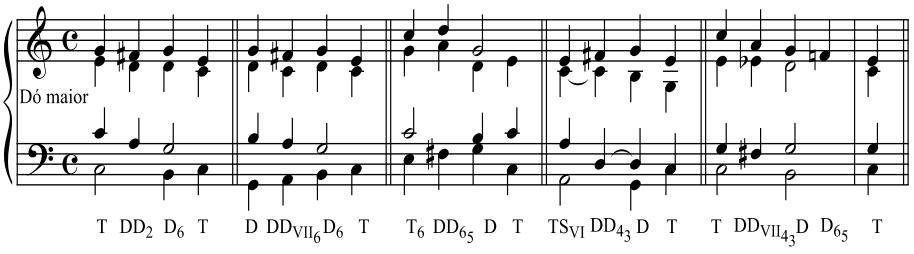
1. Noções gerais

Os acordes do grupo DD têm sua utilização não só nas cadências, mas no interior das estruturas. Enquanto nos encadeamentos cadenciais os acordes de DD são preparados principalmente pela subdominante, fora das cadências, ou seja, no interior das estruturas eles aparecem sobretudo após as harmonias de tônica (T ou TSVI), mais raramente após D ou D_6.

2. A resolução de DD em D e T^6_4

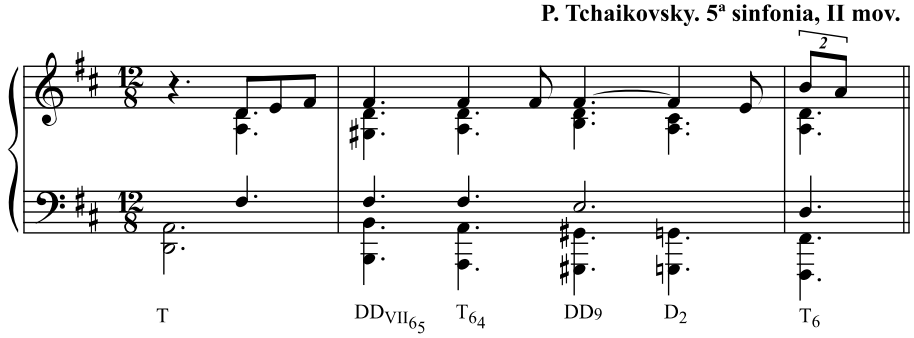
Como se sabe nas cadências usa-se DD quase que exclusivamente com acordes depois dos quais, por movimento suave, garante-se a fundamental de D no baixo; no interior da estrutura DD é possível de qualquer espécie, mesmo sem relação com aquelas condições:

438



Semelhante à resolução dos acordes de DD nos acordes de 4ª e 6ª cadenciais, DD pode ter resolução no acorde de T^6_4, seguindo os mesmos requisitos para a condução de vozes. Depois do acorde de 4ª e 6ª pode seguir DD de qualquer espécie ou qualquer outra harmonia:

439



3. A passagem de DD para acordes dissonantes do grupo D

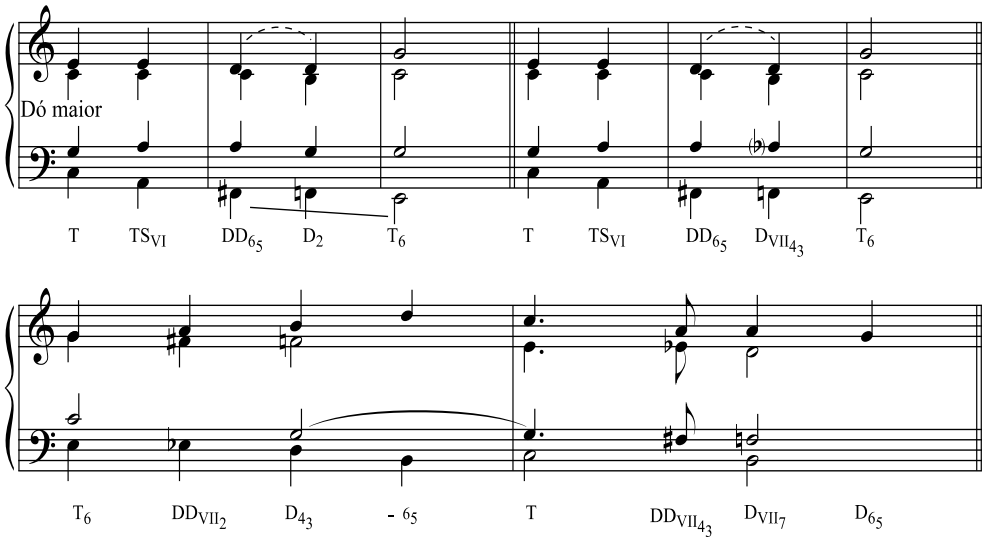
Qualquer dos acordes de DD pode ser seguido por um acorde dissonante do grupo D, isto é, D_7, $DVII_7$ e às vezes D_9.

Nessa passagem a sensível de DD (#IV) caminha descendentemente por semitom cromático para a 7ª de D_7 ou para a 5ª de $DVII_7$, isto é, em movimento contrário à sua tensão.

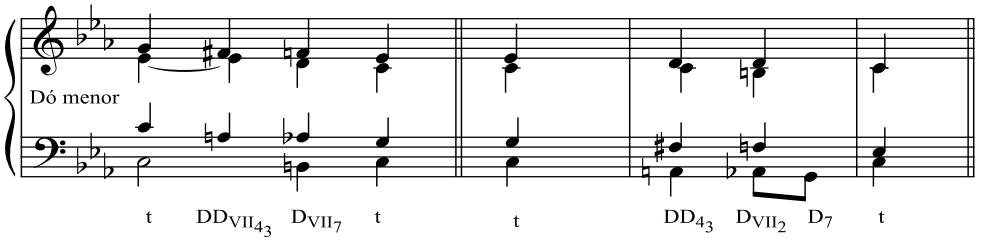
A 7ª do acorde caminha normalmente por grau conjunto descendente e as

notas comuns permanecem paradas, no caso de ligação harmônica. Passagens semelhantes encontram-se também nas cadências:

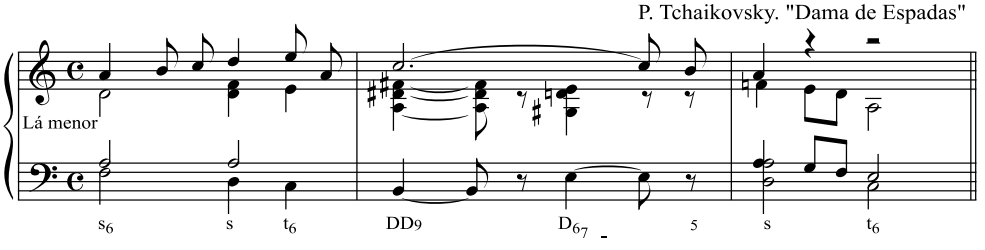
440a



440b

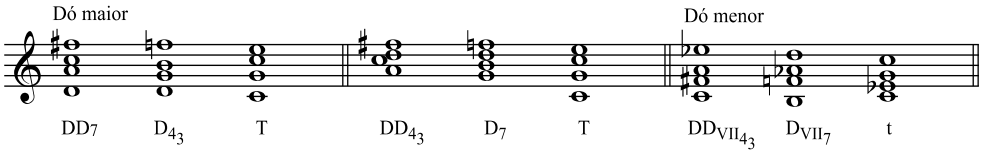


440c



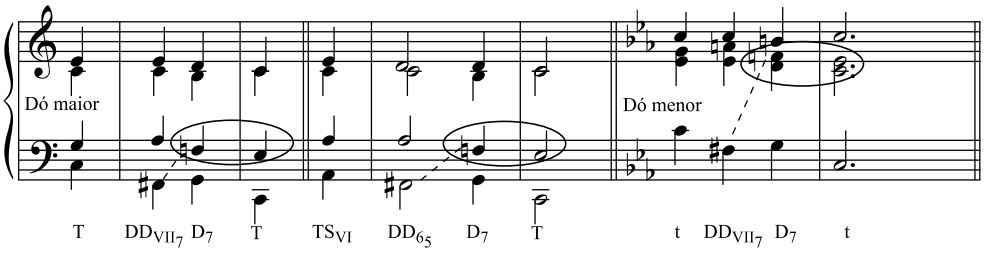
Observação: se na progressão DD-D os acordes dissonantes de ambas as funções são da mesma espécie, por exemplo, DD_7-D_7 ou $DDVII_7$-$DVII_7$, forma-se como resultado um trecho curto de ciclo cromático de 4as da dominante do tipo elo ou início de sequência correspondente.
No caso os requisitos para a condução de vozes são exatamente os mesmos utilizados para o ciclo diatônico de acordes de 7ª (ver acima o tema sobre sequências diatônicas):

441



Na passagem de DD^{6}_{5} ou $DDVII_{7}$ (lembremo-nos que no baixo de ambos os acordes está a sensível de DD) para o acorde de dominante com 7ª no estado fundamental deparamo-nos com um caso de falsa relação, que neste encadeamento é insignificante em consequência do desvio de atenção para a tensão contida em D_{7}. Tal encadeamento é utilizado, sobretudo nas cadências, de modo que D_{7} possa aparecer em estado fundamental, sem o que a cadência perfeita não é suficientemente convincente nem completa (se ela for considerada necessária):

442



4. A passagem de DD para acorde dissonante do grupo S

Às vezes os acordes de DD passam, através da cromatização descendente da 3ª ou da 5ª (que são a fundamental e a 3ª de $DDVII_{7}$), para o acorde de sII_{7} respectivo menor ou maior harmônico.

Nesses casos, no modo maior é usada principalmente a subdominante do modo harmônico (frequentemente sII_{7}, às vezes s), produzindo maior incidência de movimento de semitom nas vozes do que se veria no caso da subdominante do maior natural. Após a subdominante aparece D de uma ou outra espécie ou a tônica em encadeamento de caráter plagal (ver os compassos finais da ópera "Tristão e Isolda" de Wagner e o final do Romance "Sono" de M. Balakirev).

443a



443b



Exemplo de harmonização:
444



EXERCÍCIOS

Orais: analisar a localização e as condições de uso de DD nos seguintes fragmentos:

a) R. Schumann. Álbum para a juventude, nº 34 (compassos 1 a 4);
b) R. Schumann. Cenas infantis, op. 15 nº 1 (compassos 1 a 8);
c) R. Schumann. "Carnaval", Estrella, Valse allemande;
d) L. Beethoven. Sonata, op. 26, I mov. (compassos 1 a 8);
e) A. Varlamov. Romance "Estrelinha clara" (compassos 22 a 31);
f) A. Diubiuk. Romance "Coração, coração" (compassos 1 a 8);
g) P. Tchaikovsky. Ópera "Evgueni Oneguin" (início da abertura);
h) A. Guriliev. Romance "Eu falei sobre despedida".

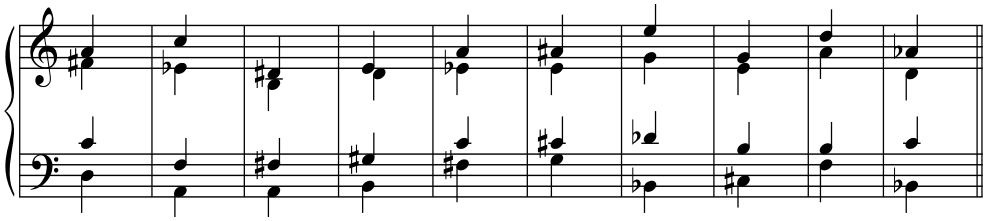
Escritos: harmonizar as seguintes melodias e baixos dados:

445



No piano: definir em que tonalidade maior e menor os acordes abaixo ocorrem como DD, tocar de diversas maneiras a passagem de cada um deles para D_7 ou $DVII_7$ no estado fundamental ou nas suas inversões com a resolução seguinte na tônica e sua consolidação:

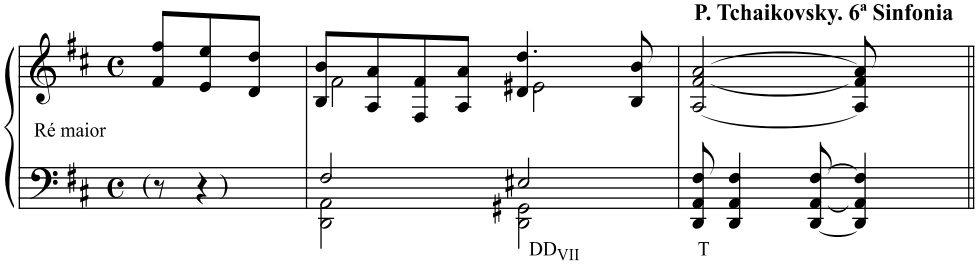
446



COMPLEMENTAÇÃO

1) A resolução de DD no acorde C^{6}_{4}, constituída pela utilização no baixo da nota da dominante da tríade da tônica, serviu de base para o posterior surgimento da resolução de DD imediatamente na tônica. Para a consolidação e a disseminação deste tipo de encadeamento foi determinante a presença de notas comuns entre DD e T, que garantem maior suavidade e naturalidade:

447

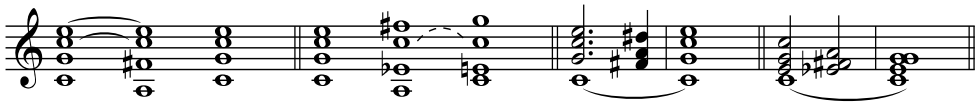


Por isto mostrou-se mais característica e difundida a utilização de $DDVII_{7}$ (DD_{7} é mais raro) no papel de acorde de bordadura, entre duas espécies idênticas de acordes de tônica, com movimento suave das vozes ou com a permanência da nota fundamental da tônica no baixo:

448



449



2) DD pode, como foi indicado, passar para harmonia da subdominante (ver exemplo 444).

EXERCÍCIOS COMPLEMENTARES

Analisar: D. Kabalevsky. Prelúdio em Dó menor, op. 38 nº 20 (compassos 1 a 8).

TEMA 30. A ALTERAÇÃO NA DOMINANTE DUPLA

1. Noções gerais

A alteração representa uma forma de tornar mais agudas as tensões melódicas de tom inteiro existentes no modo, transformando-as em semitom.

O aspecto distintivo da alteração se configura no fato de que ela não muda a função do acorde como no cromatismo, isto é, não oferece uma saída para além dos limites da tonalidade dada.

A alteração é designada pelos sinais de bemol e sustenido colocados antes da cifra, indicando exatamente a nota do acorde nele alterada – 3ª, 5ª ou fundamental. A designação é grafada à esquerda, antes da cifra que define a espécie do acorde. Por exemplo: $_{\#5}D_7$ – acorde de 7ª da dominante com a 5ª elevada; $_{b3}DVII^4_3$ – acorde de 7ª da sensível de 3ª e 4ª com a 3ª abaixada e etc.

2. Grupo de acordes de DD alterados

Do grupo de harmonias da dominante dupla alterada fazem parte alguns dos mais diversos acordes, que têm obrigatoriamente a 6ª aumentada na sua estrutura intervalar. Por esta razão todos os acordes alterados podem ser agrupados sob uma denominação comum: grupo de acordes de 6ª aumentada da dominante dupla.

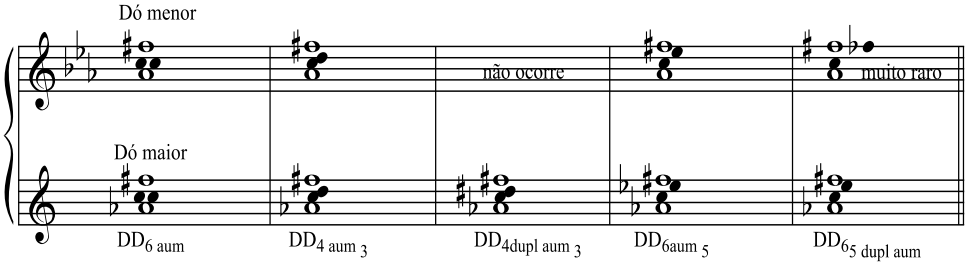
O intervalo de 6ª aumentada é constituído pelo VI grau do modo menor ou VI do modo maior harmônico e o IV grau elevado, o qual é a nota sensível existente em DD:

450



O acréscimo de uma ou duas notas à 6ª aumentada produz um dos mais usados acordes de DD, cujas denominações vão ser derivadas da estrutura intervalar de cada um deles:

451



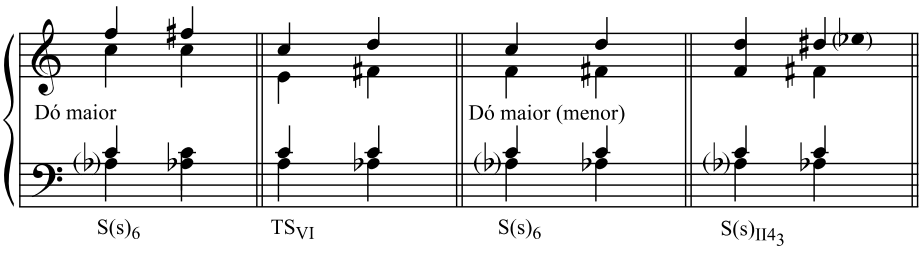
Na prática dos compositores estes acordes foram preferencialmente usados no tipo de inversão indicada, isto é, com a nota inferior da 6ª aumentada no baixo.

3. A preparação do acorde de DD alterado

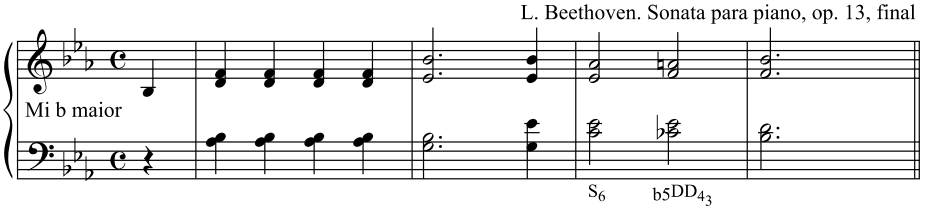
Os acordes de DD alterados são preparados pela tríade da tônica e suas inversões ou pelos acordes do grupo S.

Como regra, os acordes do grupo S devem ser estruturados de forma que o VI grau ou o VI grau abaixado sejam colocados no baixo; é por esse mesmo modo que se reconhece a espécie principal do acorde de DD com a 6ª aumentada:

452

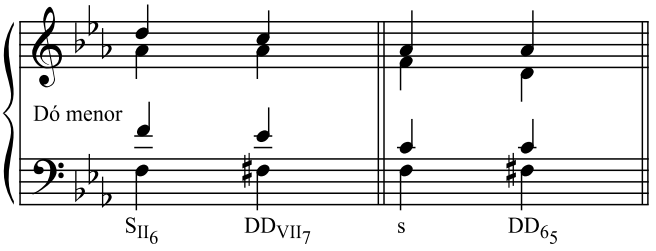


453



Raramente a subdominante diatônica se apresenta com o IV grau no baixo; quando ocorre, o acorde de DD alterado surge com a cromatização ascendente desse grau para escapar da falsa relação, e manifesta-se como um tipo de sonoridade menos comum, pois a 6ª aumentada é substituída pela 3ª diminuta:

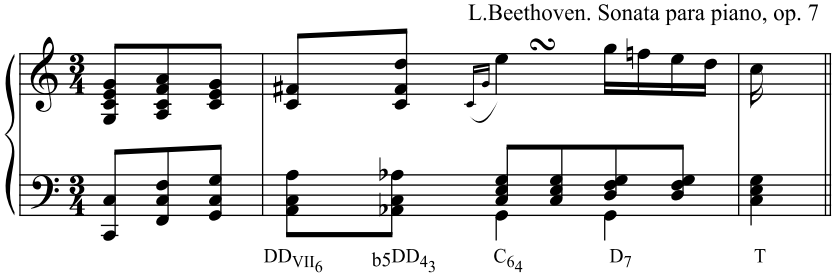
454



Por vezes se usa a tríade da dominante antes ou depois do acorde de DD, o qual toma o papel de bordadura.

É totalmente lógico quando o acorde de DD na sua espécie mais comum, isto é, sem alteração, funciona como forma prévia de DD alterada cujo baixo realiza movimento cromático:

455



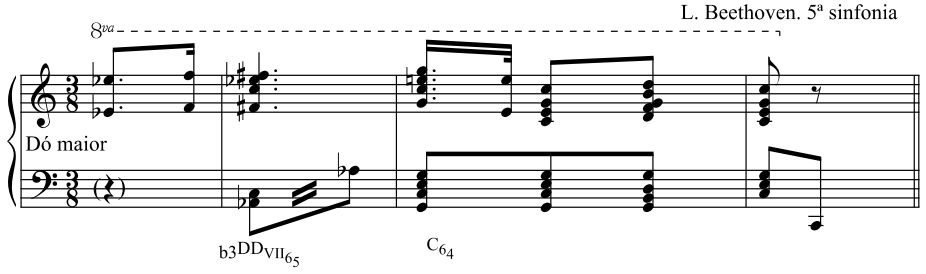
4. A resolução de DD com 6ª aumentada em C^{6}_{4} e T^{6}_{4} de passagem

A base da resolução dos acordes do grupo de DD alterada se resume à resolução do intervalo de 6ª aumentada em 8ª e sua inversão, a 3ª diminuta, em 8ª ou em uníssono, dependendo da posição do acorde. As demais vozes caminham pelo menor salto possível, sendo que as notas comuns permanecem obrigatoriamente paradas:

456



457

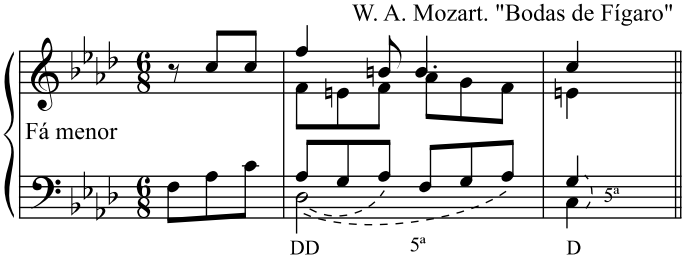


A resolução em C$^6_4$ é a mais usada para todos os acordes de DD. Os acordes duplamente aumentados de $^4_3$ e de $^6_5$ permitem unicamente tal resolução. O acorde de C$^6_4$ pode ser substituído pelo de dominante com 6ª (ver o final do exemplo 456). Os acordes aumentados de $_6$, de $^4_3$ e de $^6_5$ podem ser resolvidos também na tríade de dominante:

458

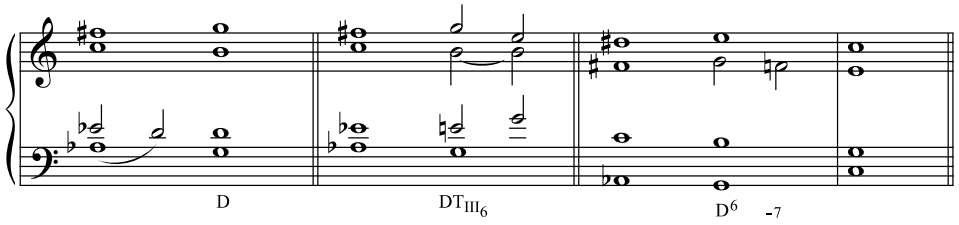


459



Como se observa nos exemplos, nas resoluções do acorde DD aumentado de 5ª e 6ª em D produz-se uma 5ª justa paralela (introduzida por Mozart e por isto denominada de "mozarteana"), formada entre o baixo e uma das vozes intermediárias. Ela pode ser evitada com a mudança do acorde de DD aumentado de 5ª e 6ª para o acorde de DD aumentado de 3ª e 4ª, ou resolvendo o acorde de DD alterado na dominante com 6ª (mais raramente na dominante alterada):

460



COMPLEMENTAÇÃO

Os acordes de DD com 6ª aumentada são às vezes utilizados circundando a tríade da tônica em estado fundamental ou o seu acorde de 6ª, e às vezes o acorde C^{6}_{4}. A condução de vozes suave é típica do acordes de bordadura:

461



Encadeamentos semelhantes têm algum parentesco com os plagais, podendo ser utilizados com tal significado no interior da estrutura ou na qualidade de cadência complementar:

462



Exemplo de harmonização:

463



EXERCÍCIOS

Orais: localizar acordes alterados do grupo DD nos seguintes fragmentos:

a) L. Beethoven. Sonata, op. 10 nº 1 (primeira página);
b) W. Mozart. Sonata em Ré maior (na edição Goldenweiser, nº 6, primeira página);
c) F. Chopin. Valsa em Lá b maior, op. 42 (parte do Sostenuto e final). Estudo em Lá menor, op. 25;
d) A. Dargomijsky. Romances “Estou triste”, “Monótono e triste”;
e) A. Guriliev. Romance “Coração, joguete”;
f) C. Saint-Saens. Ária de Dalila em Ré b maior da ópera “Sansão e Dalila”.

Escritos:

a) harmonizar as seguintes melodias e baixos dados:

464



b) completar a frase do exemplo 295 até o final do período, usando acorde de DD alterado.

No piano:

a) compor em tonalidade dada e sobre nota dada acorde de 6ª aumentada, acorde aumentado de 3ª e 4ª, acorde aumentado de 5ª e 6ª, e acorde de DD alterado super-aumentado de 3ª-4ª e 5ª-6ª. Definir em que tonalidade maior e menor os acordes abaixo ocorrem como DD, tocar de diversas maneiras a passagem de cada um deles para D^7 ou $DVII^7$ no estado fundamental ou nas suas inversões com a resolução seguinte na tônica e sua consolidação;

b) tocar cadências utilizando tais acordes após a subdominante e após a tônica;

c) classificar os seguintes acordes e resolvê-los, se possível por diferentes processos, concluindo os encadeamentos na tônica:

465



COMPLEMENTAÇÃO

Em casos isolados os acordes de DD alterados passam para os acordes de DD do tipo comum e depois deles retornam aos tipos alterados, sendo os acordes de DD circundados por acordes de DD alterados da mesma função. Em outros casos os acordes de DD alterados passam para o acorde de DD do tipo comum, ao qual sucede D, frequentemente alterada. Estas progressões harmônicas não são menos requintadas. Ver esquema no exemplo 466 e "Cavatina de Kontchakova" da ópera "Príncipe Igor" de A. Borodin, nas quais se encontram as seguintes progressões:

466



TEMA 31. TIPOS DE RELAÇÕES TONAIS

1. Noções preliminares

A exposição do material musical pode ser feita em uma ou em diferentes tonalidades.

A exposição monotonal se limita a uma dada tonalidade com todos os seus acordes e ampliações.

Na exposição multitonal, além da tonalidade básica da obra e de suas seções, que é a principal, encontram-se outras que são secundárias, subordinadas. Todos os acordes das tonalidades secundárias também recebem a denominação de secundários: tônica secundária, dominante secundária, etc.

A ordem de sucessão das tonalidades forma o plano tonal da obra, e a técnica que introduz uma tonalidade após outra produz também diferentes tipos de progressão ou de ampliação tonal.

Existem três tipos básicos de progressão tonal: modulação, inclinação e justaposição.

2. Modulação

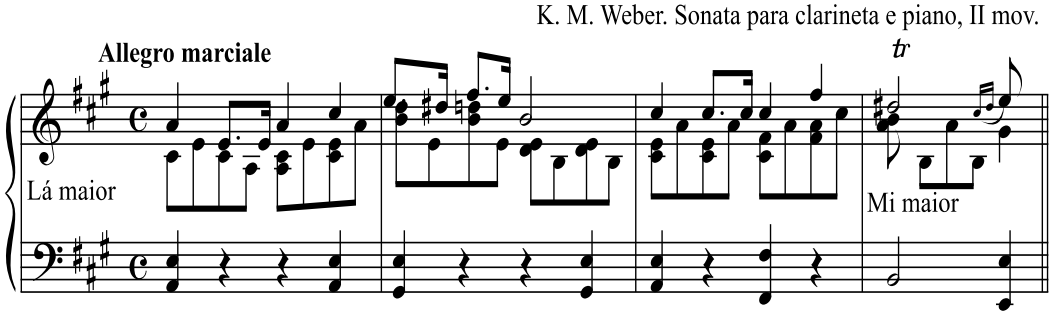
A modulação é a passagem para a nova tonalidade com a finalização da estrutura musical na nova tonalidade. Como regra, a modulação se conclui com a cadência completa. O modelo mais simples de modulação é a substituição da tonalidade no final do primeiro período:

467



Às vezes, sobretudo em compasso composto, a modulação se completa já na primeira frase do período:

468



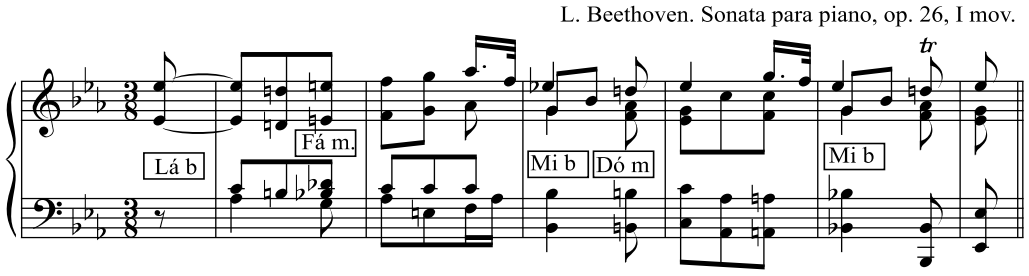
3. Inclinação

A inclinação é a saída temporária, por tempo curto, para tonalidade secundária, dentro do processo de exposição que se conclui na estrutura (período) monotonal ou modulante.

Distinguem-se dois tipos de inclinação: passagem e cadencial.

A inclinação de passagem ocorre no interior da estrutura, sem cadência. Ela, em certa medida, é análoga à nota ou ao acorde de passagem:

469



Observação: se a analogia entre tonalidades secundárias e notas melódicas ou certos acordes é reproduzida mais precisamente, a inclinação com o retorno à tonalidade anterior pode ser chamada de bordadura (ver compassos 3 a 5 do exemplo acima).

A inclinação cadencial aparece no final da frase ou em fragmento dela. Ela se manifesta comumente pela meia cadência, com a participação das duas funções instáveis, S e D, da tonalidade secundária: uma cadência final completa no fim da estrutura daria a impressão de modulação:

470



Observação: a inclinação nos limites de qualquer parte da estrutura pode ser expressa através de cadência conclusiva (porém imperfeita) ou interrompida, e serve para evitar um final antecipado.

4. Justaposição

A justaposição é constituída pela ocorrência da nova tonalidade no limite de duas estruturas musicais, depois de cesura e sem passagem modulante (ou ligação modulante em uma voz).

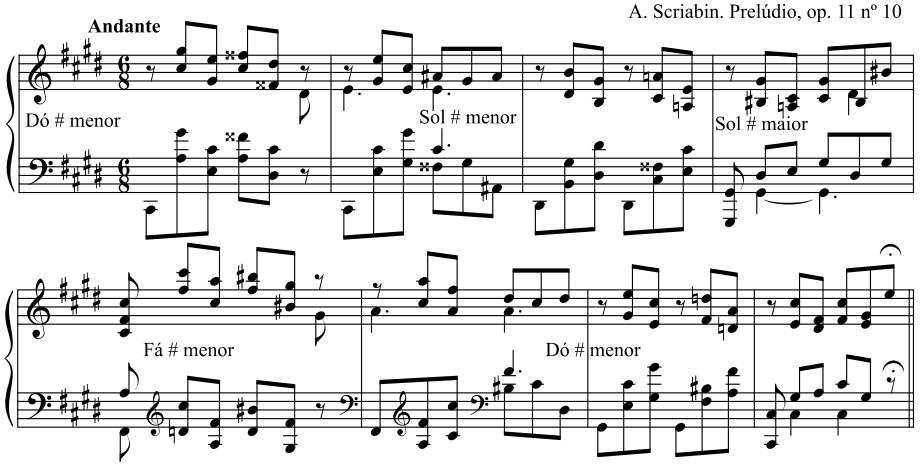
Na justaposição a nova tonalidade se apresenta comumente, mas nem sempre, após a tônica da tonalidade anterior.

A estrutura justaposta pode em geral ser conectada por meio de material temático, apresentando, por exemplo, dois elos de uma sequência, dois períodos (ver, por exemplo, a Marcha fúnebre da Sonata, op. 26 de L. Beethoven), duas estruturas ou parte de estrutura:

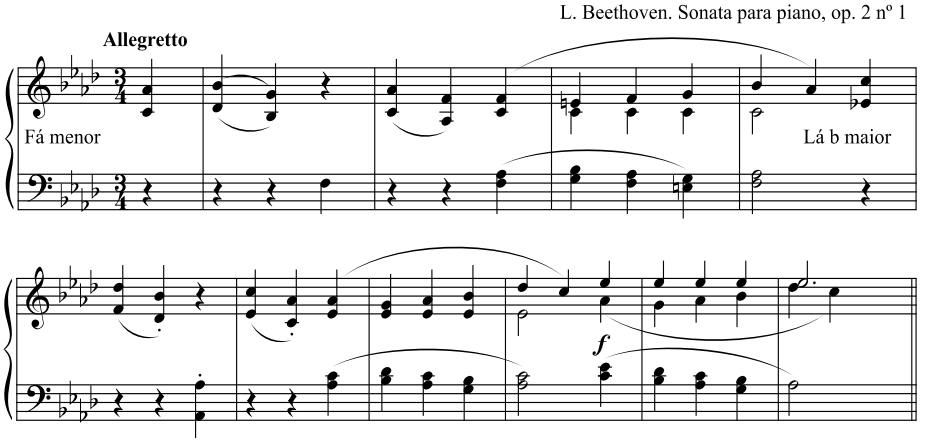
471



472



473



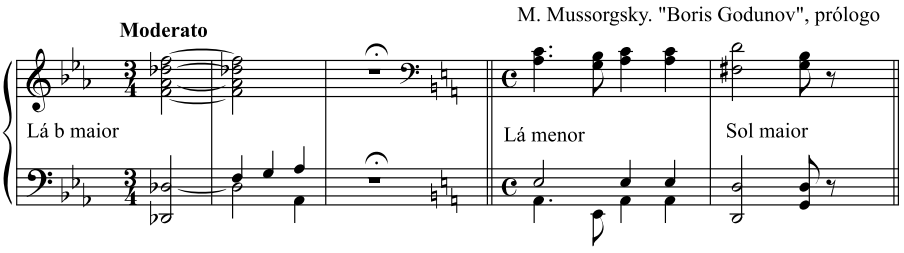
(ver o início da Mazurca, op. 6 nº 1 em Fá # menor de F. Chopin).

Em outros casos a justaposição de tonalidades coincide com o limite entre duas seções contrastantes de maiores proporções, delimitadas pelo sentido:

474



475



476



EXERCÍCIOS

Orais: analisar os tipos de progressão tonal nas seguintes obras:

a) F. Schubert. Scherzo em Si b maior para piano;
b) F. Chopin. Estudo, op. 10 nº 10;
c) N. Rimsky-Korsakov. Recitativo e ária de Sadko da ópera “Sadko”;
d) K. Weber. Romance “Feitiços”;
e) F. Liszt. Mazurca brilhante em Lá maior (início do Trio).

TEMA 32. INCLINAÇÕES. O SISTEMA CROMÁTICO

1. Noções gerais

Como foi dito antes, chamamos de inclinação a saída temporária por curto tempo – em forma de passagem ou de cadência – de uma tonalidade para outra. Seu indício principal é a ausência de cadência conclusiva para consolidar a nova tonalidade, o que por si só mantém sua função modal dentro da tonalidade principal.

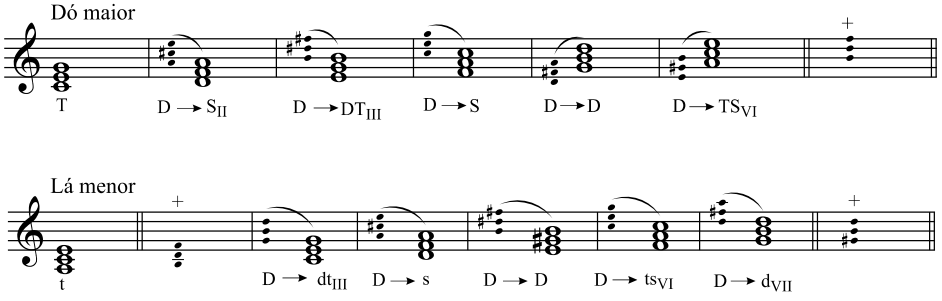
Após a inclinação ocorre o retorno à tonalidade anterior ou segue uma nova inclinação.

2. Espécies de inclinação

A inclinação é atingida através da utilização de harmonias do grupo D ou S da tonalidade secundária respectiva, as quais conduzem à sua tônica.

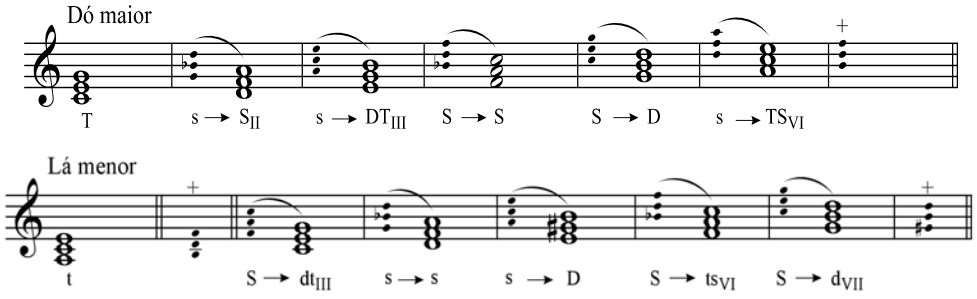
Na inclinação os acordes que servem de dominante da tônica temporária são chamados de dominantes secundárias. Com esse significado podem ser usados D, D_7 e $DVII_7$ com suas inversões. É exatamente através destes acordes que se introduz a nova tonalidade, segundo a conhecida fórmula autêntica:[1]

477



Acordes servindo como subdominantes de tônica temporária na inclinação são chamados de subdominantes secundárias. Com esse significado podem ser usados S, SII, SII_7, s, com suas inversões, às vezes TSVI. Conduzem preferencialmente à tônica através de harmonia de dominante, segundo a fórmula S-D-T:

478



É também possível introdução à nova tonalidade através do encadeamento plagal S-T. Neste caso a subdominante aparece na forma habitual da tríade de S ou SII.

[1] As tríades diminutas (no esquema assinaladas com uma cruz), por serem instáveis, não podem em regra funcionar como tônica e, por conseguinte, não possuem dominantes e subdominantes próprias.

3. O sistema cromático

O conjunto de acordes do sistema diatônico é enriquecido com o cromatismo das dominantes e subdominantes secundárias, que formam um sistema mais complexo – o sistema cromático:

479



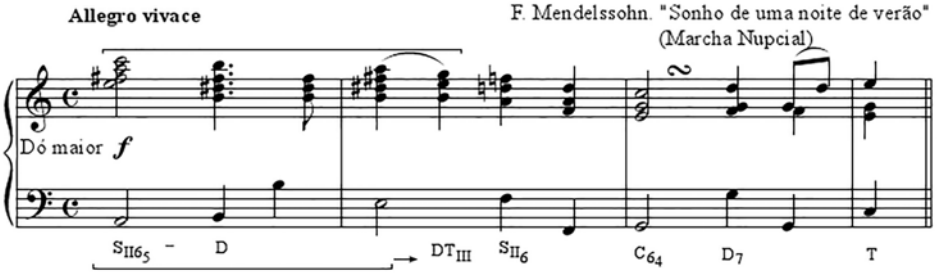
480



481



482



As subdominantes secundárias são bem menos empregadas do que a dominante, embora tenham recebido comparativamente grande disseminação na música russa:

483



484



485

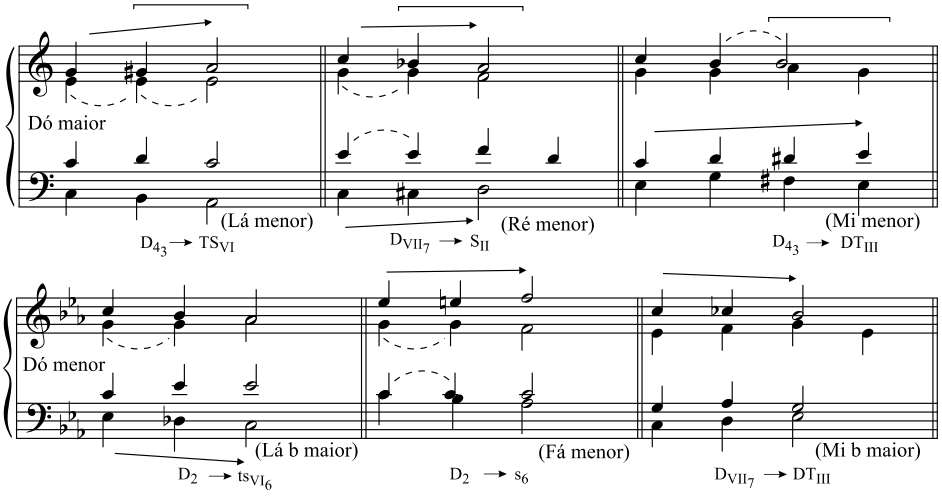


4. A condução de vozes

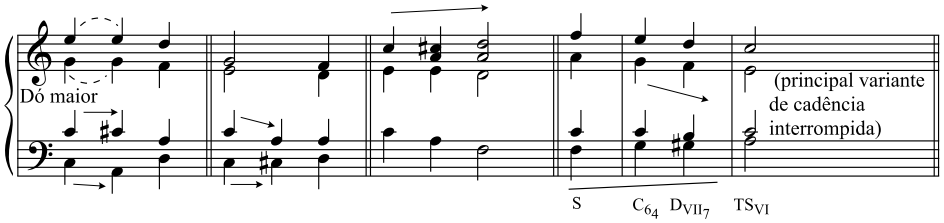
Para a utilização da dominante secundária as seguintes condições devem ser atendidas:

1) as notas comuns permanecem paradas;
2) para escapar de falsa relação a substituição do grau da diatônica por cromatismo deve ser feita integralmente em uma única voz, qualquer que seja;
3) ao movimento da voz em semitom cromático deve corresponder dobramento em outra voz por movimento contrário de tom ou semitom. Se o movimento da nota dobrada for de 3ª no baixo, o movimento cromático deve excepcionalmente ocorrer nas vozes intermediárias, onde a "meio" falsa relação é menos audível:

486



487



Suavidade semelhante na condução de vozes caracteriza também a subdominante (ver exemplos 483, 484, 485).

Para as inclinações deve-se escolher preferencialmente a forma de dominante secundária distinta da usada nas cadências (as inversões de D, D_7, apesar de ser possível evidentemente o uso do estado fundamental D, D_7).

Comparativamente mais rara é a inclinação que se inicia com a tônica secundária.

Às vezes é possível ocorrerem inclinações amplas e múltiplas, por exemplo, em "Grillen", op. 12 de R. Schumann; ver também o exemplo 481 neste tema.

Com relação à métrica, as inclinações em sua maior parte lembram as estruturas das cadências: as dominantes secundárias se situam em tempo mais fraco do compasso do que a sua resolução, isto é, do que as suas tônicas secundárias.

5. Regras das inclinações no período

O período que começa e termina na tonalidade principal é, em maiores dimensões, considerado monotonal. Tal período possibilita as inclinações, às vezes numerosas.

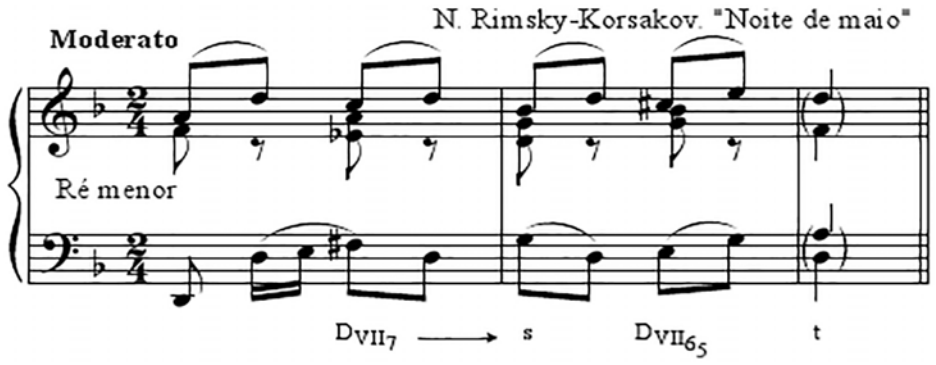
Apesar de em princípio pensarmos qualquer ordem para as inclinações, é preciso atentar para os tipos mais frequentes de sua ocorrência no período.

No modo maior as mais disseminadas, em termos de situação na frase, são as inclinações para D, em menor número para TSVI e mais raramente para DTIII; nos trechos cadenciais as mais comuns são as inclinações para S ou SII ou, mais raramente, para TSVI.

No modo menor as mais usadas são as inclinações para dtIII, d e D; nos trechos cadenciais as mais comuns são para s, tsVI ou para o II grau abaixado; ver Mazurca Lá menor, op. 7 nº 2 de F. Chopin (ver tema 47).

Portanto, as inclinações para a região da subdominante usualmente ocorrem no trecho cadencial. Por outro lado, elas são encontradas às vezes mais próximas ao início da frase e até no próprio início. A inclinação para esta região em conjunto com as dominantes cadenciais contribui para a definição e a inteira consolidação da tonalidade:

488



Muito disseminadas são as inclinações para a subdominante (S, s, SII) nas cadências plagais, com a tônica movimentando-se ou mantendo-se parada no baixo.

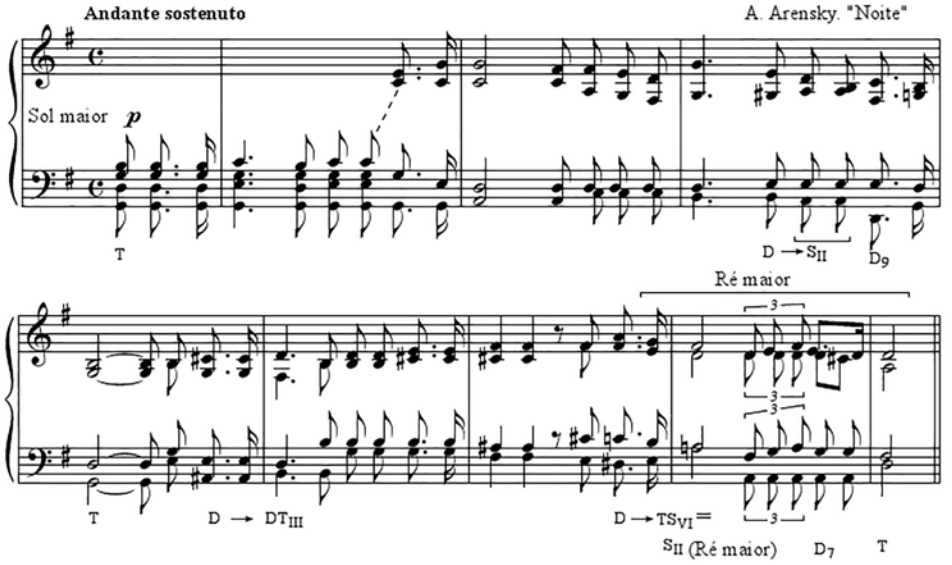
489



No caso de série de inclinações para diversas tonalidades do grupo da subdominante, a regra encontra correspondência na usual sucessão de subdominantes – S, SII ou TSVI, SII ou TSVI, S.

Para consolidar a tonalidade é às vezes útil inclinar para a região da subdominante, após a inclinação para a tonalidade menor do grupo da dominante (DTIII no modo maior e d no menor):

490



6. Inclinação nos encadeamentos e nas cadências interrompidas

Qualquer harmonia de dominante, principalmente D_7, pode preparar harmonia instável de outra tonalidade, mais frequentemente sua dominante, por vezes sua subdominante.

Em numerosos casos, expostos mais detalhadamente no tema 56, o papel mais importante desempenhado por essas harmonias, até o presente capítulo, é o que se verifica nas que são restritas às tônicas reais ou subentendidas dentro do sistema diatônico da tonalidade principal:

D-D→S (SII)
D-D→TSVI (ou, no menor, D→dtIII)

Esses encadeamentos podem adquirir o significado de cadências interrompidas.

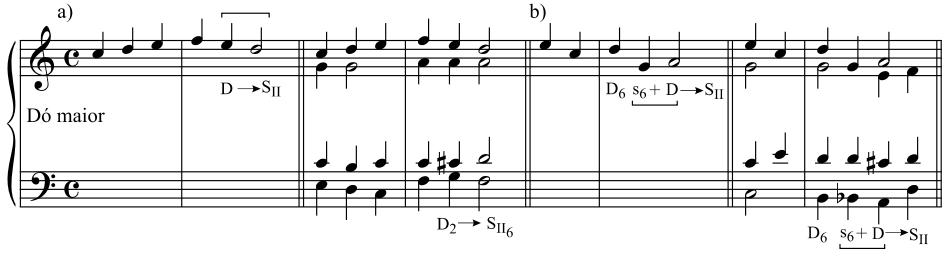
No modo maior é muito utilizada a cromatização da cadência interrompida através da introdução do movimento cromático após C^6_4 elevando a nota fundamental de D_7, desempenhando o mesmo papel de $DVII_7$ para TSVI (ver no exemplo 487 os dois últimos compassos).

Esse tipo de encadeamento interrompido é possível também nas tonalidades secundárias.

7. Indicações práticas

Nas harmonizações de sopranos ou baixos dados as inclinações revelam-se através de sinais ocasionais. Contudo, as inclinações ocorrem muitas vezes onde tais sinais não aparecem. Para que as presumidas possibilidades de inclinação se tornem evidentes, recomenda-se recorrer aos seguintes modelos de análise: cada nota do soprano ou do baixo dado pode ser a fundamental, a 3ª ou a 5ª da tônica secundária correspondente de um modo maior ou menor. Nesses casos o primeiro passo é o de orientar-se pela nota seguinte do tempo mais forte do compasso:

491



Depois de apontadas as tônicas possíveis, é preciso determinar se é conveniente tomar para sua dominante (ou subdominante) secundária a nota que a antecede na melodia e que nela se resolve. Por fim estabelecer se é correto identificar a dominante (subdominante) secundária com o acorde que leva à inclinação, de modo que a análise caminha na direção contrária à sequência real dos encadeamentos.

Exemplo de harmonização:

492



EXERCÍCIOS

Orais: analisar as seguintes obras:
a) L. Beethoven. Sonata, op. 7, II mov., em Mi b maior. Sonata, op. 14 nº 2 em Mi maior;
b) R. Schumann. “Grillen”, op.12;
c) F. Chopin. Noturno nº 2, em Mi b maior; Prelúdio nº 9 em Mi maior;
d) M. Glinka. Rondó de Antonia da ópera “Ivan Sussanin” e final do coro “Glória”;
e) A. Dargomijsky. Romance “Aos dezesseis anos”;
f) N. Rimsky-Korsakov. Canção do hóspede varangiano da ópera “Sadko” e coro “Noite estrelada” da ópera “Noite de natal”;
g) A. Guriliev. Romance “Adivinhe minha querida”.

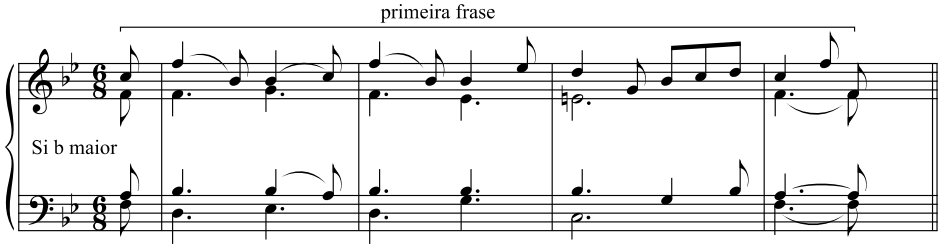
Escritos:
a) harmonizar os seguintes sopranos e baixos dados:

493



b) Completar a frase até o fim do período e concluí-lo em uma cadência plagal com inclinação à subdominante (S ou SII ou s):

494



TEMA 33. SEQUÊNCIAS CROMÁTICAS. INCLINAÇÕES

1. Noções preliminares

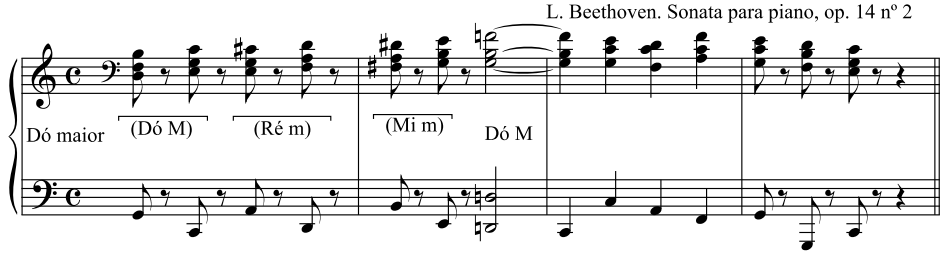
Junto com as sequências diatônicas ganharam grande significado na harmonia as sequências cromáticas. Elas se formam com a utilização de diversas dominantes e subdominantes secundárias, sendo que as D secundárias são, sem dúvida, predominantes.

Como se sabe, chama-se dominante secundária o acorde que se encontra em relação de dominante (D, D_7, D_9 ou $DVII_7$) com uma das tríades maiores ou menores de tonalidades que por sua vez estão ligadas funcionalmente com a tônica principal. Chama-se subdominante secundária o acorde que se encontra em relação de subdominante (S, SII, SII_7, s) com uma das tríades maiores ou menores de tonalidades que têm relação de tensão com a tônica principal.

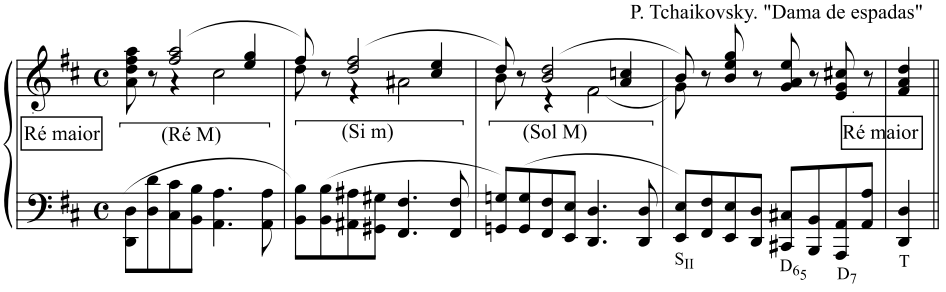
As tríades nas quais se resolvem dominantes e subdominantes secundárias adquirem para as D e S secundárias o significado de tônicas temporárias (visto que tais tônicas não são acordes estáveis no âmbito da tônica principal). Encadeamentos com acordes de D e S secundárias constituem elos de uma sequência cromática.

Cada elo da sequência, tomado separadamente, representa a amostra mais simples e usual não cadencial de uma tonalidade (secundária); aqui os encadeamentos predominantes são D-T, raramente S-D-T e ainda mais raro S-T. Porém, no conjunto todos esses elos com acordes de dominantes secundárias e suas tônicas temporárias estão subordinados, do ponto de vista da função, à tônica principal e, consequentemente, não transpõem o limite dessa tônica. Nisso está a diferença entre a sequência cromática e a típica sequência modulante (com a qual se chega, como resultado, a uma nova tônica) e também uma certa semelhança com a sequência diatônica, na qual a tonalidade se mantém a mesma (apesar de que no final é possível mudá-la dentro do âmbito dos parentes próximos):

495



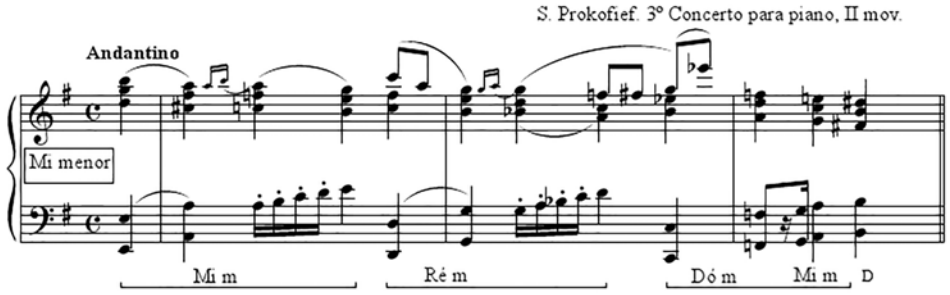
496



2. Número de elos da sequência

Tal como na diatônica o número de elos da sequência cromática não ultrapassa usualmente a quantidade de dois ou três. Havendo desenvolvimento mais prolongado geralmente utilizam-se técnicas de variação dos elos ou de variações das relações entre os elos, o que pode dar à sequência uma forma conhecida de desenvolvimento ou de progressão. Apresentamos abaixo interessante forma de variação livre de sequência cromática com número pequeno de elos e com pausa final na D da tonalidade fundamental:

497



3. A construção do elo

Como foi mencionado acima, a construção do elo de uma sequência cromática não é complexo e de preferência consiste na sucessão de D-T, mais raramente S-D-T, e mais raro ainda S-T ou DD-D-T. O elo se inicia comumente no tempo fraco ou relativamente forte do compasso (mais raro no tempo forte) e quase invariavelmente por acorde de função instável.

A explicação para isto é que o movimento para uma função estável em princípio é mais tenso (dinâmico) que a sua saída. Por isso, a passagem imediata de um determinado elo (que não seria conclusivo) para a tônica secundária do elo seguinte pode revelar-se não muito lógico ou insuficientemente encadeado. Mas se o elo se inicia com acorde de harmonia instável (D, D_7, DD, S) a atenção vai se voltar para o surgimento da nova tensão, sem observar a possível carência de unidade e naturalidade em relação ao elo anterior.

4. A ampliação do período através de sequência

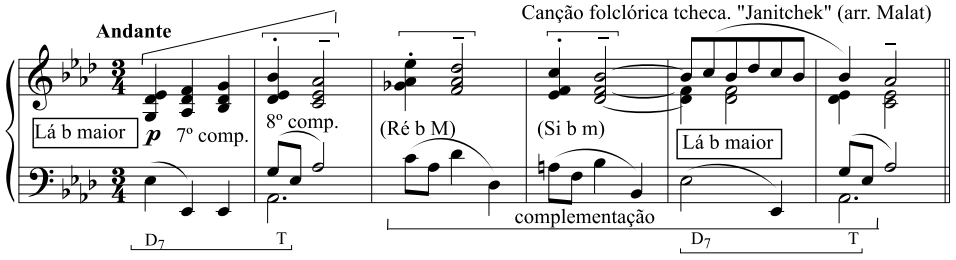
A utilização de dominantes e subdominantes cromáticas na sequência resulta em novas possibilidades de ampliação da frase ou do período. Geralmente tal ampliação é encontrada no trecho de conclusão da estrutura, completando a exposição do pensamento musical:

498



Casos menos difundidos são as sequências cromáticas secundárias que aparecem não como ampliação da segunda frase do período, mas na qualidade de complementação da frase, como cadência secundária plagal complementar. Nesse caso resulta que a sequência não surge no interior do período, mas só depois de sua cadência conclusiva (ver exemplo 495):

499



5. Sequência cromática e inclinação

Segundo seus próprios modelos de exposição harmônica, o elo da sequência cromática, que representa uma amostra da tônica secundária com sua D, S e DD, assemelha-se em algum grau com a inclinação de passagem (ver tema 32). É contudo imprescindível levar em conta as seguintes diferenças:

1) na maioria das vezes as inclinações não são alcançadas através do desenvolvimento de uma sequência;

2) muitas vezes os elos da sequência se estabelecem sem o reforço da tônica secundária.

Se os elos da sequência cromática estruturados funcionalmente são mais completos e amplos (quatro ou cinco acordes) e o surgimento da tônica secundária coincide com o momento da cadência, forma-se então uma progressão inclinante.

EXERCÍCIOS

Orais: analisar os modelos de utilização das sequências com dominantes secundárias e das inclinações nas seguintes obras:

a) L. Beethoven. Sonata, op. 7, II mov. (compassos 15 a 25);
b) R. Schumann. “Papillons”, op. 2 nos 8 e 12 (conclusão);
c) P. Tchaikovsky. “A colheita”, op. 37 bis (episódio intermediário);
d) P. Tchaikovsky. “A caça”, op. 37 bis (estrutura inicial);
e) P. Tchaikovsky. “Evgueni Oneguin”, carta de Tatiana, início do solo “Imagine: eu aqui estou sozinha” e até o final do nº 9;
f) N. Rimsky-Korsakov. “Véspera de natal”, Polonesa com coro (compassos 9 a 19);
g) A. Liadov. Canção “Floresce cedo” (compassos 1 a 13);
h) A. Guriliev. Romance “Música interior” (compassos 5 a 12);
i) A. Glazunov. Romance “A vida ainda está diante de mim” (início).

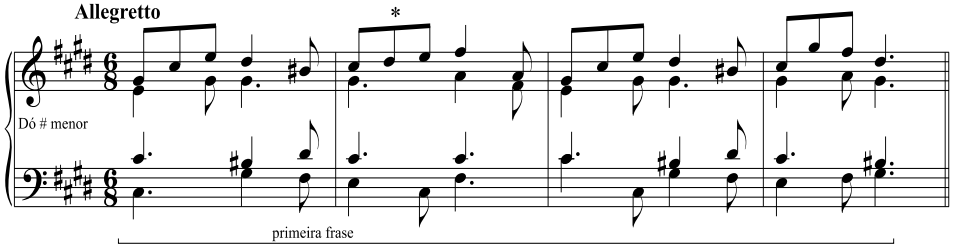
Localizar e transcrever como esquemas de sequência:
1) o final da exposição do I mov. Allegro da Sonata de L. Beethoven, op. 31 nº 3;
2) a conclusão da “Folha d’Álbum”, op. 99 nº 5 de R. Schumann.

Escritos:
a) harmonizar cantos e baixos dados:
500



b) completar a frase de quatro compassos até o final do período; a segunda frase deve resolver utilizando-se uma sequência cromática:

501



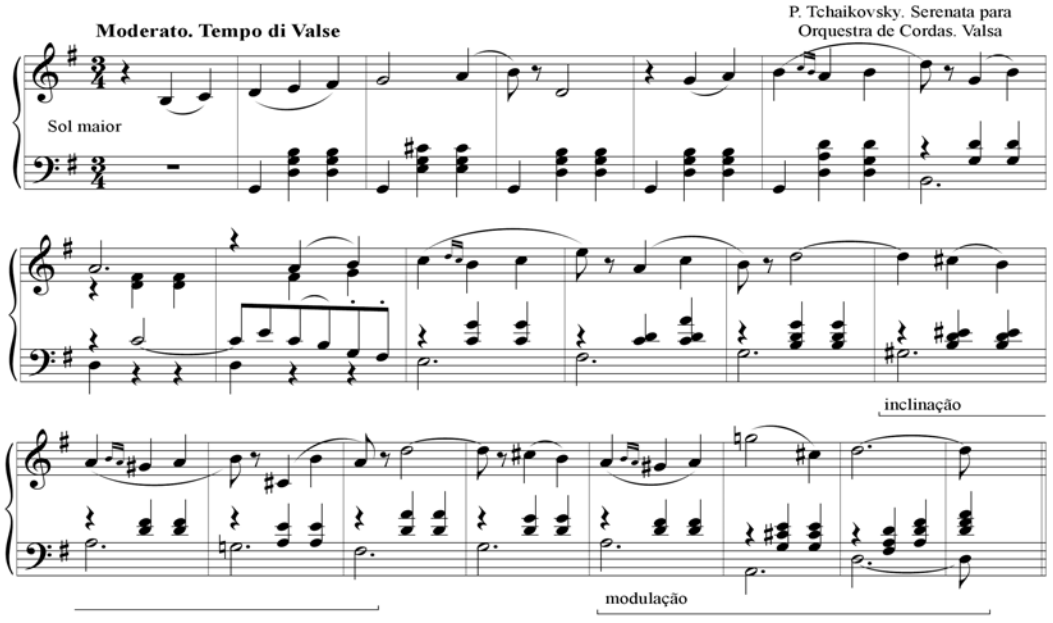
TEMA 34. A MODULAÇÃO

1. Noções gerais

Denomina-se modulação (como já foi dito no tema 31) a passagem para nova tonalidade e a conclusão da estrutura musical, particularmente do período, nessa nova tonalidade.

A conclusão cadencial da estrutura ou do período na nova tonalidade utiliza as inclinações feitas no seu interior como base para a nova tonalidade.

502



2. A modulação no desenvolvimento da obra musical

A modulação constitui o elemento harmônico mais importante para o desenvolvimento da obra musical, uma vez que a monotonalidade aparece apenas como parte qualquer de uma obra ou como obra musical de pequenas dimensões.

3. O vínculo funcional entre as tonalidades

A ampliação tonal ou o vínculo entre as tonalidades que vão sendo substituídas no processo de desenvolvimento é análoga, em certa medida, à relação funcional entre os acordes na exposição monotonal. Por isso a substituição de tonalidades pode, por certa analogia com os acordes, ser denominada de função de ordem superior. Semelhante à tônica no limite de uma estrutura monotonal, a tônica principal, em torno da qual todas as outras tonalidades se agrupam e se unem funcionalmente, serve como tonalidade estável capaz de uni-las. As demais tonalidades são idênticas às funções instáveis do modo; assim, em torno da tonalidade principal se unem as tonalidades da dominante, da subdominante, da dominante dupla e as suas tonalidades relativas. Frequentemente algumas tonalidades se unem no grupo principal sob o comando da que tem a primazia funcional (S. I. Taneiev).

4. As tonalidades em primeiro grau de parentesco

A ligação imediata das tonalidades se baseia, antes de qualquer coisa, no modo como as suas tônicas mantêm o vínculo funcional; quanto mais simples a

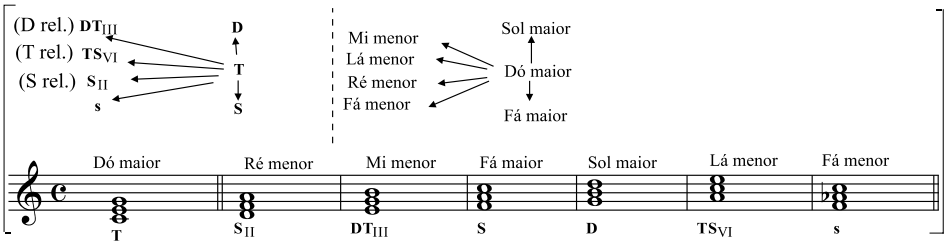
ligação, mais próxima será a relação de parentesco entre as próprias tonalidades. A ligação mais simples entre as tonalidades, no plano geral, é a que ocorre quando elas têm o maior número de notas e acordes comuns.

Baseado nisso as mais próximas são aquelas cujas tônicas estão incluídas no modo maior ou menor diatônico da tonalidade de partida.

Assim o parentesco tonal diatônico constitui o primeiro grau de parentesco das tonalidades.

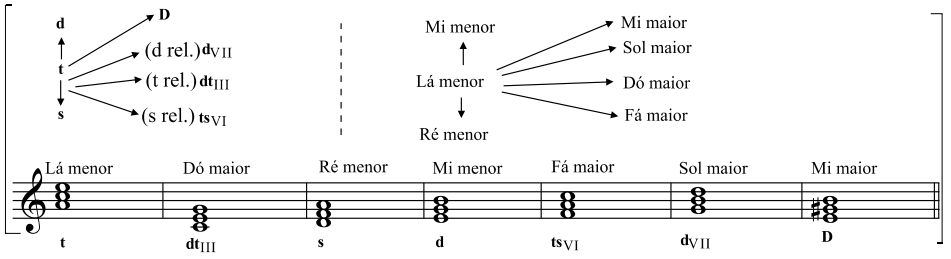
No modo maior encontram-se como primeiro grau de parentesco a sua dominante, subdominante, as três tonalidades secundárias relativas e também a da subdominante menor:

503



No modo menor encontram-se como primeiro grau de parentesco a sua dominante, subdominante, as três tonalidades secundárias relativas e as tonalidades da dominante maior:

504



5. Acordes comuns

Nos limites do parentesco diatônico a modulação ocorre por intermédio de acordes comuns a duas tonalidades vinculadas entre si. Depois de apresentar determinada função na tonalidade inicial, o acorde comum adquire outra significação funcional na tonalidade seguinte; ele tem o papel de intermediário entre as duas tonalidades e é denominado por isto acorde comum.

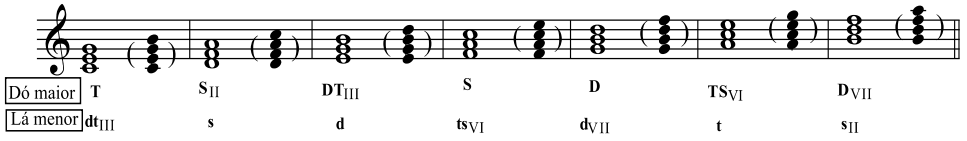
Na troca de função do acorde comum de uma tonalidade para outra manifesta-se a propriedade denominada mudança de função ou mudança funcional.

6. Número de acordes comuns

O número de acordes comuns entre as tonalidades de primeiro grau de parentesco não é igual em todos os casos e se torna claro através das armaduras de clave.

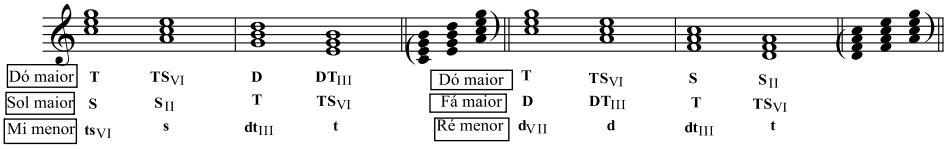
As tonalidades relativas, isto é, com armaduras de claves idênticas (Dó – lá), possuem, no seu modo natural, estruturas de notas comuns: por isto acordes comuns ocorrem em todas as sete tríades (e acordes de 7ª):

505



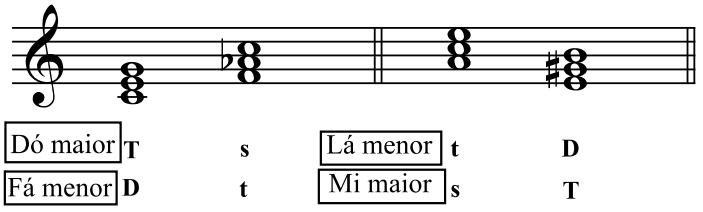
As tonalidades que se distinguem na pauta por um acidente na armadura de clave têm quatro tríades (e três acordes de 7ª) comuns. Os acordes comuns são formados pelas tônicas de ambas as tonalidades e de suas relativas:

506



Quando a diferença é de quatro acidentes na armadura de clave (que para o modo maior é a tonalidade de sua subdominante menor e para o menor é a tonalidade de sua dominante maior) as tonalidades têm apenas duas tríades comuns, que são as tônicas das duas tonalidades:

507



Na modulação são utilizados acordes comuns de variadas espécies, como tríades, acordes de 6ª, ocasionalmente acordes de 4ª e 6ª (de passagem) e acordes de 7ª. Sendo, contudo, os acordes de 7ª, vinculados às resoluções, possuem menos importância no papel de acordes comuns do que as tríades, cuja utilização, análise e mudança de função são admitidas mais livremente.

7. Acordes modulantes

Acordes modulantes são aqueles que sucedem acordes comuns a duas tonalidades e que determinam com bastante clareza a nova tonalidade.

No momento em que o acorde comum muda de identidade e passa a ser utilizado em direção à tonalidade seguinte, entra em vigor a ordem habitual da progressão funcional. Assim, por exemplo, depois do acorde comum, identificado com a tônica da tonalidade seguinte, pode-se usar S, DD, D, etc. Porém neste caso prefere-se uma harmonia mais definida tonalmente e mais clara funcionalmente. Por isto na qualidade de acordes modulantes são mais desejáveis harmonias instáveis de distintas funções (S, SII_7, DD, D_7, C^6_4) e sobretudo harmonias dissonantes que contenham clara exigência de resolução. Em particular na modulação para

tonalidade maior, como acorde modulante, a subdominante do modo harmônico é muito significativa.

8. As cadências na modulação

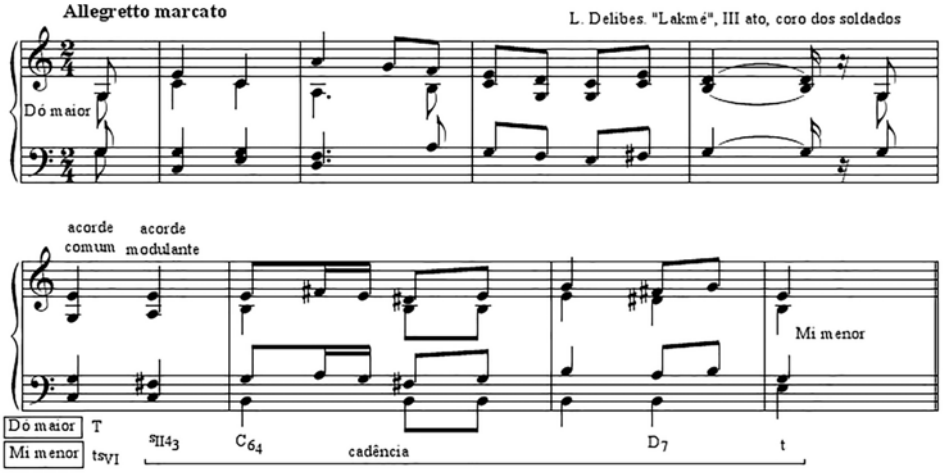
A cadência final e, sobretudo, a cadência perfeita em muitas situações já se inicia com acordes modulantes, sendo pela sua espécie adequados para isso (C^6_4, D_7, SII_7, SII^6_5, $DVII_7$, DD).

Se os acordes modulantes não são característicos da cadência final (inversões de D_7, $DVII_7$ com inversões, SII_2), o movimento a partir desses acordes leva à nova tônica com base na ordem funcional habitual, sendo que a cadência final surge apenas depois que a tônica é atingida.

Quando a tônica da tonalidade seguinte é atingida antes que se conclua a modulação (se, por exemplo, ela aparece como acorde comum, ou se o acorde modulante não levou à cadência final) é melhor usá-la como acorde de 6ª ou na posição melódica de 3ª ou 5ª; então, na cadência final completa ela soará de forma renovada e plena.

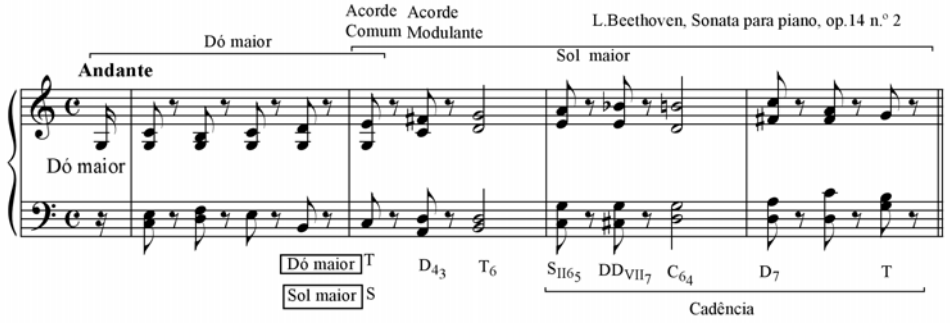
A mais clara e convincente consolidação da nova tonalidade é alcançada certamente com a utilização da cadência perfeita autêntica e completa:

508



Contudo, a cadência inicial na nova tonalidade pode ser imperfeita, interrompida e mesmo meia cadência. Depois delas segue a consolidação definitiva:

509



510



EXERCÍCIOS

Orais:

1) localizar as tonalidades de primeiro grau de parentesco das tonalidades de Si b maior, Lá maior, Sol b maior, Ré menor, Fá menor e Si menor;

2) localizar os acordes comuns e modulantes às seguintes tonalidades: Lá maior-Dó # menor, Mi maior-Si maior, Ré menor-Lá maior, Si menor-Sol maior, Sol menor-Si b maior, Mi menor-Ré maior, Si b maior-Mi b maior;

3) analisar os modelos de modulação no primeiro período do Rondó “alla turca” de W. A. Mozart; na Sarabanda da Suite Inglesa em Lá menor de J. S. Bach; na Marcha em Ré menor, op. 99 de R. Schumann; no final da ópera “Noite de maio” de N. Rimsky-Korsakov (primeiro período); na parte central do Noturno em Dó # menor de P. Tchaikovsky; no primeiro período da “Folha d’Álbum” em Fá # menor, op. 99 de R. Schumann.

TEMA 35. A MODULAÇÃO PARA TONALIDADES EM PRIMEIRO GRAU DE PARENTESCO

1. Noções preliminares

O processo de modulação a partir de determinada tonalidade maior ou menor para qualquer outra tonalidade maior ou menor em primeiro grau de parentesco constitui-se, no plano geral, de quatro momentos sucessivos, que são os seguintes:

1) apresentação da tonalidade inicial;
2) introdução do acorde comum;
3) introdução do acorde modulante;
4) construção da cadência perfeita.

No âmbito do período inicial de uma obra musical a modulação mais comum é para a tonalidade da dominante e para as demais tonalidades do grupo da dominante, em correspondência com o papel e o significado geral desta função.

Portanto nesse período a modulação em direção a tonalidades da subdominante é encontrada muito raramente.

Acrescente-se que a inclinação para tonalidade da subdominante e a modulação em direção à subdominante nas partes intermediárias de uma obra (nas partes de ligação, nas elaborações) são muito comuns.

A. A MODULAÇÃO PARA TONALIDADES DO GRUPO DA DOMINANTE

2. Número de tonalidades do grupo da dominante

O modo maior inicial tem duas tonalidades em primeiro grau de parentesco, encontradas no grupo da sua dominante: a tonalidade da dominante e sua relativa, por exemplo, em Dó maior – Sol maior e Mi menor (isto é, tonalidades do V e do III graus). Destas duas tonalidades a mais habitual é a modulação para a primeira.

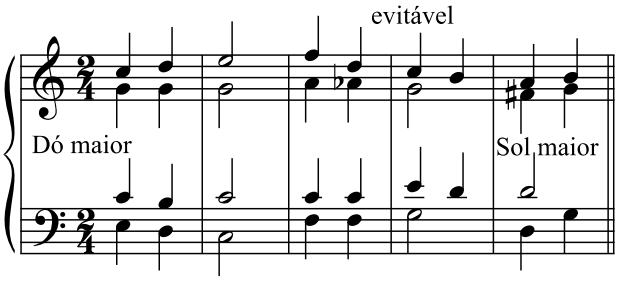
O modo menor inicial tem quatro tonalidades em parentesco de primeiro grau, derivados do grupo da sua dominante: a tonalidade paralela, a tonalidade da dominante menor, sua paralela e a tonalidade da dominante maior, apesar de que as duas primeiras são as mais frequentes.

3. O acorde comum na tonalidade inicial

O acorde comum é introduzido nos encadeamentos da tonalidade inicial que facilitam o afastamento e a troca de função para levar à região da nova tonalidade.

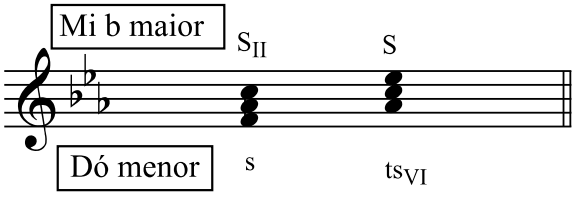
Por isso, imediatamente antes da modulação para a dominante não é plausível que se utilizem, por exemplo, encadeamentos S-D ou S-C^{6}_{4}-D, que claramente acentuam a tonalidade inicial e dificultam o seu afastamento:

511



Deve ser evitada também, na tonalidade inicial, parada em S ou SII ou também a inclinação para essas tonalidades. A exceção a essa regra é a modulação do modo menor para o seu relativo maior (por exemplo, de Dó menor para Mi b maior), porquanto os acordes do grupo da subdominante nessas duas tonalidades são idênticos:

512



4. Acordes comuns e acordes modulantes dentro da nova tonalidade

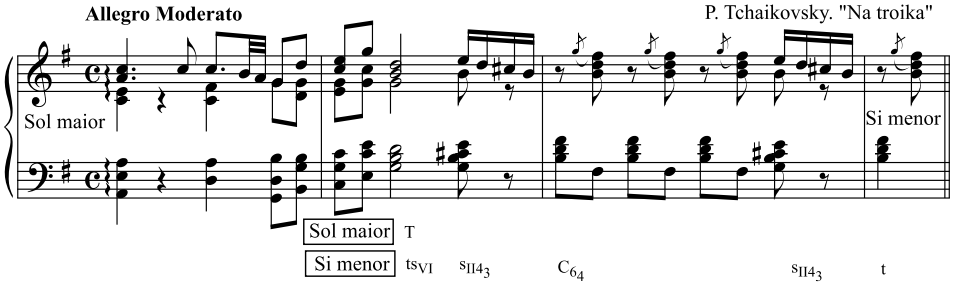
Na modulação em direção à nova tonalidade os acordes comuns podem receber diferentes atribuições: de tônica, de subdominante ou mais raramente de dominante.

Se o acorde comum na nova tonalidade pertence ao grupo da tônica (T, particularmente TSVI), frequentemente a ele vão suceder S, DD ou mesmo D no papel de acorde modulante:

513



514



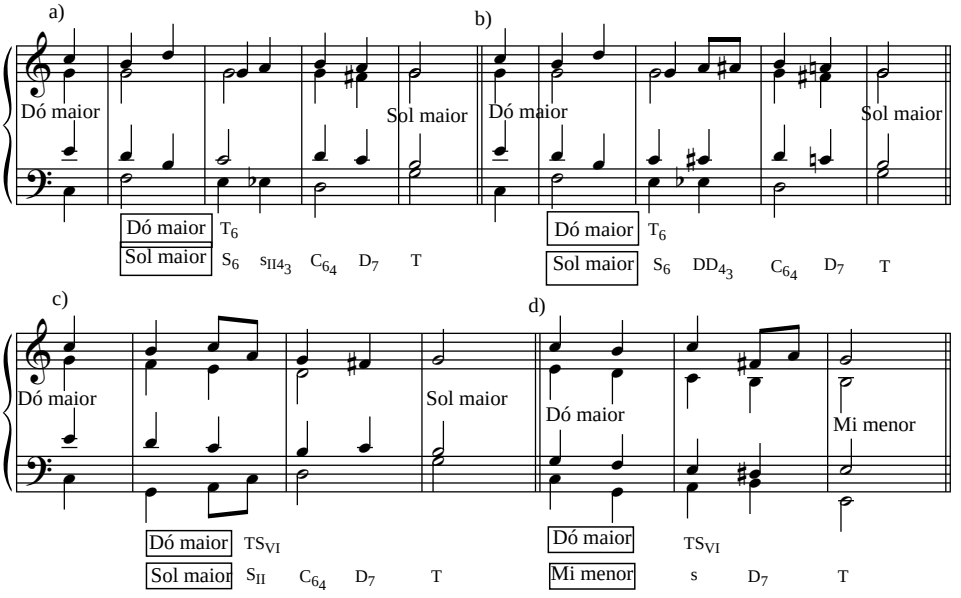
515



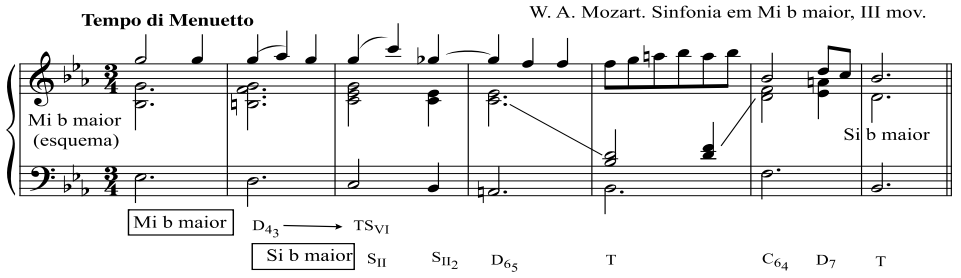
Se os acordes comuns tiverem a função de S ou SII na nova tonalidade, a eles vão suceder:

a) subdominante do tipo dissonante (muitas vezes do modo maior harmônico);
b) dominante dupla;
c) acorde de 4ª e 6ª cadencial ou
d) imediatamente a dominante de uma ou outra espécie – D_7, $DVII_7$ e inversões:

516



517



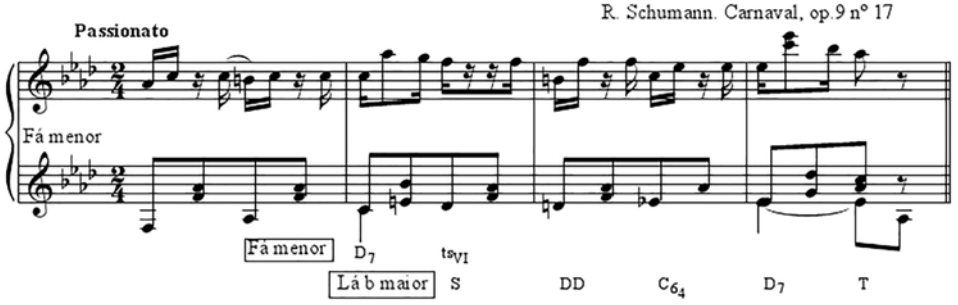
Visto que a subdominante (S, SII, TSVI) conduz naturalmente à cadência completa na nova tonalidade, ela se torna na modulação a mais demandada na qualidade de acorde comum em direção à dominante.

Na passagem do modo menor para o maior paralelo na maioria das vezes introduz-se o encadeamento interrompido na tonalidade inicial, porquanto tsVI troca de função para S na nova tonalidade:

518



519



É relativamente rara a modulação do menor para o seu VII grau natural (por exemplo, de dó menor para Si b maior) a qual se completa com o auxílio do acorde comum, idêntico a SII ou mais raramente a S da nova tonalidade:

520



B. A MODULAÇÃO PARA TONALIDADES DO GRUPO DA SUBDOMINANTE

5. Número de tonalidades

A um modo maior determinado pertencem quatro tonalidades em parentesco de primeiro grau, derivadas do seu grupo de subdominante: a paralela, a da subdominante e de sua paralela e a da subdominante menor, por exemplo: em Dó maior – Lá menor, Fá maior, Ré menor e Fá menor.

A um modo menor determinado pertencem duas tonalidades de subdominante: em Dó menor – Fá menor e Lá b maior.

6. Acordes comuns e acordes modulantes

Na modulação para tonalidade do grupo da subdominante o acorde comum pode receber, na nova tonalidade, função distinta da inicial – principalmente D, DTIII, T ou TSVI, mais raramente S ou DD.

Se tal modulação é atingida com a troca de função de tônica da tonalidade inicial para a de dominante da que a sucede, ela terá uma conclusão pouco convincente e se aproxima, por seu caráter, da inclinação. Para tornar mais completa a passagem para a tonalidade da subdominante é comum que se reforce a apresentação da nova tonalidade:

a) com a introdução de encadeamento interrompido, ou
b) com a inclinação para tonalidade do VI grau, ou mesmo
c) com a exposição da própria cadência na nova tonalidade:

521



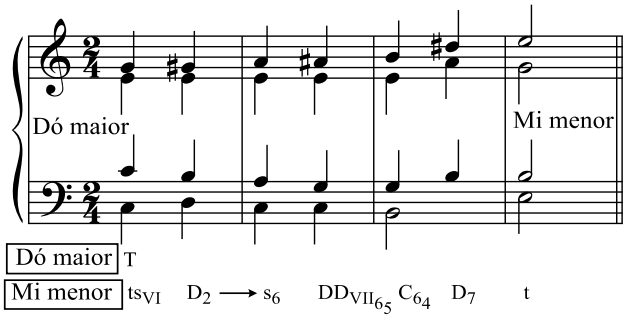
O acorde comum, idêntico à subdominante da nova tonalidade, é raramente utilizado nessas modulações, apesar de ser muito oportuno no caso da modulação do modo maior para o seu paralelo.

7. A inclinação para a tonalidade do acorde comum

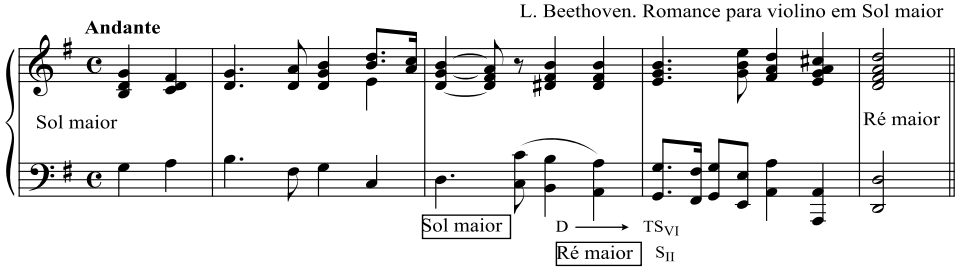
Às vezes, na modulação para o grupo da dominante ou da subdominante em parentesco de primeiro grau utiliza-se a inclinação para a tonalidade do acorde comum, para que a saída da tonalidade inicial seja mais bem resolvida e a estruturação da nova tonalidade se torne mais fácil. Como regra, essa inclinação é introduzida para consolidar a função da subdominante na tonalidade seguinte, pois tal função garante uma forma mais completa para toda a passagem modulante.

Na modulação para o modo maior a inclinação mais típica é a que se faz para a tonalidade de SII, mais raramente para a tonalidade de TSVI ou S; na modulação para o modo menor a inclinação é para s, muito mais raramente para TSVI:

522



523



Exemplo de harmonização:

524



EXERCÍCIOS

Orais: analisar as modulações nos períodos iniciais das seguintes obras:

a) L. Beethoven. Rondó da Sonata, op. 2 nº 2;
b) R. Schumann. Scherzo em sol menor, op. 99;
c) L. Beethoven. 33 variações, op. 120 (tema);
d) R. Schumann. "Cenas infantis", op. 15 nº 13;
e) F. Mendelssohn. Romance sem palavras, op. 53 nº 5;
f) A. Guriliev. "O passarinho fica triste na gaiola";
g) A. Diubiuk. "Coração, tu choras".

Escritos:

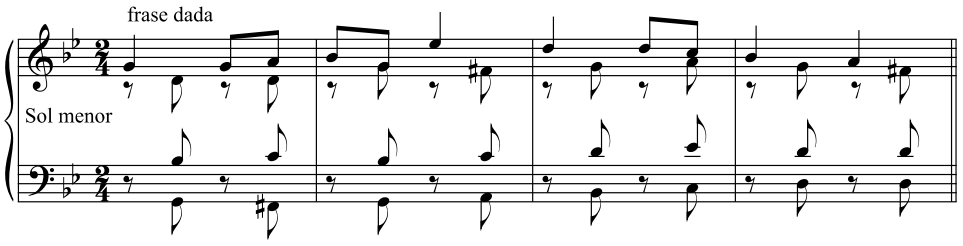
a) harmonizar melodias e baixos dados:

525



b) criar para a frase dada algumas variantes em forma de segunda frase, concluindo com diferentes modulações – para Si b maior, Fá maior, Mi b maior, Ré maior:

525a



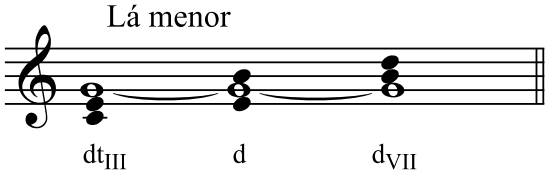
No piano: tocar modulações para todas as tonalidades maiores e menores em primeiro grau de parentesco de tonalidades maiores e menores dadas.

C. O MODO MENOR NATURAL NA MODULAÇÃO

8. A passagem cromática do modo menor natural para o harmônico

Na modulação para tonalidade do modo menor o acorde comum pode ser qualquer uma das tríades do grupo da dominante (dtIII, d, dVII):

526



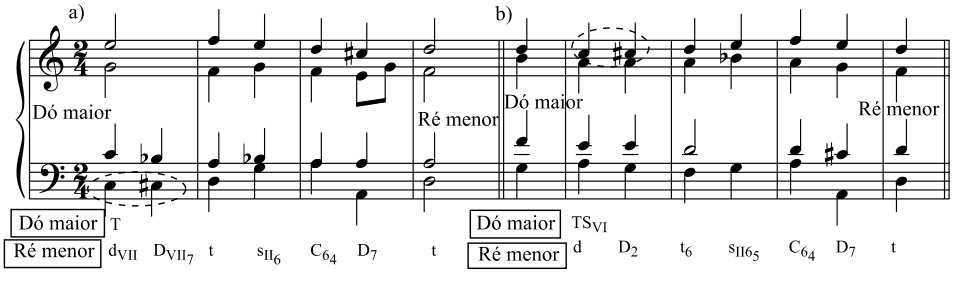
Os acordes da dominante natural (d) não contêm a nota sensível, privados por isso da tensão aguda em direção à tônica e por consequência não utilizados na música clássica ocidental para realizar a modulação completa.

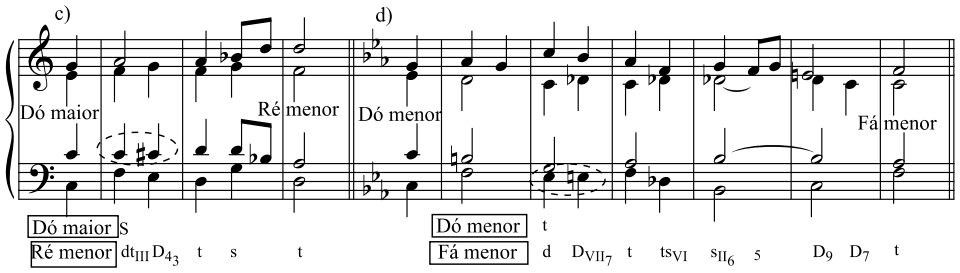
Para produzir a tensão mais habitual de semitom em direção à nova tônica, a dominante natural é confrontada com a dominante do modo menor harmônico D, D_7, $DVII_7$ ou D_9; esta conduz à tônica, após a qual segue a cadência habitual, que consolida a nova tonalidade.

No caso da confrontação do acorde comum do modo menor natural com o do maior harmônico, uma das vozes se move em semitom cromático – por exemplo, em Lá menor: Sol para Sol #; em Dó menor: Si b para Si natural. Do movimento cromático de meio tom forma-se a nota sensível contida no acorde maior de dominante da nova tonalidade, característica do modo menor harmônico, que realiza a modulação habitual para a tonalidade menor.

Os modelos de condução de vozes nessa modulação são análogos aos utilizados nas inclinações (ver tema 33):

527



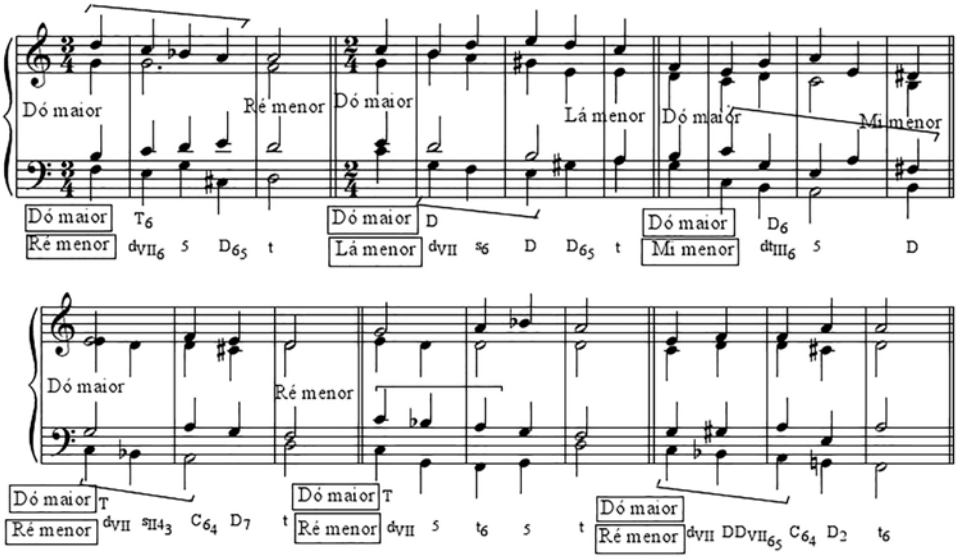


9. O encadeamento frígio na modulação para o modo menor

O acorde comum do modo menor natural da nova tonalidade nem sempre conduz sem mediação à dominante do menor harmônico; baseado no encadeamento frígio ele é sucedido muitas vezes pela subdominante menor (às vezes por sII_6, sII_7, o aumentado $^{4}_{3}$ e $^{6}_{5}$), formando em uma das vozes o movimento diatônico descendente do VII grau natural para o VI; após a subdominante ou a dominante dupla segue a dominante ou raramente C^{6}_{4} (ou T^{6}_{4} de passagem).

O encadeamento frígio pode ser usado de forma completa ou incompleta, com diferentes harmonizações. Quase sempre ele conduz sem mediação à cadência completa ou plagal, mais raramente à cadência interrompida no modo menor harmônico:

528



Exemplo de harmonização:

529



Observação: a falsa relação (NB) é suavizada em casos semelhantes pelo movimento do intervalo diminuto em uma das vozes.

EXERCÍCIOS

Orais: analisar as modulações nos períodos iniciais das seguintes obras:

a) L. Beethoven. Sonata, op. 28, II mov.;
b) L. Beethoven. Sonata para violino e piano, op.12, Minueto;
c) I. Malat. Dança popular tcheca "Luk" (compassos 21 a 25);
d) P. Tchaikovsky. "Sob a neve" do ciclo "Estações do ano";
e) M. Glinka. Trio "Não se aflija, meu caro" da ópera "Ivan Sussanin";
f) A. Castalski. Coro "Campo infinito" (parte II, $^{3}_{4}$, compassos 1 a 5).

Localizar no coro final da ópera "A lenda do Czar Saltane" de N. Rimsky-Korsakov (números 260 – 261) a inclinação com base no encadeamento frígio e a modulação.

Escritos: harmonizar os seguintes cantos e baixos dados:

530



No piano:

a) tocar diferentes modulações para tonalidades menores em primeiro grau de parentesco a partir de tonalidades maiores e menores;
b) harmonizar os seguintes trechos:

531



TEMA 36. O RETARDO PREPARADO EM UMA VOZ

1. Sobre dissonâncias

Dissonâncias ocorrem como notas do acorde e como notas melódicas. As dissonâncias como notas do acorde se formam como resultado do acréscimo à tríade consonante maior ou menor de um intervalo de 3ª (que representará a 7ª do acorde) ou de dois intervalos de 3ª (que representarão a 7ª e a 9ª).

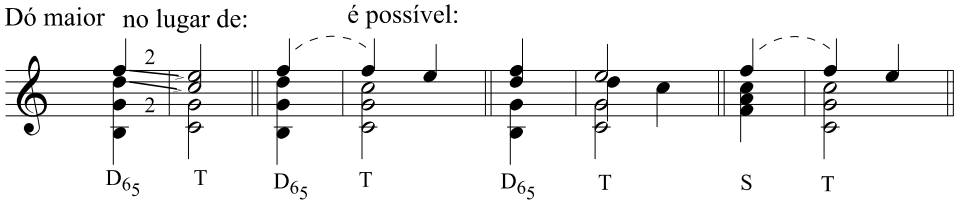
Rompendo a estabilidade da tríade, a dissonância do acorde transforma-o em instável e exige resolução em outro acorde, mais precisamente, em acorde de uma terceira função que não tem relação com a estrutura do acorde dissonante.

O retardo, dissonância que não é nota do acorde (ver exemplo 532), não ocorre em forma de 3as (como tríades,acordes de 7ª ou de 9ª), ele rompe temporariamente com tais estruturas, criando uma tensão completa, que pede resolução no próprio acorde.

2. Noções gerais

Chama-se retardo a nota melódica dissonante introduzida no tempo forte, deixada em qualquer uma das vozes por acorde anterior, no qual era nota fundamental, 3ª, 5ª, 7ª ou 9ª:

532



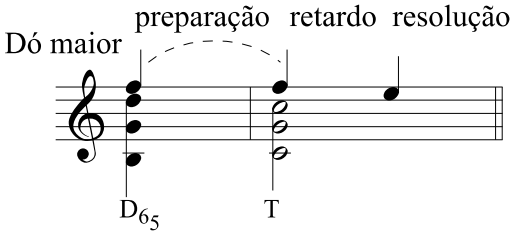
A formação do retardo preparado ocorre em três momentos:

1) preparação, isto é, a presença no acorde anterior da nota que a seguir assume a posição de nota melódica dissonante;

2) o próprio retardo, isto é, o surgimento no novo acorde de nota melódica dissonante (momento de tensão, conflito funcional);

3) resolução, isto é, passagem da nota melódica para nota do acorde (liquidação do conflito funcional):

533



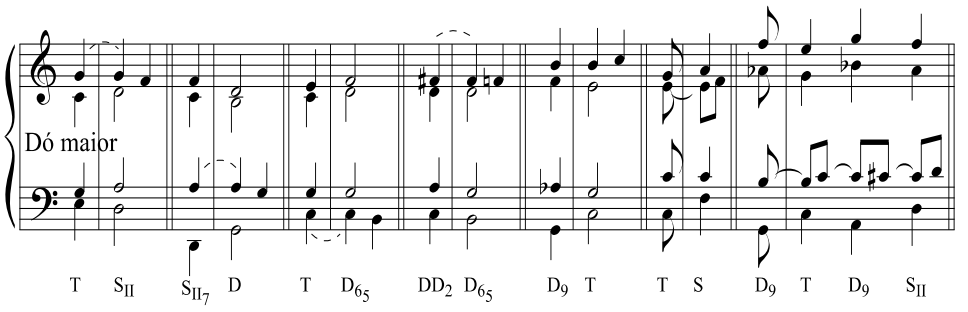
3. A condução das vozes

O mais típico para o retardo é a resolução por movimento descendente de 2ª maior ou menor. Mais raramente usa-se o movimento de 2ª menor ascendente. Retardo por 2ª maior ascendente é encontrado mais raramente ainda e é formado

quase que exclusivamente em direção à 3ª da tríade maior e do acorde de 7ª da dominante.

É permitido o retardo por 1ª aumentada descendente ou ascendente:

534



535

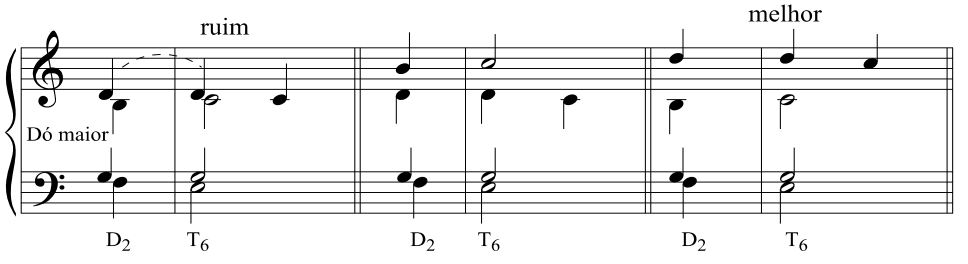


536



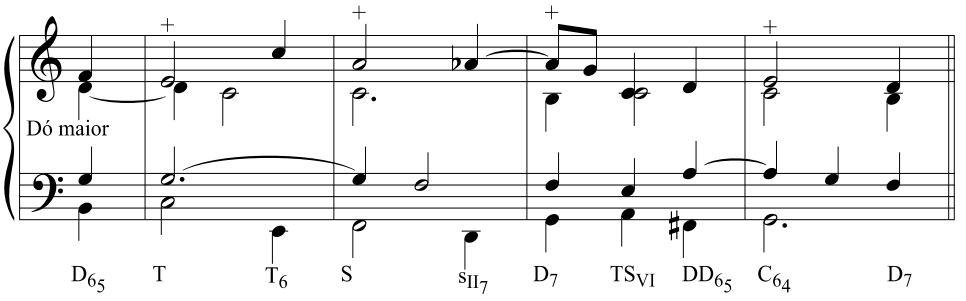
No momento do retardo nas demais vozes que não no baixo não poderá em nenhum caso estar a nota de resolução uma 2ª abaixo ou uma 7ª acima do retardo:

537



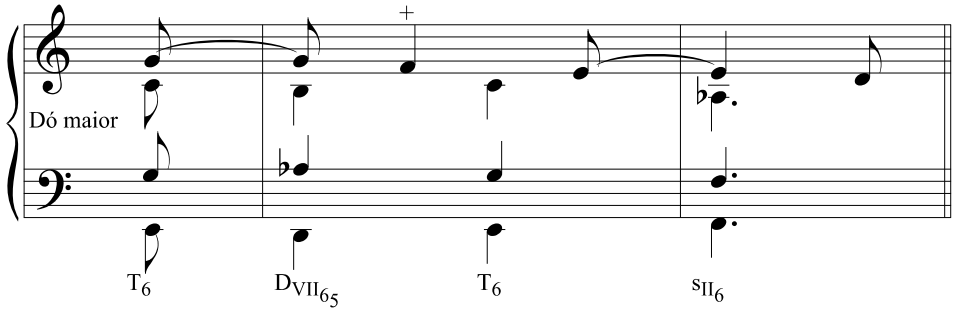
Porém no baixo, no momento do retardo em uma das demais vozes, a nota de sua resolução é inteiramente admitida. Nestes casos é habitual que o retardo ocorra uma 8ª a partir do baixo tanto da tríade em estado fundamental, como do acorde de 7ª em estado fundamental ou do acorde de 4ª e 6ª:

538



E às vezes no acorde de 6ª com a 3ª dobrada, por exemplo, em SII_6, T_6 e outros, na maioria das vezes de passagem:

539

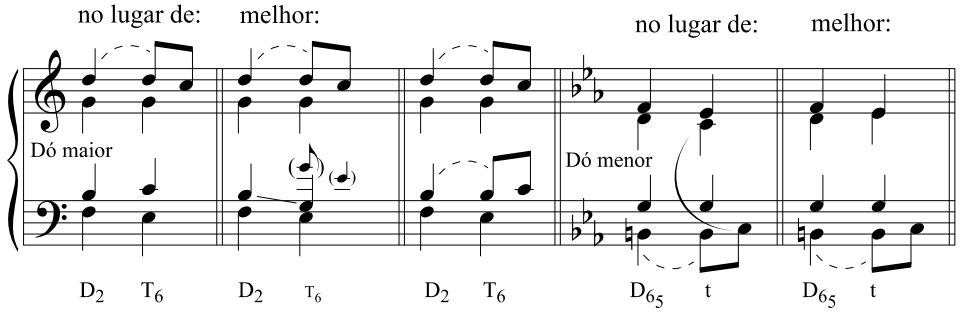


Em geral os retardos não modificam as normas de dobramento conhecidas. Por isso adota-se como regra evitar o dobramento das 3as das tríades principais e, principalmente, da tríade maior.

A nota que causa o empecilho pode muitas vezes ser substituída sem dificuldade por outra nota do acorde, produzindo outro dobramento.

Além disso, em alguns casos é possível realizar o retardo em duas vozes, resolvendo em uníssono ou 8ª por movimento contrário (o que será mais detalhado no próximo tema):

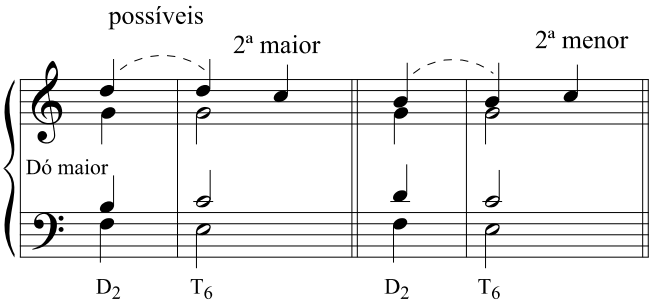
540



Excepcionalmente o dobramento da nota em que o retardo resolve pode ser localizada em 8ª mais grave que o próprio retardo e, ainda melhor, se estiver em voz

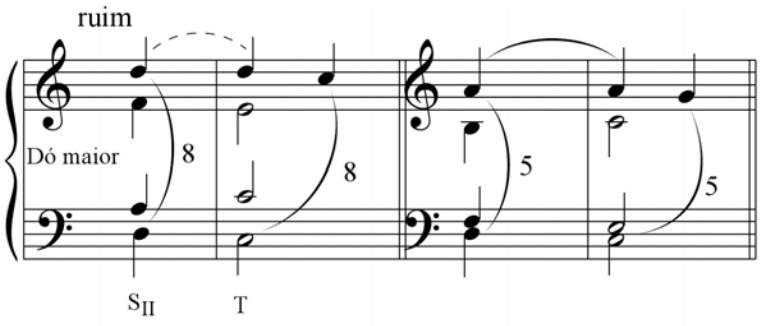
não contígua. Isto é típico para os retardos que resolvem por 2ª maior descendente ou por 2ª menor ascendente:

541



5as e 8as paralelas contidas na estrutura dos acordes são, independentemente do retardo, consideradas como erros de condução de vozes e não são admitidas:

542



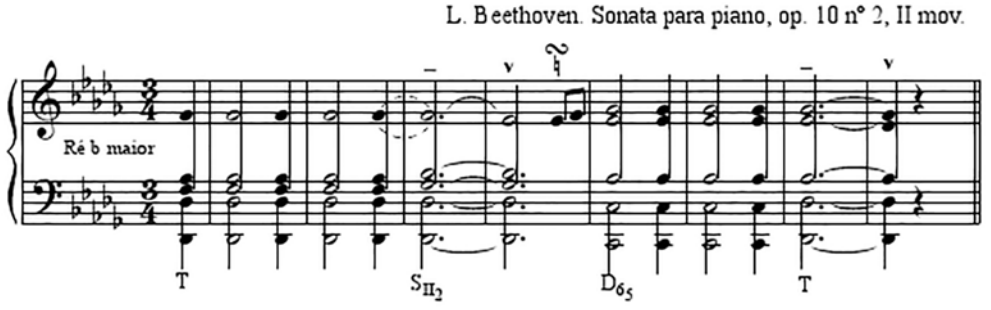
4. Condições métricas e rítmicas

A preparação do retardo pode ocorrer tanto nos tempos fortes como nos tempos fracos e pode ser expressa em qualquer duração.

O próprio retardo pode estar situado no tempo forte ou relativamente forte, contanto que seja mais forte que o tempo onde se encontra a resolução. Além disso, em compasso ternário são encontrados retardos também no segundo tempo com resolução no terceiro.

Às vezes, nas peças em tempo rápido, a extensão do retardo pode ser igual a um compasso, podendo até atingir mais compassos. Nesse caso, o compasso em que o retardo se resolve é percebido como "leve" em comparação com o do início do retardo, que é "pesado":

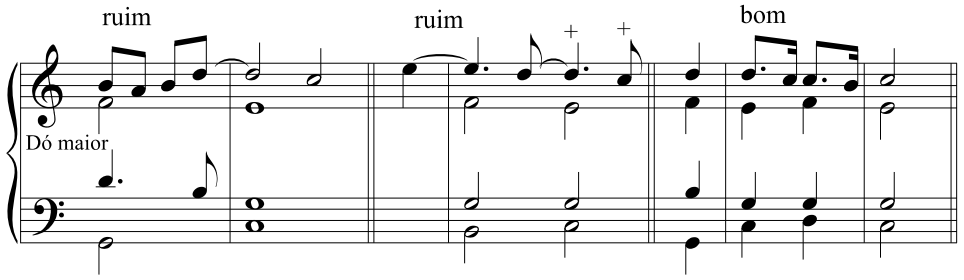
543



Se o retardo é de duração igual ou menor que a sua preparação, ele recebe uma ligadura, que não se considera de modo nenhum como obrigatória (ver o tema respectivo).

Se a preparação é mais curta que o retardo, o uso de ligadura é raro de modo a não produzir síncope muito brusca, ocorrendo no caso a repetição da nota. A repetição é possível em qualquer duração:

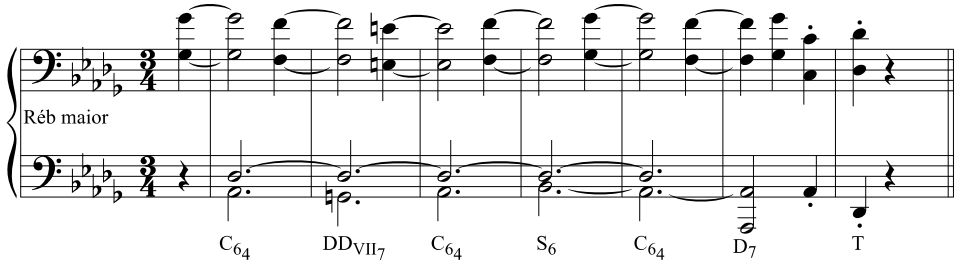
544



Exceção: no compasso ternário encontra-se às vezes a ligadura entre o terceiro tempo e o retardo, prolongado nos dois primeiros tempos do compasso seguinte:

545

L. Beethoven. Sonata para piano, op. 27 nº 2, II mov.



A resolução do retardo pode imediatamente servir de preparação para novo retardo (ver exemplo 535).

Observação: casos importantes de retardo ocorrem nos acordes de 7ª diminuta e de 9ª menor, formados através da 8ª diminuta ou da 1ª aumentada, quando se passa do menor natural para o harmônico (ver exemplo 535):

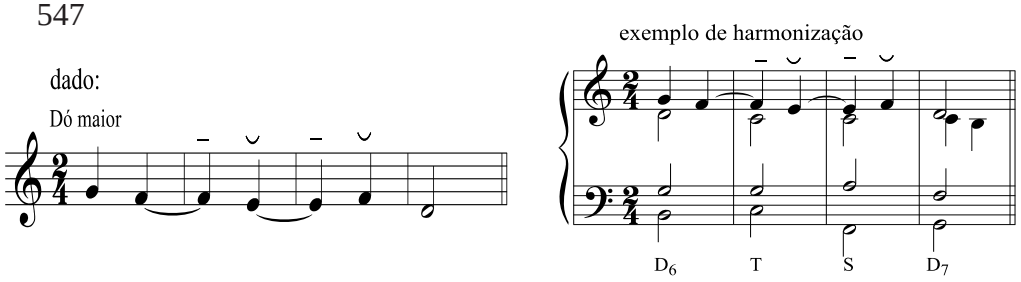
546



5. Indicações práticas

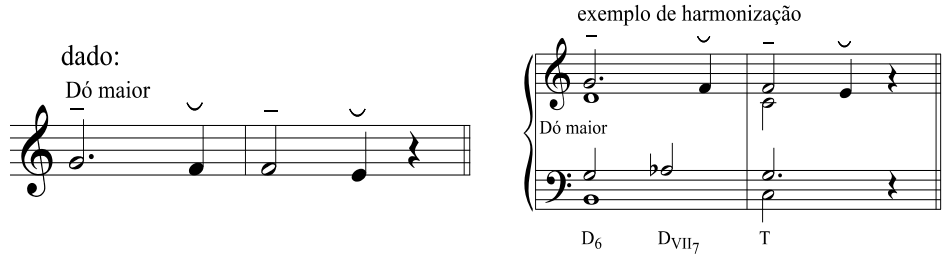
Na harmonização de uma determinada voz o retardo pode ser conjecturado para os casos em que há nota repetida (com ou sem ligadura), após o que a voz se movimenta por 2ª maior ou menor descendente ou por 2ª menor ascendente em direção ao tempo mais fraco do compasso:

547

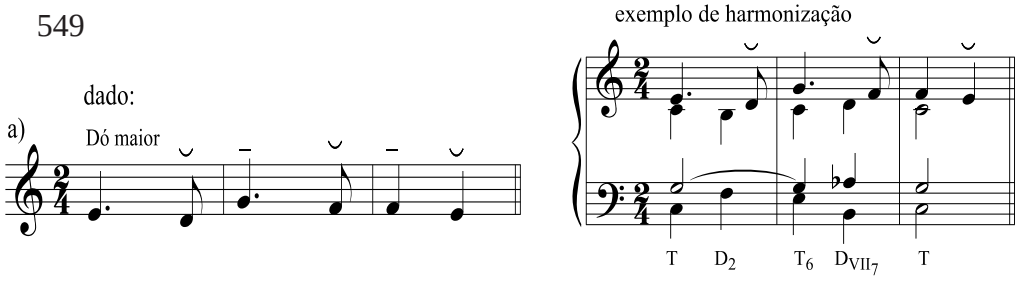


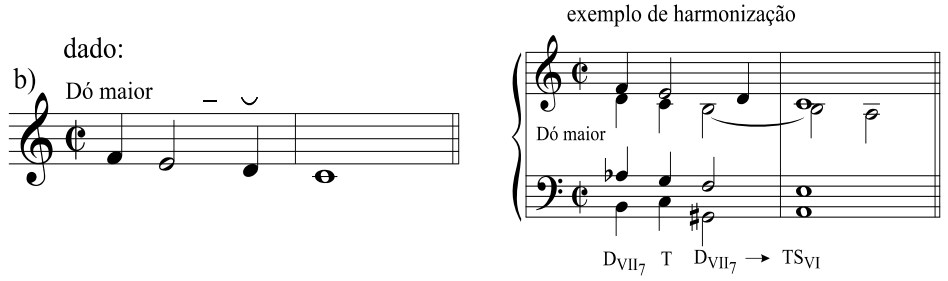
Além disso, um indício de retardo pode estar associado a notas ligadas – notas pontuadas ou síncopes dentro do compasso, condicionadas à sua correta resolução em seguida:

548



549





Em todos os casos de retardo a escolha ou a definição das funções harmônicas é orientada pela nota de resolução do acorde e não pelo próprio retardo, que não é elemento do acorde e nem caracteriza a sua função.

Nos trechos em que o retardo está ausente da voz dada para harmonização, é desejável que, para a garantia do caráter da sonoridade geral, ele seja conduzido em outra voz, respeitando as regras da condução de vozes (ver exemplo 547).

Observação: levando-se em conta que mesmo no retardo mais simples e convincente para o ouvido ocorre dissonância, é desejável que se apresente prioritariamente o retardo para a 3ª da tríade e do acorde de 7ª, e depois para a 5ª do acorde de 7ª.

Exemplo de harmonização:
550



Escritos: harmonizar os sopranos e baixos dados:
551



No piano:

a) harmonizar os trechos dados:

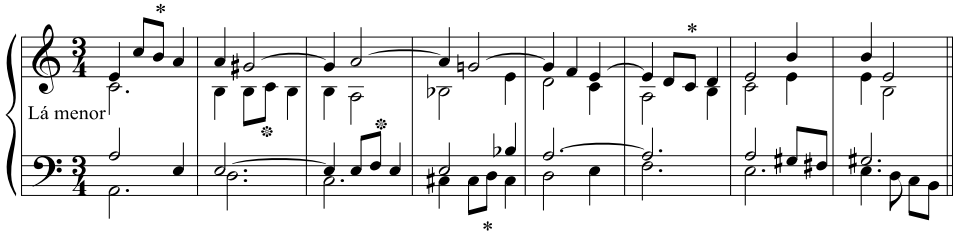
552



b) tocar diferentes progressões de acordes e modulações para as tonalidades em primeiro grau de parentesco, utilizando retardos;

c) completar a frase até o fim do período e finalizar com cadência plagal:

553



TEMA 37. O RETARDO PREPARADO EM DUAS E TRÊS VOZES

1. Definição

O retardo simultâneo em duas vozes chama-se duplo e a três vozes triplo.

Com relação à preparação e às condições métricas e rítmicas, e também à não superposição da nota de retardo com sua resolução no momento em que esta soa, cada um dos retardos encontrados na estrutura dupla ou tripla subordina-se às normas para o retardo a uma voz indicadas antes.

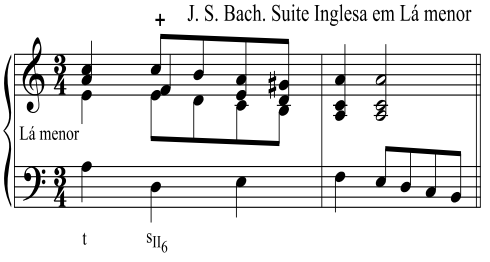
2. A condução de vozes

O retardo duplo é possível quando na mudança de harmonia duas vozes realizam movimento por grau conjunto de 2ª maior ou menor por 3as ou 6as paralelas:

554

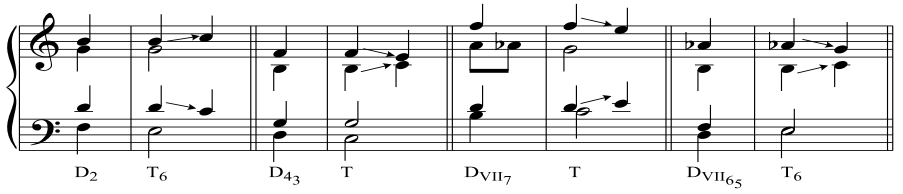


555



ou caminham por movimento contrário uma à outra. Esta última variante é mais frequente quando a resolução do retardo duplo se dirige ao uníssono ou à 8ª. Neste caso o retardo, que separadamente conteria erro, em conjunto mostra-se correto:

556



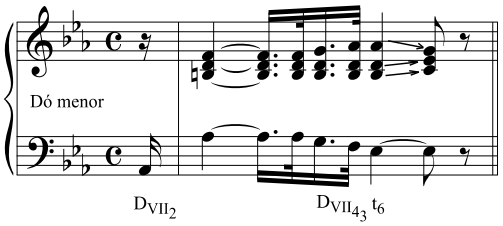
557



No retardo triplo duas vozes movem-se por 3as ou 6as paralelas e a terceira por movimento contrário a elas:

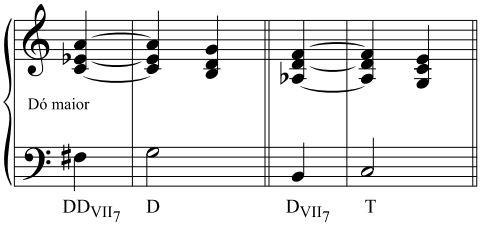
558

L. Beethoven. Sonata para piano, op. 13, I mov.



Além disso, o retardo triplo pode mover-se paralelamente por acordes de 6ª nas três vozes, algumas vezes por acordes de 4ª e 6ª, e quase sempre em posição estreita:

559

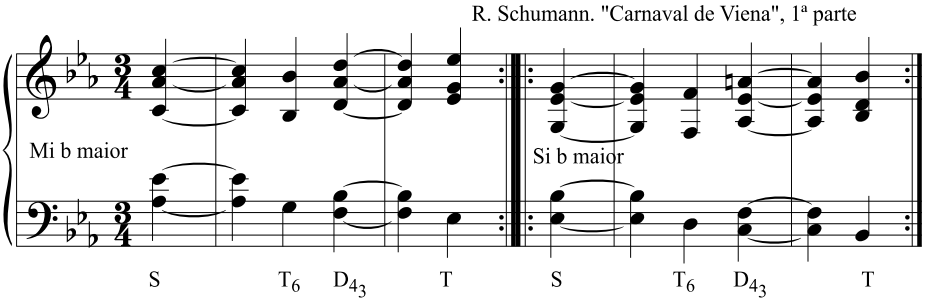


No retardo duplo ou triplo a participação do baixo é relativamente rara; deixá-lo parado junto com uma ou duas das demais vozes faz com que a mudança de harmonia se torne menos precisa e clara.

Observação: 1. algumas vezes ocorre como se o retardo ocorresse nas quatro vozes simultaneamente, isto é, uma simples repetição do acorde ou síncope de todas as vozes, cujo significado incide mais na factura[1] do que na harmonia:

560

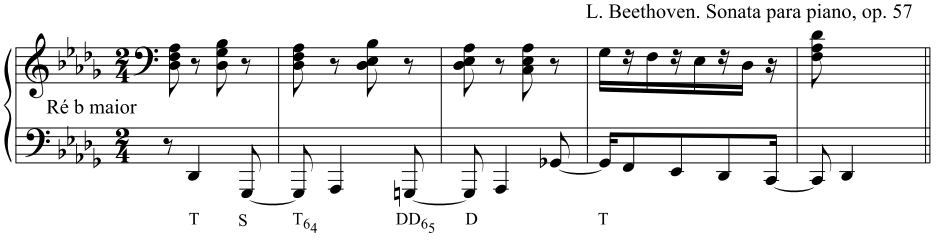
R. Schumann. "Carnaval de Viena", 1ª parte



2. o retardo é às vezes semelhante ao "atraso" de uma síncope no baixo com relação às demais vozes, ou, ao contrário, ao atraso das outras vozes com relação ao baixo:

561

L. Beethoven. Sonata para piano, op. 57



[1] O termo "factura" foi transliterado e não tem na terminologia em português uma correspondência muito precisa.

Exemplo de harmonização:
562



EXERCÍCIOS

Escritos: harmonizar melodias e baixos dados:
563



No piano:
a) harmonizar os trechos dados:
564

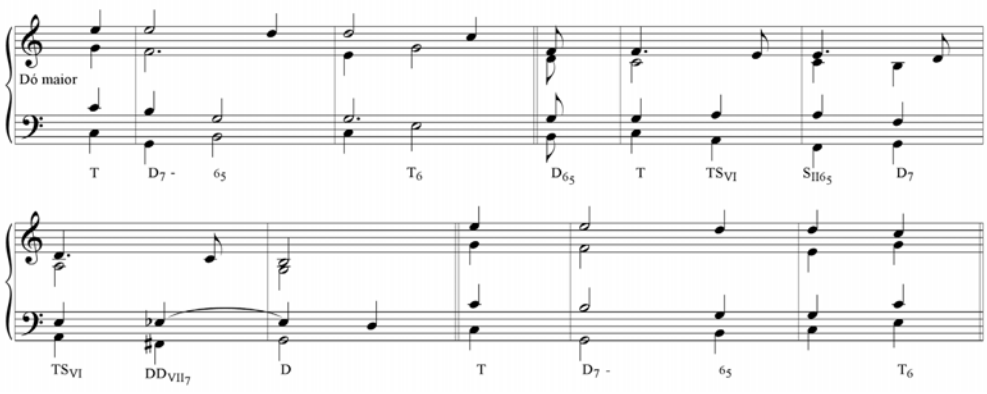


b) tocar estruturas monotonais e modulações utilizando retardos duplos e triplos.

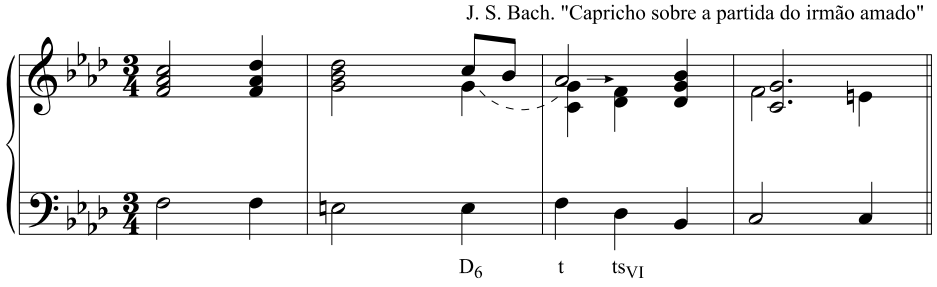
COMPLEMENTAÇÃO

No momento em que o retardo ou a sua resolução soam, o acorde pode ser invertido ou substituído por outro. Neste último caso o novo acorde deve conter na sua estrutura a nota prevista para resolução do retardo. Por isto este novo acorde deve ser próximo ao anterior em termos de estrutura sonora e de relação funcional. De resto, na resolução do retardo existem possibilidades de mudança de harmonia mais expressivas e definidas (S passa para D, D para a D secundária ou DD, T para TSVI, etc.). Contudo, a condução de vozes deve ser a mais suave possível:

565



566

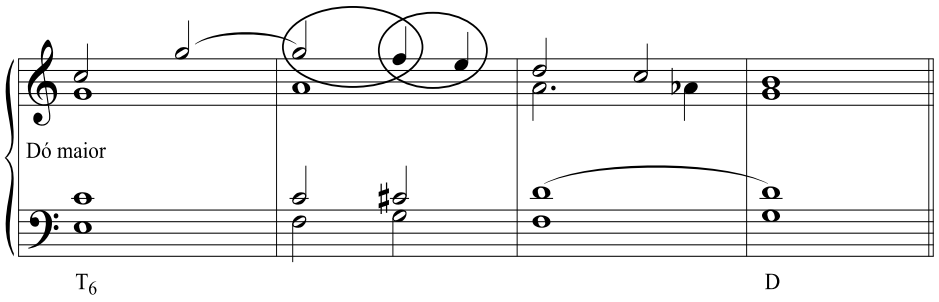


567

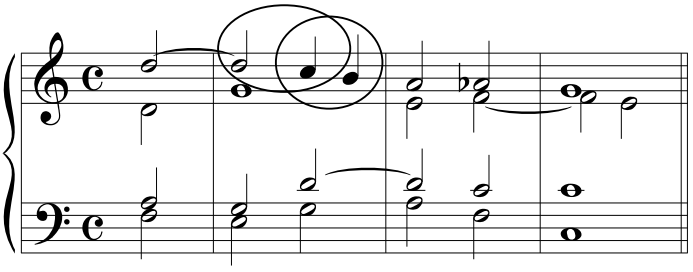


Observação: em alguns casos a nota de resolução do retardo pode constituir, na mudança de harmonia, um novo retardo. Ele é chamado de "não preparado" (em movimento por grau conjunto), resolvendo corretamente em nota do acorde. Aqui se nota a desagregação da resolução melódica e harmônica com relação à nota estranha ao acorde (com relação à dissonância):

568



569

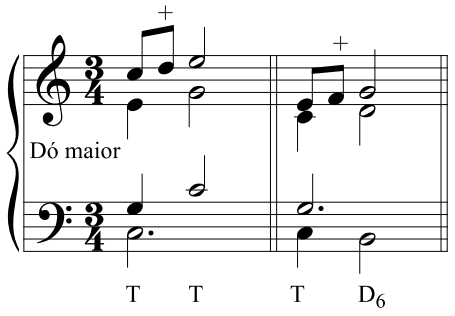


TEMA 38. NOTAS DE PASSAGEM DIATÔNICAS EM UMA VOZ

1. Conceitos preliminares

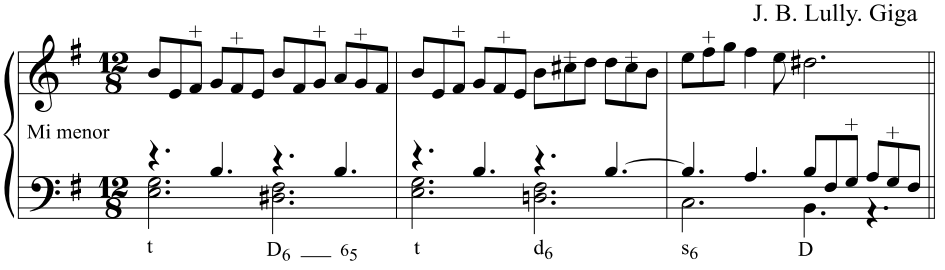
Chama-se nota de passagem aquela que se situa em tempo fraco (ou relativamente forte) e se movimenta por grau conjunto entre duas notas do acorde, vizinhas em termos de altura, em direção ascendente ou descendente. A nota de passagem pode ligar o acorde respectivo com a sua mudança de posição ou com qualquer outro acorde:

570



Observação: a nota de passagem é indicada aqui (assim como nos dois exemplos seguintes) por uma cruz sobre a nota:

571

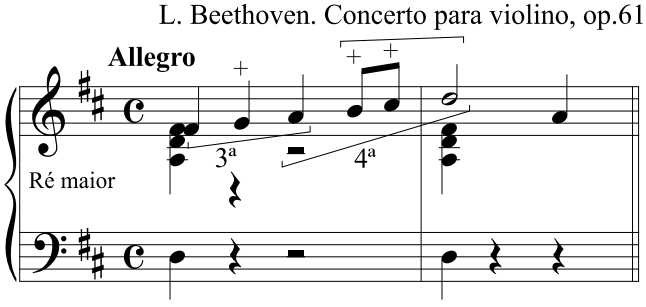


A nota de passagem forma com a nota do acorde vizinho um intervalo de 2ª maior ou menor; a 2ª aumentada comumente não faz parte do movimento por grau conjunto.

2. As notas de passagem diatônicas

Todas as notas de passagem formadas com base nos graus da escala (na pauta, escritas de acordo com a armadura de clave) são diatônicas, como os próprios graus da escala. Dentro da série diatônica coloca-se no limite de uma 3ª uma nota de passagem diatônica, e no limite de uma 4ª, duas:

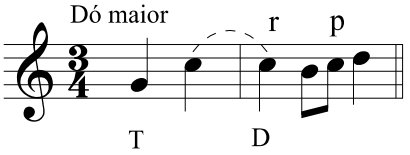
572



3. Distinção entre nota de passagem e retardo

Não é difícil distinguir a nota de passagem do retardo; ela é inserida no tempo fraco, entre duas notas do acorde de diferentes alturas, e o retardo no tempo forte, como repetição da nota anterior (às vezes com ligadura):

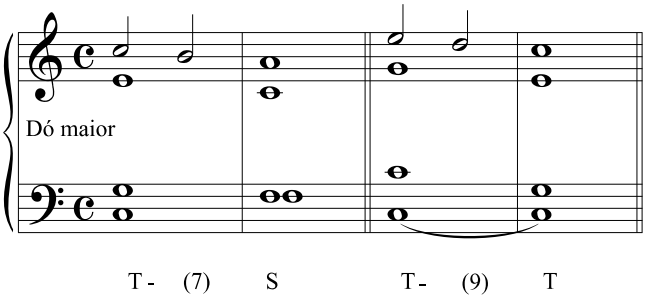
573



4. Condições rítmicas de utilização da nota de passagem

Em regra, a nota de passagem é igual, em termos de duração, à nota do acorde anterior a ela, ou mais curta (ver exemplos 571-573). Durações mais longas são adequadas apenas às notas melódicas que podem ser inseridas nos acordes como 7as ou 9as de passagem:

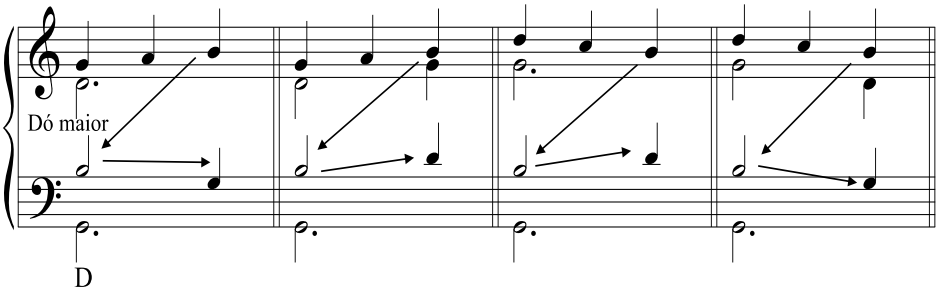
574



5. Normas de dobramento

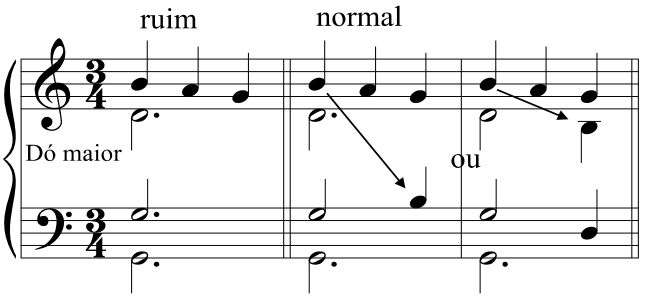
Da mesma forma que o retardo a nota de passagem não introduz nenhuma exceção às normas habituais de dobramento. Em relação a isto deve-se, na presença de notas de passagem, atentar para as 3as das tríades principais: assim como elas não podem ser habitualmente dobradas, o movimento da nota fundamental ou da 5ª em direção à 3ª em qualquer voz deve ser compensado em outra voz com o desvio dessa 3ª para outra nota do acorde (a fundamental ou a 5ª):

575



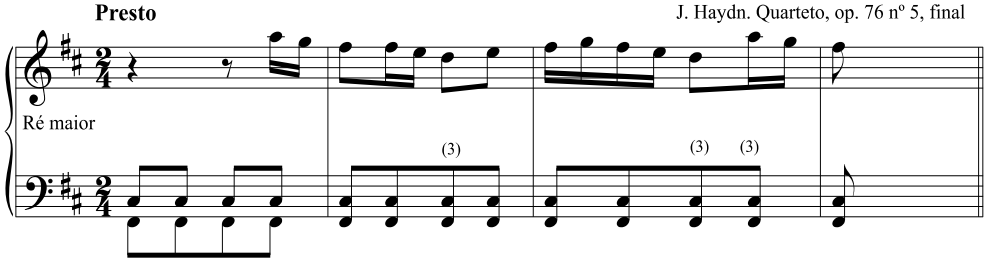
E ao contrário: no desvio da 3ª do acorde (não só das tríades principais, mas de qualquer outra) para a fundamental ou para a 5ª deve-se inserir essa 3ª em outra voz, para que o acorde tenha a sonoridade completa:

576



Nos tempos mais rápidos tal precaução em relação ao dobramento ou ausência da 3ª não é tão essencial:

577

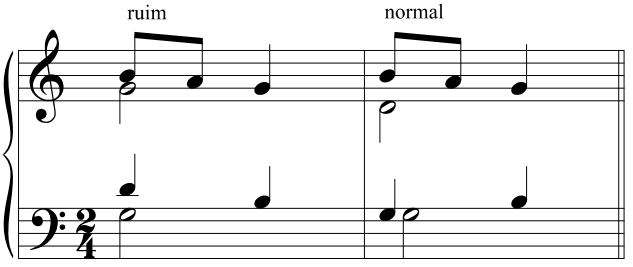


6. Sobre o movimento em direção ao uníssono

A nota de passagem não deve se movimentar em direção ao uníssono com uma voz contígua que já está parada.

Isto pode ser evitado através da mudança de posição do acorde ou do desvio simultâneo da nota do acorde que está causando o empecilho:

578

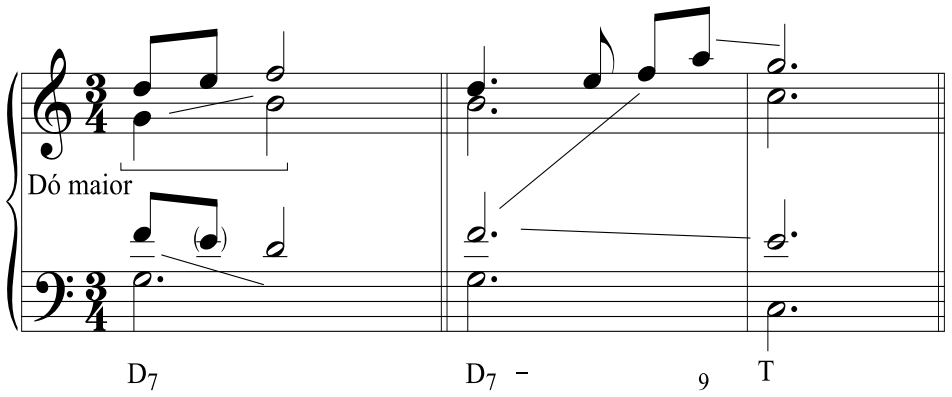


7. Sobre a 7ª

Não se aceitam os dobramentos das notas dissonantes ou de tensão aguda. Por isso, o movimento da 5ª para a 7ª comumente acarreta consigo o desvio da 7ª para a 5ª na voz em que ela (a 7ª) se encontrava antes (comparar com a mudança de posição recíproca de 7ªs e 5ªs no exemplo 213).

Além disso, a 7ª pode mudar de posição com a 9ª, que depois disso resolve na 5ª da tríade que a sucede:

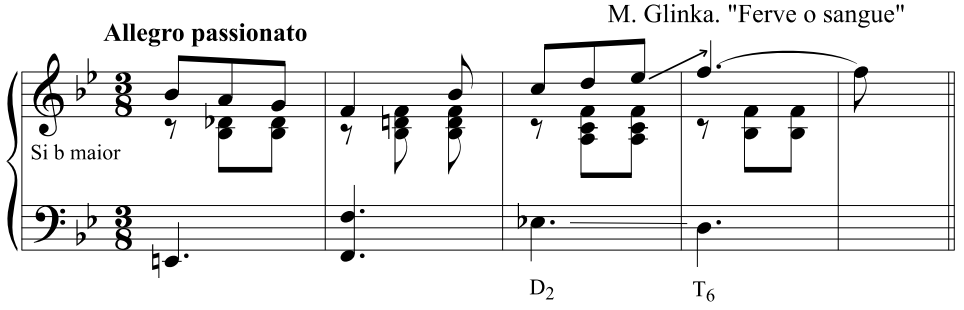
579



8. Caso de dobramento da 7ª

Em todo caso, se verificamos o dobramento da 7ª com a finalidade de compor o acorde de dominante e como resultado do movimento da melodia, ela será tratada como nota do acorde na voz onde se encontrava antes, pedindo a resolução habitual por grau conjunto descendente, e na outra ela se move ascendentemente, como nota de passagem estranha ao acorde:

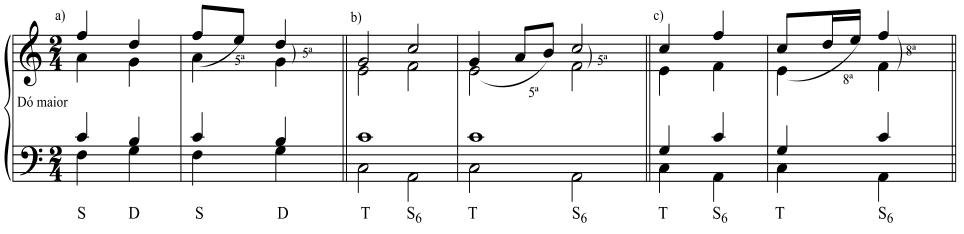
580



9. 5as e 8as ocultas e paralelas

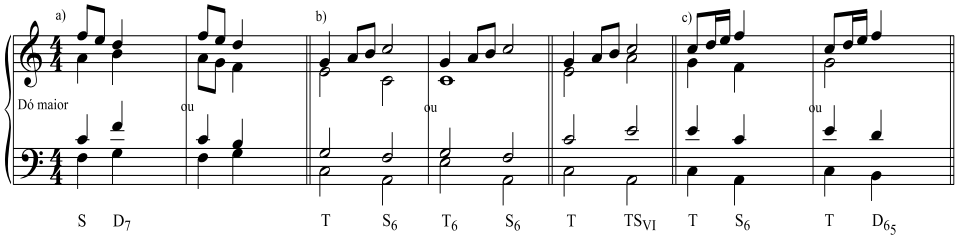
O movimento por grau conjunto com a participação de notas de passagem pode às vezes converter 5as e 8as ocultas em paralelas, isto é, visíveis:

581



Mudança na condução das vozes, na posição, no dobramento, tais são os padrões com a ajuda dos quais se pode quase sempre evitar paralelismos indesejáveis:

582

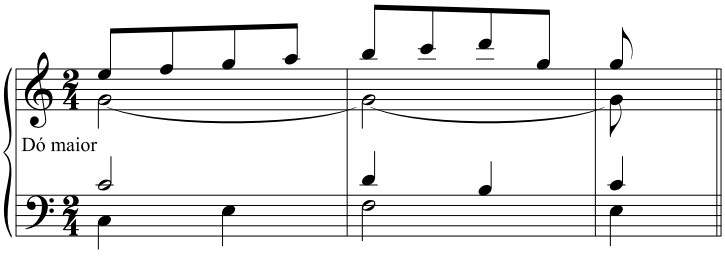


Entretanto, às vezes também em geral se usa, e é indicado, substituir uma nota de passagem planejada para determinada voz por qualquer outra.

10. Intervalo entre contralto e soprano

Em caso de movimento muito ativo da voz superior o intervalo entre ela e o contralto pode, por um tempo relativamente curto, ultrapassar o limite de uma 8ª:

583



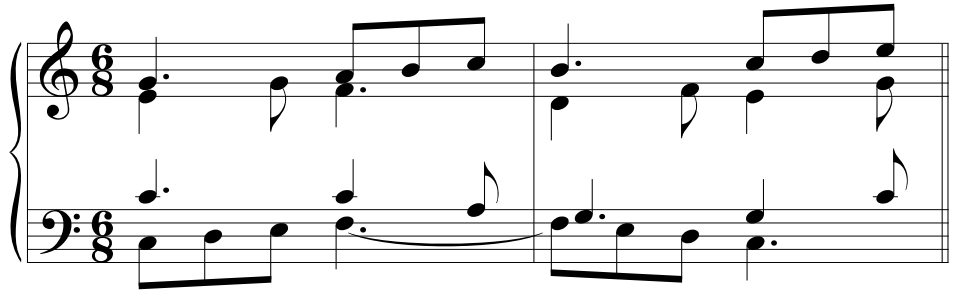
11. Troca de acordes

Linha melódica mais movimentada na voz superior (graças às notas melódicas) é comumente acompanhada de uma troca mais tranquila de harmonia (pulso harmônico). Acordes mudam em regra apenas no tempo forte ou relativamente forte. No caso de ocorrer acorde no tempo fraco ele deve ser trocado por outro no tempo forte mais próximo.

12. A relação do movimento entre as vozes

Na harmonização de melodia dada com notas melódicas deve-se seguir obrigatoriamente a regularidade rítmica do movimento geral. Assim, quando na parte do baixo o ritmo fica imóvel ou mais tranquilo sem notas melódicas, para que o movimento se mantenha é desejável introduzir notas melódicas no soprano ou em voz intermediária, onde for possível: isso serve não só para manter a regularidade rítmica geral, mas também para melhorar a linha melódica da voz:

584



Os princípios indicados para manutenção do movimento garantem a sua continuidade com notas de passagem e bordaduras em todas as vozes.

EXERCÍCIOS

Orais: localizar notas de passagem nas seguintes obras:

a) E. Grieg. Sonata, op.7, I mov. (compassos 1-7);

b) A. Dargomijsky. Romances “Na imensidão do céu” e “Confesso, tio”.

Escritos: harmonizar melodias e baixos dados:

585

1.



2.



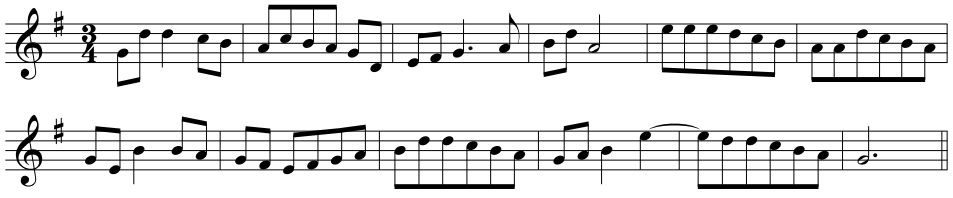
3.



4.



5.





Observação ao exercício 7: devem-se evitar 5as e 8as paralelas entre a melodia e o acompanhamento do baixo, o qual deve ser mantido de acordo com as regras de condução das vozes.

No piano:

a) harmonizar os trechos dados:

586



b) tocar progressões de acordes, inserindo notas de passagem em uma ou outra voz, onde for possível.

TEMA 39. NOTAS DE PASSAGEM EM TODAS AS VOZES

1. Noções gerais

Notas de passagem podem ocorrer não só em diferentes vozes sucessivas, mas simultaneamente em duas, três ou em todas as quatro vozes.

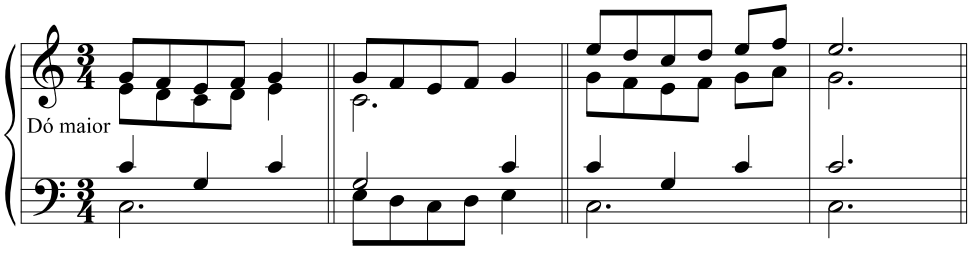
Notas de passagem em duas vozes simultâneas são chamadas de duplas, em três vozes triplas, e em quatro vozes quádruplas.

2. Notas de passagem duplas

O movimento simultâneo em duas vozes com a participação de notas de passagem pode ser paralelo ou contrário, como nos retardos ou nos encadeamentos comuns.

No movimento paralelo as duas vozes caminham por 3as, 10as ou 6as:

587

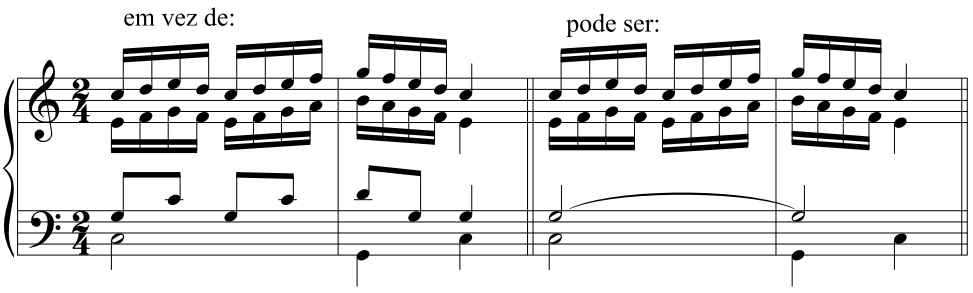


588



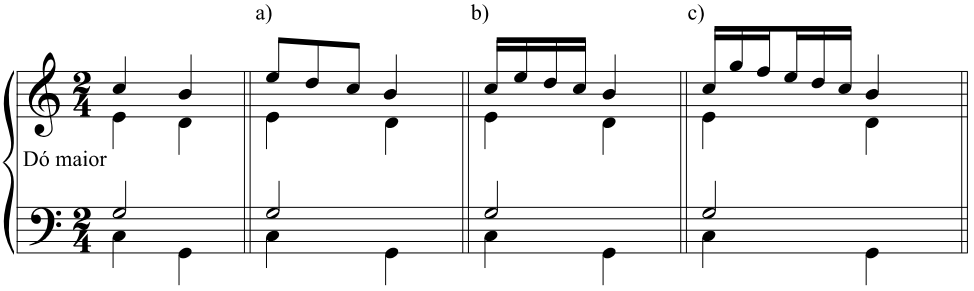
Em movimentos mais rápidos a utilização de notas de passagem duplas não exige necessariamente que haja mudança de posição todo o tempo nas demais vozes a fim de que se restabeleça o dobramento normal; isso produziria variedade e peso supérfluos na exposição. Nesses casos é melhor usar naturalmente modelos menos habituais de dobramento:

589



Além disso, os modelos menos habituais de dobramento às vezes são introduzidos logo no primeiro dos dois acordes do encadeamento, para possibilitar a utilização de notas de passagem que, em condições normais de dobramento, não ocorreriam:

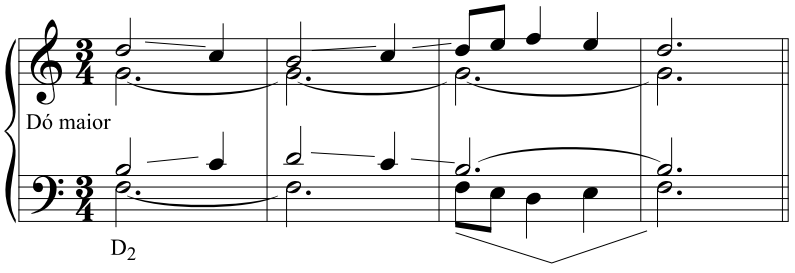
590



Observação: como se vê no esquema 590b e 590c, o movimento com a participação de notas fora do acorde, as quais levam de volta à nota inicial no momento da passagem para o seguinte, não traz nenhuma inovação em relação à técnica dos encadeamentos.

No movimento contrário as duas vozes, que contêm as notas de passagem soando simultaneamente, convergem ou se afastam:

591

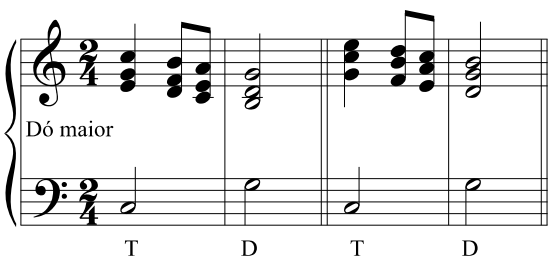


3. Notas de passagem triplas

O movimento simultâneo em três vozes com a participação de notas de passagem pode ser paralelo ou misto, como nos retardos ou nos encadeamentos comuns.

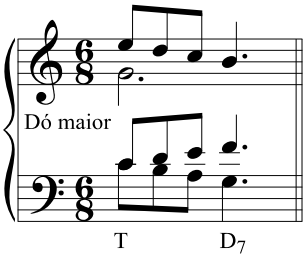
No movimento paralelo as três vozes caminham em posição estreita por acordes de 6ª e, muito mais raramente, por acordes de 4ª e 6ª:

592



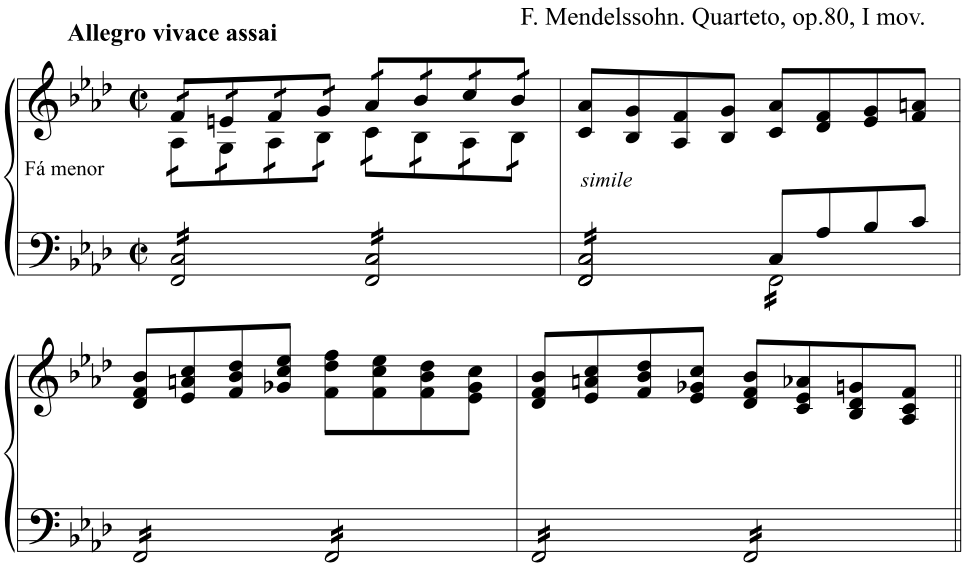
No movimento misto duas vozes caminham por 3as, 10as ou 6as paralelas, e a terceira em movimento contrário a elas:

593



Todos os exemplos mencionados são utilizados alternando-se comumente uns aos outros:

594



(ver também o exemplo 588, compassos 4-5).

4. Notas de passagem quádruplas

O movimento simultâneo em todas as quatro vozes, obtido com a participação de notas de passagem, ocorre da seguinte forma:

a) três vozes caminham em posição estreita por acordes de 6ª ou 4ª e 6ª e a quarta, em movimento contrário a elas:

595

P. Tchaikovsky. Serenata para cordas, op. 48, I mov.



b) duas vozes caminham na mesma direção por 3as e 6as paralelas, e as outras duas também paralelas por 3as e 6as mas em movimento contrário; forma-se movimento contrário por pares:

596

L. Beethoven. 5ª Sinfonia, II mov.



5. Conjuntos harmônicos de passagem

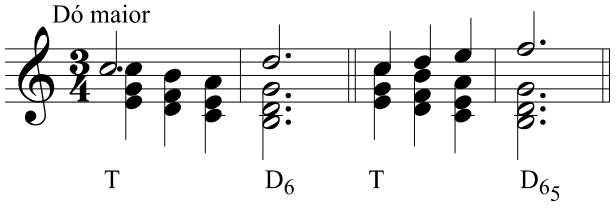
Da utilização de notas de passagem em uma ou mais vozes simultâneas formam-se acordes de passagem que não têm significado funcional autônomo.

Notas de passagem em uma voz conduzem de modo também frequente à formação de acordes com estrutura de 3as superpostas ou não.

As notas de passagem duplas e também triplas, em movimento paralelo, frequentemente formam estruturas em forma de acordes.

No movimento contrário e, sobretudo no misto, podem-se formar estruturas mais complexas diferentes das de 3as superpostas (ver exemplos 588 e 592):

597



6. Indicações práticas para harmonização

Na harmonização de melodias e baixos dados devem-se utilizar todas as formas de movimento enumeradas: 3as, 10as e 6as paralelas, acordes de 6ª e de 4ª e 6ª paralelos em posição estreita, movimento contrário e misto em duas, três e por vezes em todas as quatro vozes simultaneamente.

Não há princípios gerais de preferência por uma voz qualquer em detrimento de outra; mas é preciso não esquecer que o soprano é a voz mais aguda e que notas fora do acorde nas demais vozes devem estar de acordo com a manutenção da regularidade geral do movimento ou da unidade temática.

Exemplo de harmonização:

598



EXERCÍCIOS

Orais: analisar as condições de utilização das notas de passagem nas seguintes obras:

a) P. Tchaikovsky. Ópera “Dama de espadas” dueto de Priliepa e Milovsor;
b) M. Ipolitov-Korsakov. “Fragmentos do Adjerbaijão”, mov. I;
c) N. Rimsky-Korsakov. “O cortejo do príncipe” da ópera “Mlada” (início).

Escritos: harmonizar melodias e baixos dados:
599

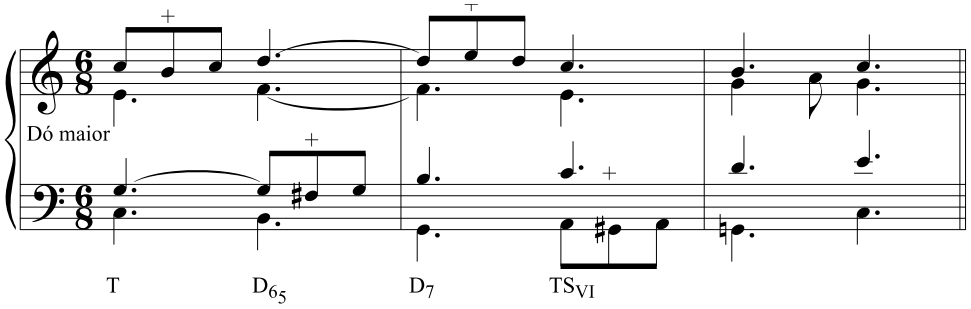


TEMA 40. BORDADURAS DIATÔNICAS E CROMÁTICAS[1]

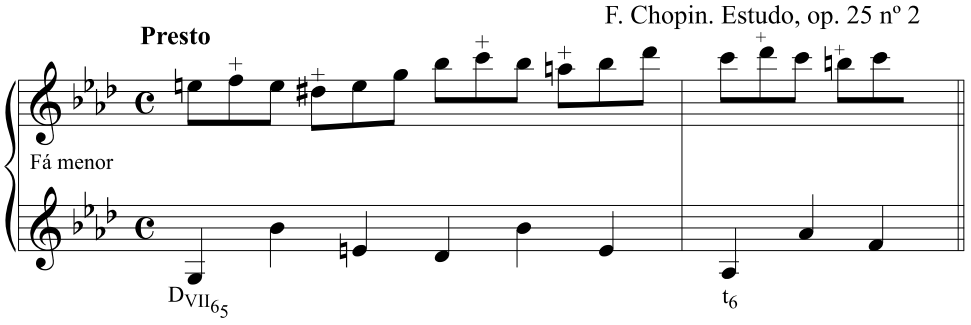
1. Noções gerais

Chama-se bordadura a nota colocada entre a nota do acorde e sua repetição, situada um grau conjunto acima ou abaixo dela. Semelhante à nota de passagem, a bordadura surge no tempo fraco ou relativamente forte, dentro da sonoridade de um acorde ou na mudança de harmonia:

600



601



2. Bordaduras diatônicas e cromáticas

As bordaduras formadas sobre os graus da escala são diatônicas como a própria escala.

Todas as demais bordaduras, formadas sobre os graus cromaticamente alterados da escala, são cromáticas.

As bordaduras superiores são em regra diatônicas, independentemente de formarem intervalos de 2ª maior ou menor com a nota do acorde mais próxima.

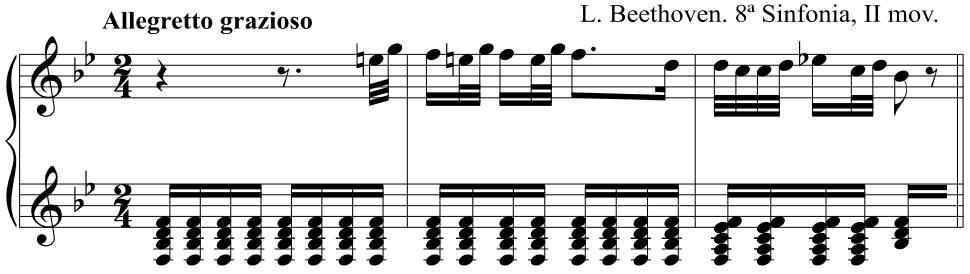
As bordaduras inferiores, com frequência, soam de forma mais natural se estão afastadas da nota do acorde por intervalo de 2ª menor, como a nota sensível o é da tônica (ver exemplo 601).

3. Circundando notas do acorde

Sucedendo uma à outra sem interrupção, as bordaduras inferiores e superiores circundam notas do acorde como uma espécie de grupetto breve:

[1] Em russo são chamadas de notas auxiliares. N.t.

602



4. Condução de vozes

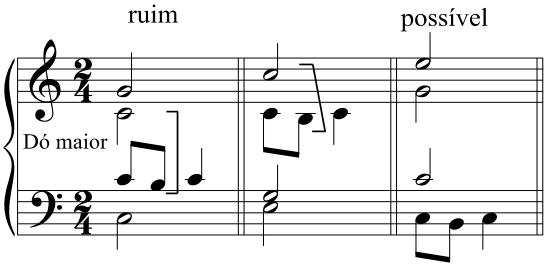
As bordaduras, da mesma forma que as notas de passagem, podem aparecer em uma voz, alternadamente em várias vozes ou simultaneamente em duas, três ou em todas as quatro vozes (bordaduras duplas, triplas ou quádruplas).

Independentemente da quantidade de vozes em que as bordaduras aparecem, deve-se evitar sua utilização nos seguintes casos:

a) em qualquer par de vozes se há intervalo de uníssono entre elas, e

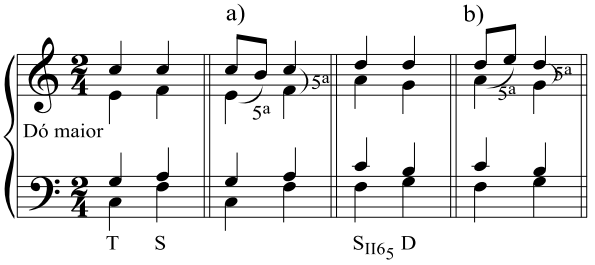
b) se a voz forma intervalo de 8ª com a voz contígua inferior (com exceção do baixo):

603



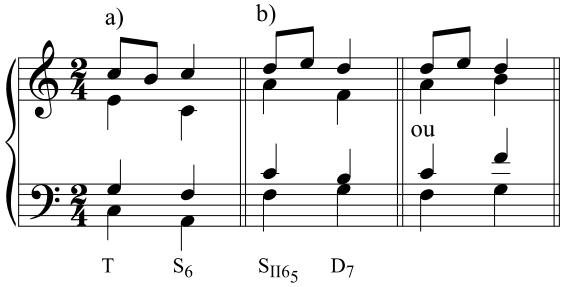
A bordadura pode levar à formação de 5as ou 8as paralelas quando há ligação harmônica entre os acordes:

604



As técnicas que permitem evitar tais paralelismos indesejáveis estão indicadas no tema 38:

605

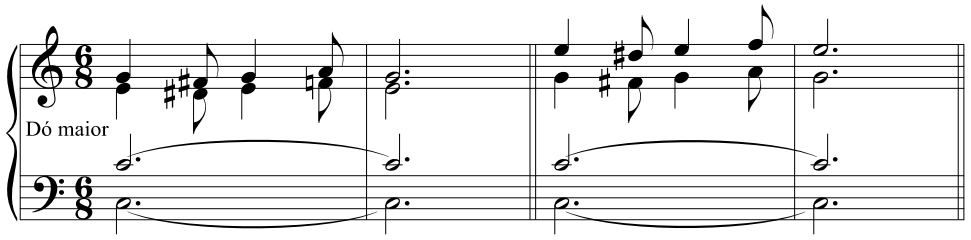


5. Bordaduras duplas

A utilização simultânea de bordaduras em duas vozes forma movimento paralelo ou contrário, como ocorre com retardos e notas de passagem.

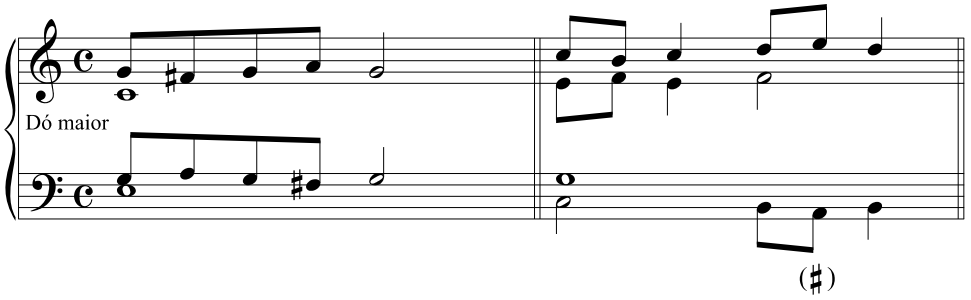
No movimento paralelo, as vozes que contêm as bordaduras caminham por 3as, 10as ou 6as paralelas:

606



O movimento contrário pode ocorrer tanto convergindo como se afastando:

607

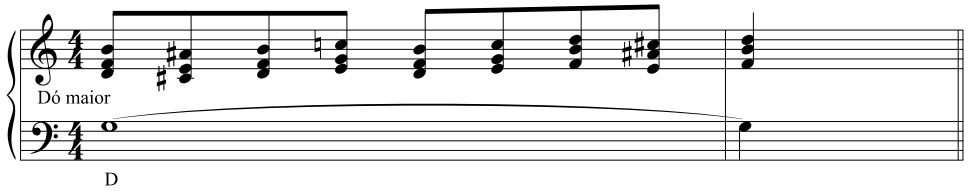


6. Bordaduras triplas ou quádruplas

Por analogia com as notas de passagem as bordaduras triplas acontecem por movimento paralelo ou misto.

No movimento paralelo as vozes caminham em posição estreita por acordes de 6ª, mais raramente por acordes de 4ª e 6ª:

608



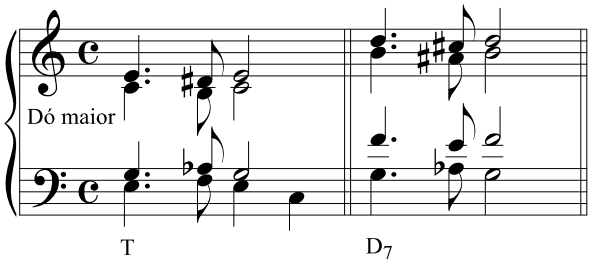
No movimento misto duas vozes caminham por movimento paralelo de 3as e 6as e a terceira por movimento contrário:

609



As bordaduras nas quatro vozes caminham por pares em movimento contrário (comparar com as notas de passagem) ou pelo modelo da ligação melódica das tríades: três vozes em uma direção e a quarta em movimento contrário a elas:

610



7. Conjuntos harmônicos formados a partir de bordaduras

A utilização de bordaduras em uma ou mais vozes conduz à formação de conjuntos harmônicos de bordadura, os quais não têm significado funcional independente, igual ao que ocorre com as notas de passagem.

Alguns desses acordes possuem na aparência externa a estrutura de 3as superpostas, outros, mais raros, nem podem ser dispostos por 3as (ver exemplo 609).

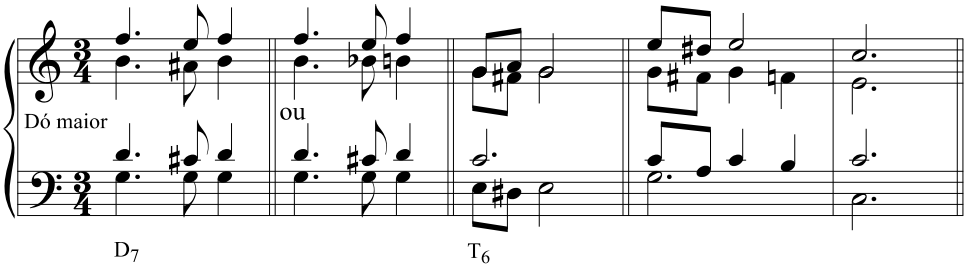
Dentre esses acordes aparentemente independentes os mais utilizados são:

a) acordes de 7ª diminuta, como bordadura de D_7, grafado principalmente sobre o I grau elevado, como sensível de SII;

b) acordes de 7ª diminuta, como bordadura da tônica, grafados no modo maior principalmente sobre o II grau elevado, como sensível de DTIII, e no menor sobre o IV grau elevado, como sensível de D;

c) tríade diminuta como bordadura de C^6_4 (sobre baixo pedal de D):

610a

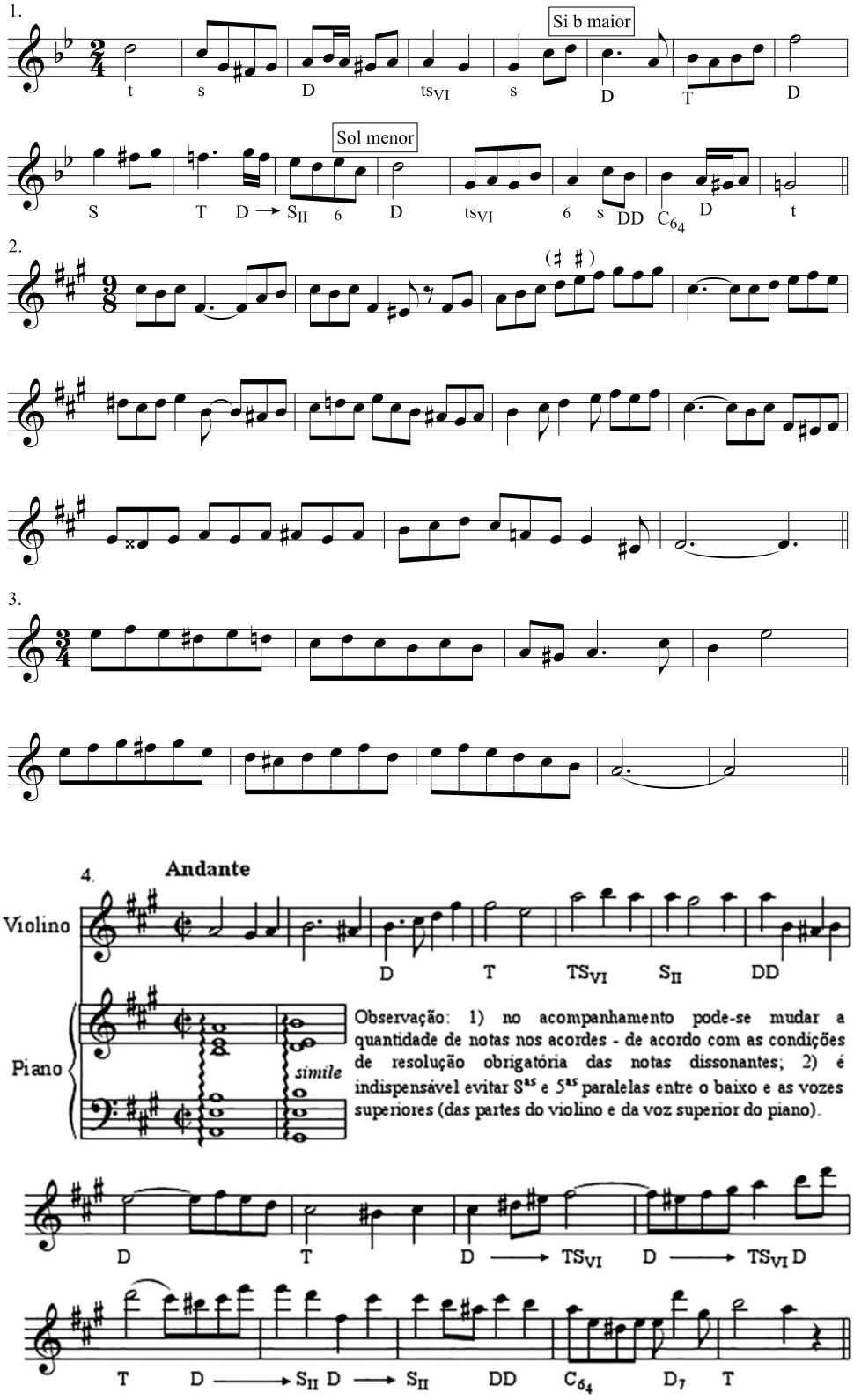


EXERCÍCIOS

Orais: analisar as condições de utilização de notas de passagem e de bordaduras nas seguintes obras:

a) L. Beethoven. Scherzo da Sonata, op.26;
b) F. Chopin – F. Liszt. “Anseio”;
c) F. Chopin. Polonaise, op. 40 nº 1 (compassos 1 – 8);
d) F. Chopin. Estudo, op. 25 nº 2;
e) I. Malat. Dança popular tcheca “O arco” em sol maior (compassos 11-15).

Escritos: harmonizar melodias e baixos dados:
611





No piano: harmonizar os trechos dados:

612



TEMA 41. NOTAS DE PASSAGEM CROMÁTICAS

1. Noções gerais

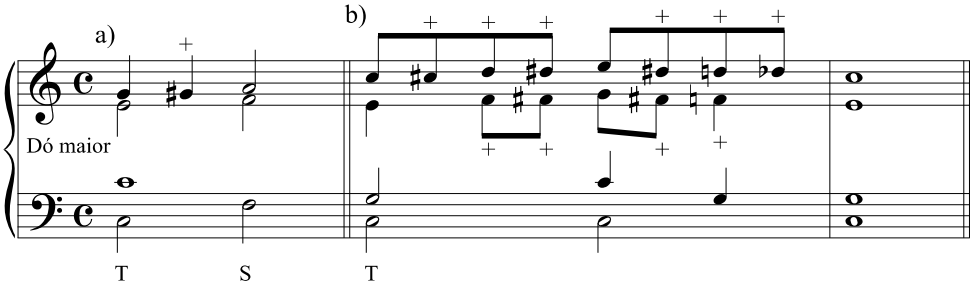
Chama-se cromática a nota de passagem colocada entre duas notas da escala diatônica, separadas uma da outra por grau conjunto em intervalos de 2ª maior.

As notas de passagem cromáticas podem ser colocadas no tempo fraco ou relativamente forte:

a) entre duas notas do acorde ou

b) entre notas do acorde e notas de passagem (ou ao contrário):

613



614



2. A condução de vozes. Conjuntos harmônicos de passagem

Como já foi assinalado, o movimento simultâneo em várias vozes ocorre em 3as, 10as, em acordes de 6ª, de 4ª e 6ª e em ordem mista.

Na utilização de notas de passagem cromáticas formam-se conjuntos harmônicos de passagem que não possuem significado funcional independente.

3. A notação correta das passagens cromáticas

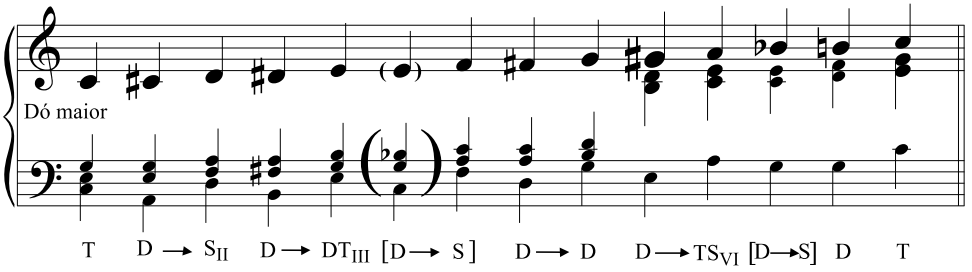
A forma de notação mais correta e difundida de notas de passagem cromáticas tem como base a possibilidade harmônica de inclinações para as tonalidades do

primeiro grau de parentesco.

No movimento ascendente cada uma das notas de passagem cromáticas é considerada como sensível da tônica secundária, situada meio tom acima.

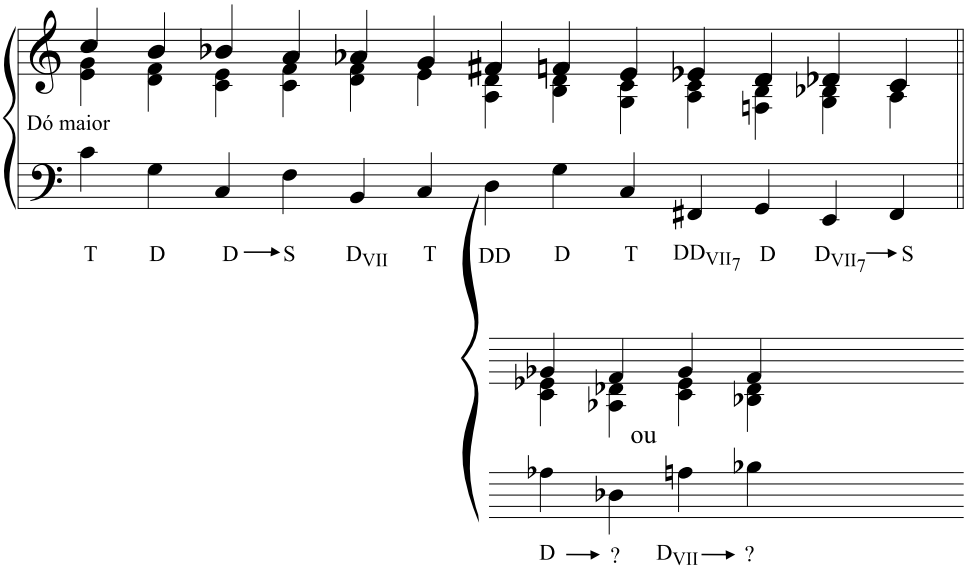
Visto que sobre o VII grau do modo maior constitui-se uma tríade diminuta que não pode ser tônica, não se eleva o VI grau da escala: ele não pode ser sensível de tônica inexistente e por isso deve ser substituído pelo VII grau abaixado:

615



No movimento descendente as notas de passagem cromáticas são consideradas como 7as de acordes de dominante secundária ou de acordes de 7ª diminuta da sensível. Não se pode por isso abaixar o V grau: na qualidade de 7ª da dominante secundária (ou do acorde diminuto) ele exigiria resolução em acorde ausente do maior natural:

616



No modo menor a notação correta da escala cromática é emprestada do maior:

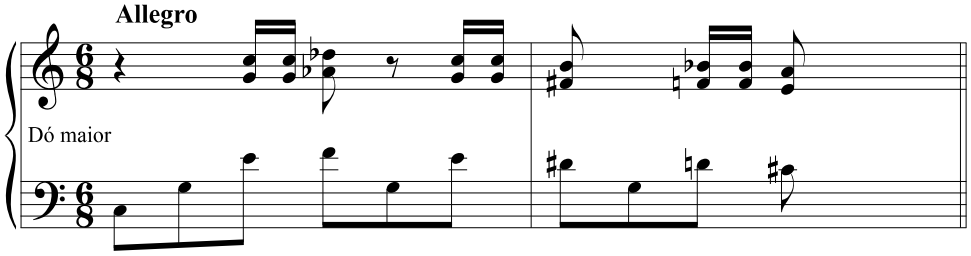
a) no movimento ascendente, do maior paralelo;
b) no movimento descendente, do homônimo.

Por isso o resultado de ambos os movimentos coincide: o II grau é abaixado e todos os outros, além do I e do V (III, IV, VI e VII), elevados.

Em alguns casos admite-se exceção para as normas de notação indicadas: o movimento paralelo com a participação de notas de passagem cromáticas é grafado de modo a garantir a impressão visual de acordes de passagem paralelos (ver o exemplo 614 e o próximo):

617

M. Reger, op. 45 nº 4



EXERCÍCIOS

Orais: analisar as condições de utilização das notas de passagem nas seguintes obras:

a) F. Chopin. Estudo, op. 10 nº 2;

b) N. Rimsky-Korsakov. "O voo do besouro" da ópera "A lenda do Czar Saltan".

Escritos: harmonizar os baixos e cantos dados:

618





No piano: harmonizar os trechos dados:
619

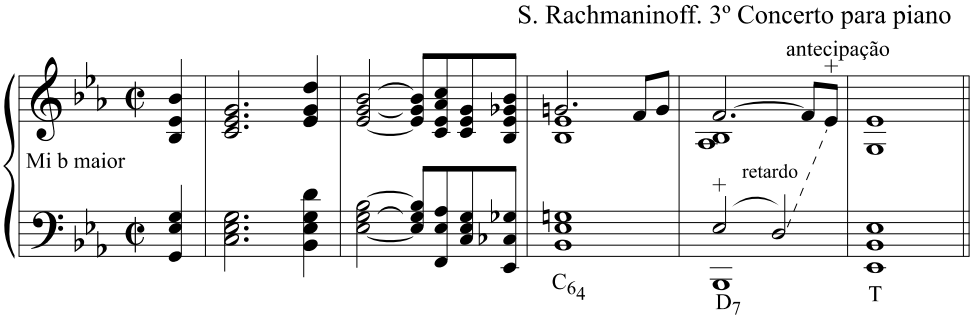


TEMA 42. A ANTECIPAÇÃO

1. Definição

Chama-se antecipação a nota melódica dissonante que insere em tempo fraco notas do acorde seguinte, tornando complexa dada harmonia. Dessa forma, ao contrário do retardo cuja produção da dissonância se dá em tempo forte, na antecipação o acorde consonante soa em tempo forte do compasso sem qualquer conflito funcional:

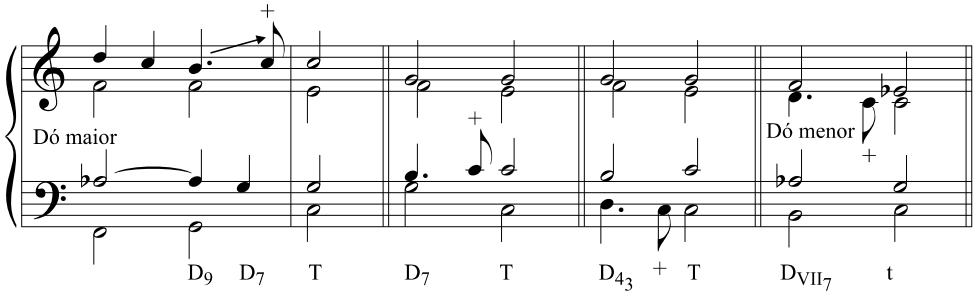
620



2. A antecipação nas cadências e no interior da estrutura

Historicamente a antecipação surgiu e foi predominantemente utilizada nas cadências autênticas conclusivas e nos encadeamentos em que a tensão em direção à tônica manifesta-se de forma mais intensiva. Nesses casos a dominante cadencial (habitualmente D_7, mais raramente D e D_9) torna-se complexa pelo surgimento antecipado, na sua sonoridade, de nota da tônica seguinte. Como resultado obtém-se nota melódica dissonante no tempo fraco; a resolução desta dissonância, surgida em tempo fraco, ocorre em seguida no tempo forte em que a tônica é completa.

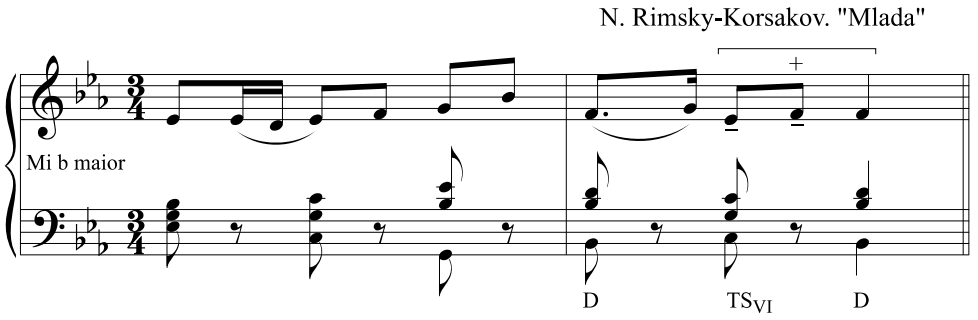
621



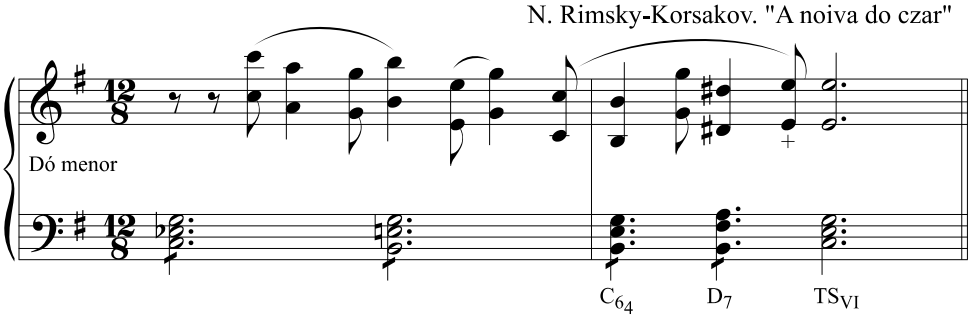
A partir das cadências conclusivas do tipo D-T a antecipação difundiu-se para outras cadências e encadeamentos.

Por isso é possível encontrar antecipações em meias-cadências, em cadências interrompidas e em cadências plagais:

622

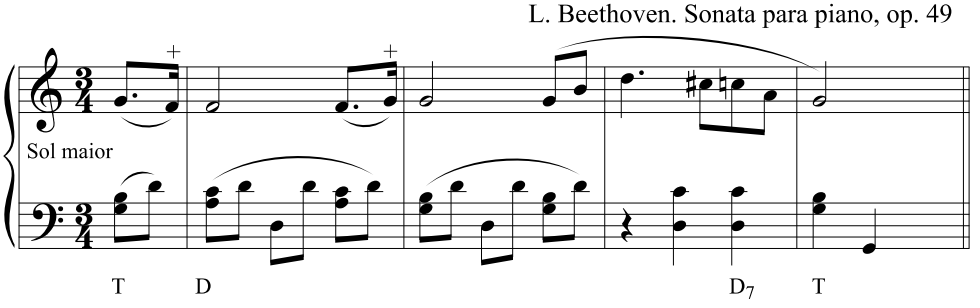


623



Enfim, a antecipação é utilizada não só nos encadeamentos cadenciais mas também no interior da estrutura e até mesmo como modo de expressão e de conteúdo da exposição melódica ou do desenvolvimento (ver a interessante forma do Prelúdio em Sol # menor nº 12 de F. Chopin):

624



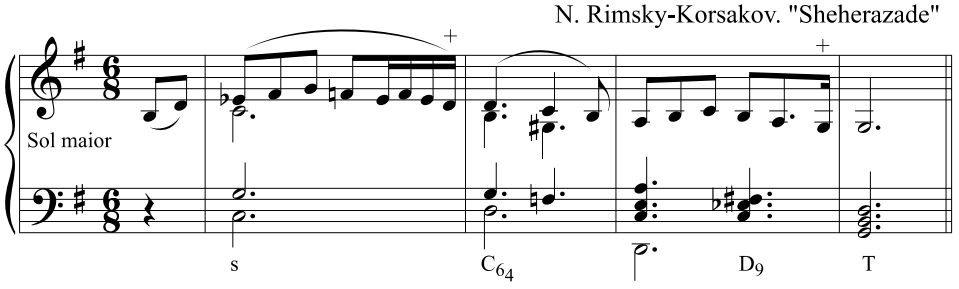
625



3. A condução de vozes

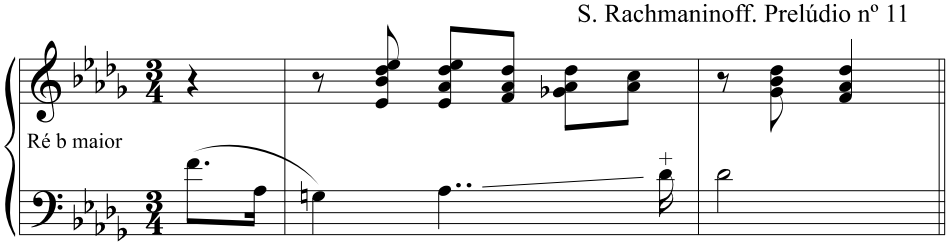
A antecipação, como regra, é formada preferencialmente por grau conjunto em movimento ascendente ou descendente. Ocorrendo tal movimento em uma voz e nas vozes em geral de modo suave, a antecipação pode ser introduzida indiferentemente a partir de qualquer das notas do acorde:

626



Em casos específicos mais raros, a antecipação pode ser introduzida sem ser por grau conjunto, ou seja, por salto da melodia, mais frequentemente por movimento ascendente (ver Sonata, op. 2 nº 2, Largo Apassionato de L. Beethoven). Tais antecipações preparadas por salto são utilizadas tanto nas cadências quanto no interior da estrutura e não raramente copia-se na voz do baixo, o que é característico para as cadências (ver, por exemplo, a cantilena de Gerald no final do III ato da ópera Lacmé de L. Delibes):

627

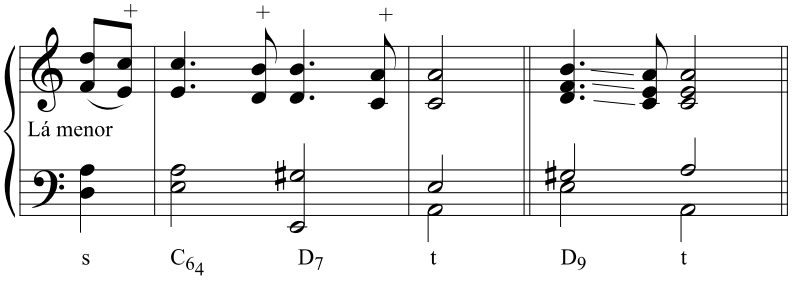


4. A antecipação em várias vozes

Semelhante a outras notas melódicas a antecipação também pode ser utilizada em várias vozes simultaneamente – em duas, três ou quatro vozes; desse modo ocorre a antecipação dupla, tripla ou quádrupla. No caso da antecipação dupla as vozes se movimentam em 3as ou 6as paralelas ou em sentido contrário umas às outras.

No caso de antecipação tripla forma-se o movimento paralelo de acordes de 6ª em posição estreita, mais raramente de acordes de 4ª e 6ª ou da combinação do movimento paralelo com o movimento contrário:

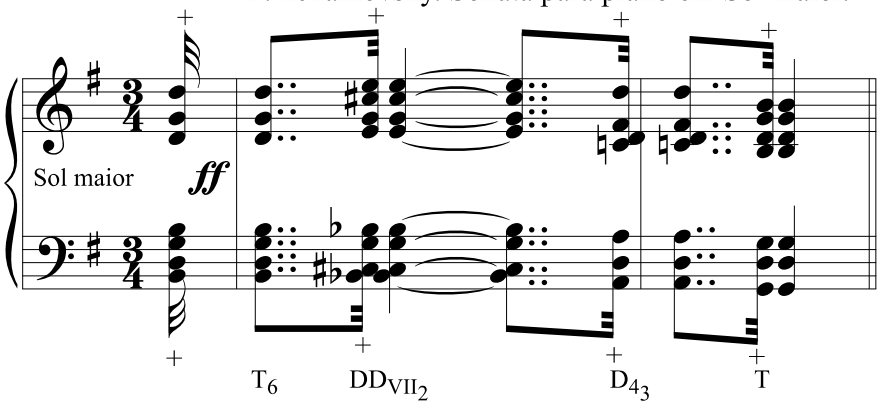
628



A antecipação pode ser introduzida simultaneamente em todas as quatro vozes, o que produz peculiaridade rítmica e exposição dos acordes de forma expressiva, sem a complexificação causada por notas melódicas dissonantes (factura detalhada):

629

P. Tchaikovsky. Sonata para piano em Sol maior.



5. Condições rítmicas

Como regra, a antecipação é, quanto à sua duração, mais curta que as notas do acorde que a antecede e que a sucede; em casos mais raros a antecipação tem a mesma duração que a nota melódica ou a nota do acorde a ela adjacente. A curta duração da antecipação é essencial sobretudo na cadência autêntica conclusiva, pois a duração da antecipação, se excessiva, pode obscurecer nesses encadeamentos a essência básica da progressão harmônica.

6. A antecipação em direção a notas melódicas

A antecipação está associada aos fundamentos da melodia, por isto ela pode conduzir-se não só a notas do acorde da harmonia que a sucede, mas a notas melódicas a essa harmonia. Assim receberam significativa difusão a antecipação ao retardo (onde a antecipação apresenta-se como preparação do retardo) e à sua resolução, à nota de passagem e à bordadura. Tais utilizações da antecipação são possíveis tanto na mudança dos acordes quanto em uma só harmonia (ver "Chiarina" do "Carnaval", op. 9 de R. Schumann; Estudo em Dó menor, op. 10 de F. Chopin; Estudo em Ré sustenido menor, op. 8 de A. Scriabin).

EXERCÍCIOS

Orais: analisar as seguintes obras:

a) R. Schumann. "Folha d'Álbum" em Fá sustenido menor, op. 99;
b) R. Schumann. Andante e variações em Si bemol maior;
c) P. Tchaikovsky. "Maio" do ciclo "Meses do ano", op. 37 bis;
d) S. Rachmaninoff. Prelúdio em Sol bemol maior;
e) F. Chopin. Prelúdio em Sol sustenido menor nº 12;
f) P. Tchaikovsky. "Rêverie du soir" em Sol menor, op. 19.

Escritos: harmonizar melodia e baixos dados:
630



No piano: harmonizar os seguintes trechos:
631

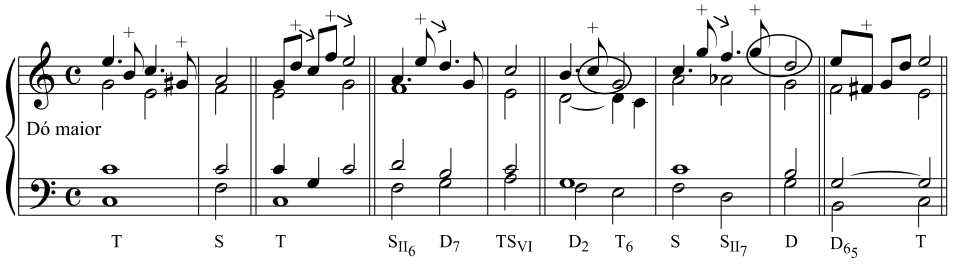


TEMA 43. A ESCAPADA[1]
(Sem preparação e sem resolução)

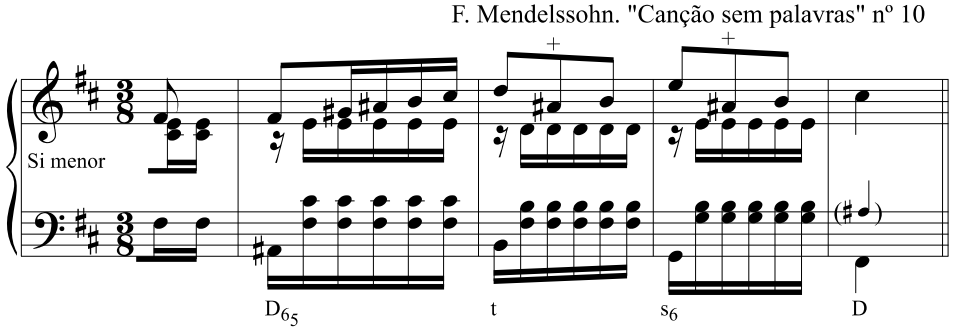
1. Noções gerais

A bordadura é chamada de escapada quando é introduzida em tempo fraco por salto e resolve uma 2ª inferior ou superior à nota do acorde que a sucede, ou é seguida de salto, também no tempo fraco. Considerando a relação obrigatória com a sua origem, habitualmente chamada de "ornamento curto", a escapada pode ser introduzida tanto na mudança de harmonia quanto na sonoridade da mesma harmonia. A escapada introduzida sem preparação é mais difundida que aquela que é seguida de salto, da mesma forma que, para a nota melódica dissonante, é mais essencial o momento da resolução que o da preparação:

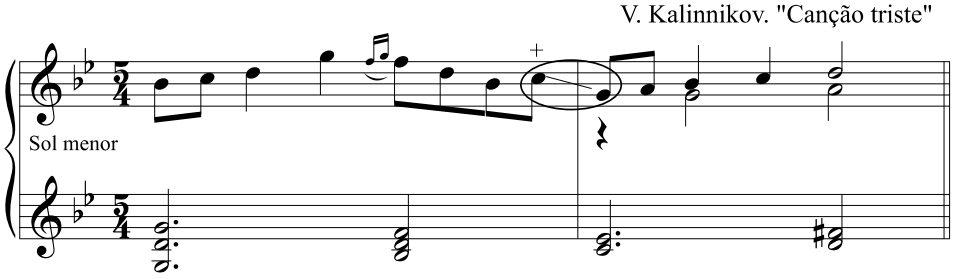
632



633



634



[1] A tradução literal é nota auxiliar com salto. N.t.

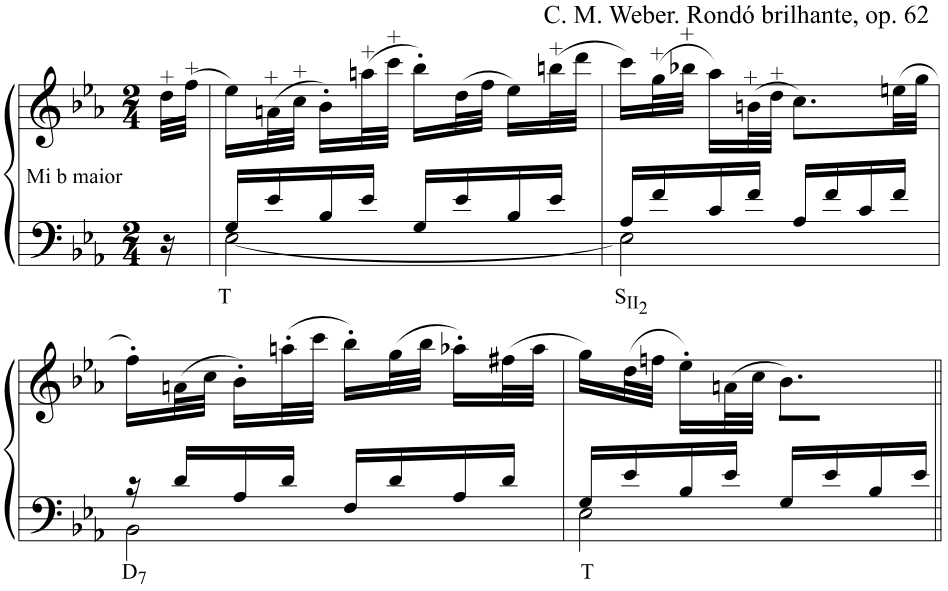
2. Condições de utilização da escapada

O domínio da técnica de utilização da escapada deve observar na prática as seguintes condições:

1) a bordadura superior pertence habitualmente ao sistema diatônico maior ou menor (ver o esquema do exemplo 632); a inferior na sua maioria aparece com alteração cromática ascendente, o que permite percebê-la como nota sensível ao acorde vizinho (esta propriedade também é habitual na bordadura inferior);

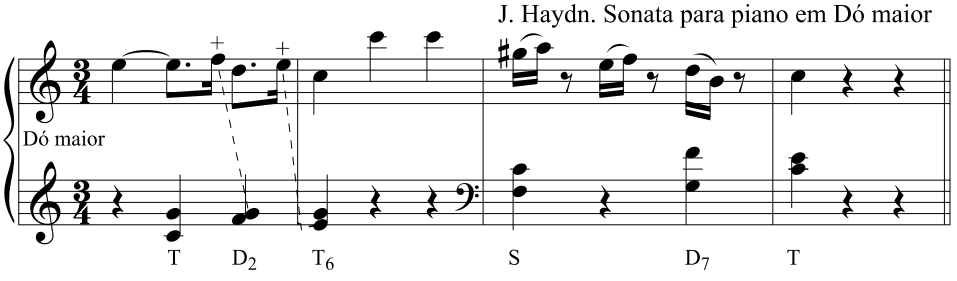
2) a escapada pode ter o papel de circundar uma nota do acorde que a sucede:

635



3) a escapada pode surgir às vezes na mudança de harmonia como antecipação em relação a uma das notas do acorde seguinte, a qual estará em outra voz (escapada condicionada à mudança de registro):

636

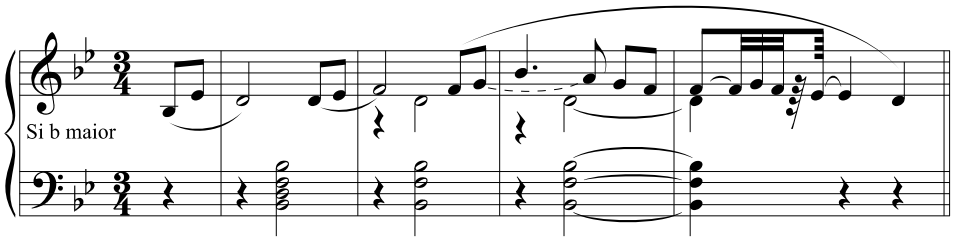


(ver também os exemplos 632 e 634)

4) o salto a partir da bordadura se completa às vezes no desenvolvimento posterior da melodia por grau conjunto na mesma voz mas em movimento contrário: deste modo a bordadura ocorre somente com o tempo:

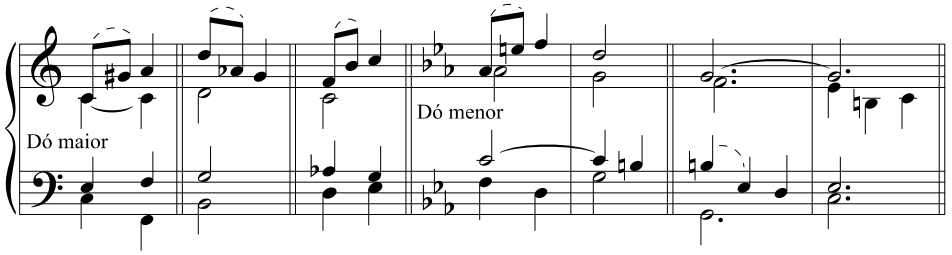
637

M. Glinka. "Ruslan e Ludmila"



5) no processo de utilização de escapadas de ambas as categorias pode haver diferentes movimentos com intervalos aumentados:

638



6) a escapada pode ser utilizada em todas as vozes, sendo que o salto sem resolução é prioritariamente característico da voz principal. É indispensável que isso seja levado em conta durante a harmonização de melodia ou de baixo.

7) o tratamento dado ao desenvolvimento dos movimentos de salto na melodia abre caminho para as variantes harmônicas que têm grande significado técnico e estético. Esclareçamos com situações concretas.

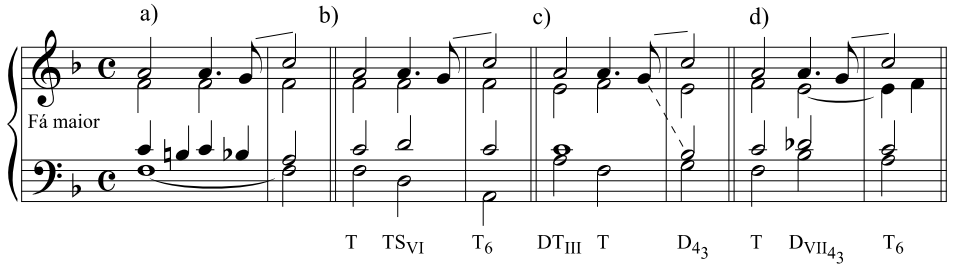
Propõe-se o seguinte trecho melódico:

639



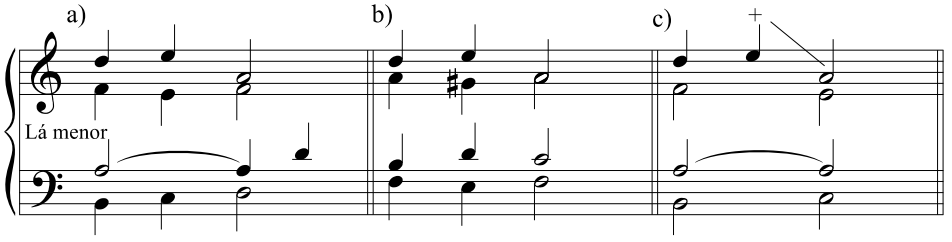
Consideremos a nota Sol como escapada (Sol-Dó) e harmonizemos de diferentes modos: com um acorde ligado a acorde no âmbito de um único grupo funcional, com conjunto harmônico de diferentes funções e, por fim, como retardo resolvido normalmente e com movimento de salto a partir da nota de resolução:

640



Os trechos seguintes podem ser entendidos sem qualquer explicação adicional:

640a



Exemplo de harmonização:

641



EXERCÍCIOS

Orais: localizar e cifrar as condições de utilização das escapadas nas seguintes obras:

a) P. Tchaikovsky. Ária de Olga da ópera “Evgueni Oneguin”;
b) P. Tchaikovsky. Serenata “Sobre as crianças”, op. 63 nº 6;
c) F. Chopin. Mazurca em Dó maior, op. 7 nº 5;
d) A. Liadov. Valsa em Fá sustenido menor;
e) A. Scriabin. Estudos em Ré maior e Lá menor, op. 11.

Escritos: harmonizar melodias e baixos dados:

642



No piano: harmonizar os seguintes trechos:

643



TEMA 44. DIFERENTES ESPÉCIES DE RETARDO

1. A preparação da nota de acorde na mesma voz

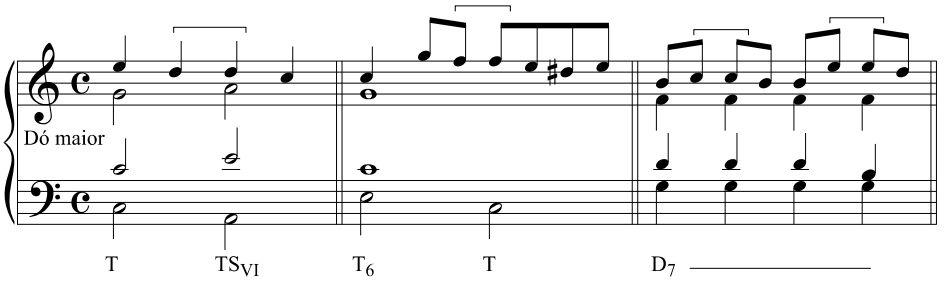
A preparação do retardo forma-se habitualmente do prolongamento (ou da repetição) de uma nota do acorde precedente na mesma voz. Isso representa a preparação melódica mais simples de retardo (ver os exemplos nos temas 36 e 37).

2. A preparação do retardo por notas melódicas na mesma voz

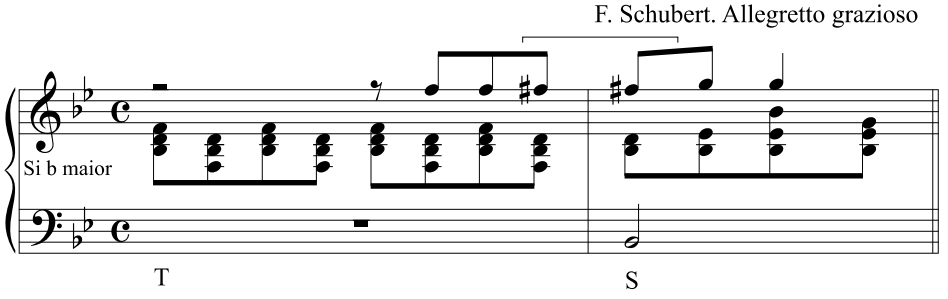
Paralelamente à espécie mais simples de preparação do retardo há ainda outras. Assim, por exemplo, o retardo pode ser também preparado melodicamente, mas como repetição imediata ou prolongamento de notas melódicas.

Em tais retardos de notas melódicas, notas de passagem ou bordaduras são percebidas em parte como uma antecipação do retardo:

644



645



3. A preparação à distância na mesma voz

A terceira espécie de preparação melódica do retardo é a preparação à distância; a nota de preparação depois da qual está o retardo aparece na voz respectiva, mas não na sua vizinhança imediata, e sim a uma certa distância que se completa com outras notas:

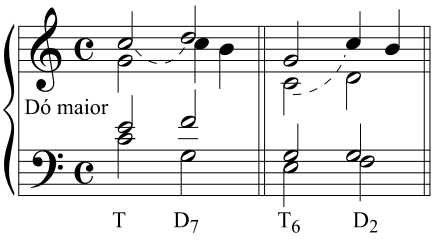
646



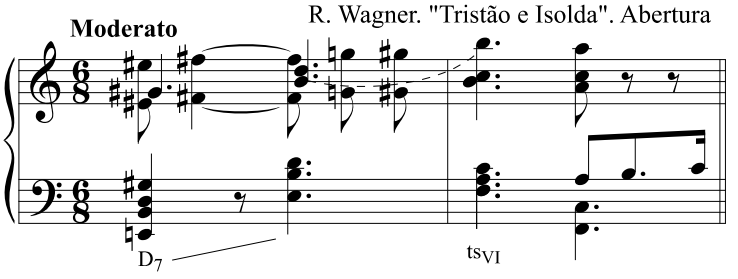
4. A preparação através de notas do acorde em outra voz

O retardo pode surgir preparado harmonicamente: nestes casos a nota de preparação encontra-se em outra voz do acorde anterior, isto é, não na mesma voz onde está o retardo, mas na mesma oitava ou até em outra:

647



648

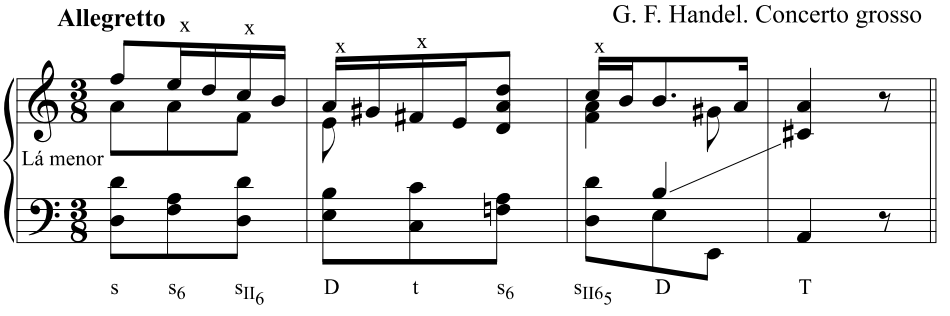


5. A apojatura[1]: de passagem e de bordadura

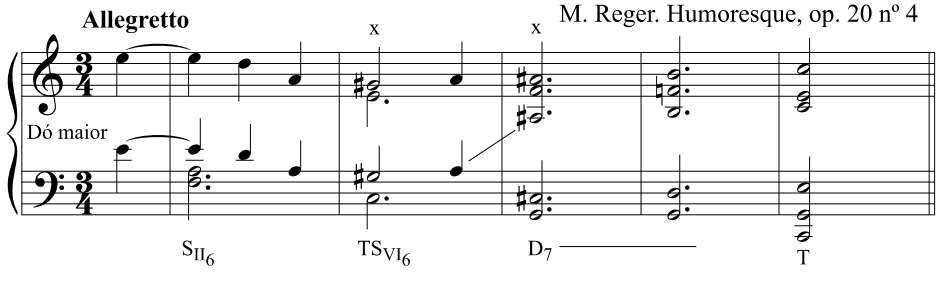
O retardo é chamado de apojatura quando não é preparado e ocorre por notas de passagem ou bordaduras localizadas nos tempos fortes (nos andamentos lentos, localizadas em tempos relativamente fortes).

Apojaturas podem ocorrer através: a) de passagem; b) de bordaduras por grau conjunto e c) de escapadas – diatônicas ou cromáticas:

649

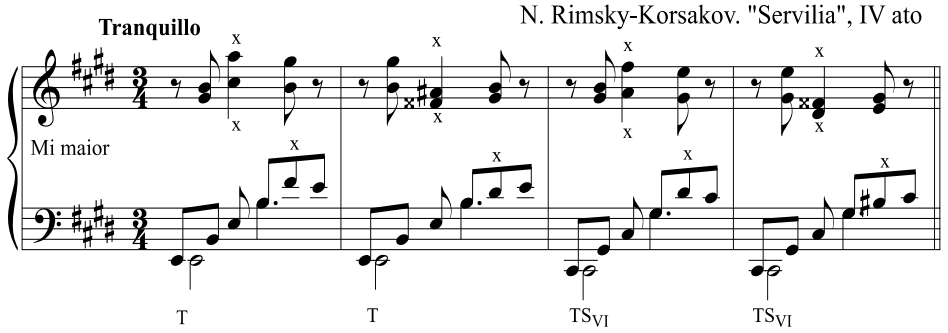


650



[1] Em russo é chamada de retardo sem preparação. N.t.

651

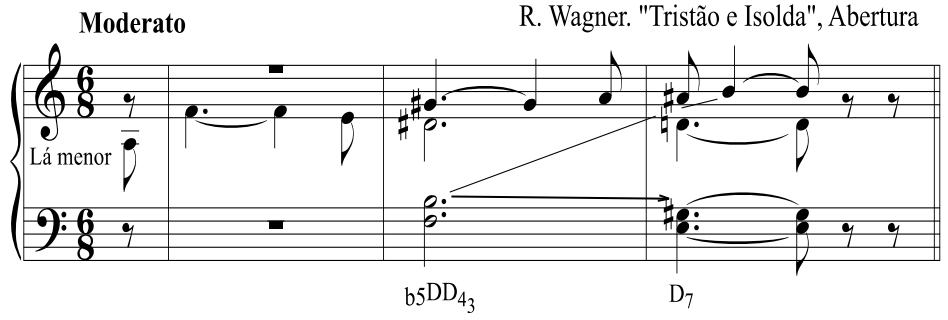


(ver apojatura de passagem nos compassos 2-3 do exemplo 646).

6. Condução de vozes

A todas essas espécies de retardos descritas acima aplica-se unicamente a regra apresentada no tema 36, que é: a nota em que o retardo resolve não deve estar, no momento do retardo, presente em qualquer outra voz, exceto no baixo:

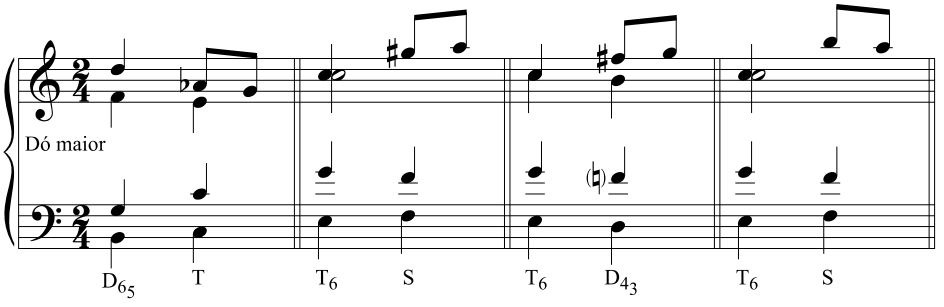
652



Contudo, na execução de timbres diversos como por exemplo voz e piano, coro e orquestra, etc., a aspereza resultante da justaposição simultânea do retardo com a sua resolução torna-se sensivelmente mais fraca.

A apojatura através de bordadura pode conter qualquer salto inclusive de intervalo aumentado:

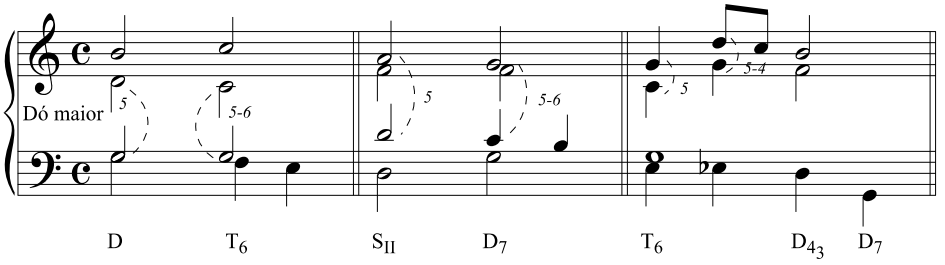
653



A apojatura (através de passagem ou de bordadura) pode levar à formação de 5as paralelas; entretanto, como a segunda 5ª que aí surge representa apenas retardo em direção a outros intervalos, tais 5as, essencialmente apenas aparentes,

são permitidas:

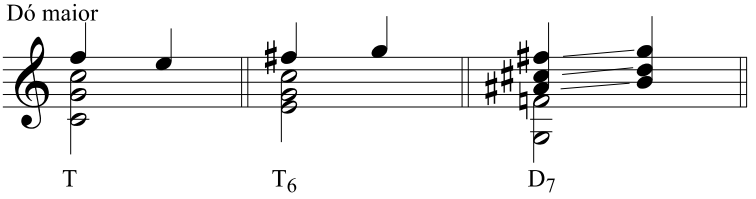
654



7. Conjunto harmônico formado através de retardo

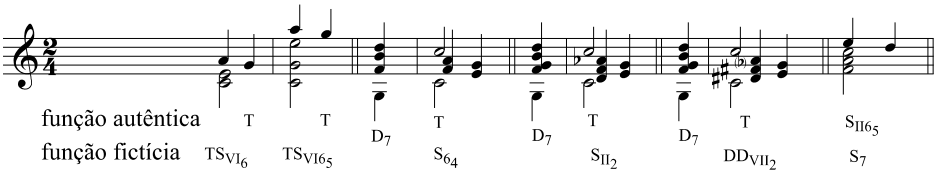
Dos retardos, principalmente a duas, três e mais raramente a quatro vozes formam-se diversos conjuntos harmônicos. Alguns destes conjuntos não têm estrutura de 3as e por isso se distinguem facilmente de acordes:

655



Outros no entanto possuem estrutura de 3as e graças a isso são parecidos com acordes:

656



A diferença entre retardos em forma de 3as e acordes pode ser estabelecida usando-se as seguintes indicações:

1) Os retardos em forma de 3as formam acordes não usuais dentro do gênero de determinada época (por exemplo S_7 na música dos clássicos vienenses);

2) Os retardos em forma de 3as são encontrados em ambiente que não corresponde à sucessão funcional habitual de acordes (ver o exemplo 559 no qual a $DDVII_7$ segue uma forma de $TSVI_2$, que é na verdade uma dominante com três retardos).

Tal conjunto harmônico, contendo estrutura de 3as, formado de retardos e não representando por isto uma função independente, é chamado de acorde fictício.

Acordes fictícios formam-se frequentemente não só de retardos, mas também de outras espécies de notas melódicas, como passagens, bordaduras e antecipações.

Seu traço comum é a função de tensão melódica, que no retardo graças à situação métrica de localização em tempo forte se expressa com mais clareza e tensão.

Observação: o retardo que transgride a estrutura de 3as dos acordes era grafado no início do século XIX como ornamento não cruzado e era executado no tempo forte simultâneo a todas as outras notas do acorde.

EXERCÍCIOS

Orais: analisar as condições de utilização das diferentes espécies de retardos nas seguintes obras:

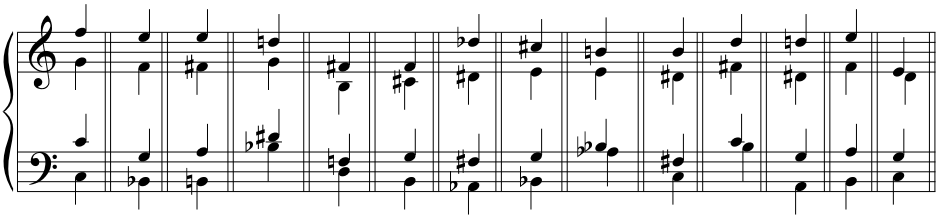
a) L. Beethoven. Minueto da Sonata, op. 10 nº 3;
b) C. Taneiev. Romances "Máscara", "No claro-escuro";
c) P. Tchaikovsky. Ária de Lenski "Como sou feliz" da ópera "Evgueni Oneguin";
d) A. Scriabin. Op.1 nos 1 – 3.

Escritos: harmonizar as melodias dadas:
657





No piano: resolver como retardo os seguintes conjuntos harmônicos:
658



TEMA 45. A RESOLUÇÃO RETARDADA DE NOTAS MELÓDICAS

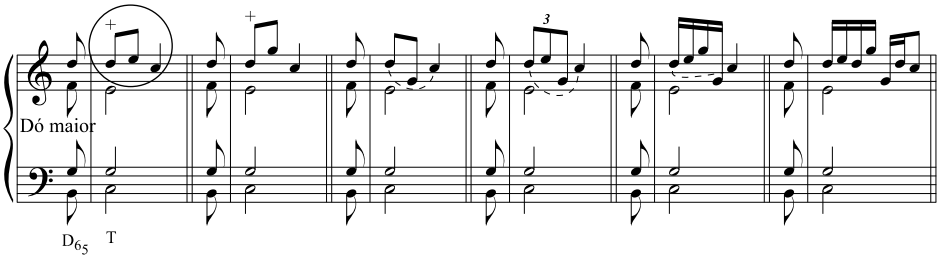
1. Noções gerais

A resolução de notas melódicas dissonantes é muitas vezes adiada através da introdução de uma ou mais notas entre as notas melódicas e sua resolução. Isso diz respeito principalmente ao retardo[1], mas ocorre também com a passagem e a bordadura.

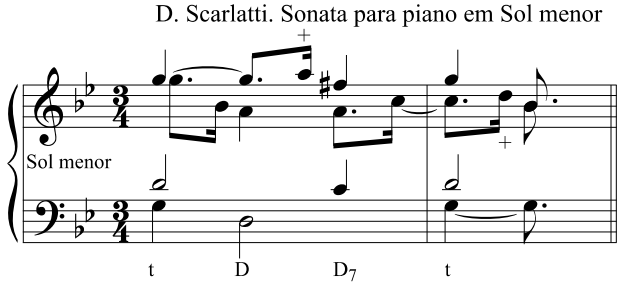
2. Técnicas diversas

a) Entre as notas melódicas dissonantes e sua resolução são introduzidas uma ou mais notas do acorde respectivo por movimento ascendente ou descendente (uma espécie de antecipação com salto, como no exemplo 636, que é um modelo muito utilizado):

659

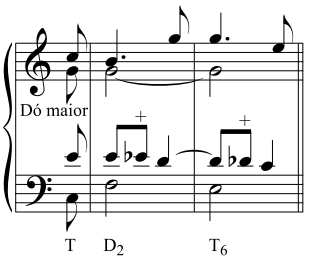


660



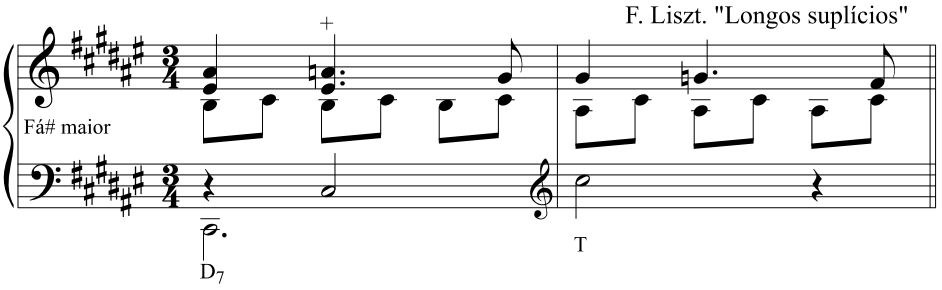
b) Entre as notas melódicas e sua resolução podem ser introduzidas notas de passagem cromáticas, se aquelas notas estão afastadas umas das outras por intervalo de 2ª maior:

661



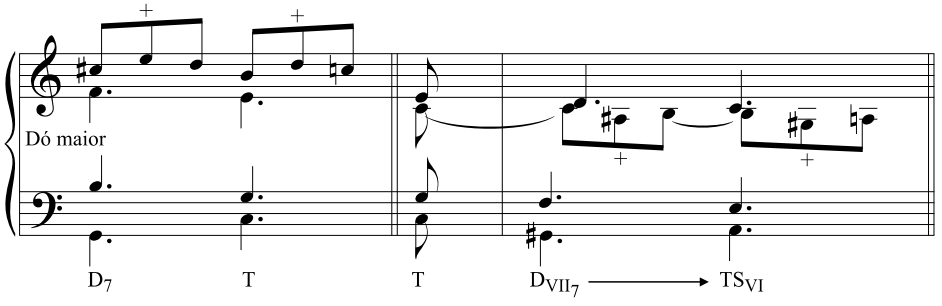
[1] Essa situação harmônica pode ser designada como retardo complexo. N.t.

662

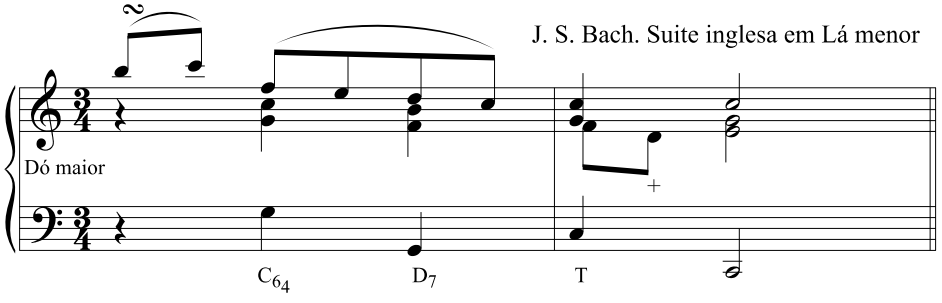


c) Entre as notas melódicas e sua resolução podem ser introduzidas bordaduras colocadas em sentido contrário, circundando preliminarmente a nota de resolução da dissonância, e reforçando a tensão dirigida a ela (é o modelo mais utilizado entre os citados):

663

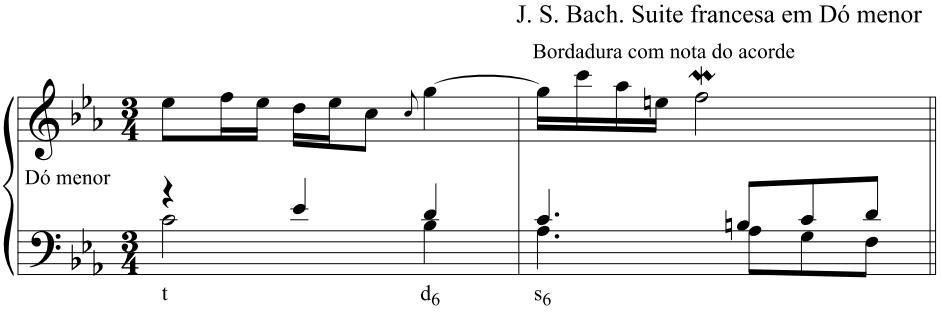


664



d) Há diversas variantes bastante livres e flexíveis para os modelos citados acima:

665



666



EXERCÍCIOS

Escritos: harmonizar as melodias dadas:

667





No piano: harmonizar os trechos dados:
668



Orais: fazer a análise dos modelos de resolução retardada de notas melódicas nas seguites obras:

a) D. Rossini. Abertura da ópera “O barbeiro de Sevilha“;
b) P. Tchaikovsky. “Marcha fúnebre”, op. 21;
c) A. Thomas. Romance da ópera “Mignon“ (ato III);
d) A. Scriabin. Noturno, op. 5.

TEMA 46. A ALTERAÇÃO DOS ACORDES DO GRUPO DOMINANTE

1. Noções gerais

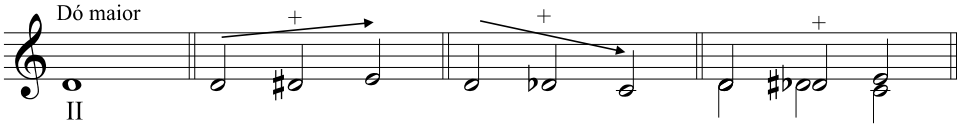
Como já se sabe, a alteração representa a intensificação de semitom na tensão de tom inteiro existente no modo sem mudança de função do acorde e sem sair do âmbito da tonalidade respectiva. Tal acorde é chamado de alterado.

Conjuntos harmônicos alterados têm sua origem nas notas de passagem cromáticas em diferentes vozes surgidas em acordes do modo diatônico.

A origem principal das alterações nos acordes de quase todas as funções está vinculada à modificação do II grau da escala.

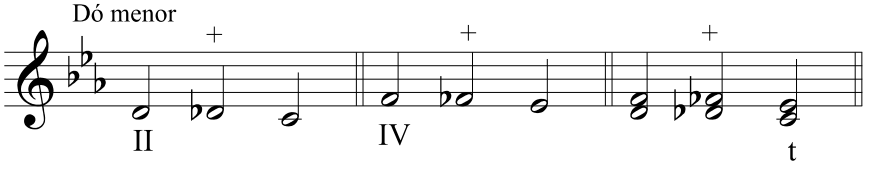
No modo maior o II grau pode ser alterado ascendente ou descendentemente; como resultado ocorre a intensificação da tensão em direção às notas da 3ª inferior da tríade da tônica maior, isto é, em direção ao I e ao III graus da escala:

669



No modo menor a alteração ascendente do II grau não é possível, por isso nele ela se baseia apenas na alteração descendente do II grau e, em música de tempos posteriores, limitadamente na alteração do IV grau. Como resultado intensifica-se a tensão em direção às notas da 3ª inferior da tríade da tônica menor:

670

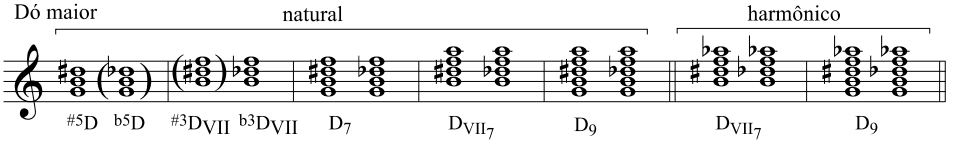


A. A ALTERAÇÃO DA DOMINANTE NO MODO MAIOR

2. Os acordes alterados da dominante no modo maior

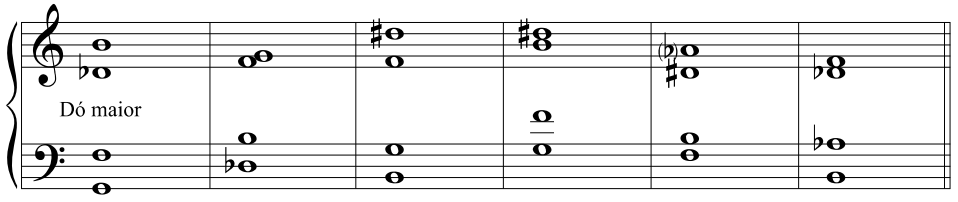
A alteração ascendente e descendente do II grau produz no modo maior a seguinte série de acordes alterados na função dominante: D, D_7, D_9 com a 5ª elevada ou abaixada e DVII e $DVII_7$ com a 3ª elevada ou abaixada. Os acordes alterados $DVII_7$ e D_9 no maior são utilizados nos modos natural e harmônico:

671



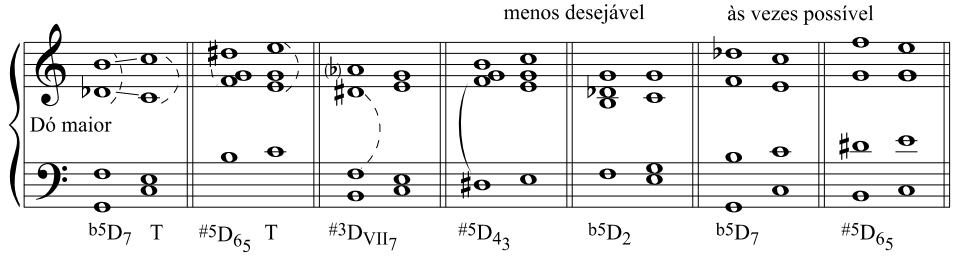
Contudo, desses acordes os que se tornaram mais significativos foram $^{\#5}D$, $^{\#5}D_7$, $^{\flat5}D_7$ e $^{\#3}DVII_7$ dos modos maiores natural e harmônico, utilizados no estado fundamental e nas inversões. D_7 com a 5ª abaixada é mais frequente no estado fundamental e como acorde de 3ª e 4ª; D_7 com a 5ª aumentada, no estado fundamental e na primeira inversão (acorde de 5ª e 6ª); os acordes alterados $DVII_7$, primordialmente no estado fundamental e como acorde de 3ª e 4ª:

672

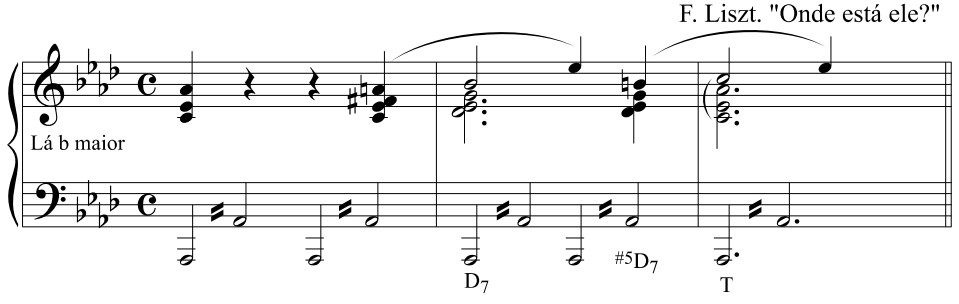


A sonoridade mais natural e equalizada dos acordes alterados de D é alcançada na posição em que o intervalo de 3ª diminuta é transformado em 6ª aumentada. Tal posição deve ser considerada obrigatória nas tarefas iniciais:

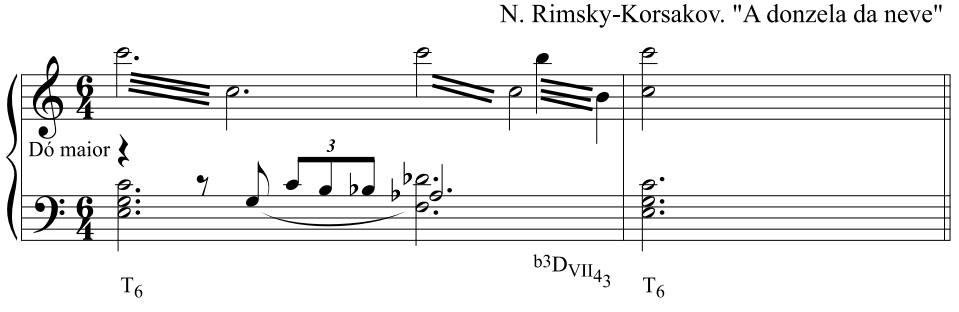
673



674



675



3. A preparação

Como conjuntos harmônicos de origem melódica, os acordes alterados de D, na forma mais natural, são preparados pela D diatônica, isto é, por acorde do mesmo grau.

Contudo, preservando o movimento de meio tom para a nota alterada, pode-se, também de forma natural, preparar a D alterada por meio de outros acordes – SII, SII_7, DD. Em certos casos a nota alterada é conduzida sem essa preparação melódica suave, mas com salto (comumente a partir de T_6, S, DD). Como qualquer outra D, D alterada pode ser preparada ou circundada por conjunto harmônico de T, dominante com 6ª e mais raramente com TSVI e tsVI.

Não é raro DD surgir já na forma alterada, formando com D progressão de dois acordes alterados (como segmento inicial de sequência).

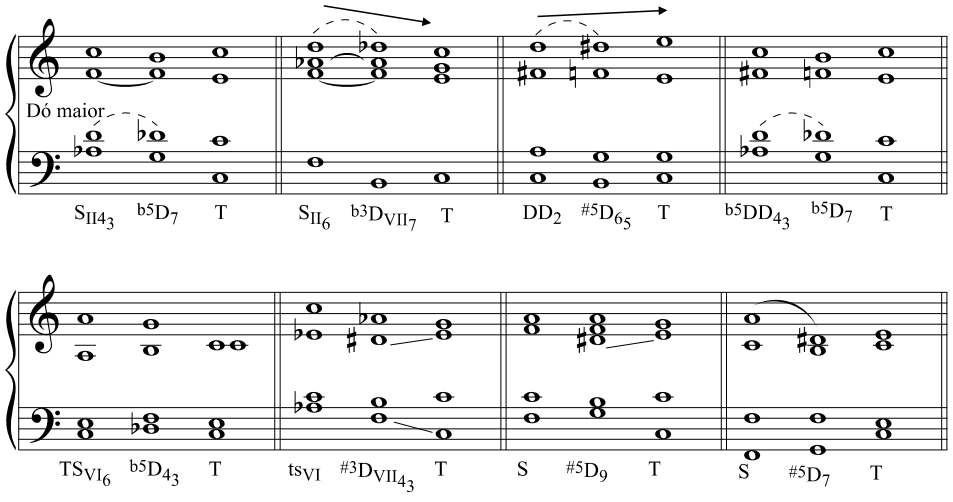
4. Resolução e condução das vozes

Na resolução de D alterada em T considera-se primeiramente o fato de serem típicos para a alteração a intensificação da tensão melódica e a direção do seu movimento. Por isto a 5ª de D e a 3ª de $DVII_7$ alteradas ascendentemente resolvem na 3ª de T através de movimento ascendente de semitom. A 5ª de D_7 e a 3ª de $DVII_7$ alteradas descendentemente resolvem respectivamente na nota fundamental de T por meio de movimento descendente de semitom.

Em tais condições o dobramento da 3ª é obrigatório na resolução de $^{\#5}D_7$ e de $^{\#3}DVII_7$ na tônica.

O intervalo de 6ª aumentada, característico de D alterada, resolve por meio de movimento contrário das vozes; mais raramente, a 3ª diminuta resolve por meio de movimento convergente em 8ª ou uníssono:

676



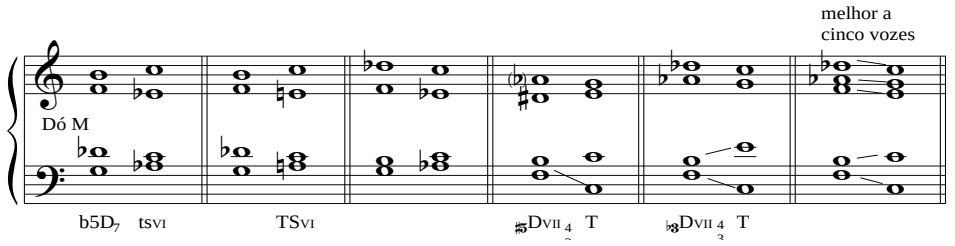
5. D alterada nas cadências

Além das cadências e encadeamentos autênticos, D alterada tem sido utilizada também nas cadências interrompidas. Nesses casos habitualmente $^{b5}D_7$ resolve em VI abaixado (isto é, tsVI, ver tema 50), apesar da possibilidade de resolução também no habitual VI (TSVI).

A ligação de $^{\#5}DVII^4_3$ e $^{b5}DVII^4_3$ imediatamente com a tríade da tônica por

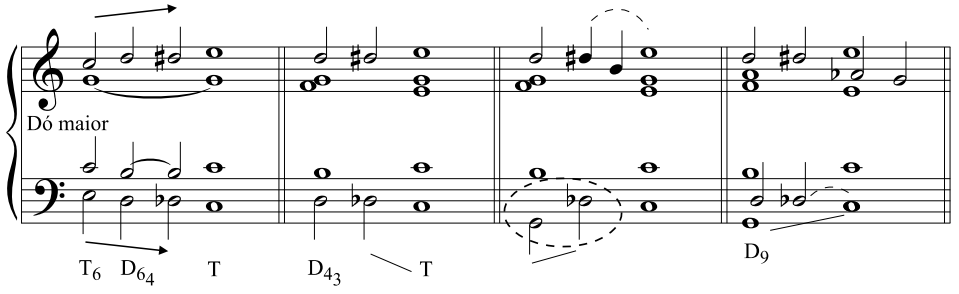
meio de movimento de 4ª no baixo (S-T) dá a esse encadeamento a nuance de uma cadência plagal e sua respectiva utilização:

677

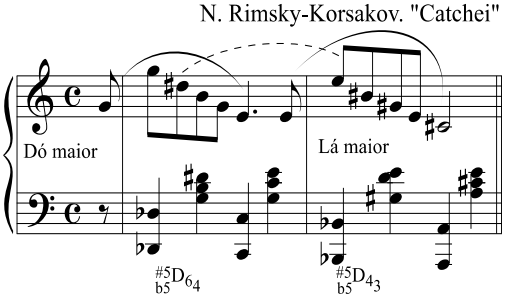


Observação: às vezes D alterada tem simultaneamente a 5ª alterada ascendente e descendentemente. Em caso de duas alterações simultâneas a tríade de D com a 5ª alterada se transforma, pela sua sonoridade, em acorde de quatro sons, o acorde de 7ª em acorde de cinco sons e o acorde de 9ª em acorde de seis sons. Esses acordes complexos, chamados às vezes de acordes de dominante duplamente alterados, são utilizados comumente à maneira de $D^6{}_4$ como passagem, como $D^4{}_3$ ou como uma das posições de D_9. A 5ª elevada ocorre em geral na melodia e a abaixada no baixo. A dupla alteração quase não aparece em $DVII_7$ e é praticamente insignificante:

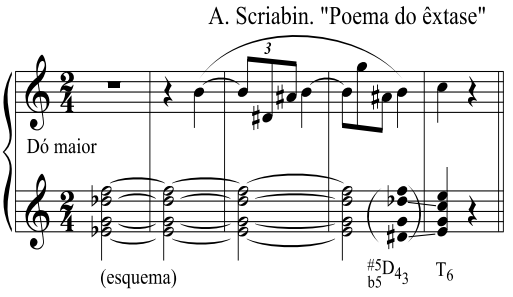
678



679



680

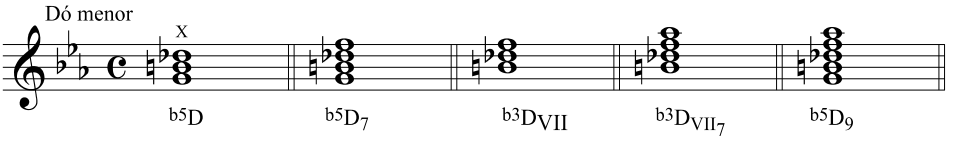


B. A ALTERAÇÃO DA DOMINANTE NO MODO MENOR

6. Acordes e condução de vozes

Como foi dito acima, no modo menor o II grau sofre alteração apenas descendente e por isso os acordes alterados D, D^7 e D^9 com a 5ª elevada no modo menor são inexistentes. Isto torna, no modo menor, o grupo de acordes de D alterada menos numeroso em comparação com o modo maior. A quantidade desses acordes no modo menor se torna ainda mais reduzida porque D alterada é utilizada apenas no modo menor harmônico:

681



As demais condições de utilização do conjunto harmônico de D alterada no modo menor (preparação, resolução, posição) são na íntegra análogas ao modo maior e não precisam de indicações específicas:

682

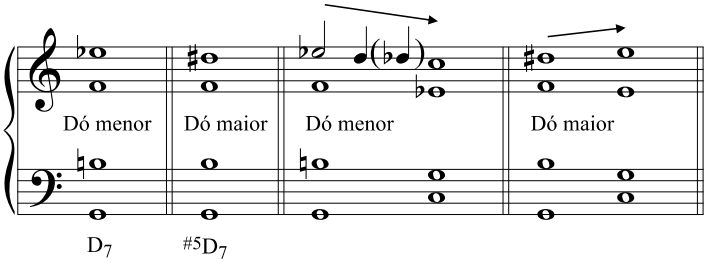


683



Observação: no menor, D_7 com 6ª menor coincide enarmonicamente com $^{\#5}D_7$ do modo maior, mas por sua estrutura e modalidade esse conjunto harmônico difere daquele outro em sonoridade e resolução, no que diz respeito à sua expressão e notação:

684



Exemplo de harmonização:
685



EXERCÍCIOS

Orais: fazer a análise da utilização de D alterada nas seguintes obras:

a) E. Grieg. “Lírio” e “A morte de Azo” (segunda parte);
b) P. Tchaikovsky. Ária de Mazepa em Sol b maior da ópera “Mazepa“ (final);
c) A. Scriabin. Prelúdio em Dó # menor, op. 11;
d) N. Rimsky-Korsakov. “A noiva do czar“ (número 208);
e) N. Miaskovsky. “Variações simples”;
f) A. Borodin. Cavatina de Kontchakovna da ópera “Príncipe Igor”;
g) F. Chopin. Noturno em Si b menor (final);
h) S. Evceiev. 1ª Sonata para piano (coda), op. 2;
i) I. Chaporin. Balada de Serguei (final) da ópera “Decabristas”;
j) D. Shostakovitch. 3 Danças Fantásticas, op.1.

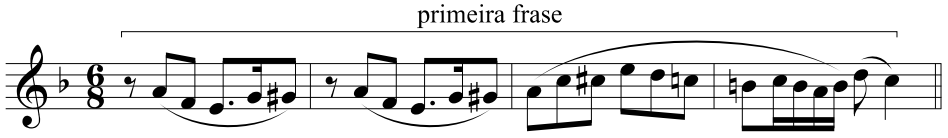
Escritos:
a) harmonizar cantos e baixos dados:

686



b) completar e harmonizar a frase dada até o fim do período; o desenho rítmico-melódico da segunda frase deve ser feito por analogia à primeira frase, fixando-se o ponto culminante no meio da segunda frase:

687

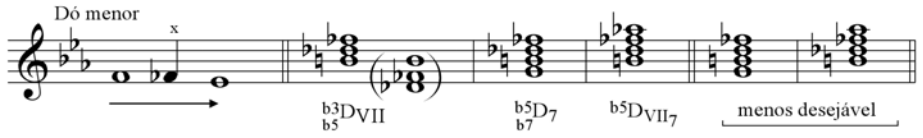


COMPLEMENTAÇÃO

7. Particularidades do modo menor

Supostamente iniciado por F. Chopin, um novo acorde de D alterado ocorre no modo menor, resultante da alteração descendente do IV grau da escala. Tal alteração leva ao rebaixamento da 7ª em D^7 e da 5ª em $DVII^7$ e produz nova harmonia de D no modo menor. Na música mais recente a alteração do IV grau coincide frequentemente com a alteração simultânea do II grau do modo menor, excluindo-se o conjunto harmônico $DVII^7$, no qual a 3ª diatônica é mais relevante sob o ponto de vista funcional:

688



A 7ª abaixada de D^7 ou a 5ª abaixada de $DVII^7$ resolvem a seguir, por movimento descendente, na 3ª da tríade menor de tônica. No caso da resolução de $^{b5}DVII^7$ em t, se nele o II grau não está alterado, comumente dobra-se a 3ª:

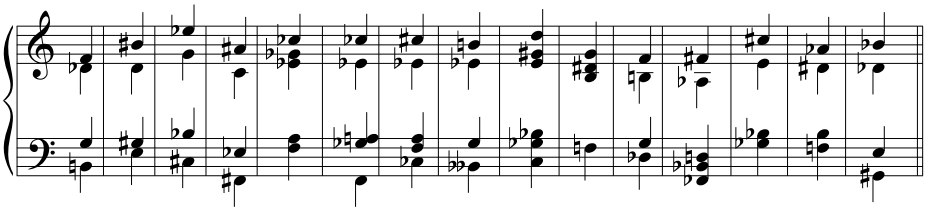
689



EXERCÍCIO

No piano: classificar e resolver os seguintes acordes alterados dos modos maior e menor:

690



TEMA 47. A ALTERAÇÃO DOS ACORDES DO GRUPO SUBDOMINANTE

1. Noções gerais

A alteração mais importante dos acordes do grupo subdominante tem como base a mudança cromática do II grau da escala, como ocorre na alteração da dominante.

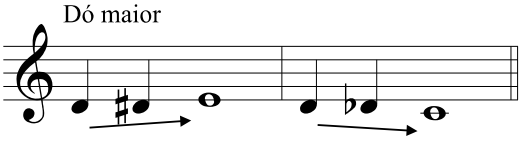
No modo menor, como se sabe, o II grau só pode ser alterado descendentemente:

691



No modo maior o II grau pode ser alterado ascendente e descendentemente:

692

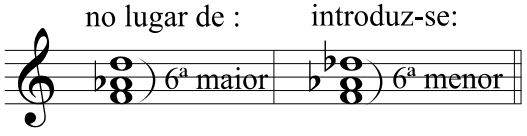


Dos acordes do grupo da subdominante, com base nisso, são alterados apenas SII e SII_7, pois nos demais acordes do grupo o II grau não está presente.

2. A alteração descendente do II grau. O acorde de 6ª napolitana

O acorde alterado do grupo da subdominante mais significativo e difundido é ^{b1}sII, formado do sII do modo menor e do modo maior harmônico, com a alteração descendente da sua nota fundamental. Em vez da 6ª maior substituindo a 5ª do acorde da subdominante menor é introduzida a 6ª menor, alterada:

693



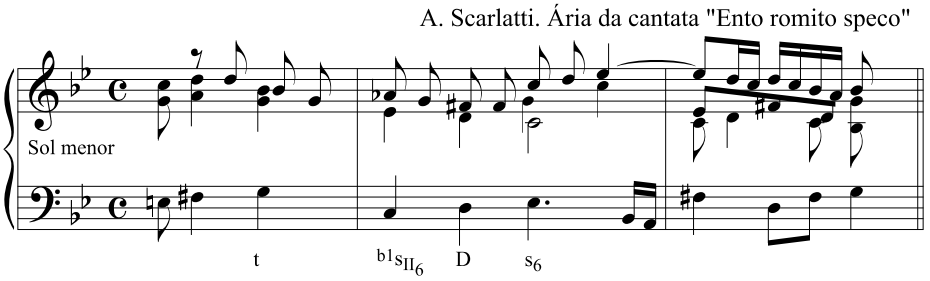
Desse modo forma-se o acorde de 6ª da tríade maior do II grau abaixado, chamado de acorde de 6ª napolitana, às vezes denominado ainda harmonia napolitana.[1] Este acorde aparece após t, tsVI, ou introduzindo sua D (D_2):

[1] Esse acorde surgiu primeiramente através do uso constante nas obras dos compositores do século XVIII da escola da ópera napolitana (A. Scarlatti, A. Stradella e outros) -como conjunto harmônico do modo menor frígio. A sua denominação mais simples e convencional é N_6 ou s^{b6} (subdominante com 6ª menor).

694



695



3. Dobramento, preparação, resolução

No acorde de 6ª napolitana, semelhante ao SII_6 do modo diatônico, dobra-se comumente a 3ª (a nota do baixo), que é a fundamental da subdominante.

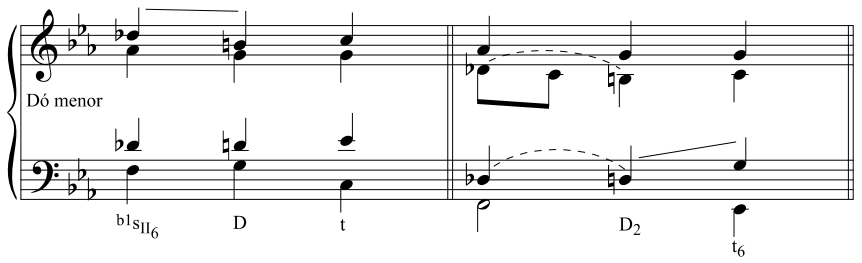
Entretanto, as condições de condução de vozes permitem outros dobramentos em $^{b1}sII_6$, dependendo de cada caso concreto.

O acorde de 6ª napolitana é usado nas mesmas condições do acorde de 6ª do II grau da diatônica. Ele é introduzido depois da harmonia de tônica ou de subdominante (t, t_6, tsVI, sII_6, s, dtIII). Nas tonalidades maiores (no modo maior $^{b1}sII_6$ apareceu bem mais tarde) a escolha de acordes é mais limitada em termos de preparação: são pouco adequados para essa finalidade os acordes naturais S, SII, TSVI, DTIII; eles são comumente substituídos pelos acordes de subdominante do modo menor e por tsVI, dtIII (isto é, conjuntos harmônicos do maior-menor).

Após os acordes de 6ª napolitana segue o acorde cadencial de 4ª e 6ª ou da dominante. Nessas progressões a nota alterada caminha na mesma direção da tensão natural, isto é, para baixo; no caso de passagem para C^6_4, por 2ª menor e no caso de passagem para dominante, por 3ª diminuta (para a sensível de D ou D_7). Nesse último caso frequentemente completa-se o intervalo com uma nota de passagem, que vem a ser a 7ª em relação ao acorde napolitano (ver esquema no exemplo 694).

Se no acorde napolitano a nota alterada é dobrada, então em uma das vozes (quase sempre no soprano) ela segue a tensão e caminha por movimento descendente, enquanto que na outra (comumente intermediária, por ser menos ouvida) ela pode tomar direção contrária – ascendente:

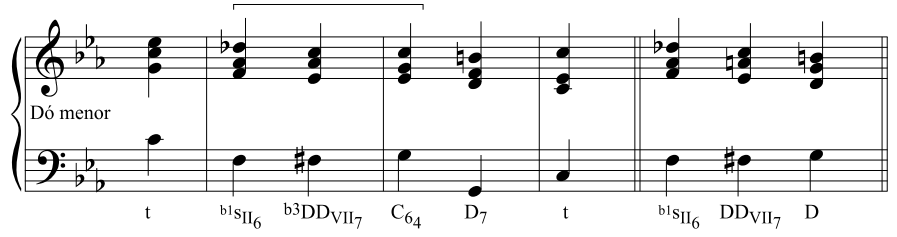
696



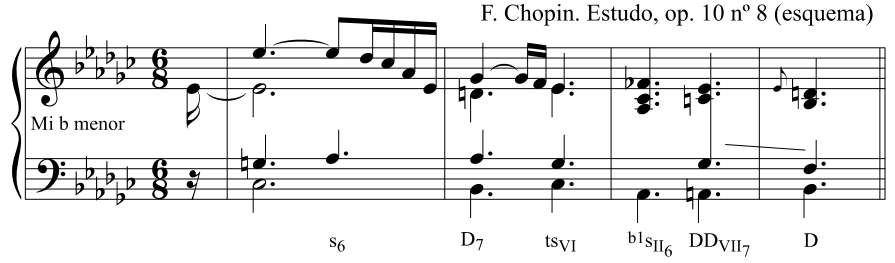
Observação: a ligação T-^{b1}sII$_6$ exige mais atenção no modo maior em relação à condução de vozes, porque entre a 3ª da tônica e a nota alterada do acorde de 6ª napolitana pode se formar movimento indesejado de 2ª aumentada.

A falsa relação que às vezes se forma na ligação da harmonia napolitana com a dominante (ver exemplo 694, compasso 8), é considerada permitida. O acorde de 6ª napolitana pode ser conduzido ao acorde de 4ª e 6ª ou à dominante através de acorde de dominante dupla, tanto alterada como sem alteração:

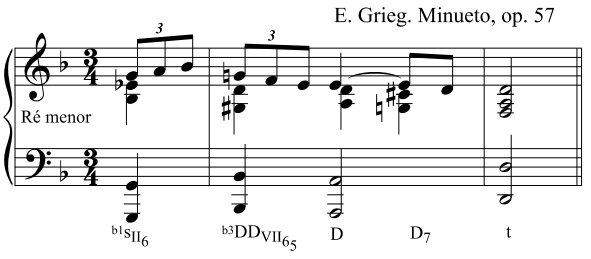
697



698

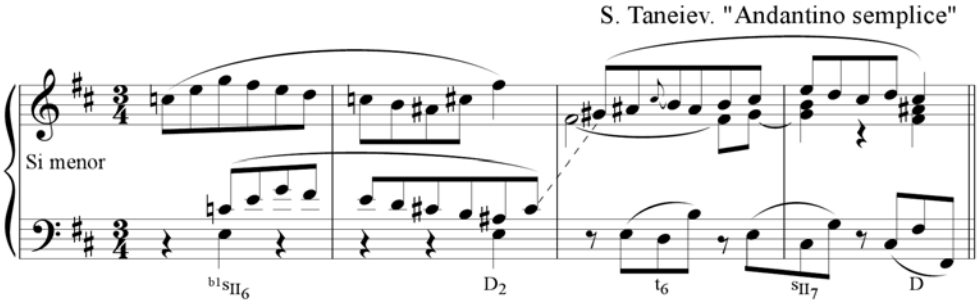


699



Observação: em casos menos frequentes a obra musical pode ser iniciada com acorde de 6ª napolitana, o que vemos por exemplo na peça de S. I. Taneiev “Andantino semplice” para piano em Si menor:

700



4. $^{b1}sII_6$ nos encadeamentos plagais e interrompidos

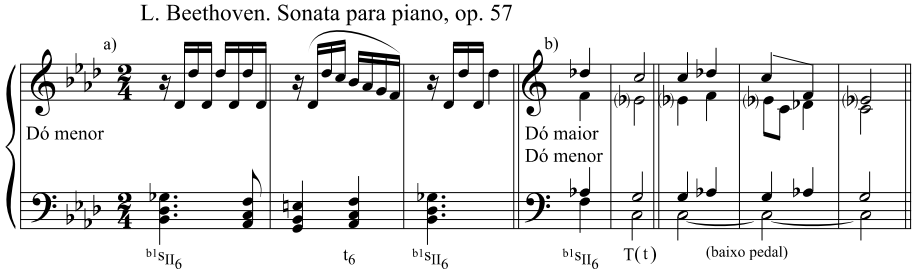
Como qualquer outra harmonia de subdominante, o acorde de 6ª napolitana pode ser utilizado em encadeamentos e cadências interrompidas:

701



Posteriormente a harmonia napolitana começou a ser utilizada também nos encadeamentos e cadências plagais, nos quais o acorde de 6ª napolitana passa para o acorde de 6ª da tônica ou imediatamente para a tríade da tônica com salto de 4ª no baixo:

702



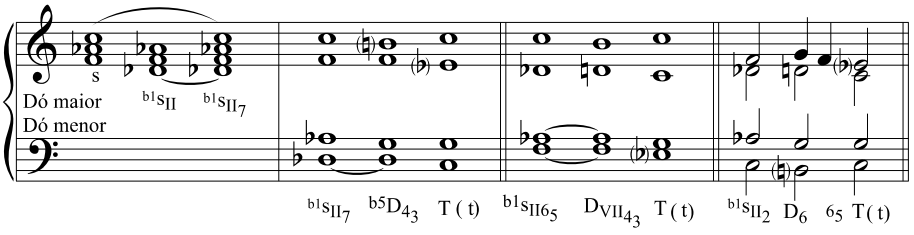
Cadências plagais conclusivas ou complementares com $^{b1}sII_6$ não são muito comuns; citamos algumas obras: P. Tchaikovsky, "Olhe, criatura celestial" da ópera "Dama de espadas"; F. Lizst, "Caçador dos Alpes"; S. Taneiev, "O coração bate inquieto"; M. Ipolitov-Ivanov, abertura da ópera "Traição"; S. Liapunov, "Tarantela" em Si b menor.

5. O acorde napolitano com 7ª

Uma nota de passagem entre a nota alterada de $^{b1}sII_6$ e a 3ª de D gradualmente criou uma nova modalidade de harmonia napolitana – o acorde napolitano de 7ª ($^{b1}sII_7$). Ele é construído como uma combinação de s e de $^{b1}sII_6$ ao mesmo tempo no modo menor e maior; a sua 7ª é maior e por isso o acorde de 7ª é também maior.

Ele é resolvido principalmente em D, D_7 (com inversões) e $DVII_7$, às vezes em D_9; muitas vezes é resolvido na dominante alterada (tendo em comum a nota alterada):

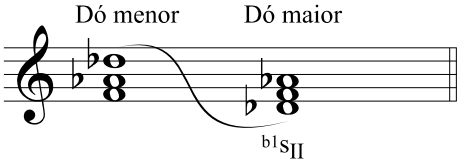
703



6. A tríade de II grau abaixado no estado fundamental

Posteriormente surgiu também na prática a tríade de II grau abaixado no estado fundamental. Originada historicamente do acorde de 6ª napolitana, ela aparece de modo peculiar, como se fosse uma inversão do acorde original:

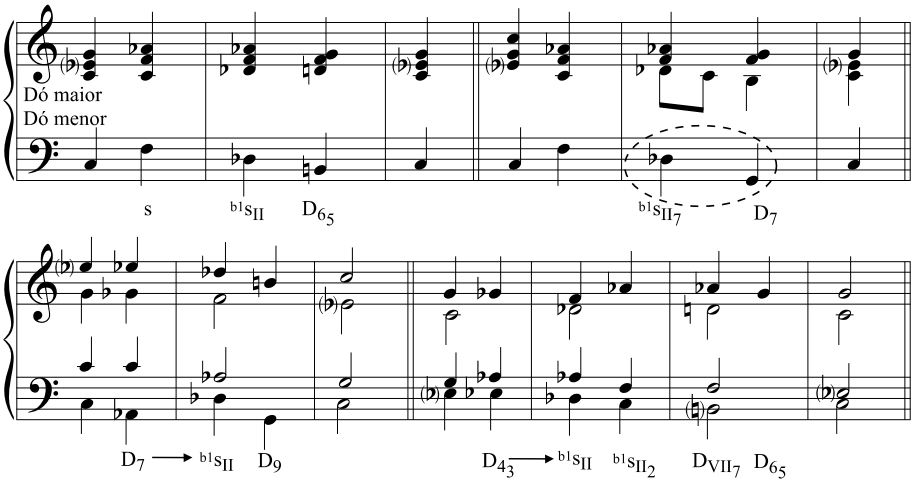
704



Esse acorde é preparado quase sempre pelo acorde menor de subdominante ou pela tríade tsVI, a qual assume o papel de sua dominante. Pode ser também introduzido através de sua D_7 (com a sétima menor de passagem em tsVI).

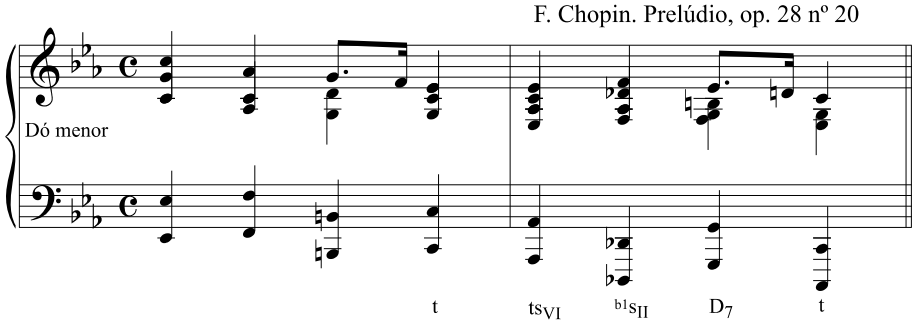
Depois dele frequentemente, pela regra geral, sucede uma harmonia de dominante – D_7 no estado fundamental ou D_9, com movimento de trítono ascendente ou descendente no baixo, e também D^6_5 ou $DVII_7$, com movimento de 3ª diminuta no baixo, frequentemente completada com nota de passagem:

705



706

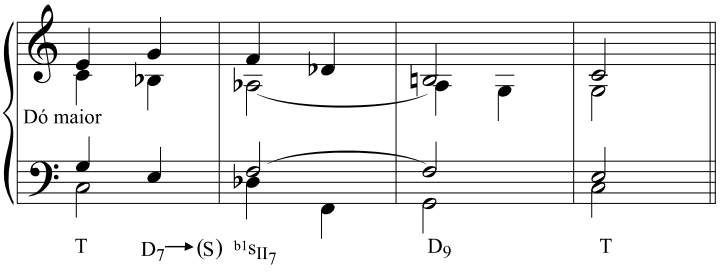
F. Chopin. Prelúdio, op. 28 nº 20

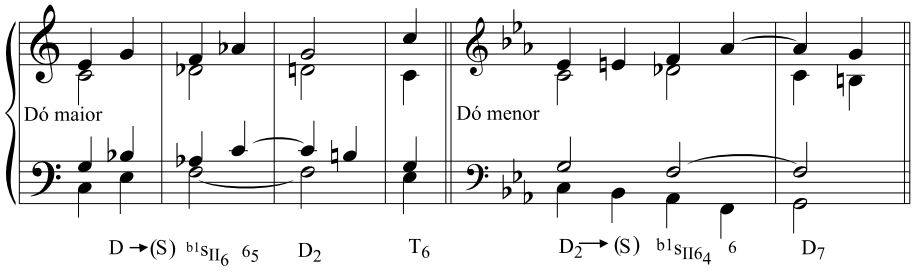


7. O acorde napolitano como resultado de inclinação para a subdominante

Por vezes o acorde napolitano é tratado como tsVI da tonalidade da subdominante menor e é introduzido pela dominante da subdominante, produzindo uma forma peculiar de encadeamento interrompido na tonalidade da subdominante menor. O emprego deste encadeamento se dá no modo maior e no modo menor:

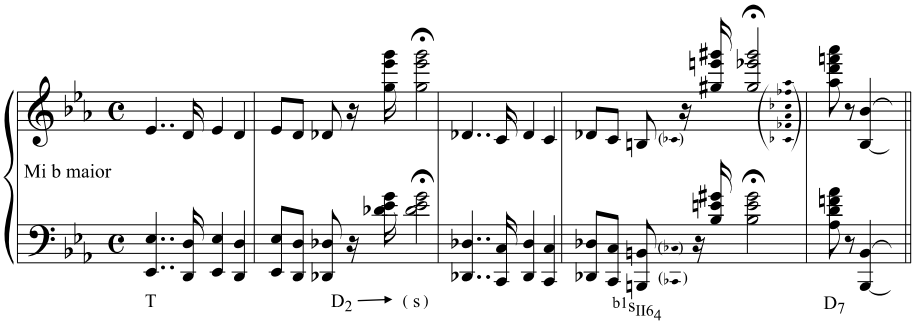
707





708

F. Liszt. Concerto para piano em Mi b maior



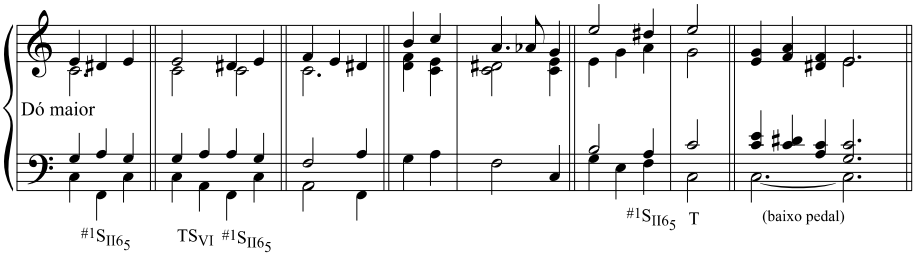
8. A subdominante alterada no modo maior

A alteração ascendente do II grau da escala, própria apenas do modo maior, teve sua utilização principalmente no acorde de 5ª e 6ª, isto é, $^{\#1}SII^{6}_{5}$.

Este acorde, que pode ser chamado de subdominante com 6ª aumentada, é praticamente exclusivo do encadeamento e da cadência plagal e é resolvido, por consequência, na tônica com salto de 4ª no baixo. O grau alterado se move de acordo com a tensão, por 2ª ascendente; de resto segue a condução habitual de vozes na progressão plagal de acordes.

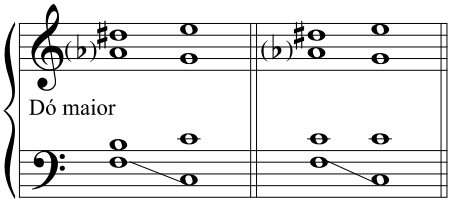
Em companhia do acorde de 5ª e 6ª encontra-se o acorde de 6ª aumentada da subdominante paralela – $^{\#1}SII_{6}$; no baixo pedal de tônica é possível utilizar o acorde de 7ª de subdominante na terceira inversão com a nota fundamental alterada ascendentemente:

709



Observação: nos encadeamentos e nas cadências plagais, como foi dito acima, introduz-se ainda, no papel não muito claro de subdominante, o acorde alterado de 3ª e 4ª de $DVII_{7}$ – $^{\#3}DVII^{4}_{3}$, também com movimento de 4ª no baixo:

710

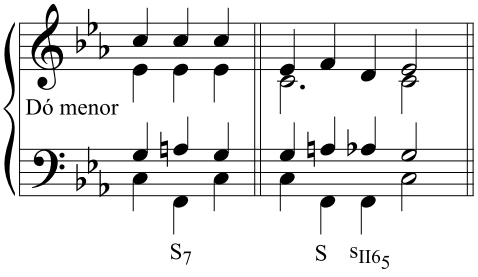


(ver a interessante obra de E. Grieg, o romance "A seus pés", op. 68 nº 3)

Outros exemplos de resolução de $^{\#1}SII^{6}_{5}$ possíveis (em D alterada, DD alterada, em dtIII ou D com 6ª, etc.) não têm significação na prática.

Observação: os conjuntos harmônicos e encadeamentos do modo maior descritos são característicos principalmente da música da segunda metade do século XIX. Alguns desses conjuntos harmônicos e encadeamentos do maior são igualmente encontrados no modo menor, onde no entanto, mantendo em geral a mesma função, possuem origem e significação um pouco diferentes.

711



Exemplo de harmonização:
712



EXERCÍCIOS

Orais: fazer a análise das seguintes obras ou trechos:

a) L. Beethoven. Sonata, op. 27 nº 2, I mov. (integral);
b) F. Chopin. Mazurca em Lá menor, op. 7 (compassos 1-16);
c) E. Grieg. Romances: "Esperança", "A seus pés";
d) C. Gounod. Abertura da ópera "Fausto" (início);
e) A. Guriliev. Romance "Separação";
f) A. Scriabin. Prelúdio em Dó # menor, op. 11; Prelúdio em Sol # menor, op. 16 (segunda metade);
g) A. Scriabin. Prelúdio, op. 33 nº 3;
h) P. Tchaikovsky. "Dama de espadas" – cena nº 19 (fantasma da condessa);
i) F. Liszt. Sonata em Si menor (coda).

Escritos: harmonizar cantos e baixos dados:
713





No piano:

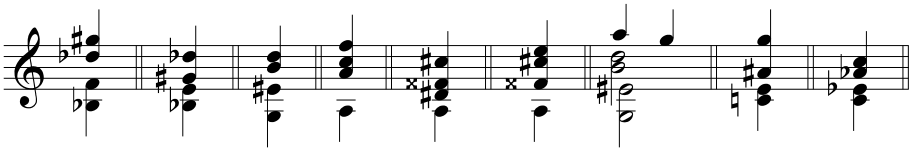
a) harmonizar os seguintes trechos:

714



b) tocar cadências plagais com os seguintes acordes:

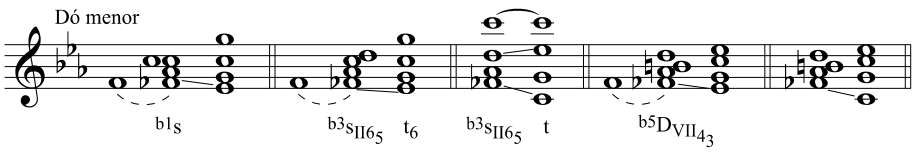
715



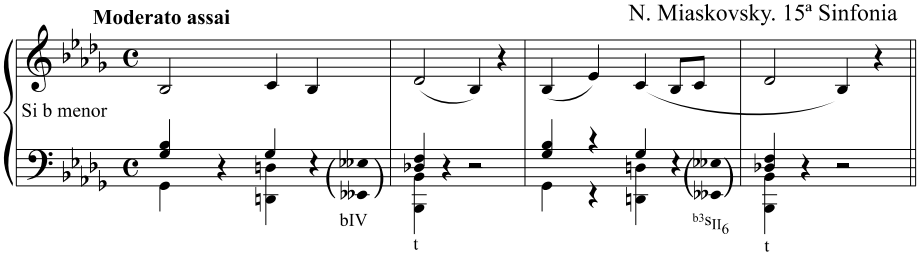
COMPLEMENTAÇÃO

Com base no que foi indicado acima sobre a alteração descendente do IV grau do modo menor, formam-se os seguintes acordes alterados do grupo da subdominante, característicos de encadeamentos plagais do modo menor e que adquiriram alguma difusão na música do século XX:

716



717



Como se nota nos exemplos, o IV grau abaixado (alterado) é conduzido de acordo com a tensão por semitom descendente em direção ao III grau. Porém, além dessa resolução, às vezes ele caminha por salto no baixo em direção à nota fundamental da tríade da tônica, o que forma movimento plagal peculiar (refinado) de 4ª diminuta no baixo (^{b1}s – t). De resto, a condução de vozes não apresenta nada de incomum.

Com base na utilização dessa alteração surgiu ainda no final do século XIX no modo menor a "tríade napolitana" menor (^{b1b3}SII) (por exemplo, F. Liszt, "Nevasca"; S. Rachmaninoff, "Cristo ressurreto"; D. Kabalevsky, Prelúdio nº 12; A. Katchaturian, Concerto para piano, II mov., etc.). Como são casos muito raros e mesmo excepcionais, as formas utilizadas da harmonia napolitana menor no modo maior são indicadas sem cifragem, tais como nas obras: F. Schubert, Momento musical em Sol maior; F. Liszt, "Sonho de amor" em Lá bemol maior nº 1 (final); S. Rachmaninoff, Prelúdio em Mi maior, op. 32, etc.

TEMA 48. A NOTA PEDAL

1. Definição

Chama-se nota pedal ou pedal a nota que permanece ou se repete no baixo, enquanto as demais vozes seguem formando a progressão com harmonias diversas.

2. Função do pedal

A nota pedal representa o isolamento da voz do baixo em função individual e independente.

A nota pedal tem duas modalidades básicas, relacionadas às duas funções predominantes dos acordes de T e D:

a) a nota pedal sobre a nota fundamental de tônica é pedal de tônica;
b) a nota pedal sobre a nota fundamental da dominante é pedal de dominante.

O pedal de tônica pode ser considerado como uma tônica ampliada e complexa; o de dominante como uma dominante ampliada e complexa. Isso se baseia no fato de que há coincidência de função da nota pedal com as funções harmônicas comuns nas extremidades, isto é, no início e no fim do pedal. (ver o próximo parágrafo)

3. A introdução e a conclusão do pedal

No início e no fim do pedal a função individual do baixo coincide quase sempre com a função harmônica geral formada pelas demais vozes.

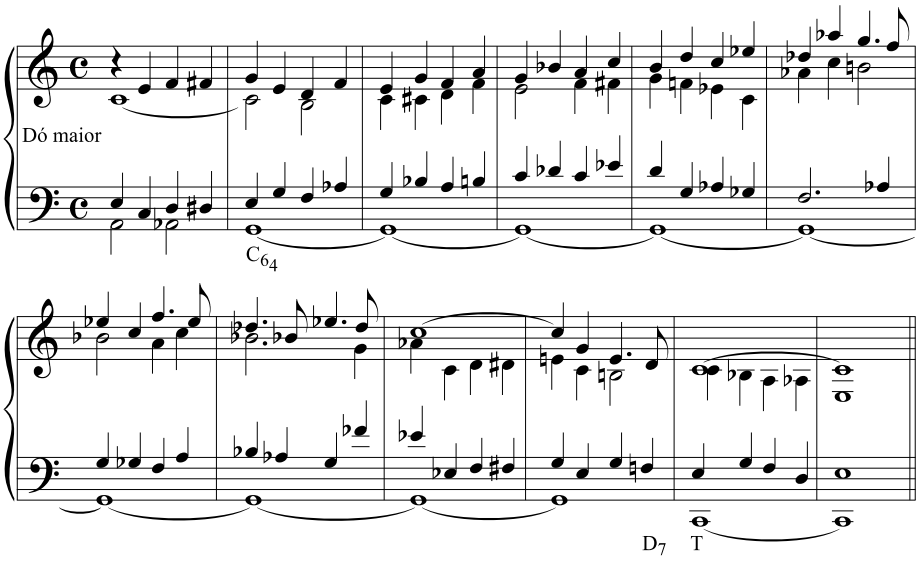
Em regra, significa que o pedal de tônica inicia e conclui com a tríade da tônica:

718



Enquanto que o pedal da dominante se inicia com dominante (D no estado fundamental, D_7 ou D_9) ou com acorde de 4ª e 6ª cadencial; conclui com dominante em uma das modalidades acima, que por sua vez resolve em T ou TSVI:

719



Para que haja maior clareza o pedal inicia-se quase sempre em tempo forte do compasso (ou em compasso "forte").

4. A harmonia na nota pedal

As harmonias que vão mudando sobre a nota pedal podem ser muito diversificadas. Pode mesmo ocorrer que nas harmonias não apareçam a nota que se mantém no baixo.

Sobre o pedal de dominante é possível utilizar todos os conjuntos harmônicos diatônicos, inclinações a tonalidades em primeiro grau de parentesco, e também acordes do maior-menor (ver temas 49 e 50); a tríade diminuta é adequada em qualquer inversão.

São muito utilizadas as sequências diatônicas e cromáticas.

Sobre o pedal de dominante são mesmo possíveis inclinações a tons relativamente afastados, principalmente com movimento de sequência. Tais inclinações tornam mais forte a tensão característica do pedal de dominante.

No pedal de tônica, ao contrário, inclinações a tons afastados não são muito apropriadas, porquanto a sua finalidade é a afirmação da tônica. Nesse caso a inclinação mais utilizada é a que conduz a tonalidade do grupo da subdominante, particularmente nas cadências plagais, através do que o pedal se amplia e se torna complexo.

Utilizar a terminologia das posições fundamentais e inversões dos acordes é possível apenas condicionalmente, porquanto elas estão, em essência, sem baixo normal. A voz mais grave a se movimentar no pedal, o tenor, não tem nenhuma atribuição de baixo e, neste caso, comumente o salto de 4ª-5ª não é típico para ele.

5. A nota pedal no estilo a quatro vozes

No estilo a quatro vozes os acordes são expostos a três vozes sobre a nota pedal. Cada acorde é exposto de forma a soar completo e claro; as tríades aparecem completas ou com a omissão da 5ª, raramente com a omissão da fundamental; no acorde de 7ª omite-se a 5ª ou a 3ª. A nota pedal deve ser levada em consideração no

cálculo da sonoridade completa, se ela faz parte da estrutura de um acorde ou de outro. Em razão do isolamento funcional a nota pedal não exige resolução, mesmo sendo apresentada como nota dissonante no conjunto harmônico formado pelas demais vozes.

Em vista da transparência do estilo a três vozes é desejável a fluência melódica das vozes, de modo a permitir que elas se movimentem independentemente umas das outras.

6. A utilização do pedal de tônica

A função do pedal de tônica é a de afirmar a sua estabilidade. Por isso esse pedal é característico sobretudo no final das obras (tônica principal) ou final de uma parte das obras (tônica principal ou secundária). O pedal se inicia na tríade da tônica, que concluiu a cadência fundamental, e assim passa a funcionar como sua ampliação. Este tipo de pedal pode ser chamado de conclusivo.

Exemplo de pedal de tônica conclusivo:

720



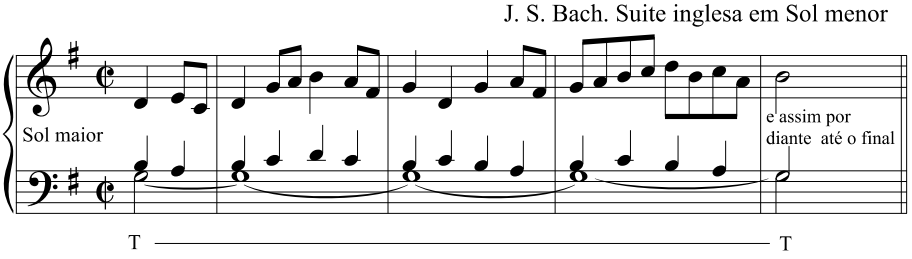
Para corresponder à afirmação da tônica, comum no início das obras ou de parte delas, o pedal de tônica inicial também é muito utilizado:

721



Por fim encontram-se peças às vezes construídas inteiramente sobre pedal da tônica. Indicamos como modelo a dança Musette (denominação francesa da gaita de foles). Ela representa uma imitação do toque da gaita, cuja particularidade é a constância de uma nota ou duas no baixo:

722



7. A utilização do pedal de dominante

O pedal de dominante tem, basicamente, a função de ampliar a meia-cadência de dominante ou a sua cadência conclusiva, no momento em que a instabilidade característica da dominante precisa ser fortalecida e concentrada. Assim o pedal de dominante é encontrado frequentemente antes da coda em forma de ampliação da cadência conclusiva da parte principal da obra ou no interior da própria coda, quando se quer dar à sua construção um caráter de cadência conclusiva (ver L. Beethoven, Sonata, op. 2 nº 3, Scherzo, coda).

Cadências no interior ou no final dos períodos não recebem, através do pedal de dominante, ampliação muito prolongada (ver L. Beethoven, Sonata, op. 7 nº 2, III mov., início).

Se o pedal é utilizado como função dominante da meia-cadência, precedendo nova parte de uma obra (antes do início do tema principal, antes de uma parte secundária, principalmente antes da reexposição e da coda, etc.), então o seu prolongamento é muito significativo, pois está certamente relacionado com o todo nas obras de grandes dimensões (sinfonias, sonatas). Nesses casos a dominante mantida em pedal é a da tonalidade na qual deve se iniciar a nova parte, e a instabilidade acumulada da dominante tem a função de preparar a nova tônica ou o

retorno à tonalidade principal (exemplos: L. Beethoven: 2ª sinfonia, introdução ao I mov.; sonata, op. 53, I mov., exposição; sonata, op. 27 nº 2, último mov., final do desenvolvimento; F. Chopin, Polonaise em Lá b maior).

A parte central de formas mais curtas, em razão da permanência da instabilidade, é algumas vezes construída total ou parcialmente sobre pedal de dominante da tonalidade principal ou sobre pedal da tônica da tonalidade da dominante: a instabilidade ocorre em ambos os casos (ver A. Liadov, "Spillikins", nº 10).

Por vezes a parte inicial da primeira exposição ou da repetição de um tema qualquer é construída no pedal da dominante (ver L. Beethoven, Sonata em Fá menor, op. 2 nº 1, seção secundária).

É indispensável acrescentar que o pedal, graças à grande possibilidade e variedade, pode ser encontrado também em momentos de desenvolvimento da forma que podem não estar descritos acima.

EXERCÍCIOS

Orais: analisar as condições de utilização do pedal (inclusive do seu significado para a forma) nas seguintes obras:

a) W. A. Mozart. Concerto para piano em Dó menor, I mov.;
b) R. Schumann. "Warum?", op. 12 e "Papillons", op. 2 (nº 12);
c) F. Chopin. Berceuse, op. 57;
d) F. Lizst. Consolação em Ré b maior;
e) G. Berilov. Valsa das sílfides de "A condenação de Fausto";
f) A. Borodin. Abertura da ópera "Príncipe Igor";
g) M. Mussorgsky. "A derrota de Senaquerib" (coro);
h) P. Tchaikovsky. Marcha em Mi b maior da ópera "A donzela de Orleans" e abertura da ópera "Dama de espadas";
i) N. Rimsky-Korsakov. Abertura da ópera "Sadko" (conclusão);
j) A. Glazunov. Romance oriental;
k) A. Spendiarov. Marcha persa (trio) e dança das donzelas da ópera "Almast";
l) G. Bizet. Habanera da ópera "Carmen";
m) M. Ravel. A forca (Le gibet).

Escritos: harmonizar os cantos dados a quatro vozes:

723





No piano:

a) tocar estrutura monotonal com pedal da tônica e estrutura com pedal da dominante. Utilizar nessas estruturas inclinações e sequências cromáticas;

b) tocar diferentes modulações com pedal na dominante da tonalidade conclusiva, e após com pedal na sua tônica.

Observação: nos exercícios das partes posteriores do curso utilizar, quando possível, pedal, principalmente na tônica no início e no fim da estrutura e na dominante antes da cadência.

8. A nota pedal dupla

A nota pedal pode também ser utilizada simultaneamente em T e D, o que em geral ocorre nas mesmas bases do simples pedal de tônica; nesta situação T se situa em registro mais grave que D e determina para essa 5ª a exclusiva função de tônica.

Na exposição a quatro vozes sobre pedal duplo apenas duas vozes se mantêm em movimento (ver E. Grieg, op. 12, Dança norueguesa), o que faz com que ela seja raramente encontrada.

O mais frequente é a utilização do pedal duplo acrescido de acordes mais completos de 3, 4 ou mais vozes:

724



9. A nota pedal figurada

A nota pedal ritmicamente figurada se dá através da repetição de ritmos variados, inclusive na forma de trêmulos ou de saltos de 8ª. É possível atribuir a ela um ritmo característico qualquer, extraído da própria obra (ver P. Tchaikovsky, 5ª Sinfonia, I mov., exposição).

A nota pedal melodicamente figurada se dá principalmente por meio de nota do pedal (nota do acorde) alternada com uma ou ambas as notas de bordadura:

725



Apenas como exceção, o pedal figurado pode começar com a nota de bordadura (F. Chopin, Balada n° 3, passagem para a reexposição).

É possível utilizar-se de qualquer figura rítmica extraída da própria obra:

726



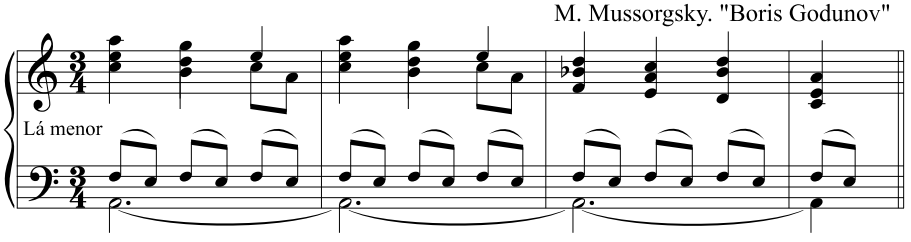
O movimento deve partir da tônica e se inicia no tempo forte, e da dominante no tempo fraco, uma seguida imediatamente da outra ou com notas de passagem entre elas (ver F. Chopin, Polonaise em Lá b maior; N. Rimsky-Korsakov, “Trinta e três feitos heroicos” da ópera “A lenda do Czar Saltane”).

O pedal duplo, além da simples figuração rítmica, aparece muitas vezes com variações por meio de repetição alternada de suas duas notas, comumente iniciada com a mais grave (a tônica), ou por meio de figuração rítmica com uma de suas notas, enquanto a outra se mantém imóvel:

727



728



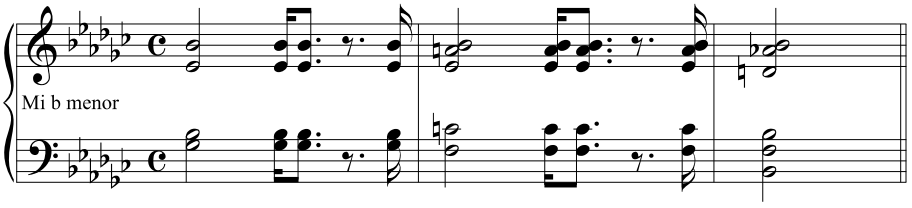
Há ainda a possibilidade de saltos de 8ª em ambas as notas (ver P. Tchaikovsky, “Dança árabe” do balé “Quebra nozes”).

10. A manutenção de uma nota na voz superior

A permanência da nota de T ou de D na voz superior raramente desempenha papel essencial na estrutura formal. Este tipo de permanência da nota não tem, na maior parte das vezes, tanta significação funcional em termos de modo quanto significação em termos de expressão e de colorido:

729

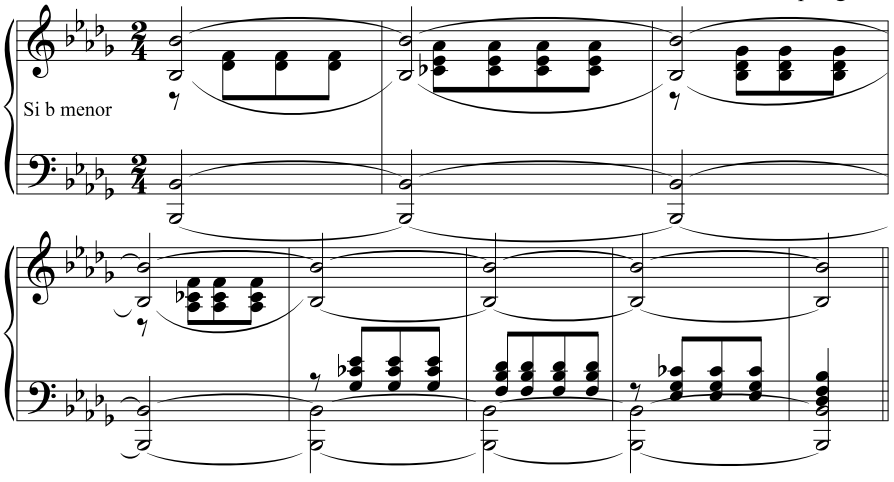
P. Tchaikovsky. Quarteto, op. 30



Porém, por vezes a nota mantida na voz superior coincide com a nota pedal do baixo e torna-se um reforço para ela:[1]

730

A. Borodin. "Príncipe Igor"



Como regra, a nota prolongada em uma das vozes superiores entra como elemento dos acordes, o qual, enquanto ela é mantida, vai sendo substituído se não em todos pelo menos na maioria deles.

Observação: na produção musical encontramos, ainda mais raramente, pedal não na fundamental da tônica, mas na sua 3ª (primordialmente na 3ª da tríade menor). Este tipo particular de pedal traz para a sonoridade especial expressão e colorido. No sentido harmônico ele se coloca como uma característica da mudança de modo, unindo de uma nova maneira o modo maior com o seu paralelo menor. O pedal na 3ª (mediante) da tônica menor pode ser chamado de pedal de mediante. Em regra, a 3ª da tríade da tônica menor coincide com a fundamental da tríade da tônica maior ouvida antes (raramente não é ouvida antes), ambas combinadas no contexto. O pedal de mediante para as tonalidades de Dó maior e Lá menor deve ser construído sobre a nota Dó, isto é, sobre a 3ª do modo menor.

Citamos alguns claros exemplos: P. Tchaikovsky, 6ª Sinfonia, II mov.; 5ª Sinfonia, tema final em Mi menor; trio para piano; variação, op. 60 nº 9 em Dó # menor, final; A. Borodin, coro das

[1] Ver nota mantida na voz superior na nota fundamental de D na segunda parte do trio para piano de B. Zolatarev, op. 28 (nova edição, 1954)

donzelas da ópera “Príncipe Igor”; M. Mussorgsky, “Uma noite no monte calvo” – parte secundária; N. Rimsky-Korsakov, “Despedida do carnaval” da ópera “Donzela da neve”; S. Rachmaninoff, Valsa em Lá maior, op. 10 e outras.

Um tanto mais raro é encontrar-se o pedal sobre a fundamental da subdominante ou do seu paralelo (exemplo: Scherzo da 6ª Sinfonia de P. Tchaikovsky – passagem para a reexposição, Serenata para piano em Si b menor de S. Rachmaninoff e outros).

TEMA 49. O SISTEMA MAIOR-MENOR

1. Noções preliminares

No desenvolvimento do conceito de modo, o maior e o menor nunca tiveram existência isolada, independente. Ao contrário, desde muito tempo surgiram certas mudanças e complexidades do maior e do menor associadas à interação entre os modos, com a inserção de conjuntos harmônicos de um modo em outro e, em suma, com o enriquecimento do maior e do menor.

Todas as complexidades que caracterizaram a interação do maior com o menor formaram o sistema maior-menor, recebendo os próprios modos a denominação de maior-menor ou menor-maior, dependendo se são conduzidos pela tônica maior ou menor.

O sistema pode ser homônimo, se unificado em torno de tonalidade homônima (por exemplo, Dó maior-Dó menor) ou paralelo (por exemplo, Dó maior-Lá menor).

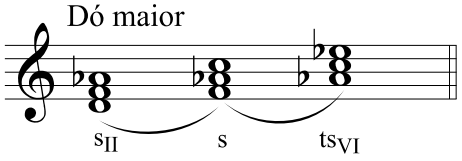
2. A complexidade do modo maior através dos conjuntos harmônicos do homônimo menor (maior-menor)

A complexidade do maior através de conjuntos harmônicos do homônimo menor iniciou-se com o aparecimento da subdominante característica do modo menor (s) no maior (harmônico).

A subdominante menor, mantendo a sua base funcional, foi aos poucos sendo ampliada com a inserção de outros conjuntos harmônicos do mesmo grupo provenientes do homônimo menor, situados em relação de 3ª com sua tríade principal: sII e tsVI.

Em suma, o conjunto completo do grupo da subdominante do homônimo menor se inseriu no maior:

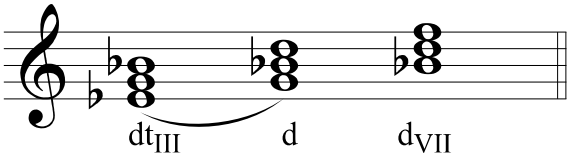
731



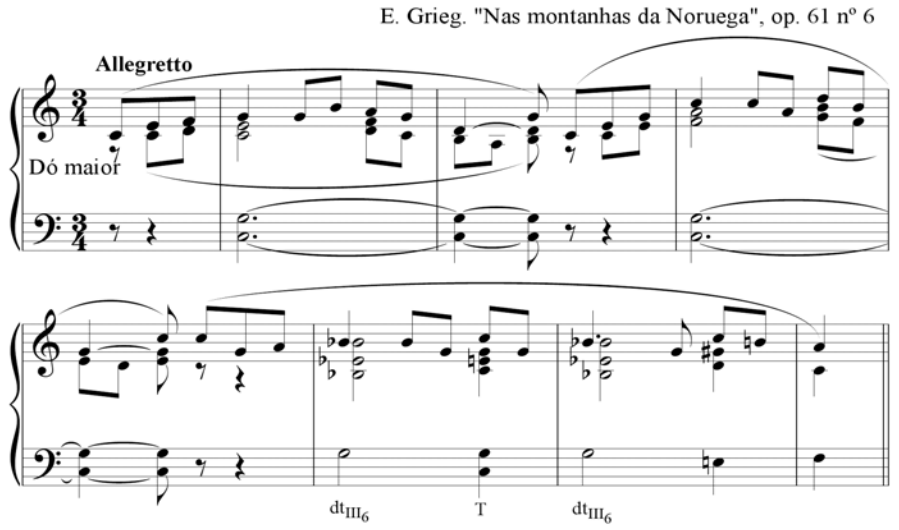
Bem mais tarde inseriu-se no maior outro conjunto harmônico característico do menor natural homônimo – sua dominante menor (d).

A dominante menor, com base nas próprias relações funcionais, foi aos poucos sendo circundada por outros conjuntos harmônicos do grupo da dominante, isto é, dtIII e dVII. Em suma, o modo maior foi enriquecido com todos os demais acordes do grupo da dominante natural do menor homônimo:

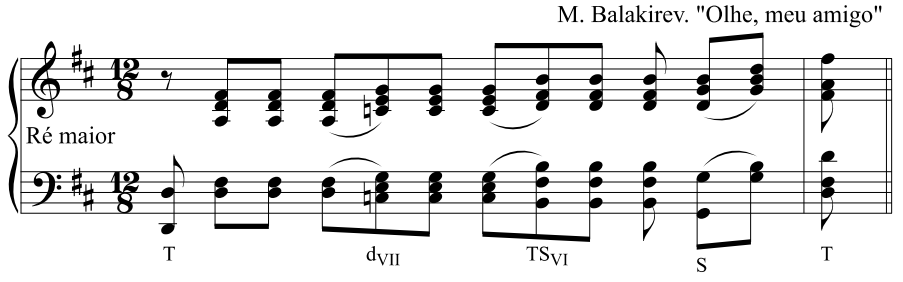
732



733



734



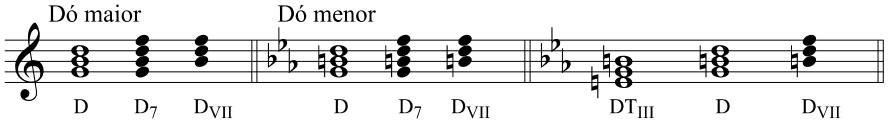
Todos estes acordes do grupo s e d podem ser utilizados no modo maior na modalidade de tríade e de acorde de 7ª (raramente de acorde de 9ª) com suas inversões, nas mesmas condições em que são utilizados no modo homônimo menor.

3. A complexidade do modo menor através dos conjuntos harmônicos do homônimo menor
(menor-maior)

A complexidade do menor através de conjuntos harmônicos do homônimo maior iniciou-se com o aparecimento da dominante característica do modo maior (D) no menor (harmônico).

A dominante maior, que dá mais substância à construção dos modos maior e menor, foi aos poucos sendo circundada por outros conjuntos harmônicos do seu grupo funcional: DTIII e DVII:

735



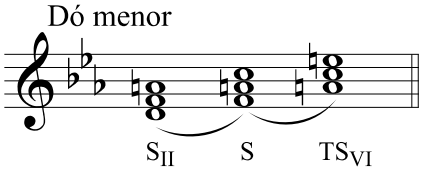
736

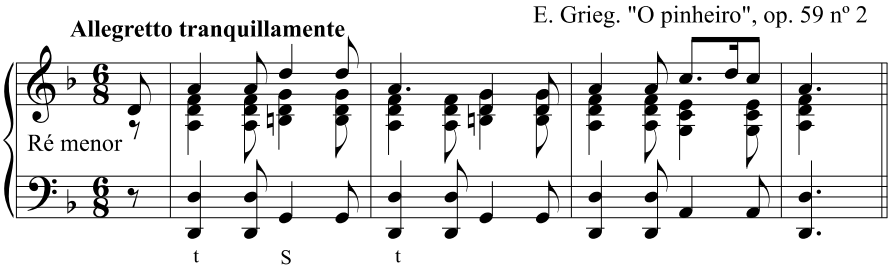


Mais tarde, também proveniente do maior, foi inserido no menor (e em parte "restaurado" de acordo com novas regras estilísticas) outro conjunto harmônico característico do modo maior natural, a sua subdominante maior (S).

Com as mesmas bases funcionais, a subdominante maior foi aos poucos sendo circundada por todos os demais acordes do seu grupo: SII e TSVI:

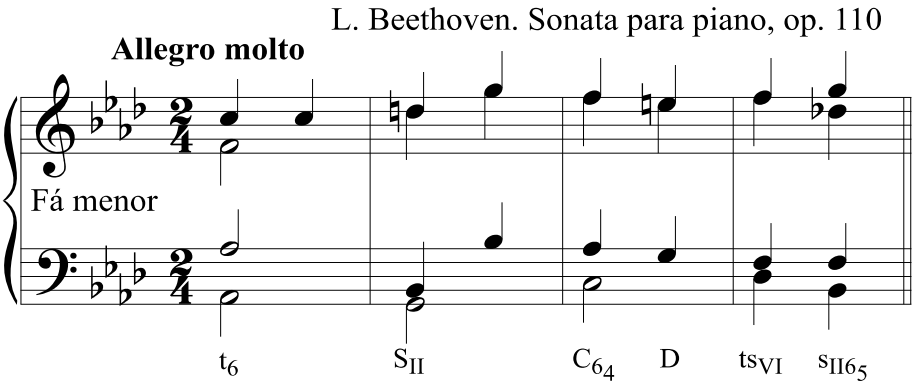
737



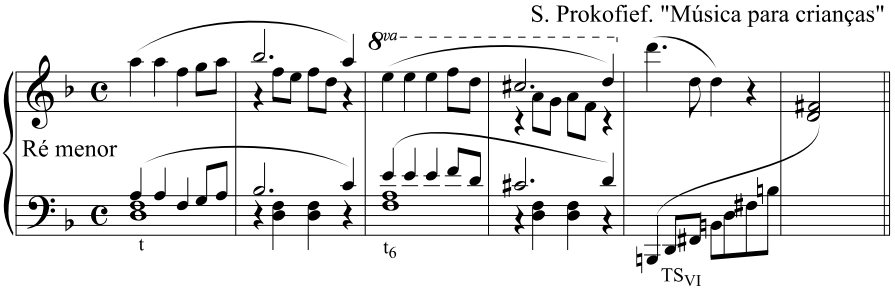


Todos esses acordes do grupo D e S, que enriquecem o modo menor, podem ser utilizados nele na modalidade de tríade e de acorde de 7ª (raramente de acorde de 9ª) com suas inversões, nas mesmas condições em que são utilizados no modo homônimo maior:

739



740



4. A predominância de uma das duas tônicas

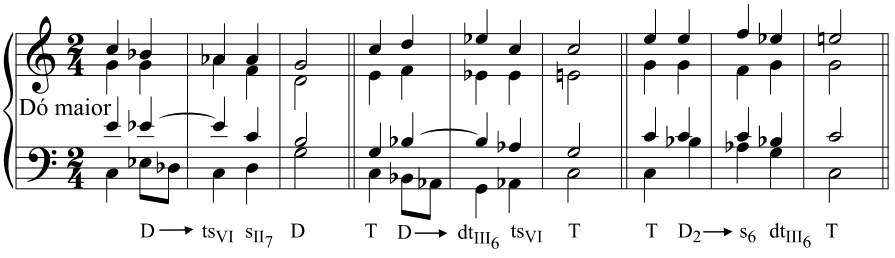
Em todas essas complexidades do maior e do menor reserva-se para a tônica o papel de definição (ainda que temporária) e de predomínio de um dos modos homônimos, e unicamente a ela se vinculam os indícios do enriquecimento do maior ou do menor. Isso torna clara a estrutura de cada um dos modos complexos constituídos pela interação entre maior e menor.

Nessas bases o maior-menor pode ser designado como modo maior, enriquecido com conjuntos harmônicos do grupo funcional instável do homônimo menor (maior-menor), e o menor-maior pode ser designado como modo menor, enriquecido com conjuntos harmônicos análogos instáveis do grupo do modo homônimo maior (menor-maior).

5. As dominantes secundárias no sistema maior-menor

Acordes do maior-menor são frequentemente introduzidos por suas dominantes secundárias, o que produz variedade de inclinações e torna mais amplo o círculo de tônicas secundárias nos limites do sistema homônimo:

741



No menor-maior tais inclinações são mais raras.

6. Conjuntos harmônicos alterados no maior-menor

No círculo de conjuntos harmônicos utilizados nos modos complexos e no sistema maior-menor enriquecido encontram-se não só acordes dos modos natural e harmônico, mas também acordes alterados. Assim, por exemplo, a dominante dupla alterada (com 6ª aumentada) ou a subdominante alterada do menor (o acorde de 6ª napolitana) foram mais tarde inseridas no maior, mantidas as condições de utilização.

7. Complementação

Há grande número de casos em que as obras musicais (ou parte delas) são iniciadas no modo menor, mas concluídas com a tríade da tônica do homônimo

maior. Nestes casos a gradual complexidade dos conjuntos harmônicos do sistema maior-menor não ocorre, o que há é simplesmente uma substituição da tríade menor, que era aguardada para a conclusão da obra, pela tríade maior – sem qualquer preparação prévia.

A habitual conclusão de obras do modo menor com a tríade da tônica do homônimo maior surgiu há muito tempo e em J. S. Bach ocorre apenas como imitação de antigas tradições:

742

J. S. Bach. Fuga em Si b menor (W. KI. II)



Ele é um tipo antigo de conclusão que pode ser explicado historicamente pelo fato de que, durante certo período, a 3ª menor da tríade menor conclusiva era considerada (e não sem fundamentos acústicos) não integralmente consonante para o conjunto da sonoridade. Por isso manteve-se por muito tempo a tradição de se substituir o acorde conclusivo menor pelo seu homônimo maior ou de usá-lo simplesmente sem a 3ª (ver as finalizações das obras de J. Dupré, P. Palestrina, Orlando de Lassus, e outros).

A finalização de estruturas do modo maior em seu menor homônimo aparece como rara exceção. Há modelos (por exemplo: F. Chopin, Noturno, op. 32 nº 1; J. Brahms, Rapsódia em Mi b maior; F. Schubert, Improviso em Mi b maior; G. Katuar, Prelúdio, op. 17 nº 4) que revelam peculiaridade e originalidade na imaginação artística dos compositores. Nos casos de obras compostas sobre textos poéticos isso se torna claro e convincente (ver, por exemplo: P. Tchaikovsky, Romance "Esquecer tão rápido"; S. Taneiev, "Minueto"; F. Schubert "Sonho de primavera"; P. Tchernokov, coro "A macieira", etc.) ou em obras compostas, de forma mais ou menos explícita, sobre programa (ver, por exemplo: L. Beethoven, "Malinconia" do quarteto, op. 18 em Si b maior; F. Chopin, 2ª Balada e Noturno em Si maior).

8. Complementação de encadeamentos (cadências)

No maior-menor e no menor-maior há alguns encadeamentos novos (em comparação aos maiores e menores simples) que podem ser também executados como cadências.

Os mais importantes deles no maior-menor:

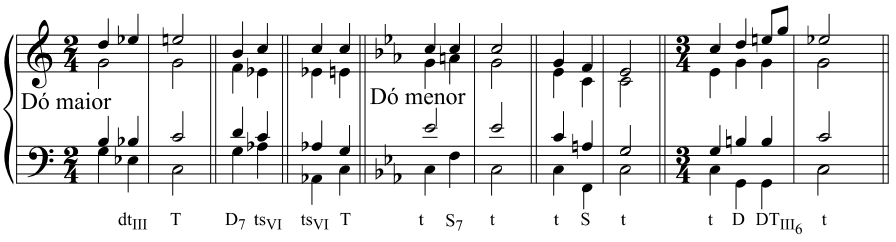
1) autêntico – d-dtIII-T;
2) interrompido – D_7-tsVI;
3) plagal – tsVI-T; dVII-s_6-T.

No modo menor os novos são os seguintes:

1) plagal (“dórico”) – S-t;
2) autêntico (D) – DTIII-t.

(ver parte final da ária de Kachei da ópera “Kachei” de N. Rimsky-Korsakov):

743



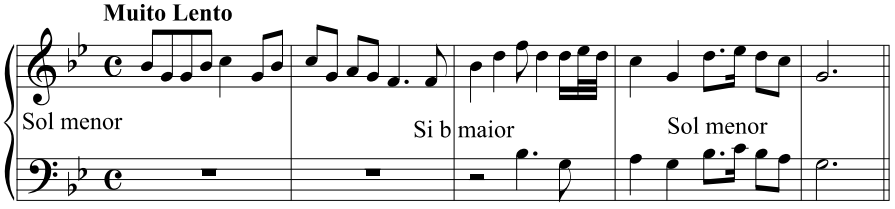
9. A relação entre as tonalidades paralelas

A complexidade maior-menor pode ser observada também na relação entre tonalidades paralelas (Dó maior-Lá menor). A grande proximidade na relação entre as tonalidades paralelas explica a naturalidade da interação entre os modos, porquanto a prioridade histórica dada a essa modalidade ocorreu em razão da unidade das tonalidades em comparação com o sistema homônimo: a mais simples manifestação de interação e de unidade entre as tonalidades paralelas pode ser já observada na música popular.

Nas canções populares as tonalidades paralelas são mais conectadas melodicamente do que harmonicamente. A base comum, natural e diatônica, produz a equidade modal em ambas as tonalidades, importante para a ocorrência da mudança diatônica dos modos, muito característica na produção russa de canções populares, e mesmo nos clássicos da música russa (ver tema 27):

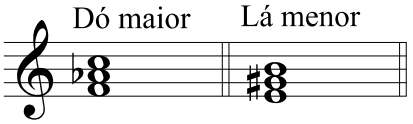
744

Canção folclórica russa "A estrada no campo" (da antologia de Lineva, II vol. nº 6)



Uma forma mais complexa de interação (substituição) entre as tonalidades paralelas está relacionada com a forma harmônica dos modos – com a dominante maior no modo menor e com a subdominante menor no modo maior:

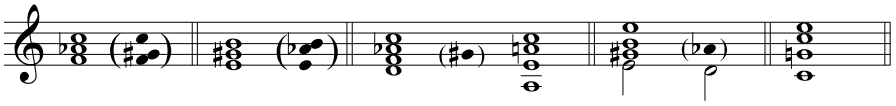
745



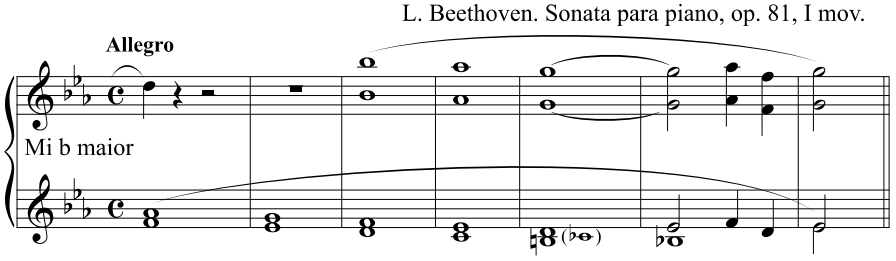
Como resultado da interação maior-menor há também a coincidência da nota sensível de Lá menor (Sol #) com a 3ª da subdominante do conjunto harmônico de Dó maior (Lá b) que pode ser facilmente mudada da posição de um modo para a de outro.

Os acordes de D e S mostrados acima podem ser introduzidos na modalidade de tríade ou de acorde de 7ª com suas inversões:

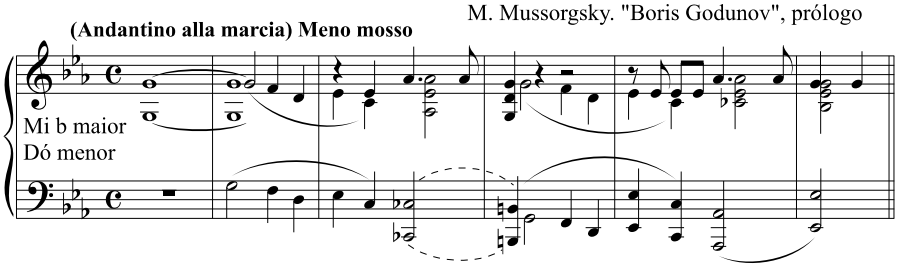
746



747



748



A interação entre as tonalidades paralelas na ocorrência de acordes mais complexos do modo harmônico produz em ambas as tônicas uma estabilidade praticamente igual, facilitando a sua alternância e justaposição.

Isso às vezes favorece a finalização da obra musical em qualquer uma das tônicas das tonalidades paralelas (ver F. Chopin, Fantasia em Fá menor; C. M. Weber, Tema e variações, op. 55; F. Schubert, Marcha fúnebre; N. Rimsky-Korsakov, final do III ato da ópera "A noiva do czar").

EXERCÍCIOS

Orais:

1) determinar o grupo de conjuntos harmônicos de d e s no maior-menor nas tonalidades: Lá b maior, Ré maior e Fá maior;

2) determinar os conjuntos harmônicos de D e S no menor-maior nas tonalidades: Mi menor, Dó # menor e Si b menor;

3) analisar as seguintes obras:

a) N. Rimsky-Korsakov. Opera "Sadko" (trechos da II cena);

b) R. Wagner. Romance "Estrela vespertina" da ópera "Tannheuser";

c) F. Lizst. "Il pensieroso", "Três ciganos" (romance);

d) S. Rachmaninoff. "Melodia em Mi maior";

e) C. Debussy. "Clair de lune" (início);

f) F. Lizst. "A capela de Guilherme Tell" (do ciclo "Années de pélérinage";

g) M. Balakirev. "Para mim, bem feito";

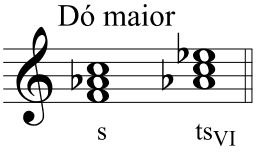
h) S. Prokofief. “Música para crianças” (peça “Arrependimento”);
i) A. Spendiarov. “Dança das donzelas” do III ato da ópera “Almast”;
j) A. Serov. Canção indiana da ópera “O judeu”;
l) H. Wolf. Romance “Eu vi em sonho” (11 primeiros compassos do período).

TEMA 50. A TRÍADE DO VI GRAU ABAIXADO (tsVI) DO MAIOR-MENOR

1. Noções preliminares

Do grupo da subdominante do maior-menor tornou-se muito difundida a tríade maior do VI grau abaixado (paralelo à subdominante menor) – tsVI:

749



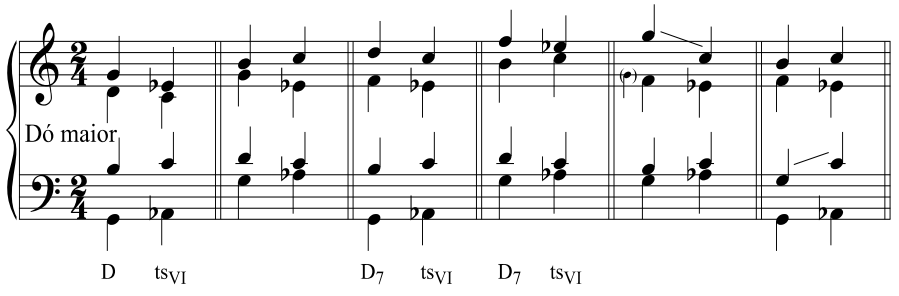
Em relação à função tonal a tríade tsVI representa basicamente a subdominante. Por força da contradição entre a 5ª de tsVI (que é o III grau abaixado) e a 3ª maior da tônica (que na diatônica é o III grau não abaixado), o sentido de tônica que pode ser atribuído à tríade tsVI se dá em menor grau que a tríade TSVI do maior natural em certas condições (ver os temas 17 e 20).

2. A tríade tsVI nos encadeamentos e cadências interrompidas

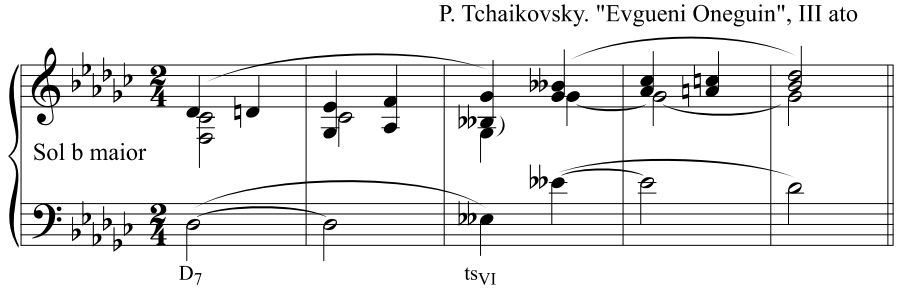
Se a tríade tsVI está depois da dominante (D, D_7 completa ou incompleta), então particularmente nesse encadeamento interrompido tsVI tem o sentido de tônica, condicionado ao fato de que ele substitui a tônica esperada.

Nesses casos de ligação das dominantes (D, D_7) com tsVI é obrigatório o dobramento da 3ª, como ocorre no modo maior, para fortalecer a função de tônica na sua substituição e para se obter uma correta condução de vozes:

750



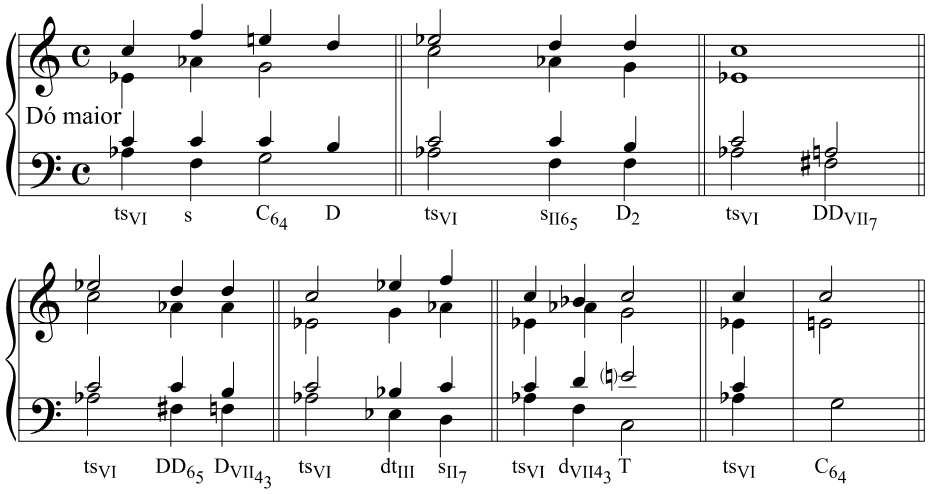
751



A sonoridade do encadeamento D-tsVI aparece renovada em comparação com o encadeamento análogo do modo maior – D-TSVI, em razão de que nele não ocorre somente a substituição temporária da tônica, mas do modo maior.

Após tsVI no encadeamento ou na cadência interrompida podem aparecer os acordes s, sII_7, DD, mais raramente C^6_4, dtIII e dVII:

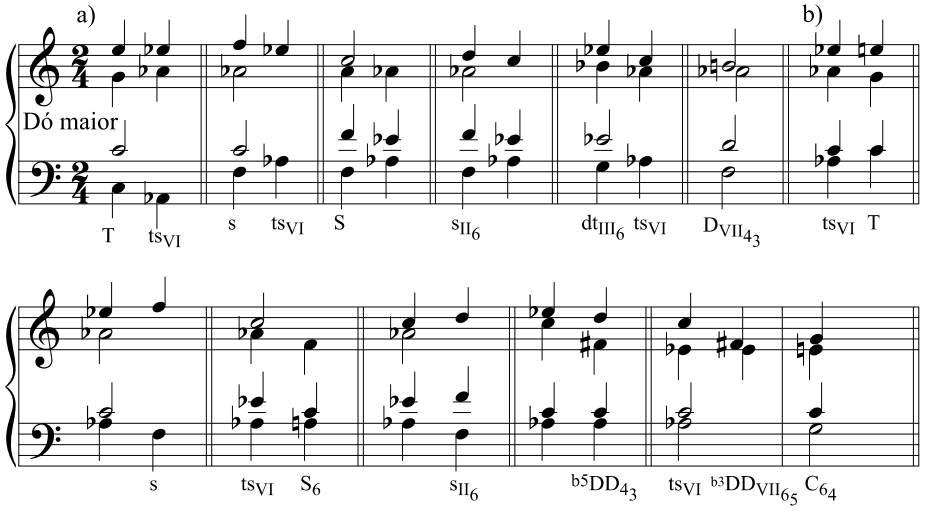
752



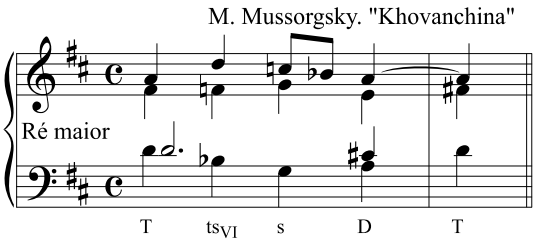
3. A tríade tsVI fora do encadeamento e da cadência interrompida

Fora do encadeamento e da cadência interrompida a tríade tsVI constitui uma variedade menor da subdominante maior. Nesse papel tsVI é preparado pelos acordes T, s, às vezes S, dtIII. Após tsVI normalmente seguem os acordes s, T, mais raramente S, C^6_4 e dtIII. Em tais encadeamentos o dobramento da 3ª não é obrigatório:

753



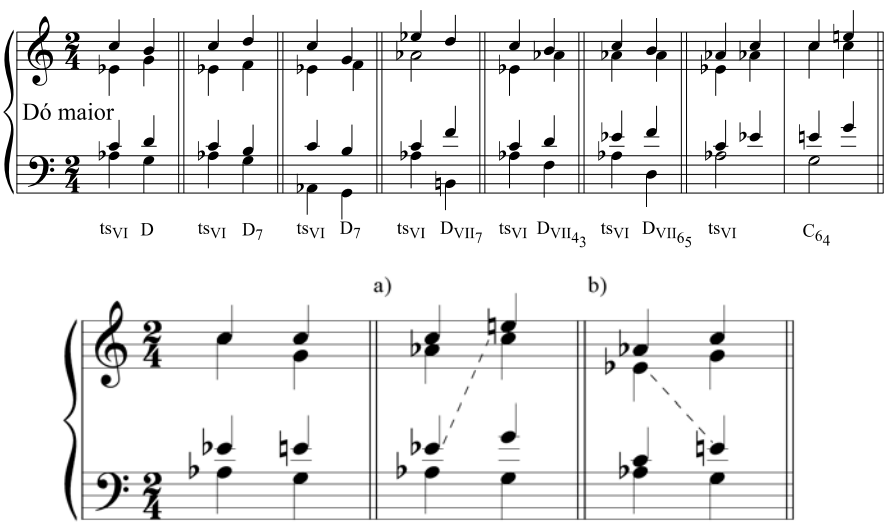
754



Quando a 3ª está dobrada em tsVI, a ligação com a dominante que a sucede não causa nenhuma dificuldade. No entanto se é a fundamental que está dobrada, a ligação com D ou D_7 não é possível sem saltos, porque ocorreriam 8as e 5as paralelas e movimentos de 2ª aumentada. Nesse caso é melhor utilizar, para substituir D_7, o acorde de 3ª e 4ª da sensível ($DVII^4_3$), com o qual tsVI faz ligação harmônica.

No caso de ligação de tsVI com C^6_4 é necessário evitar uma possível falsa relação e também 8as paralelas. Para este objetivo é melhor dobrar a 3ª em tsVI ou dobrar temporariamente em C^6_4 o primeiro grau (uma 4ª do baixo) e não o baixo:

755



Observação: a falsa relação entre duas vozes não contíguas (exemplo 755a) é indesejável, pois soa excessivamente áspero; se ela, porém, aparece entre duas vozes contíguas intermediárias, (exemplo 755b), pode passar despercebida pelo ouvido (principalmente em sonoridades com mesmo timbre) e por isto pode ser utilizada na harmonização.

Como ocorre com outras tríades do maior-menor, tsVI pode ser introduzido pela sua dominante, sobretudo na modalidade de acorde de 3ª e 4ª de passagem, com condução suave do baixo (inclinação de passagem para a tonalidade de tsVI):

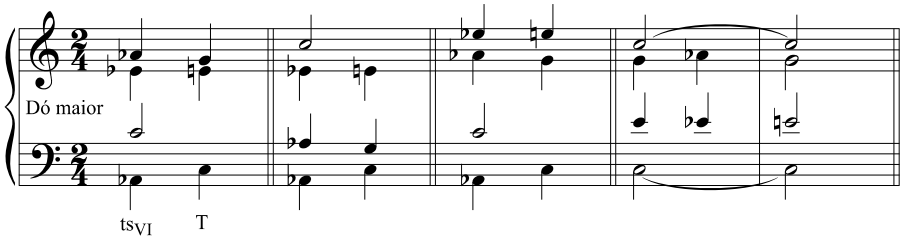
756



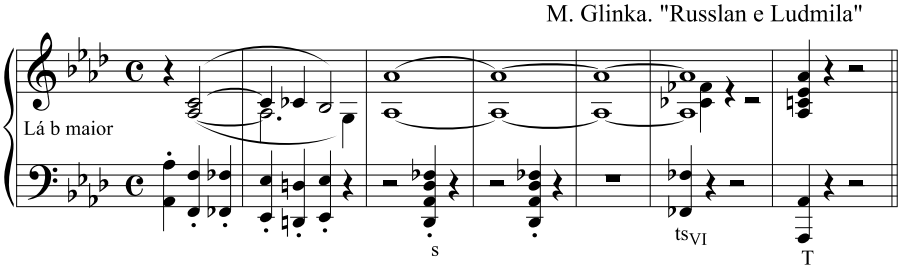
4. A tríade tsVI nas cadências plagais

Nos encadeamentos e cadências plagais utiliza-se tsVI com função subdominante. A ligação de tsVI com a tônica deve ser sempre harmônica. É utilizada também uma variante de encadeamento plagal com pedal de tônica:

757

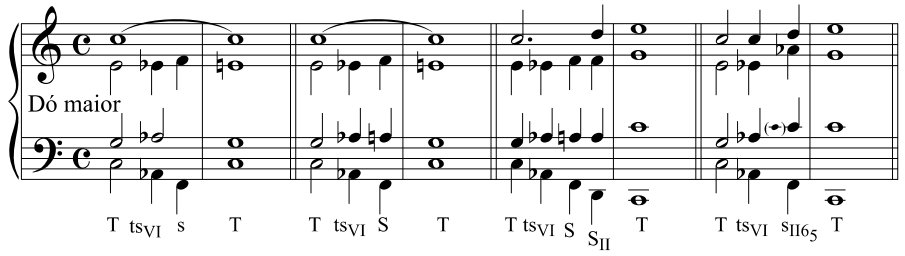


758



Além disto, a tríade de tsVI pode fazer parte de encadeamentos ou cadências plagais junto com outros acordes do grupo da subdominante maior-menor:

759



760



Os encadeamentos e cadências plagais tiveram grande difusão na segunda metade do século XIX.

Exemplo de harmonização, utilizando acordes do grupo da subdominante menor e da dominante menor no maior-menor e inclinações no maior-menor:

761



EXERCÍCIOS

Orais: analisar as seguintes obras:

a) F. Chopin. Valsa em Lá menor, op. 34 nº 2 (episódio em Lá maior);
b) M. Glinka. Marcha de Tchernomor da ópera “Russlan e Ludmila” (Trio);
c) M. Mussorgsky. “Por sobre o jardim do Don” e "Sobre cogumelos";
d) S. I. Taneiev. “Canção de Bacco”;
e) F. Lizst. Soneto de Petrarca em Mi maior e Mignon’s Lied.

Escritos:

a) harmonizar melodias e baixos dados no maior-menor e no menor-maior:

762


1.
s d t6 T D→TSVI D→s dtIII tsVI sII65 DTIII6
2.
(𝅗𝅥)
3.
D
4.
tsVI sII7 DTIII6
5.
6.
7.
8.
S6 DD
DVII7 S7 DD
9.
D DTIII SII6 D7 TSVI SII43

b) transcrever da ária de Vácula em Lá maior, da ópera “Cherevitchky” de P. Tchaikovsky, encadeamento com tsVI e sua dominante secundária.

No piano:

a) tocar encadeamentos maior-menor autênticos, interrompidos e plagais nas tonalidades de Mi b maior, Ré b maior e Si maior;
b) tocar encadeamentos plagais dóricos nas tonalidades de Mi menor, Si b menor e Dó # menor.

TEMA 51. GRAUS DE PARENTESCO DAS TONALIDADES. A MODULAÇÃO PARA DOIS ACIDENTES

1. Noções preliminares

Como foi indicado antes, a proximidade (o parentesco) funcional entre diferentes tonalidades se define pelo caráter de reciprocidade de suas tônicas e pela disponibilidade de acordes comuns. Nisso se baseia a divisão do possível parentesco (ou proximidade) entre as tonalidades nos seguintes graus: primeiro, segundo, terceiro e quarto.

2. O papel da armadura de clave

A diferença entre o número de acidentes nas armaduras de clave serve como indicador externo da proximidade ou do parentesco entre as tonalidades: as tonalidades mais próximas (excetuada a tonalidade paralela) diferem entre si em apenas um acidente (por exemplo, Dó maior e Sol maior; Dó maior e Ré menor); as mais distantes em seis acidentes (Dó maior e Fá # maior; Dó maior e Mi b menor). Porém, como mera expressão externa, a proximidade das armaduras de clave exige algumas correções, sobretudo quando se considera a existência da diversidade de modos. Por exemplo, as tonalidades de Dó maior e Fá menor diferem entre si em quatro acidentes na armadura de clave, mas, em face da simples relação funcional do sistema diatônico, tornam-se em suma mais próximas, isto é, de primeiro grau de parentesco.

Ao contrário Dó maior e Fá # menor diferem entre si em apenas três acidentes na armadura de clave, mas pela complexidade da relação entre suas tônicas e pela ausência de acordes comuns no sistema diatônico tornam-se tonalidades de parentesco distante.

3. Noções de graus de parentesco

Como se sabe, o grupo de tonalidades de primeiro grau de parentesco baseia-se no sistema diatônico e relaciona-se com os respectivos modos maior e menor por meio de seis tonalidades funcionalmente próximas, por exemplo: Dó maior relaciona-se com Sol maior, Fá maior, Ré menor, Mi menor, Lá menor e Fá menor; Dó menor com Sol menor, Mi b maior, Fá menor, Lá b maior, Si b maior e Sol maior. Cada par destas tonalidades tem também, entre si, muitos acordes comuns.

O grupo de tonalidades do segundo grau de parentesco relaciona-se com os respectivos modos maior e menor por meio de quatro tonalidades contendo dois acordes comuns (que não são da função tônica) diferindo entre si em dois acidentes na armadura de clave, que são: relacionadas a Dó maior – Ré maior, Si menor, Si b maior, Sol menor; relacionadas a Dó menor – Ré b maior, Si b menor, Fá maior e Ré menor. Desta forma, provenientes do modo maior respectivo entram neste grupo as tonalidades das dominantes e das subdominantes duplas com suas tonalidades paralelas; provenientes do modo menor entram as tonalidades da subdominante napolitana e dórica com suas paralelas (ou, propriamente, como no maior, ss, dd e suas paralelas).

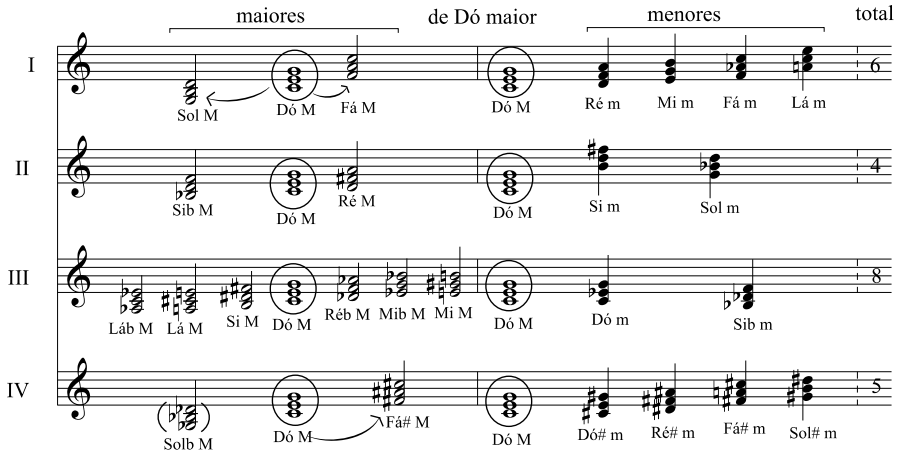
O grupo de tonalidades do terceiro grau de parentesco relaciona-se com os respectivos modos maior e menor por meio de oito tonalidades, contendo qualquer

uma delas apenas uma tríade comum do modo harmônico (determinada também pela reciprocidade entre as tônicas). Relacionadas a Dó maior – Mi b maior, Lá b maior, Ré b maior, Lá maior, Mi maior, Si maior, Dó menor, Si b menor; relacionadas a Dó menor – Lá menor, Mi menor, Si menor, Sol # menor (Lá b menor), Mi b menor, Ré b menor, Ré maior e Dó maior. As tonalidades deste grupo colocam-se como sendo do parentesco maior-menor, o que as caracteriza.

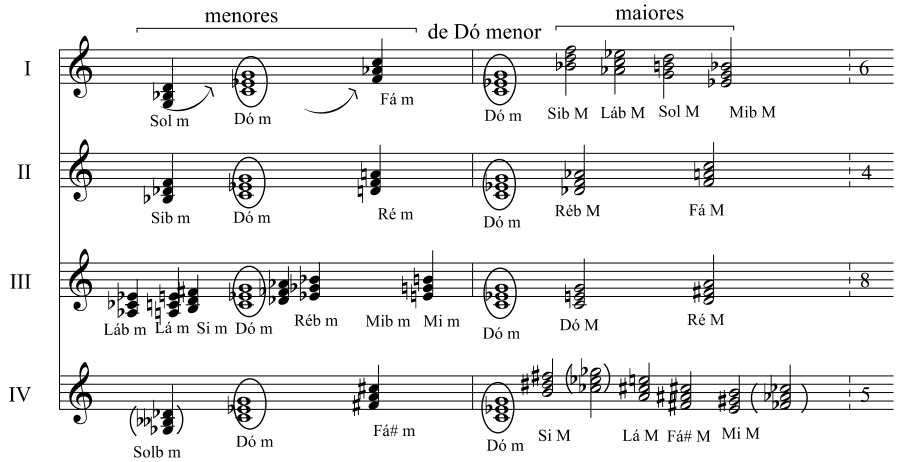
O grupo de tonalidades do quarto grau de parentesco (parentesco distante) relaciona-se com o modo maior e menor respectivo por meio de cinco tonalidades (sem contar com a substituição por enarmonia), as quais pela complexidade da relação funcional de suas tônicas não têm entre si nenhuma tríade comum, seja no modo natural ou harmônico, são elas: relacionadas a Dó maior – Fá # maior (Sol b maior), Fá # menor, Dó # menor, Sol # menor, Ré # menor (Mi b menor); relacionadas a Dó menor – Fá # menor, Si maior, Mi maior, Lá maior, Fá # maior (Sol b maior).

Damos abaixo um esquema geral de relações entre as tonalidades, em todos os graus de parentesco, com os modos maior e menor respectivos:

763



764



Observação: para o esquema acima foram dadas as seguintes designações: para a tonalidade de partida a semibreve, para a subsequente maior a mínima, e para a subsequente menor a semínima.

Enfatizamos a simetria exata do esquema típico específico do maior e do menor em relação ao número total de tonalidades de cada grau de parentesco, de seus modos, como também de sua localização em relação à tonalidade de partida.

A modulação para cada uma das tonalidades desses quatro graus de parentesco se concretiza: 1) por meio dos acordes comuns às tonalidades e 2) através de inclinações para tonalidades dos acordes comuns (chamadas de modulações passageiras).

4. Noções de modulação gradual

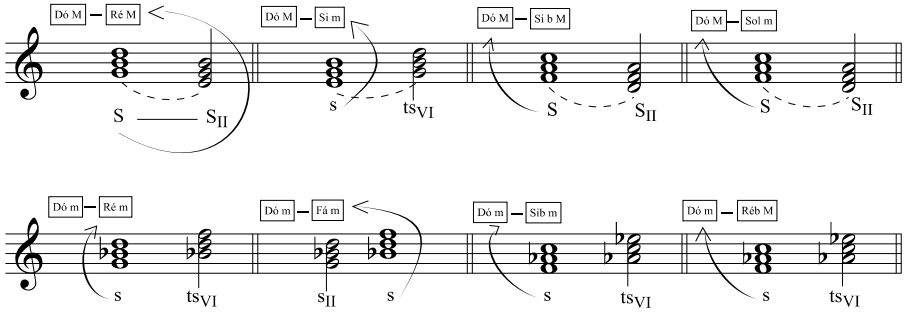
Modulações múltiplas a partir de dada tonalidade em direção a uma tonalidade distante, constituindo uma cadeia de tonalidades de primeiro grau de parentesco, são chamadas de modulações graduais. Eis os modelos das modulações graduais de Dó maior para Ré b maior através de Fá maior-Sol menor-Mi b maior -Fá menor; ou de Dó menor para Mi b menor através de Lá b maior-Ré b maior ou através de Fá menor– Ré b maior.

Observação: sobre a possibilidade de aceleração do processo ver o tema subsequente §§ 4 – 7.

5. Modulações para tonalidades de segundo grau de parentesco (com dois acidentes na armadura)

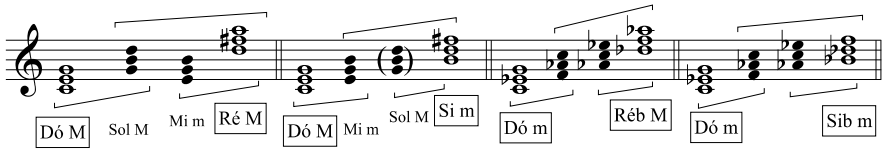
Tonalidades de segundo grau de parentesco contêm apenas duas tríades comuns, encontradas no seu sistema diatônico. Estas tríades comuns não coincidem com as tônicas de cada tonalidade (como ocorre no primeiro grau de parentesco), mas existem necessariamente nas tonalidades da subdominante e suas paralelas, em situação próxima pelo ciclo de 5as ascendentes (pela ordem dos sustenidos). Tornemos claro o esquema mencionado:

765



Acordes comuns e suas tonalidades formam elos intermediários de primeiro grau de parentesco entre a tonalidade de partida e a de resolução. Por exemplo, no caso da passagem de Dó maior para Ré maior os elos tonais intermediários serão Sol maior e Mi menor, pois formam elementos de ligação de primeiro grau de parentesco com a tonalidade de partida e com a que a sucede:

766



Assim, a modulação de segundo grau de parentesco compõe-se de dois momentos fundamentais: 1) passagem para tonalidade intermediária de primeiro grau de parentesco, na qual não é desejável haver cadência conclusiva nem tensão generalizada e 2) passagem para tonalidade conclusiva, na qual, ao contrário, são típicos o acabamento e a definição cadencial;

767



6. A escolha da tonalidade intermediária

Do ponto de vista funcional qualquer tríade (ou tonalidade) pode ser considerada quase que igualmente aceitável e adequada para a modulação. Contudo, nem sempre se pode sugerir a mesma relação intervalar entre os elos da modulação (por exemplo, Dó maior-Sol maior-Ré maior ou Dó menor-Fá menor-Si b menor), ou o mesmo tipo de relação modal (por exemplo, o movimento de Dó maior para Si b maior somente através de tonalidades maiores Dó, Fá, Si b e de Dó menor para

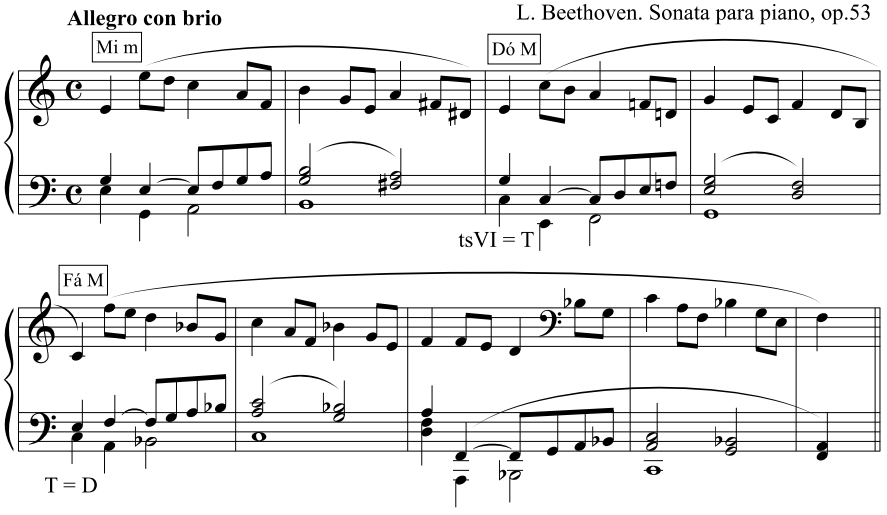
Ré menor somente entre tonalidades menores Dó, Sol, Ré). Sob este ponto de vista pode-se recomendar que se faça a escolha do acorde comum entre os que podem facilitar a variação normal dos modos e das distâncias intervalares no processo geral de modulação. Em casos específicos (quando há, por exemplo, modulação expandida de modo significativo ou nela uma sequência muito longa) pode ser inserido qualquer acorde ou tonalidade intermediária.

7. A utilização da modulação com dois acidentes

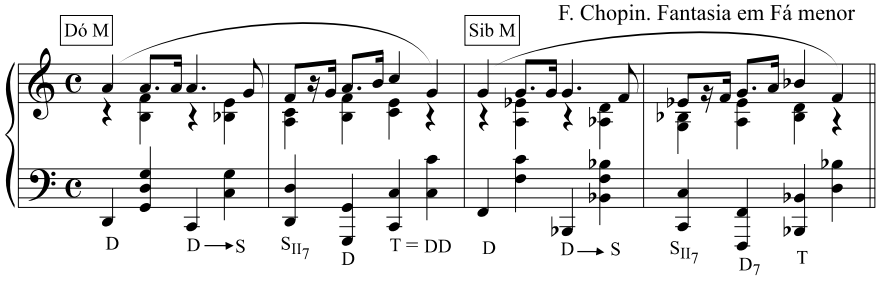
A modulação com dois acidentes, isto é, para tonalidade de segundo grau de parentesco, quase não é usada para conclusão de período graças à relação funcional peculiar entre suas tônicas (SS ou DD), e caso ocorra deverá ser tratada como rara exceção.

A modulação de segundo grau de parentesco encontra seu lugar preferencialmente nas seções centrais da obra musical, em sua elaboração ou em um movimento modulante extenso, onde qualquer tonalidade é igualmente tratada como instável, e principalmente nos encadeamentos e progressões em diferentes formas de sequência, e assim por diante. Ver, por exemplo, F. Chopin, Noturno em Sol maior, parte do Sostenuto; P. Tchaikovsky, "A caça", início e parte central; M. Balakirev, romance "Nachtstück" parte L'istesso tempo, etc.

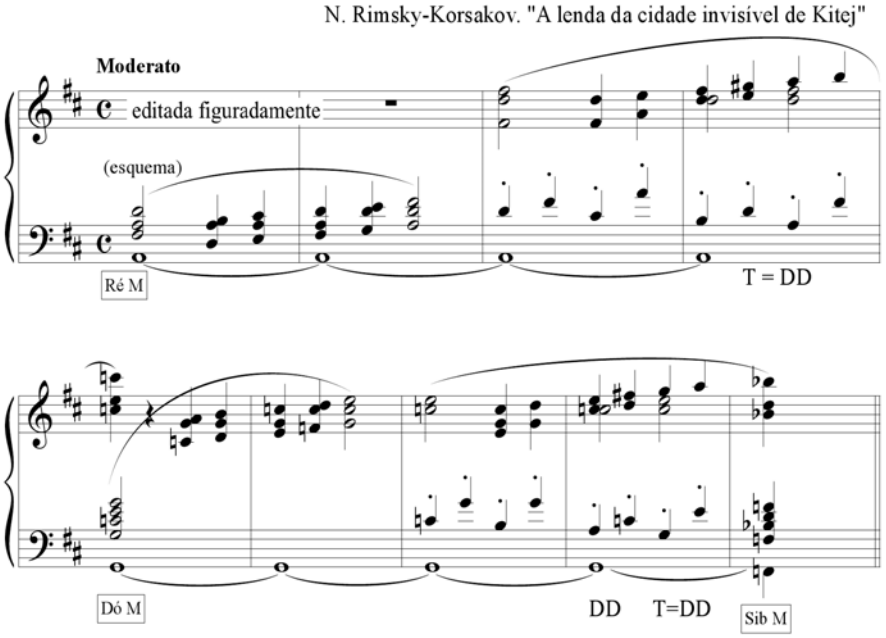
768



769



770



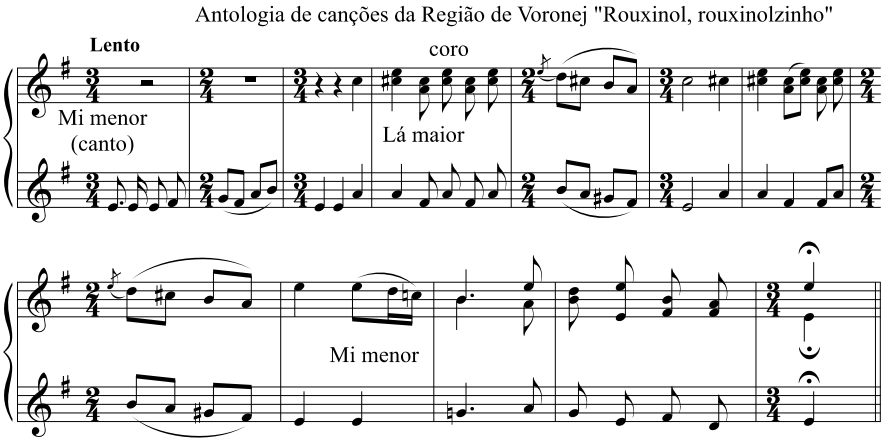
771



Observação: questões sobre o grau de parentesco das tonalidades não receberam até os dias de hoje explicações uniformes por parte da literatura científico-musical. De acordo com certos pontos de vista as tonalidades do segundo grau de parentesco deveriam ser unificadas em um só grupo, junto com as tonalidades do terceiro grau de parentesco. Este ponto de vista não nos parece suficientemente fundamentado: a peculiaridade das relações funcionais entre as tônicas nas tonalidades do segundo grau de parentesco, a complexidade eventual da comutação do acorde comum, as características de dificuldade e de aceitação nas práticas da modulação e por fim o espaço de utilização de tais modulações no processo de desenvolvimento da obra musical exigem que elas sejam classificadas em um grupo específico.

Acrescente-se a isso que a música russa, em face das relações funcionais que lhe são características, dá razões a que se trate as tonalidades de segundo grau de parentesco distintamente, como sendo de grau próximo, isto é, de primeiro grau. Por exemplo, Dó maior mixolídio e Sol menor dórico, graças à total coincidência da estrutura sonora, podem ser unificadas imediatamente como autênticas tonalidades de primeiro grau de parentesco. Observe-se que em uma peça russa já citada a relação entre as tonalidades de Mi menor-Lá maior-Mi menor (distantes dois acidentes) é tratada como próxima, isto é, como sendo de primeiro grau de parentesco:

772



EXERCÍCIOS

Orais: analisar as seguintes obras e trechos de obras:

a) F. Chopin. Mazurca em Dó menor, op. 56 nº 3 (período inicial);
b) P. Tchaikovsky. Coro “Lindas donzelas” da ópera “Evgueni Oneguin”;
c) P. Tchaikovsky. Arioso de Liza “Por que estas lágrimas?” da ópera “Dama de espadas”;
d) A. Borodin. Cavatina de Vladimir da ópera “Príncipe Igor” (compassos 1-21);
e) N. Rimsky-Korsakov. Ópera “A lenda da cidade invisível de Kitej”;
(276 - 277)
f) L. Beethoven. Sonata em Sol maior, op. 49 nº 2 (elaboração, I mov.).

Escritos: harmonizar melodias e baixos dados:

773



TEMA 52. A MODULAÇÃO PARA TRÊS-SEIS ACIDENTES

1. A modulação múltipla para um acidente

Como já foi assinalado, a diferença no número de acidentes nas armaduras de clave servem de sinal externo da proximidade ou do afastamento entre uma tonalidade e outra. A distância expressa pela diferença do número de acidentes pode ser superada através da modulação múltipla, com uma alteração a cada vez, até atingir a tonalidade para qual se vai modular; assim por exemplo a passagem de Dó maior para Si maior, que apresenta diferença de cinco acidentes na armadura de clave, exige os seguintes passos:

Dó maior – Sol maior – Ré maior – Lá maior – Mi maior – Si maior

ou Dó maior – Sol maior – Si menor– Fá # menor – Mi maior – Si maior

ou Dó maior – Mi menor – Ré maior – Lá maior – Dó # menor – Si maior

Na literatura musical encontram-se estruturas modulantes deste tipo (por exemplo, nas elaborações com pouca fixação das tonalidades intermediárias).

2. Simplificação da relação complexa entre as tonalidades

A diferença de seis acidentes nas armaduras de clave constitui o limite extremo de afastamento entre as tonalidades. Quando há grande diferença é sempre possível substituir uma das tonalidades interligadas por outra enarmonicamente equivalente.

É de conhecimento geral a circunstância segundo a qual a soma de acidentes enarmonicamente coincidentes é igual a doze. Disto se conclui que:

a) a diferença de 7 acidentes pode ser substituída por 5 acidentes (12-7=5);

b) a diferença de 8 acidentes pode ser substituída por 4 acidentes (12-8=4) e assim por diante.

Assim sendo, é imprescindível estabelecer qual das tonalidades conectadas, a inicial ou a conclusiva, é mais vantajoso substituir por outra que na substituição não receba uma quantidade exorbitante de acidentes na armadura de clave, por exemplo: a relação Mib maior - Mi maior deve ser substituída por Ré # maior – Mi maior. A relação Lá b maior –Dó # menor deve ser substituída por Sol # maior – Dó # menor, e assim por diante.

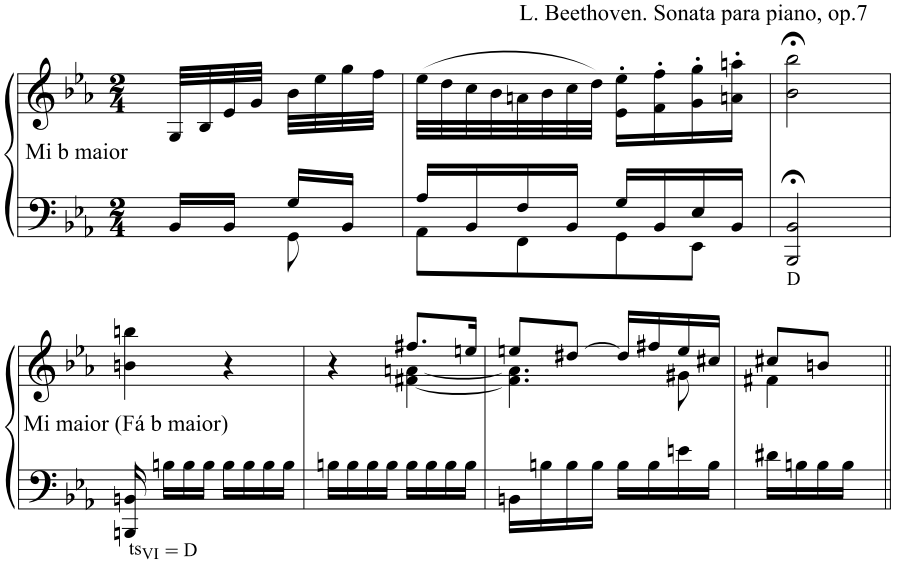
Portanto, se a diferença entre as tonalidades conectadas for maior do que seis acidentes, tal fato não constitui sinal real de afastamento recíproco entre elas. Ao contrário quanto mais distante nos afastarmos do limite de seis acidentes de diferença, maior será a aproximação da tonalidade de partida, de modo que haverá paridade enarmônica atingindo-se doze acidentes (por exemplo, Sol b maior – Fá # maior) ou a relação entre tonalidades paralelas (por exemplo, Mi b menor – Fá # maior ou Sol b maior – Ré # menor. Isso é uma consequência do sistema de temperamento.

3. A substituição enarmônica como facilitadora da leitura da notação

Por vezes as tonalidades, indiferentemente de estarem próximas ou afastadas da tonalidade a que estão conectadas, têm um número significativo de acidentes na armadura de clave (sete e até mais). Se a inclinação ou a modulação produz uma tensão pequena, os acidentes ocasionais indispensáveis a ela podem ser introduzidos passageiramente como notação no texto, sem utilização de substituição enarmônica completa.

Entretanto quando há inclinações e modulações mais longas, as tonalidades pouco ou nada utilizadas são de hábito substituídas por enarmonia, para facilitar a compreensão e a leitura do texto notado. Tal substituição é acompanhada pela introdução dos acidentes ocasionais correspondentes ou até mesmo da armadura de clave.

774

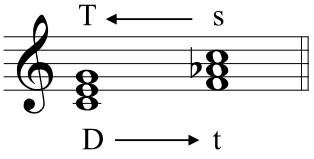


O modelo de substituição enarmônica que facilita a leitura da notação ao mesmo tempo complica externamente (não para a percepção auditiva) a relação entre as tonalidades. É preciso ter isso em mente no momento da cifragem analítica das tonalidades com relações complexas, sobretudo quando a diferença é de seis ou mais acidentes na armadura de clave.

4. Aceleração da modulação gradual

Nas modulações para tonalidades com mais de dois acidentes na armadura de clave é comum utilizar a relação do modo maior com o menor, distantes uma 4ª justa:

775



Tal relação resulta em diferença de quatro acidentes na armadura. Nesse caso as respectivas tônicas se encontram em relação de parentesco de primeiro grau e estão conectadas em duas direções. Na direção para adiante (da esquerda para a direita) ocorre passo de quatro bemóis na armadura (s); na direção contrária ocorre o mesmo passo na direção dos sustenidos (D).

5. Modulação para 3 – 5 acidentes do lado dos bemóis

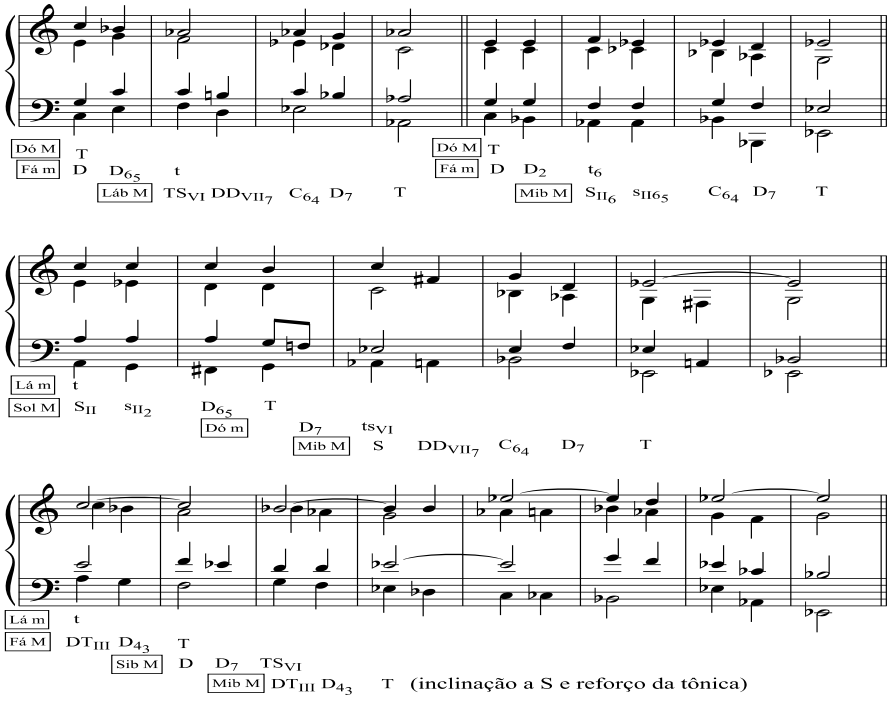
Na modulação para o lado dos bemóis a relação mencionada acima é feita por movimento direto: do modo maior passa-se para o menor, distante uma 4ª acima (isto é, para a subdominante menor, por exemplo de Dó maior para Fá menor).

Por esse motivo se a tonalidade de partida é maior, a modulação para quatro acidentes é uma possibilidade imediata: Dó maior-Fá menor-Ré b maior, Lá maior-Ré menor-Fá maior.

Se a tonalidade de partida é menor, é preciso passar primeiro para uma das tonalidades maiores de primeiro grau de parentesco; depois disto a passagem para a sua subdominante menor é feita através de aceleração da modulação, por exemplo: Lá menor-Dó maior-Fá menor-Lá b maior (Ré b maior).

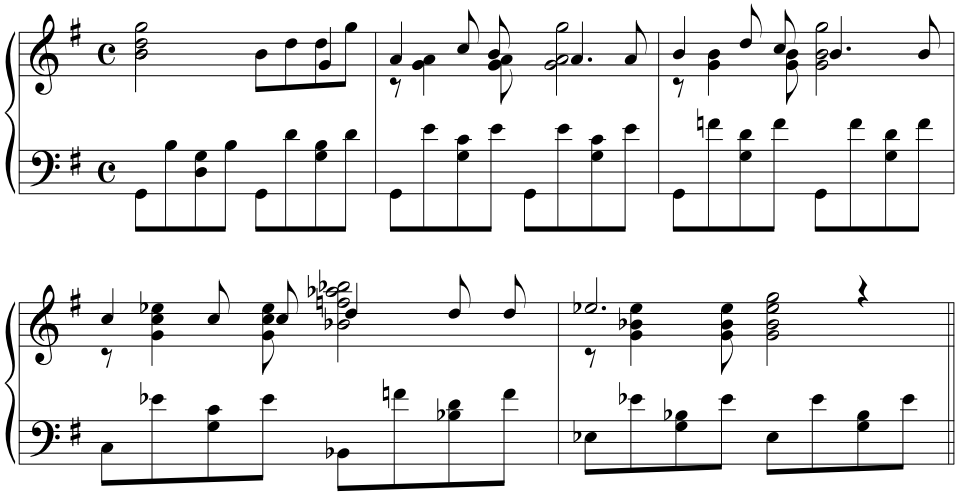
A escolha da tonalidade maior intermediária nem sempre é indiferente, tendo em vista que ela pode liquidar todo o processo de modulação: ocorre a plena possibilidade de se limitar a um elo intermediário em vez de dois (Lá menor-Fá maior-Si b menor é mais curto que Lá menor-Dó maior-Fá menor-Si b menor).

Exemplos de aceleração de modulação para o lado dos bemóis:
776



777

F. Schubert. "Pombo correio"



6. Modulação para o lado dos sustenidos para 3 – 5 acidentes

Na modulação para o lado dos sustenidos a relação descrita antes é executada por movimento contrário: passa-se do modo menor para o modo maior, distante uma 5ª acima (isto é, para a dominante maior).

Por esse motivo se a tonalidade de partida é menor, o passo de quatro acidentes na armadura é uma possibilidade imediata, por exemplo, Lá menor-Mi maior-Sol # menor ou Dó menor-Sol maior-Lá menor.

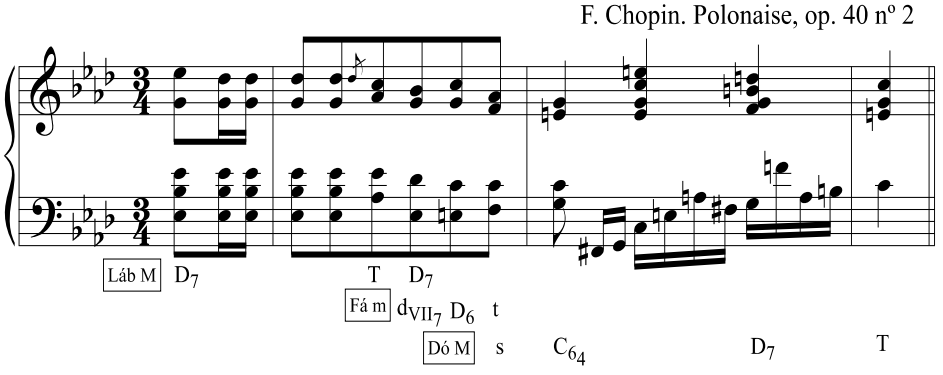
Se a tonalidade de partida é maior, é preciso passar primeiro para uma das tonalidades menores de primeiro grau de parentesco; depois disto utiliza-se a aceleração indicada através da passagem para sua dominante maior, por exemplo: Dó maior-Lá menor-Mi maior-Dó # menor; Sol maior-Si menor-Fá # maior-Ré # menor.

A escolha da tonalidade menor intermediária nem sempre é indiferente, sendo que também neste caso ela pode liquidar todo o processo de modulação (Dó maior-Mi menor-Si maior é mais curto que Dó maior-Lá menor-Mi maior-Si maior). Exemplo de modulação acelerada para o lado dos sustenidos:

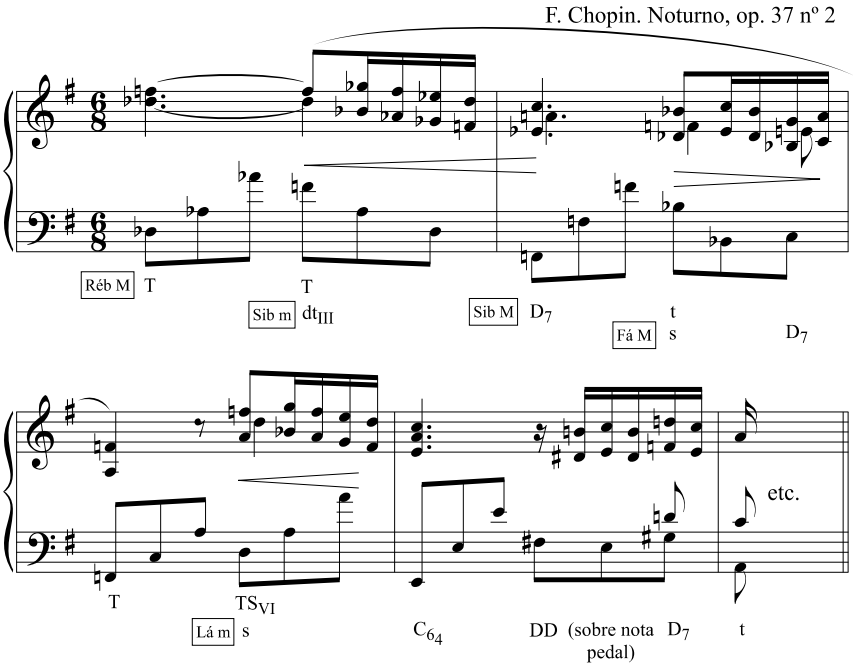
778


Lá m t
Mi M s sII7 D D2 T6
Fá# m dVII6 sIV43 D65 t sII6 C64 D7 t
Dó M T
Mi m tsVI sII65 D2 t6
Si M s6 sII43 C64 D7 T
Dó M T
Ré m dVII DVII7 t t6
Lá M s s6 C64 D7 T

779


F. Chopin. Polonaise, op. 40 nº 2
Láb M D7 T D7
Fá m dVII7 D6 t
Dó M s C64 D7 T

780


F. Chopin. Noturno, op. 37 nº 2
Réb M T T
Sib m dtIII
Sib M D7 t
Fá M s D7
T TSVI
Lá m s C64 DD (sobre nota pedal) D7 t
etc.

7. Modulação para 6 acidentes

Quando as tonalidades conectadas se distinguem uma da outra em seis acidentes na armadura, é imprescindível que seja realizada uma passagem complementar para um acidente. Tal passagem pode ser conduzida no início do processo de modulação, sendo colocada, após a tonalidade de partida, outra de primeiro grau de parentesco, que se distingue dela em apenas um acidente na armadura. Por exemplo: Lá menor-Fá maior-Si b menor-Sol b maior; Dó maior-Mi menor-Si maior-Ré # menor. Em casos semelhantes são suficientes duas tonalidades intermediárias.

Se o passo para um acidente no início da modulação está ausente, é preciso introduzir tonalidade complementar na sua conclusão. Por exemplo: Lá menor-Dó maior-Fá menor-Ré b maior-Sol b maior; Dó maior-Lá menor-Mi maior-Sol # menor-Ré # menor.

8. Tonalidades intermediárias e tríades intermediárias

Cada um dos elos do plano de modulação pode ser representado por uma tonalidade correspondente (sem cadência ou com cadência de um dos tipos intermediários – completa, imperfeita, meia-cadência, às vezes até cadência interrompida). Os elos intermediários (um, às vezes dois) podem ser representados também por simples tríades, sem a estabilidade da qualidade de tônica. Isto acelera o processo geral de modulação e o torna mais inesperado, o que às vezes corresponde ao objetivo da ideia ou do exercício.

Exemplo de harmonização:

781



EXERCÍCIOS

Orais:

1) compor plano de modulação para o lado dos bemóis e dos sustenidos com diferença de 3 – 6 acidentes na armadura de clave entre as tonalidades de partida e de conclusão;
2) analisar os planos e as técnicas de modulação nos exemplos dados no tema nos seguintes trechos:

a) L. Beethoven. Sonata nº 12, Marcha fúnebre;
b) L. Beethoven. Sonata, op. 10 nº 2, I mov. (final da elaboração);
c) A. Borodin. Primeiro quarteto, Scherzo (passagem do tema principal para o secundário na reprise);
d) F. Chopin. Polonaise-fantasia, Poco piú lento, (compassos 6 – 17);
e) F. Chopin. Mazurca em Si maior, op. 56 nº 1;
f) P. Tchaikovsky. “Tão doente quanto dócil” (modulação de Si b maior para Sol b maior);
g) F. Liszt. "Balada do Rei Fulskom";
h) M. Balakirev. “Eu vim para saudá-lo” (parte central);
i) A. Dargomijsky. Canção de Laura.

Escritos: harmonizar melodias dadas:

782





No piano: tocar modulações para 3 – 6 acidentes na armadura, seguindo um plano composto previamente. No final da modulação é desejável pedal na D e, após esse, na T da tonalidade conclusiva, com as possíveis inclinações.

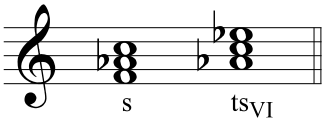
TEMA 53. A MODULAÇÃO ATRAVÉS DA TRÍADE DO VI GRAU ABAIXADO (tsVI) DO MAIOR-MENOR E ATRAVÉS DO ACORDE NAPOLITANO

A) A MODULAÇÃO ATRAVÉS DO tsVI MAIOR-MENOR

1. Noções gerais

Na aceleração da modulação entre as tonalidades do par maior-menor, afastados uma 4ª ascendente, o menor pode ser substituído pelo seu paralelo maior correspondente. Por exemplo, de Dó maior é possível modular não por meio do acorde Fá-Lá b-Dó (da subdominante menor), mas com a ajuda de seu paralelo, isto é, Lá b-Dó-Mi b (VI grau abaixado):

783

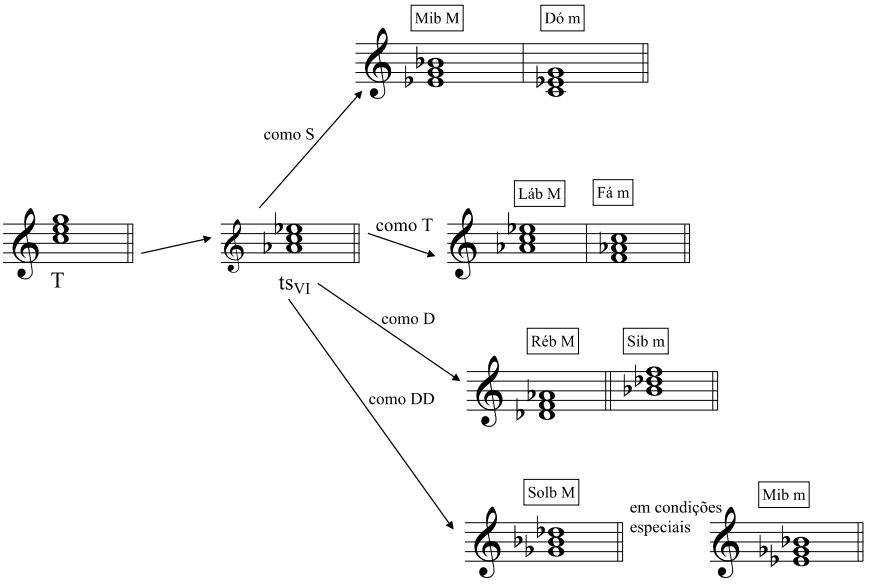


Desse modo se dá a modulação através do tsVI da tonalidade inicial ou da sucessiva. Tal modulação une tonalidades com diferença de três, quatro ou cinco acidentes na armadura, raramente com seis acidentes. Assim, Dó maior une-se através dessa modulação com Mi b maior (Dó menor), Lá b maior (Fá menor), Ré b maior (Si b menor) e em casos mais raros com Sol b maior (Mi b menor). Exatamente do mesmo modo Dó menor ou Lá menor une-se com Lá maior, Mi maior e Si maior, e em casos mais raros com Fá # maior (Ré # menor).

2. A modulação para o lado dos bemóis

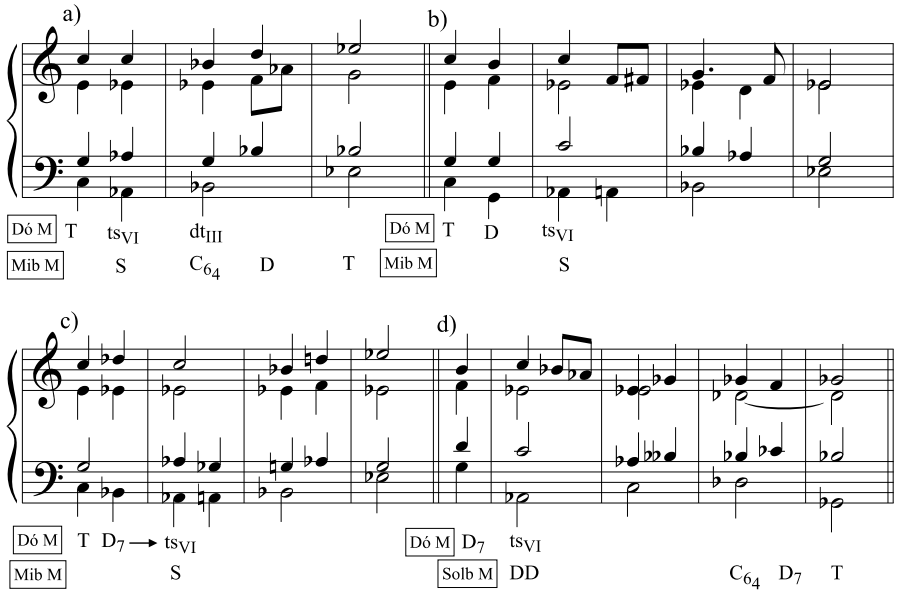
Em caso de modulação partindo de dada tonalidade em direção aos bemóis, tsVI da tonalidade inicial pode passar a ter função de T, S, D e mesmo DD na tonalidade que a sucede:

784

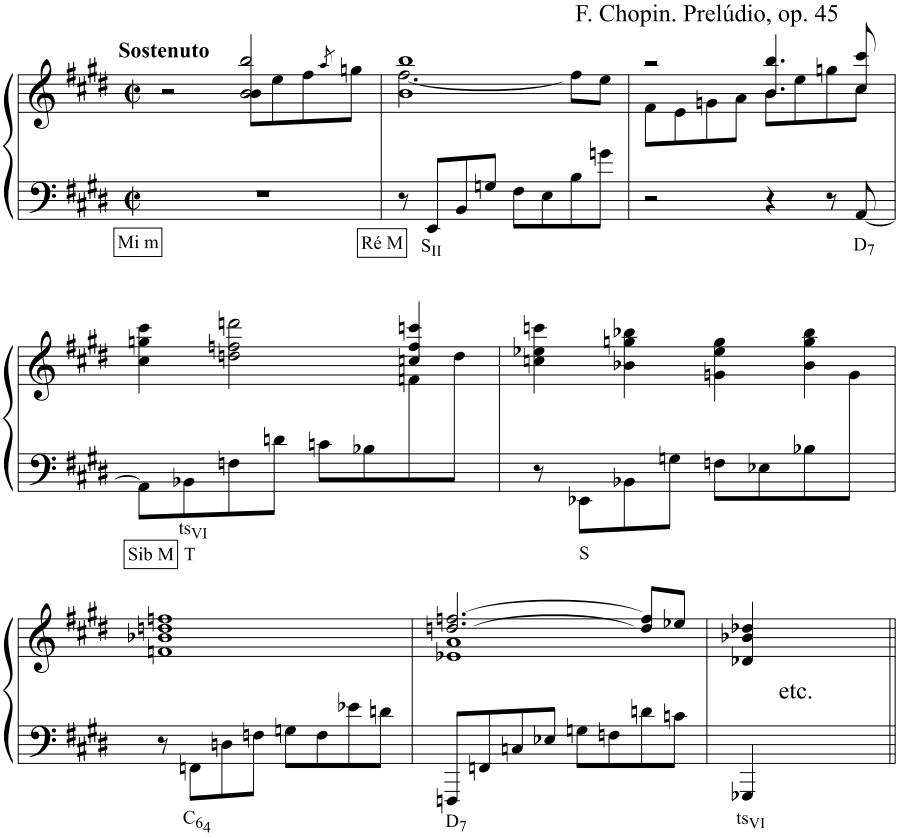


Na tonalidade inicial tsVI é introduzido imediatamente depois de T, por encadeamento interrompido ou por meio de sua dominante (frequentemente D^4_3):

785



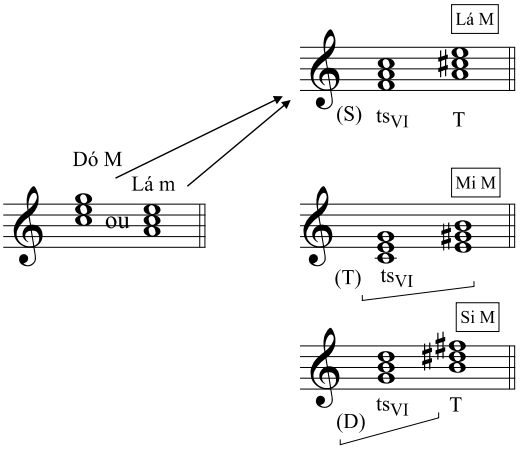
786



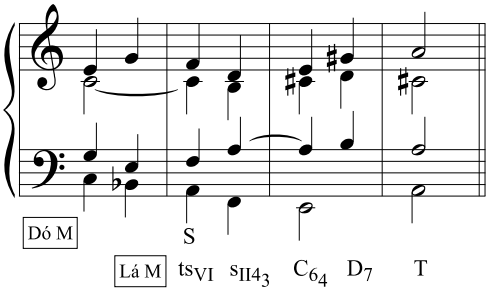
3. A modulação para o lado dos sustenidos

Em caso de modulação a partir do maior ou de seu paralelo em direção aos sustenidos, as três tríades maiores da tonalidade maior ou menor inicial (T, S, D, tsVI, dtIII e dVII) adquirem na tonalidade posterior a função de tsVI. Nesses casos após tsVI segue resolução cadencial mais ou menos detalhada na nova tonalidade:

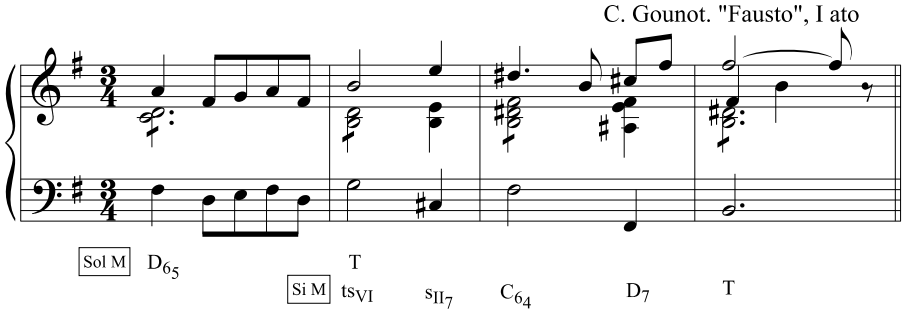
787



788



789



A notação da modulação através do VI grau abaixado teve grande difusão e adquiriu sentido estilístico na música de R. Schumann, F. Chopin, R. Wagner, F. Liszt e outros, sendo contudo às vezes encontrada, dentro do seu próprio contexto, também nas obras dos clássicos vienenses.

EXERCÍCIOS

Orais: analisar as seguintes obras:

a) R. Schumann. “Nachtstücke”, op. 23 nº 4;
b) R. Schumann. “Amor do poeta”, op. 48 nº 15;
c) F. Chopin. Mazurca, op. 33 nº 3;
d) F. Chopin. Estudo, op. 10 nº 10;
e) F. Chopin. Mazurca, op. 41 nº 3;
f) F. Liszt. Valsa improviso em Lá b maior;
g) S. Rachmaninoff. Melodia em Mi maior;
h) A. Arenski. Canção tártara em Fá maior do poema “A fonte de Bakhtchisarai”.

No piano: tocar as seguintes modulações através de tsVI:
de Fá maior para Lá bemol maior;
de Mi menor para Fá # maior;
de Mi bemol maior para Sol maior.

B) A MODULAÇÃO ATRAVÉS DO ACORDE NAPOLITANO

4. Noções gerais

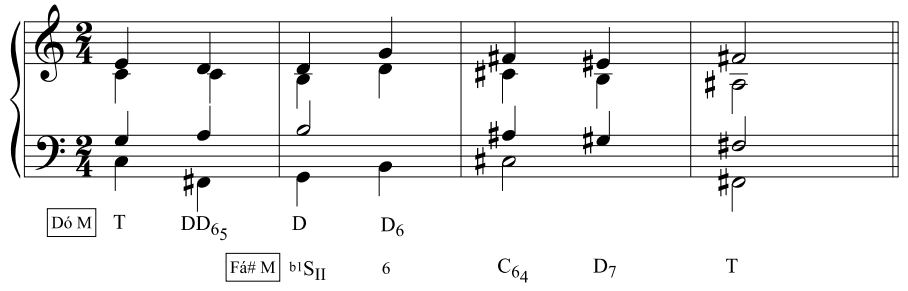
Qualquer tríade maior (T, S, D do maior ou dtIII, tsVI, dVII do menor) pode ser percebida como acorde napolitano da tonalidade seguinte, cuja tônica situa-se meio tom abaixo daquela tríade:

790



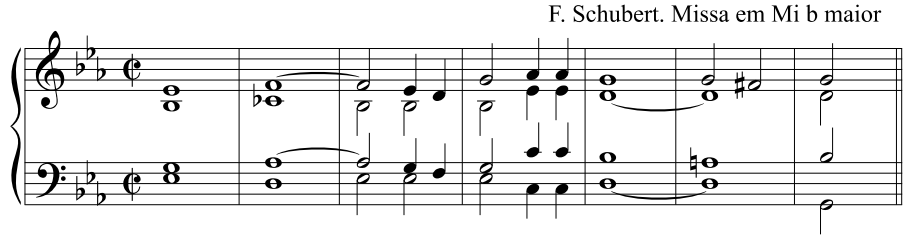
Em muitos casos o acorde comum pode ser introduzido por meio de inclinação, para arredondar a modulação:

791

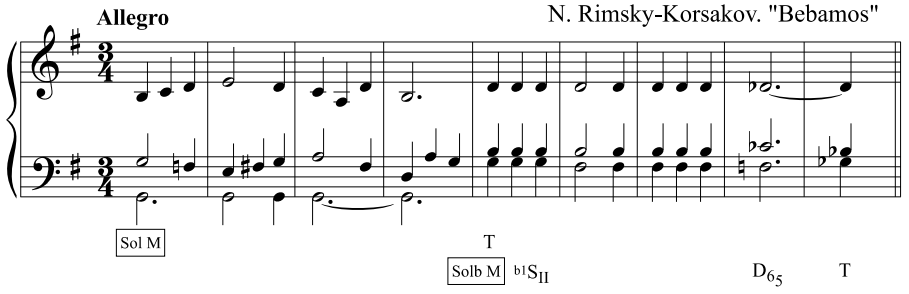


Após a comutação do acorde comum em acorde napolitano da nova tonalidade, o movimento que o sucede deve corresponder a um dos encadeamentos habituais para esse acorde:

792



793



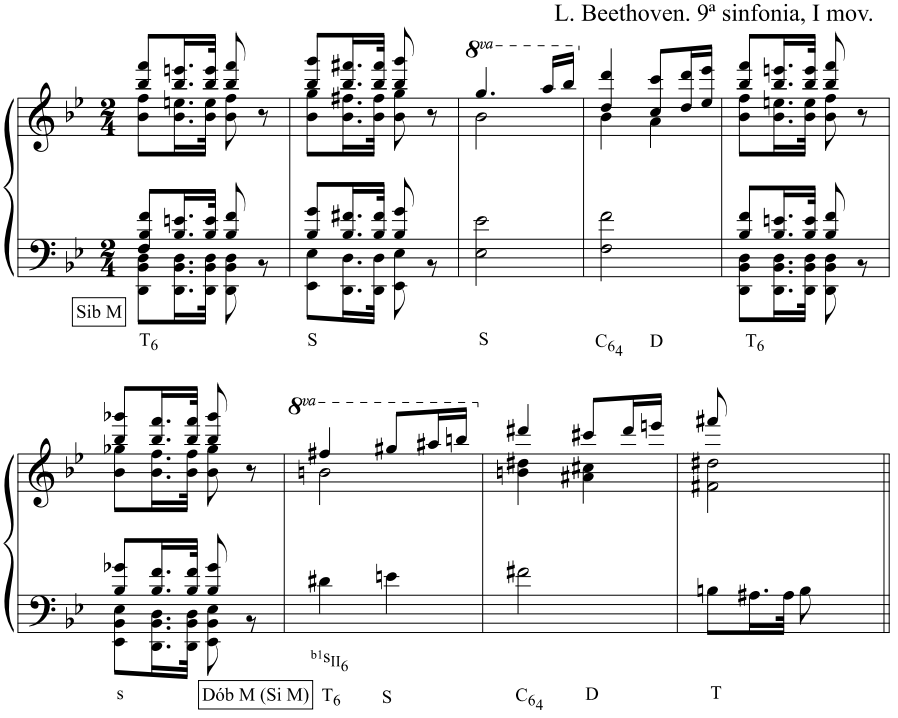
Uma modulação desse tipo pode conduzir de determinado maior ou menor a uma tonalidade do lado dos sustenidos: no modo menor – com um, dois ou três acidentes na armadura, no modo maior – com quatro, cinco ou seis acidentes.

Além disso, a partir do menor (e mais recentemente do maior) é possível, através da transformação de sua dominante maior em acorde napolitano, realizar modulação por trítono (tanto para tonalidade maior como para menor); por exemplo, de Dó menor para Fá # maior e Fá # menor através da tríade de Sol-Si-Ré, isto é, dominante de Dó menor; ou a partir de Sol b maior para Dó menor através de D de Sol b maior (Ré b-Fá-Lá b).

Observação: 1. a modulação através de acorde napolitano é próxima ao tipo de modulação através de s menor (ou seja, através de tsVI), e deste modo ^{b1}SII pertence ao mesmo grupo.

2. às vezes encontra-se modulação conduzida para o lado dos bemóis através do acorde napolitano da tonalidade inicial. Esse acorde se iguala a T, S ou D do maior ou dtIII, tsVI ou dVII do menor. Antes de mais nada essa é uma passagem para tonalidade distante meio tom acima da tonalidade anterior.

794



EXERCÍCIOS

Orais: analisar os exemplos de modulação nos trechos dados acima e nos seguintes:

a) L. Beethoven. Sonata, op. 27 nº 2, I mov. (compassos 10 – 15);
b) L. Beethoven. Sonata, op. 14 nº 2, I mov. (compassos 18 – 23 da elaboração);
c) F. Chopin. Mazurca, op. 59 nº 1 (de 5 sustenidos até a reprise);
d) N. Rimsky-Korsakov. Ópera "O galo de ouro" (tema da Estrelinha);
e) R. Schumann. Introdução da Abertura "Manfredo";

f) F. Liszt. “Rapsódia Espanhola” (passagem de Dó # menor para Ré maior);
g) A. Scriabin. Prelúdio em Sol # menor, op. 16.

No piano: tocar diferentes estruturas modulantes através do acorde napolitano nas seguintes tonalidades: 1) Fá maior – Lá maior; 2) Dó maior – Sol b maior; 3) Mi menor – Si menor; 4) Dó maior – Mi menor; 5) Lá menor– Dó # menor; 6) Ré b maior – Dó maior; 7) Mi maior – Fá maior.

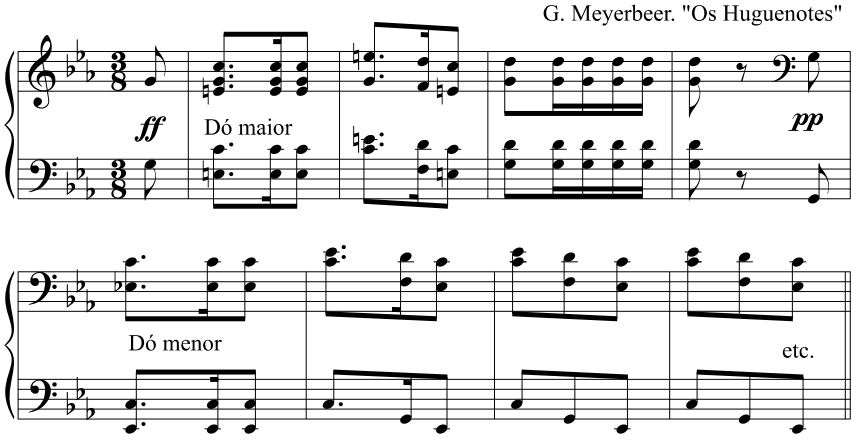
TEMA 54. A MODULAÇÃO ATRAVÉS DA TÔNICA HOMÔNIMA

1. Métodos de introdução da tônica homônima

A tônica homônima é introduzida habitualmente por um dos seguintes métodos:

1) por meio de justaposição da estrutura do maior com a do menor, depois da cesura (muito mais raro é encontrar-se a ordem oposta: menor – maior). O conteúdo temático das estruturas justapostas é frequentemente similar, mesmo que apenas no seu início (o que é mais natural), ocorrendo também com diferenças:

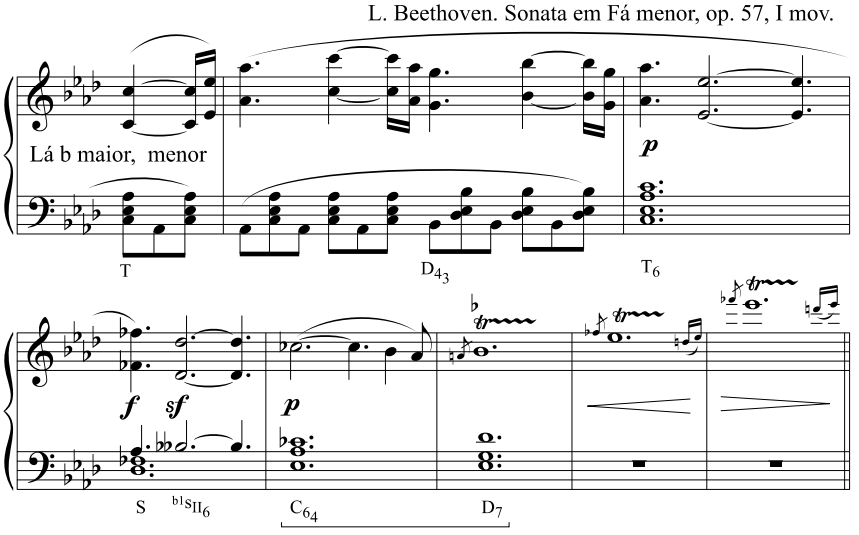
795



2) por meio de finalização da estrutura menor na tônica maior (o caso contrário é raro e exige maior atenção) (ver F. Liszt, “Die Lorelei”);

3) por meio de permanência longa em uma das funções instáveis comuns ao modo maior e ao menor (D_9 menor, D_7; $DVII_7$ diminuta, D; mais raramente sII_7, s, dtIII):

796



(ver também L. Beethoven. Sonata em Lá maior, op. 101).

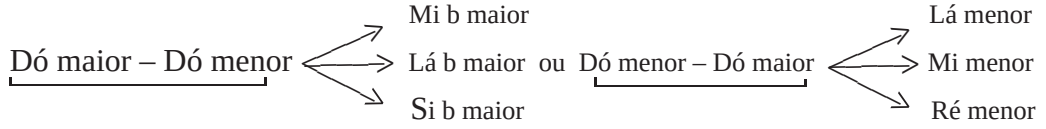
Entretanto, esse método é utilizado sobretudo com o objetivo de unir grandes partes de formas mais desenvolvidas.

2. Emprego da tônica homônima para modulação ou inclinação

1. Após a introdução da tônica homônima a que lhe antecede por um dos métodos descritos acima, ela servirá como ponto de partida para uma modulação posterior a tonalidades que contêm a sua tríade.

A tônica homônima é considerada então como acorde comum a partir do qual forma-se progressão de acordo com a ordem habitual dos acordes e das modulações.

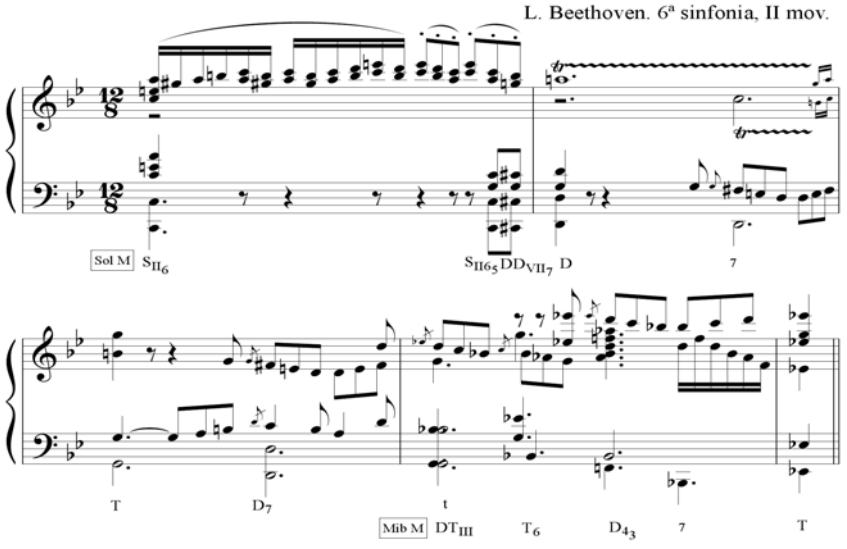
A modulação mais utilizada, a partir do maior através da tônica menor homônima para tonalidade de primeiro grau de parentesco, é a que se relaciona com a tonalidade posterior distante uma 3ª ascendente ou descendente ou uma 2ª descendente. A partir da tônica menor a distância é, respectivamente, de 3ª ascendente ou descendente ou de 2ª maior ascendente:



797



798



2. A modulação que se dirige à tônica homônima em relação à tonalidade posterior ocorre na maioria das vezes no menor, homônimo ao posterior maior (ver L. Beethoven, início da Sonata, op. 53, onde há modulação de Dó maior para Mi maior através de Mi menor; Sonata, op. 10 nº 1, a reprise contém passagem de Fá maior para Dó menor através de Fá menor).

EXERCÍCIOS

Orais: analisar os processos de modulação nos dois últimos exemplos e nos seguintes trechos:

799



e também no arioso de Elza da ópera “Lohengrin” de R. Wagner; na Sonata para piano de P. Tchaikovsky – passagem para a parte secundária do I mov.

Escritos:

a) harmonizar os cantos dados:

800



b) completar a frase dada até o final do período com modulação para a tonalidade de Si b maior através do homônimo menor e reforçar a nova tonalidade com nota pedal na tônica:

801



No piano: tocar estruturas modulantes a partir do maior e do menor através das tônicas homônimas, como por exemplo, Dó maior – Dó menor – Lá b maior; Dó maior – Dó menor – Si b maior; Lá menor – Lá maior – Fá # menor; Lá menor – Lá maior – Si menor, e assim por diante.

TEMA 55. SEQUÊNCIAS MODULANTES

1. Definições

Chama-se modulante a sequência que, no processo de desenvolvimento, une algumas tonalidades diferentes:

802



2. A construção do elo da sequência

Similar às sequências cromáticas, nas sequências modulantes todos os elos contêm os mesmos acordes e a mesma progressão, mas em tonalidades diferentes.

O elo é na maioria das vezes iniciado com as harmonias instáveis, levando ou não à tônica:

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

3. A transposição do motivo

A transposição do motivo nas sequências modulantes pode ocorrer por um mesmo intervalo ou pela variação desse intervalo entre as tônicas de elos vizinhos.

O modo do primeiro elo pode ser mantido nos elos seguintes, mas pode ser também modificado.

Na maioria das vezes as formas de transposição encontradas são as seguintes:

1) para tonalidades com parentesco de primeiro grau da tonalidade de partida, por exemplo, Dó maior-Ré menor-Mi menor-Fá maior, etc.;

2) por tons inteiros (em geral descendentes), por exemplo, Dó maior-Si b maior-Lá b maior-Sol b maior, etc.;

3) por semitons (em geral descendentes), por exemplo, Dó maior-Si maior-Si b maior-Lá maior, etc.;

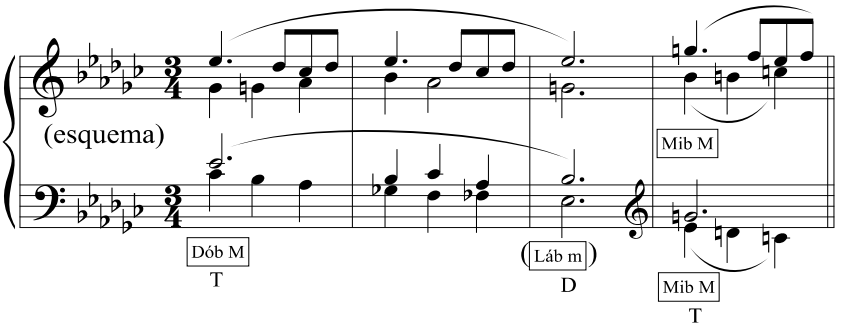
4) por 3as, de modo que a tonalidade de cada elo seguinte esteja em primeiro grau de parentesco com a do elo anterior, por exemplo, Dó maior-Mi menor-Sol maior-Si menor, etc.;

5) por 3as simétricas, com base no maior-menor homônimo ou paralelo,

por exemplo, Dó maior-Mi b maior-Sol b maior-Lá maior-Dó maior ou Dó maior-Lá b maior-Mi maior-Dó maior (nesse caso utilizam-se para as 3as intervalos idênticos aos seus enarmônicos); a sequência termina rapidamente:

803

P. Tchaikovsky. "A dama de Orleans"



e assim por diante por 3as maiores ascendentes

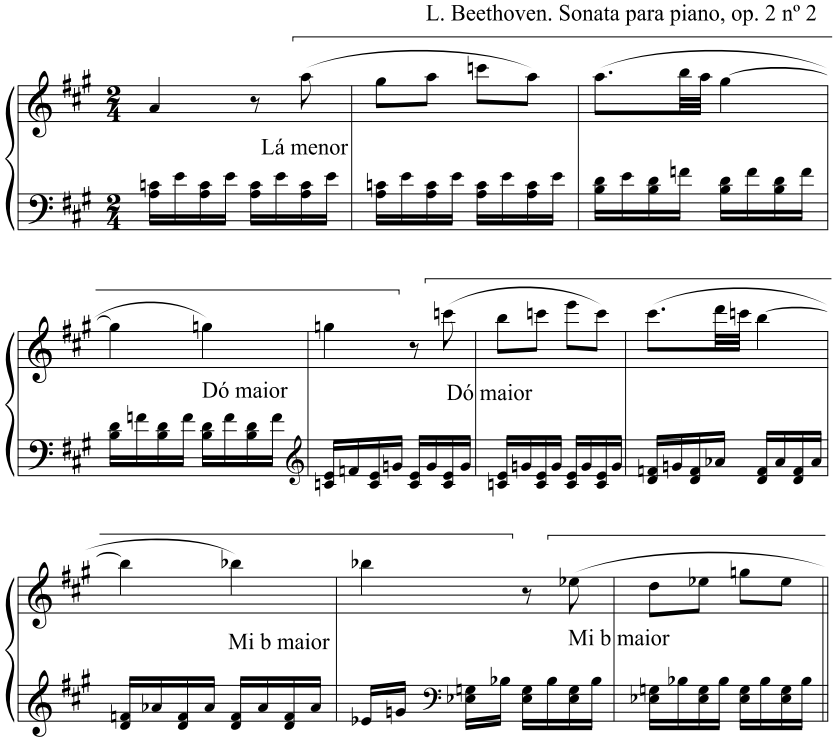
6) por 4as ou 5as justas, por exemplo, Dó maior-Fá maior-Si b maior, etc., ou Dó menor-Sol menor-Ré menor, etc. – é o tipo de sequência mais encontrado na parte inicial da seção de elaboração das sonatas.

Os motivos que permitem maior liberdade de escolha com relação à transposição são aqueles que começam com harmonias instáveis, sobretudo de dominante, ou contêm algumas harmonias instáveis.

Por vezes a modulação é inserida dentro do próprio motivo. Em tais sequências é possível a coincidência de tonalidades no final do elo precedente ou no início do seguinte.

804

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



A conclusão do motivo em harmonia instável (sobretudo em D) por vezes exige um tipo de transposição que garanta a resolução dessa harmonia.

4. Advertência de caráter geral sobre a construção de sequências

1. A quantidade de elos na sequência modulante é em geral limitada a dois ou três. Contudo, nos tempos mais rápidos e nos motivos mais curtos as sequências podem conter um número maior de elos.

2. O primeiro e sobretudo o último elo da sequência aparece frequentemente incompleto ou variado, por causa da diversidade ou para obter melhor unidade com a estrutura musical circundante.

3. Por vezes os últimos elos da sequência sofrem modificação com relação ao primeiro elo: eles são encurtados (acelerados) ou, mais raramente, prolongados; variam os modos de posição dos acordes, o desenho melódico ou o ritmo; um dado acorde pode ser substituído por outro da mesma função, e pode até ser inserido um novo acorde complementar que não produza modificação significativa na estrutura harmônica do elo.

As sequências com modificações na estrutura dos elos são designadas como livres e são importantes principalmente para o desenvolvimento.

5. A região de utilização da sequência

As sequências modulantes são utilizadas em geral no interior das partes tonalmente instáveis da forma musical:

1) nas partes de ligação entre diferentes seções das obras, por exemplo, unindo temas independentes das sonatas (ver L. Beethoven, Sonata, op. 10 nº 1, I mov., exposição, parte de ligação);

2) nas partes intermediárias, destinadas à elaboração das exposições anteriores, (ver P. Tchaikovsky, valsa da Serenata para orquestra de cordas ; I movimento da 4ª sinfonia; introdução da ópera "Evgueni Oneguin", etc.).

Além disso, as sequências são encontradas em outras situações, por exemplo, na exposição do próprio tema (ver L. Beethoven, Quarteto, op. 18 nº 1, I mov., Scherzo; Sonata, op. 26, Scherzo; N. Rimsky-Korsakov, "Scheherazade", I mov.).

EXERCÍCIOS

Orais: nas obras mencionadas acima analisar as sequências quanto à sua estrutura harmônica e localização na forma.

Escritos: harmonizar as melodias dadas:

805

1.







2.





3.





4.





5.





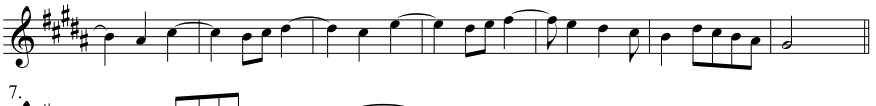




6.







7.





No piano: tocar sequências modulantes com os motivos dados, extraídos da literatura, utilizando diferentes intervalos de transposição com conclusão em nova tonalidade:

806



TEMA 56. A ELIPSE

1. Noções preliminares

A elipse, que na tradução literal significa ausência ou omissão, é constituída pela substituição do acorde esperado por um outro qualquer que não existe como sucessão funcional imediata ao primeiro acorde.

Na elipse são justapostos dois acordes que não têm relação funcional imediata como aquela que é encontrada, por exemplo, em dominante e tônica, subdominante e tônica ou DD e D.

Em contraponto à complexidade do próprio acorde, obtida com o acréscimo à tríade de 7as, 9as ou até mesmo de alterações ou através de notas melódicas, a elipse torna complexa a progressão de acordes, os quais podem ser, por si mesmos, muito simples quanto à sonoridade.

A elipse encontra seu lugar próprio no interior da estrutura, e aí está a origem de sua distinção da justaposição, a qual acontece no limite de duas estruturas.

2. Características dos acordes que são substituídos

No encadeamento por elipse são substituídos:

a) acordes esperados, por exemplo, de tônica após dominante ou dominante após dominante dupla;

b) todos os acordes esperados do grupo da tônica (isto é, de toda a função), por exemplo, função de tônica após dominante ou dominante após dominante dupla;

c) a consonância esperada do acorde de resolução, quando, por exemplo, após acorde de 7ª da dominante sucede não a tônica, mas acorde de 7ª da tônica;

d) o modo esperado, quando, por exemplo, a peça em modo menor é concluída com a tônica maior ou quando após a dominante natural do modo maior surge tsVI do homônimo menor;

e) a tonalidade esperada, quando, por exemplo, após D da tonalidade respectiva seguem acordes de outra tonalidade qualquer (até mesmo distante).

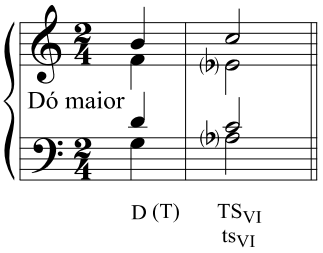
3. Características dos acordes de substituição

Nos acordes substituintes mantêm-se em grande parte alguns dos elementos que estariam possivelmente presentes na resolução mais simples, representados talvez por uma única nota remanescente do acorde que foi substituído.

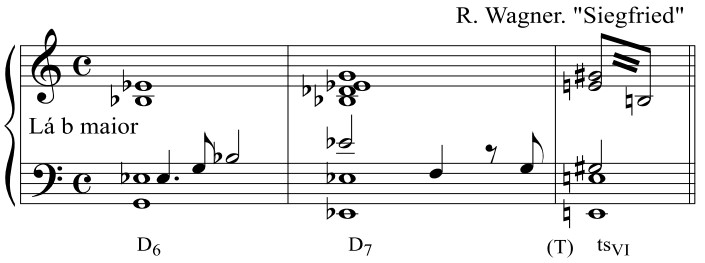
No lugar do acorde substituído (daqui por diante cifrado entre parênteses) pode surgir na justaposição elíptica:

1) uma tríade do grupo da tônica esperada, habitualmente TSVI ou tsVI. Tal encadeamento elíptico representa a substituição do acorde esperado, mas no segundo caso (tsVI no modo maior) – também há elipse modal:

807

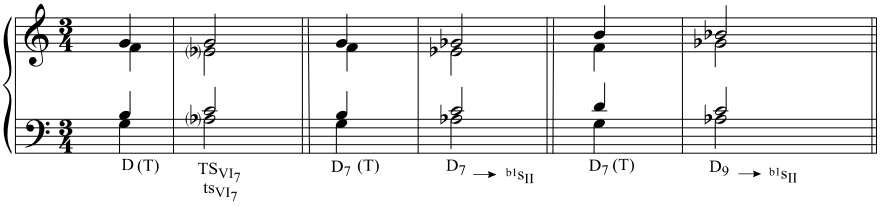


808

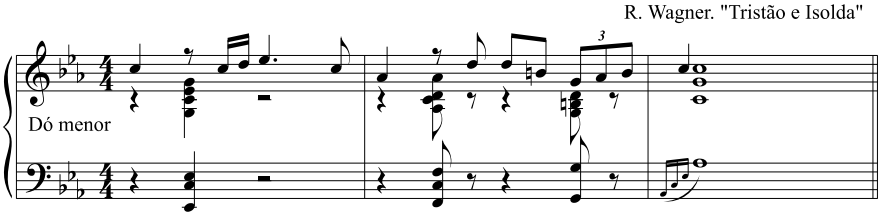


2) o acorde de 7ª de TSVI (raramente o acorde de 9ª); aqui há substituição de acorde, de consonância e, no caso de tsVI no maior, de modo:

809

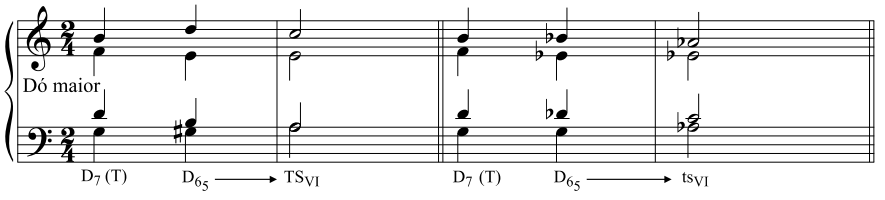


810

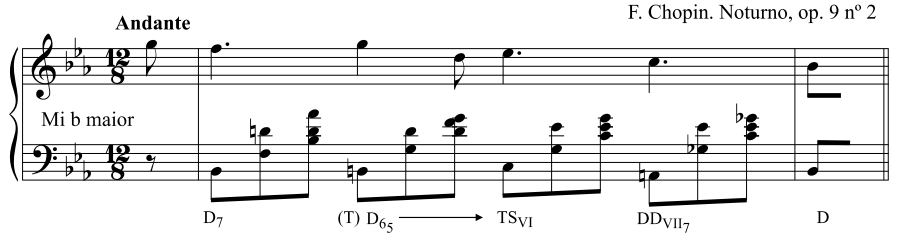


3) a dominante (ou a subdominante) do acorde de substituição TSVI ou tsVI (há substituição de função e de tonalidade, com a inclinação):

811



812

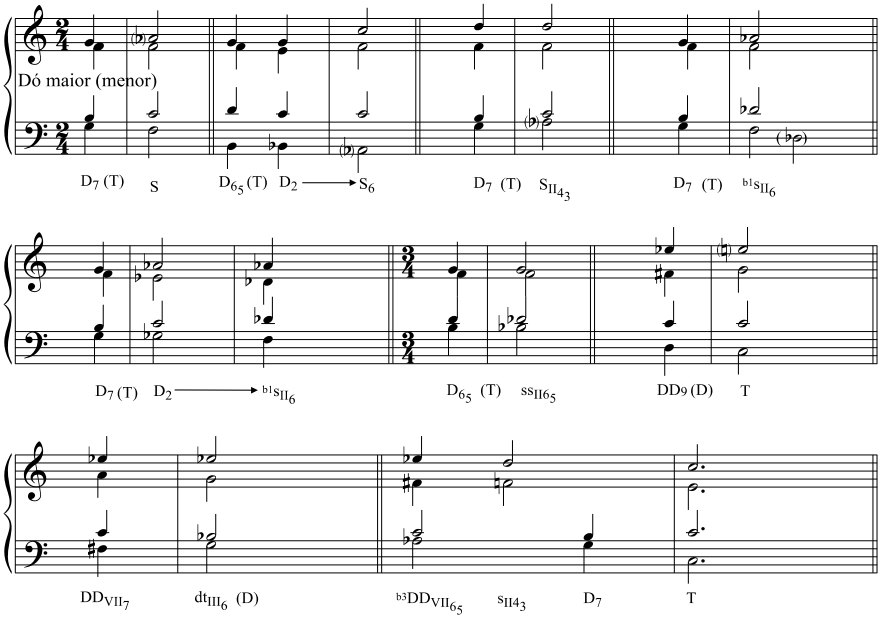


4) acordes de outro grupo qualquer, que são introduzidos imediatamente ou com o auxílio de sua dominante (ou mais raramente de sua subdominante);

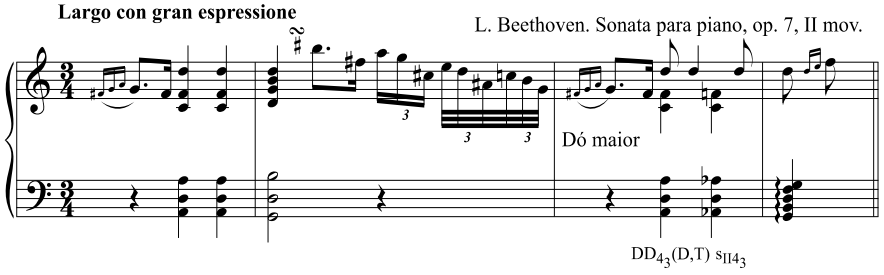
5) acordes de outro grupo qualquer (ou a sua dominante): após uma

dominante pode surgir DD, S, ou SS; após uma dominante dupla – tônica ou subdominante (há substituição da função esperada):

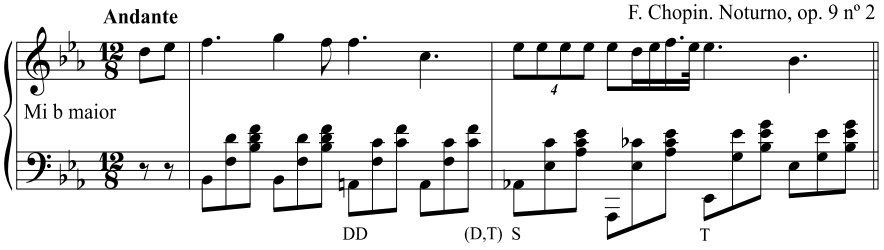
813



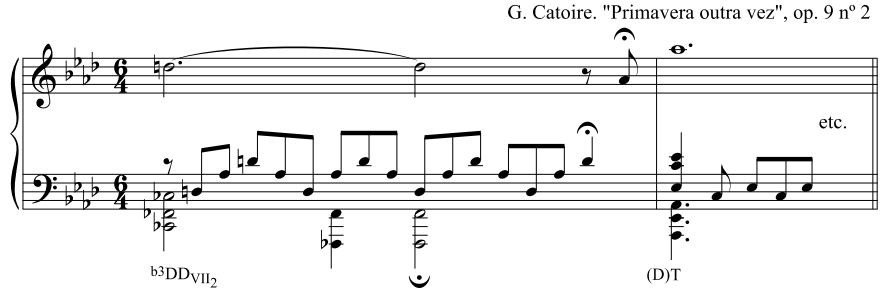
814



815



816



6) acordes de outras tonalidades. A tônica esperada é substituída pelo acorde de 7ª da dominante formado sobre o baixo do acorde de tônica; desse modo constrói-se uma cadeia de dominantes, que é finalizada na maioria das vezes por D_7 de S ou de SII (um pequeno segmento dessa cadeia foi encontrado antes no encadeamento DD-D_7 e D_7-D_7⟶S):

a cadeia de dominantes pode ser formada:

a) por acordes de 7ª da dominante,

b) pela sucessão de acordes de 7ª com acordes de 3ª e 4ª,

c) pela sucessão de acordes de 5ª e 6ª com acordes de 2ª,

d) pelos acordes de 7ª da sensível – diminutos, mais raramente menores,

e) por acordes de 9ª completos ou incompletos,

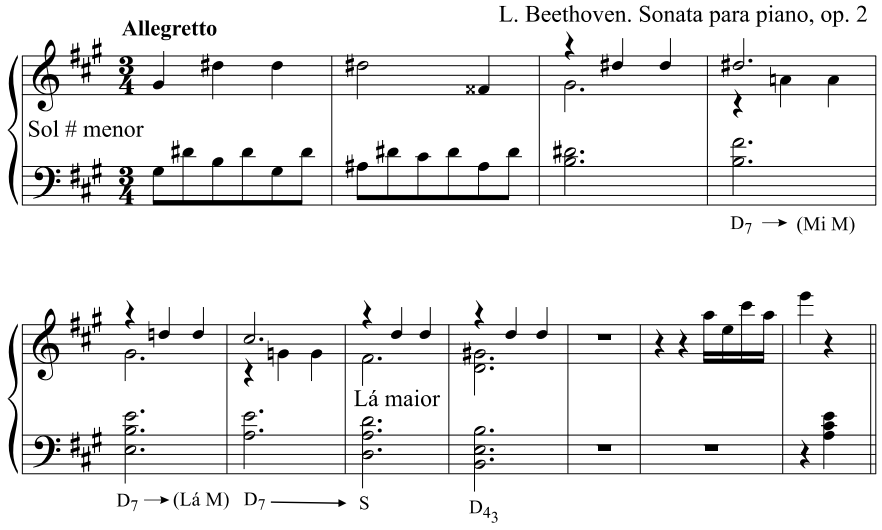
f) pela sucessão de acordes de 7ª com acordes de 9ª.

N.B. Nessas cadeias incluem-se alterações:

817



818

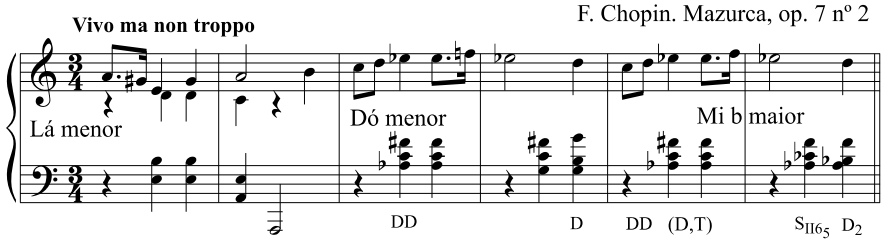


7) a tônica esperada é substituída por acordes da tonalidade homônima ou paralela:

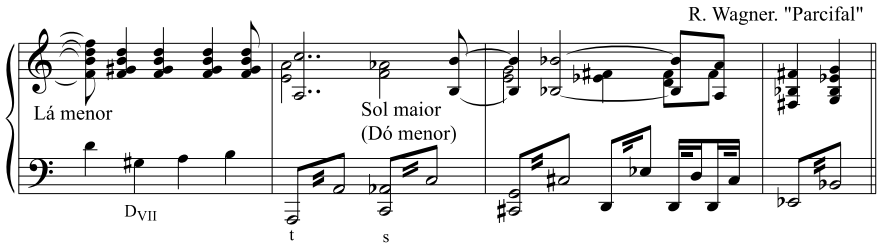
819



820



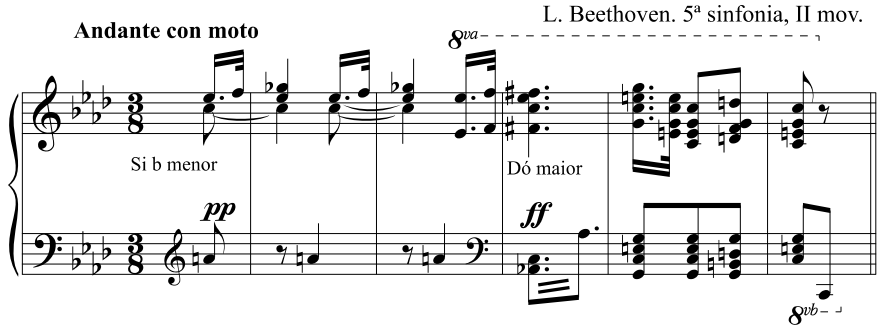
821



No último exemplo após a tônica de Lá menor apresenta-se a subdominante menor do paralelo Dó maior (ou provavelmente seu menor homônimo); após a dominante dupla e a dominante de Sol Maior (ou menor) introduz-se, com efeito de cadência interrompida, Mi b maior (o qual passa para Mi b menor dois compassos adiante). Tal cadeia de tonalidades por 3as menores (por exemplo, Lá menor-Dó maior- Dó menor- Mi b maior- Mi b menor) é muito característica dos compositores da metade do século XIX.

Além disso, uma tonalidade esperada pode ser substituída por outras tonalidades com base em vínculos enarmônicos: a nota comum enarmônica tem nessas tonalidades movimento contrário à tensão (por exemplo, a tensão descendente da nota Sol b em Si b menor e a tensão ascendente na sua enarmônica Fá # em Dó maior):

822



4. **Algumas generalizações**

A elipse deve ser compreendida como um efeito de queda na simples sucessão funcional, isto é, como o efeito da omissão da tônica depois da dominante no encadeamento básico da progressão funcional.

Contudo, da mesma forma que em cada época é alcançado um certo nível de complexidade no desenvolvimento da linguagem harmônica, assim a elipse de uma série de acordes nos encadeamentos deixa aos poucos de ser inesperada para o ouvido; a justaposição por elipse das tonalidades paralelas que para L. Beethoven era ousada, para F. Chopin era habitual; a justaposição de tonalidades em oposição extrema, como Dó – Fá#, rara em F. Chopin, está para A. Scriabin associada à unidade orgânica, eliminando qualquer percepção de elipse.

Análise semelhante de obras musicais de diferentes autores e épocas leva à conclusão de que a elipse não fragmenta de forma alguma a tonalidade em partes separadas, não ligadas entre si, ao contrário, amplia e torna complexo o centro tonal, enriquece a tonalidade principal e aumenta o círculo de tonalidades secundárias a ele subordinadas.

EXERCÍCIOS

Orais: analisar os seguintes trechos:

823



824



825



Escritos: harmonizar os cantos dados:
826



No piano: tocar harmonias de dominante pelo ciclo de 4as (sequências), especialmente com cada uma das diferentes estruturas do acorde (com 7ª da dominante, com acorde de 7ª diminuta, com acordes alterados de dominante, etc.).

TEMA 57. A MODULAÇÃO POR ENARMONIA

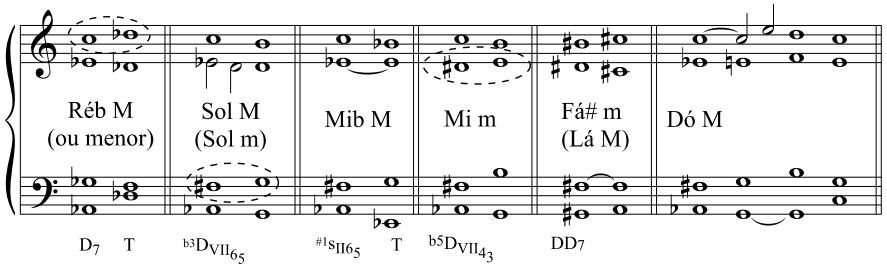
A MODULAÇÃO ATRAVÉS DO ACORDE DE 7ª DIMINUTA

1. Noções de modulação por enarmonia

Chama-se enarmonia a coincidência na sonoridade (no nosso sistema temperado) de elementos (notas, acordes) com significados, pertinência tonal e notação distintos.

A modulação por enarmonia ocorre quando o acorde comum entre as tonalidades tem uma ou mais notas substituídas enarmonicamente, as quais estabelecem estrutura intervalar diversa. Tal substituição enarmônica é acompanhada, em regra, por comutação na nota de tensão de meio tom ascendente para meio tom descendente ou o contrário, tendo por consequência o aparecimento de nova tensão da mesma espécie. Todo o conjunto proporciona passagem para a nova tonalidade de forma interessante e original, porém, como norma, lacônica:

827



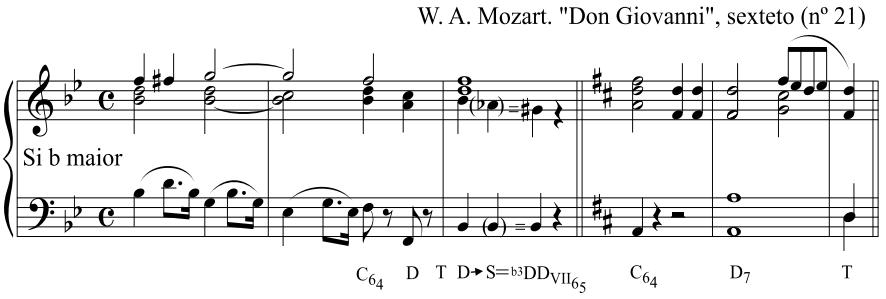
Se a tonalidade respectiva é submetida como um todo à substituição enarmônica (Si maior no lugar de Dó b maior, Mi b menor no lugar de Ré # menor, Sol b maior no lugar de Fá # maior), a estrutura intervalar dos acordes permanece a mesma e não se dá modulação enarmônica ou comutação enarmônica.

As técnicas básicas utilizadas na modulação enarmônica são também adequadas para as inclinações (ver a conclusão da primeira estrofe da "Canção de Mignon" de F. Liszt ou o final da primeira parte da gavota da "Sinfonia clássica" de S. Prokofief) e consideradas indispensáveis para a análise dos modelos citados.

2. Acordes comuns e modulantes

Uma das principais características da modulação enarmônica é que seu acorde comum, em alguma medida, pode ser ao mesmo tempo modulante (com a condição de que a tensão para a nova tonalidade tenha um caráter claramente expressivo). Com base nesse princípio pode-se definir o caráter lacônico como típico das passagens enarmônicas, apesar do afastamento grande e até máximo entre as tonalidades ligadas entre si:

828



3. Tipos de acordes enarmonicamente comutáveis

A comutação enarmônica pode ser aplicada a qualquer tipo de acorde: diatônico, cromático ou alterado; pode até mesmo ser encontrada nos acordes com notas melódicas (os chamados "acordes fictícios"). Contudo, sua utilização tem predominado nos acordes do tipo diatônico e cromático da tonalidade inicial que são comutados em acordes alterados e cromáticos na tonalidade posterior.

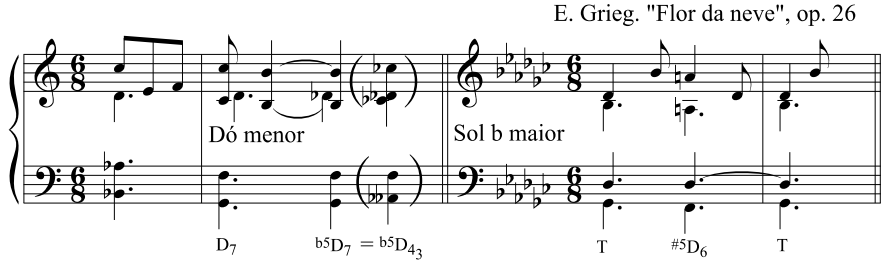
4. Algumas características da modulação enarmônica

A modulação enarmônica é comumente relacionada ao surgimento de novo tema, de nova seção da obra musical, revigorada com a nova tonalidade (ver P. Tchaikovsky, a passagem para o segundo tema da exposição de "Romeu e Julieta", o final da elaboração e início da reprise do I mov. da 5ª Sinfonia, etc.).

Na modulação enarmônica é comum a mudança de andamento (na maioria das vezes para andamento mais lento) e de indicações de dinâmica (habitualmente para mais *piano*). Por fim, é característico da passagem enarmônica o fato de que o início da melodia é mantido mais passivo, como que se afastando para um segundo plano.

Tudo isso favorece as condições em que a atenção do ouvinte se concentra integralmente na comutação enarmônica e, pode-se dizer, não se distrai com outros elementos que podem complicar a percepção:

829

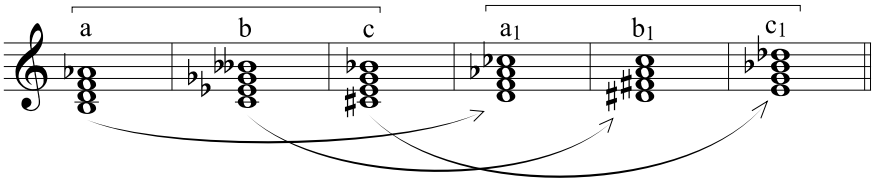


5. Noções gerais

A modulação enarmônica através do acorde de 7ª diminuta é uma das técnicas mais difundidas de passagem súbita, em consequência das possibilidades universais inerentes a esse acorde.

Esse tipo de modulação se baseia no fato de que os acordes diminutos são, em termos de sonoridade, apenas três, embora sejam encontrados nas doze notas do sistema temperado:

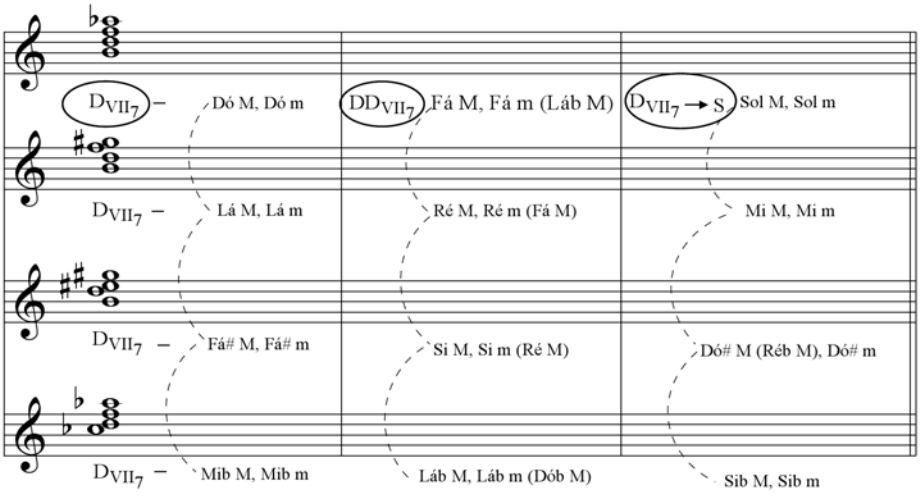
830



e etc.

Desse modo cada um dos três acordes de 7ª diminuta leva impreterivelmente a qualquer tonalidade na qualidade de sensível de T, S ou D:

831



Observação: a propósito chamamos a atenção para o fato de que nesse esquema as tonalidades em cada coluna se sucedem por intervalos de 3as menores (isto é, de acordo com as notas do acorde de 7ª diminuta).

O esquema mostra claramente que qualquer um dos três acordes, aplicado de um modo ou de outro na respectiva tonalidade, é sempre adequado para a passagem a qualquer nova tonalidade, na qual sua função certamente será de $DVII_7$, $DDVII_7$ ou $DVII_7 \longrightarrow$ S (s). Por esta razão, nos casos em que as tonalidades estão afastadas uma da outra por intervalo de 3ª menor ou de trítono, intervalos típicos da estrutura do acorde de 7ª diminuta, a função desse acorde é coincidente para ambas.

6. A introdução do acorde de 7ª diminuta

As técnicas de introdução do acorde de 7ª diminuta na tonalidade inicial são conhecidas e não é necessário falar sobre elas em qualquer de suas funções – $DVII_7$, $DDVII_7$ ou $DVII_7 \rightarrow$ S (s) – pois o acorde pode, essencialmente, ser introduzido depois de quase todos os acordes, incluindo T, D, S ou DD.

7. A substituição enarmônica

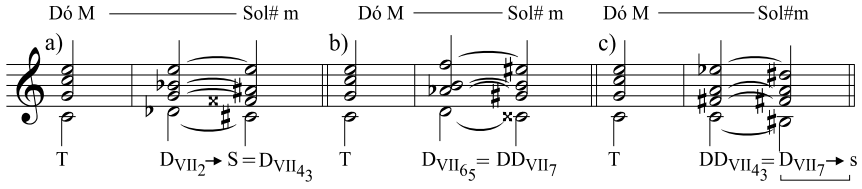
Quando o acorde de 7ª diminuta é planejado para ter a qualidade de acorde intermediário, relacionado à tonalidade inicial, é necessário dar a ele a interpretação correspondente à tonalidade posterior.

Na maioria dos casos, nessa situação, a imprescindível substituição enarmônica deve receber a ortografia correta. Praticamente na literatura musical tanto pode ser mantida a ortografia correspondente à tonalidade inicial, como pode o

acorde diminuto ser imediatamente notado na sua nova função tonal. Além disso, a notação gráfica às vezes reflete ambas as funções do acorde diminuto, se ele aparece repetido ou reescrito com o uso de ligaduras.

Observação: para os primeiros exercícios recomenda-se como obrigatoriedade dar ambas as ortografias do acorde diminuto, a fim de que a orientação no processo de comutação seja clara:

832

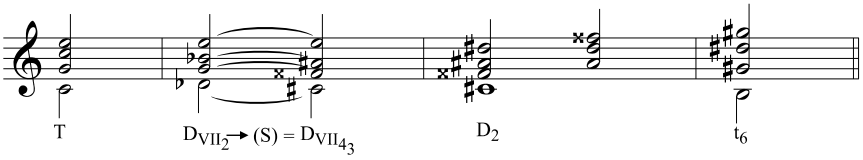


8. A resolução do acorde de 7ª diminuta na tonalidade posterior

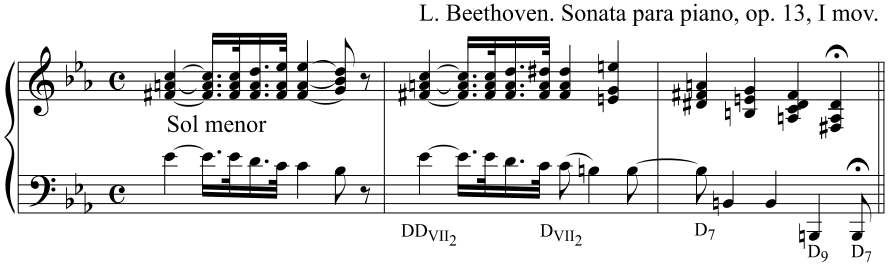
A resolução do acorde de 7ª diminuta na tonalidade posterior pode ser conduzida de acordo com três modelos:

1. se o acorde diminuto tem o papel do conjunto harmônico $DVII_7$ da nova tonalidade, ele deve, para melhor defini-la, ser transformado inicialmente numa das duas modalidades de D_7 (através da deslocação da 7ª uma 2ª descendente) e depois resolver normalmente na tônica:

833



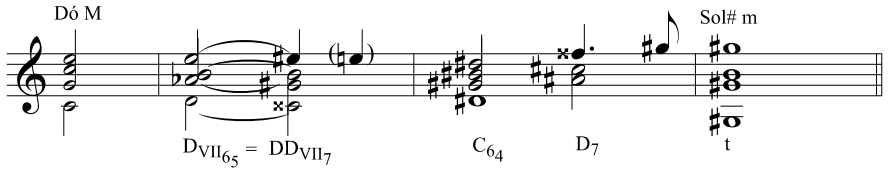
834



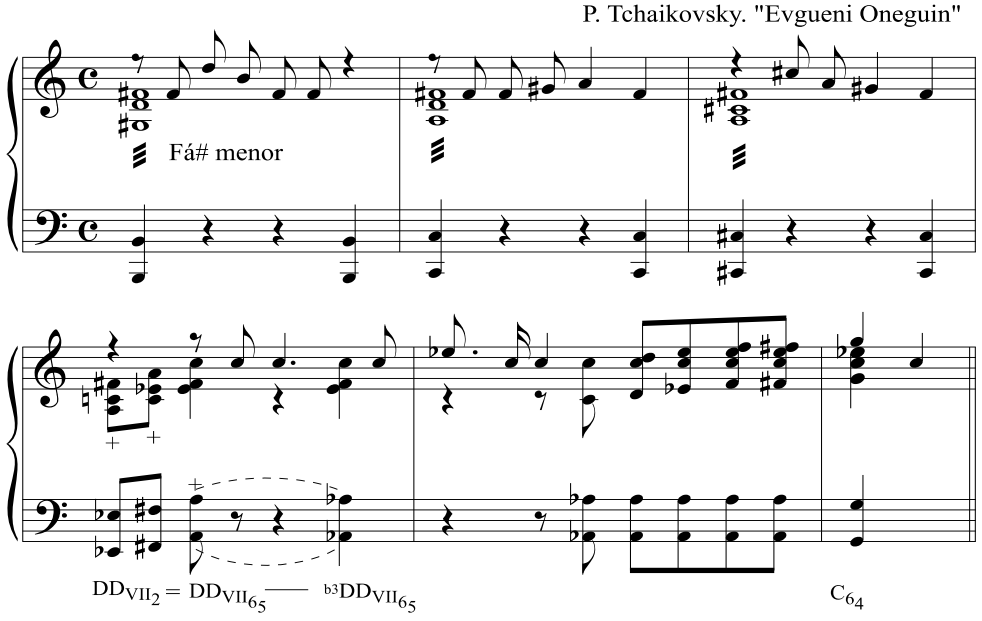
É muito raro aparecer a resolução imediata do acorde comutável $DVII_7$ na nova tônica.

2. se o acorde de 7ª diminuta é estruturado como $DDVII_7$ na nova tonalidade (que é o caso mais difundido), a sua resolução habitual é no acorde de 4ª e 6ª cadencial (C^6_4). Para que tal ocorra é preciso que o acorde de 7ª diminuta seja colocado na inversão em que a nota do baixo esteja situada uma 2ª maior superior ou uma 2ª menor inferior ao baixo de C^6_4 que o sucede na nova tonalidade. Às vezes, para que isto ocorra é imprescindível transpor o acorde de 7ª diminuta, o que é importante levar-se em conta na realização do exercício:

835



836



Contudo, para que haja intensificação da tensão e melhor definição da nova tonalidade é frequente alterar-se a 3ª do acorde diminuto ($DDVII_7$) da nova tonalidade; dessa alteração resulta o acorde DD diminuto de 5ª e 6ª, que resolve sem dificuldades em $C^6{}_4$ (ver o próximo tema). No exemplo 836 é indicado o modelo com a comutação do acorde $DDVII_7$ e sua alteração posterior.

3. o acorde de 7ª diminuta, tratado como sensível da subdominante da nova tonalidade, passa inicialmente para S, s ou SII. Às vezes com o deslocamento da 7ª de um semitom descendente ele pode ser previamente transformado em D_7 para resolver na subdominante cadencial, após o que segue o caminho habitual até a tônica:

837

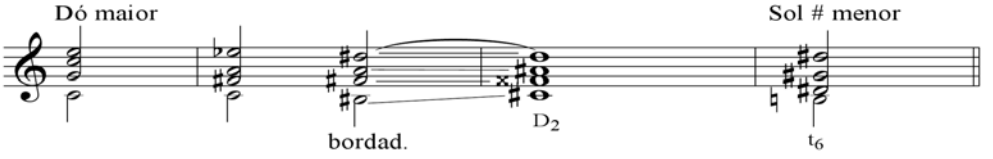


838



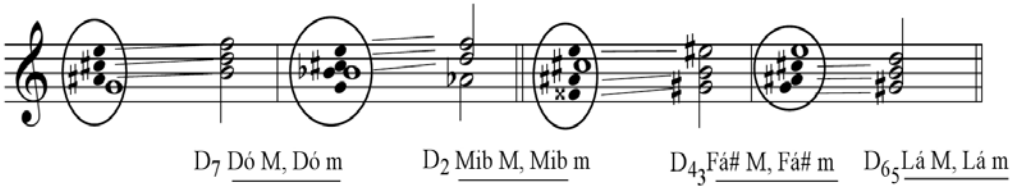
Além disso, esse acorde diminuto – isto é, $DVII_7 \rightarrow S$ (s) – é frequentemente tomado como bordadura de D_7, ou seja, como retardo triplo do acorde de 7ª da dominante. Tal acorde bordadura resolve com o movimento das três vozes por semitom ascendente, mantendo-se parada a nota comum:

839



Como a nota fundamental de D_7 será sempre a nota comum com cada uma das notas do acorde diminuto, não será difícil modular com esse modelo para quatro pares de tonalidades, que mostramos no esquema seguinte:

840



841



Exemplo de harmonização:

842



EXERCÍCIOS

Orais: analisar a realização de modulações e inclinações enarmônicas nas seguintes obras:

a) L. Beethoven. Sonata, op. 26, marcha fúnebre, Lá b maior;

b) F. Chopin. “O que a moça ama”;

c) F. Liszt. Canções: “Tudo em volta é silêncio e calma”, “Es war ein König in Thule” (passagem de Fá menor para Lá maior), “Como a vida nos protege”, “Oh, onde ele está?”;

d) A. Thomas. Dueto do II ato da ópera “Mignon” em Fá maior;
e) N. Rimsky-Korsakov. Dueto em Sol menor do I ato da ópera “A noiva do czar” (11 compassos);
f) M. Balakirev. Romances: “Entre as flores”, “Canção espanhola” (compassos 1-20).

Escritos: harmonizar os cantos e baixos dados:
843





No piano:

a) construir acordes de 7ª diminuta a partir de diferentes notas, definindo suas funções e correta ortografia em todas as tonalidades maiores e menores;

b) tocar modulações enarmônicas de tonalidades dadas para tonalidades afastadas através das três modalidades de acordes de 7ª diminuta;

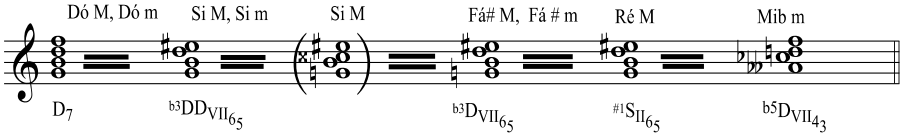
c) cifrar detalhadamente as obras da literatura mencionadas no tema.

TEMA 58. A MODULAÇÃO ATRAVÉS DA ENARMONIZAÇÃO DO ACORDE DE 7ª DA DOMINANTE

1. A equivalência enarmônica do acorde de 7ª da dominante

Como se sabe a 7ª menor é enarmonicamente equivalente à 6ª aumentada. Isso torna possível a comutação do acorde de 7ª da dominante no acorde aumentado de dominante dupla de 5ª e 6ª ($DDVII_7$), mais raramente no acorde de 3ª e 4ª duplamente aumentado. Em semelhante comutação enarmônica caímos sobretudo em tonalidade maior ou menor, afastada um semitom descendente da tonalidade inicial:

844

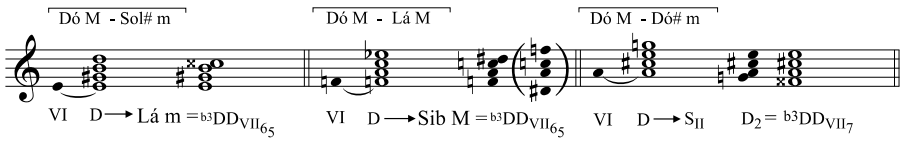


Entretanto, a tríade atingida por esse caminho pode ter função não só de tônica mas de subdominante, de harmonia napolitana, etc. Contudo, na prática dos compositores observa-se uma clara preferência pela comutação do acorde de 7ª da dominante em acorde de DD alterada (acorde duplamente aumentado de 5ª e 6ª), caso em que a tonalidade se movimenta um semitom. Na prática pedagógica tal técnica mereceu ainda mais espaço e significação.

2. Concretização da modulação

Para a concretização da modulação com base na comutação enarmônica de D_7 em acorde de DD alterada é indispensável: 1) formar sobre o VI grau do modo menor ou VI grau abaixado do modo maior da tonalidade seguinte um acorde com sonoridade de 7ª da dominante e considerá-lo como acorde aumentado de DD de 5ª e 6ª da nova tonalidade; ou 2) encontrar tal harmonia na forma de acorde de D_2 (correspondendo ao IV grau elevado da tonalidade seguinte) e interpretá-lo como acorde alterado de 7ª da sensível da dominante (isto é, $^{b3}DDVII_7$) da nova tonalidade. Em resumo, é preciso construir um acorde de D_7 (ou D_2) meio tom acima da fundamental de D_7 (ou de seu acorde de D_2 correspondente) da nova tonalidade; sua notação deve resultar de ele ser interpretado como conjunto harmônico de DD alterada (apesar de na prática ocorrerem certos desvios):

845



Veja também o exemplo 836.

O acorde planejado para semelhante modulação deve ser introduzido: a) imediatamente depois de T ou de outro acorde da tonalidade de partida; b) com auxílio de acorde intermediário, utilizado em virtude da condução de vozes;

c) por meio de inclinação na tonalidade para onde tende tal acorde; d) por meio da técnica de elipse.

Após a comutação enarmônica o acorde respectivo resolve principalmente no acorde de 4ª e 6ª cadencial (ou no acorde de tônica de passagem) da nova tonalidade:

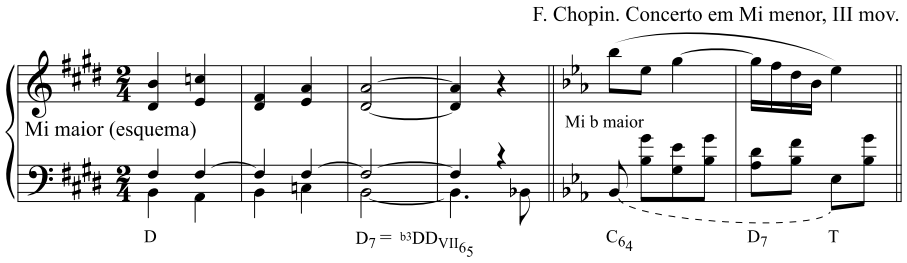
846



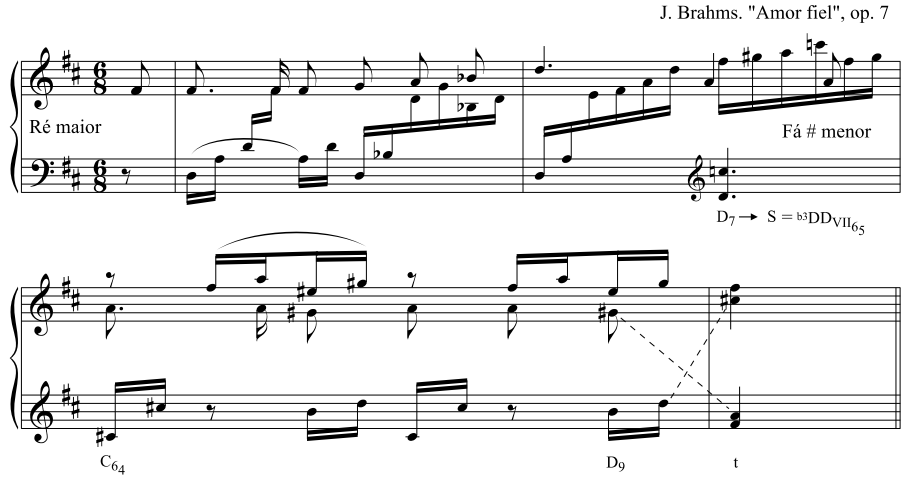
Em todos os esquemas citados acima a modulação se concretiza através da comutação harmônica de um acorde sem alterações em um acorde alterado, o que é típico para este tipo de modulação.

Vejamos exemplos da literatura:

847



848



EXERCÍCIOS

Orais: localizar e cifrar as modulações enarmônicas nas seguintes obras:

a) W. A. Mozart. Fantasia em Dó menor, I mov;
b) L. Beethoven. Quarteto em Sol maior, op. 18, final;
c) R. Schumann. Romance “Conversa no bosque”;
d) F. Schubert. Romance “Serenata matinal”;
e) F. Liszt. “Rapsódia espanhola” (páginas 18-19), romance “Eu te amo”;
f) E. Grieg. Canções: “Envio saudações”, “Ferido”;
g) A. Thomas. Trecho da ópera “Mignon”, II ato, página 244 (período de 14 compassos).

Escritos: harmonizar os cantos dados:

849





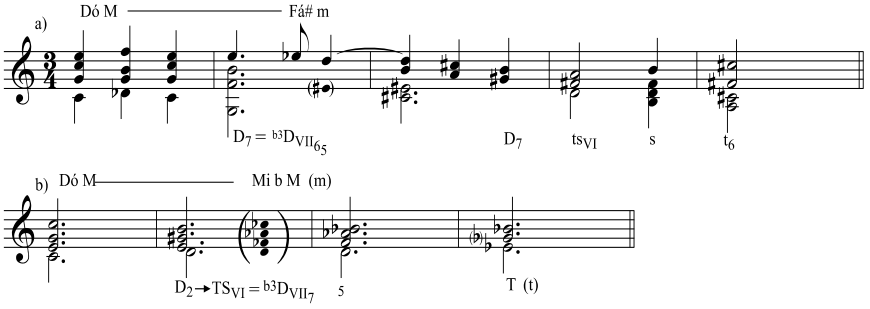
COMPLEMENTAÇÃO

1) Às vezes o acorde de D_7 comutado enarmonicamente passa imediatamente para a dominante da nova tonalidade (com as tradicionais 5as "mozartianas") e adiante para a afirmação da cadência ou até imediatamente para T, introduzindo encadeamento plagal. (ver C. Frank. "Prelúdio, Coral e Fuga", passagem de Si menor para Mi b maior).

2) São também possíveis nas modulações outras interpretações enarmônicas de D_7 comutado:

a) $D_7 = {}^{b3}DVII^6{}_5$. Para tal modulação é indispensável colocar D_7 meio tom acima ou D_2 meio tom abaixo da nota fundamental da tônica seguinte. Após esses acordes segue a dominante na sua forma mais habitual:

850



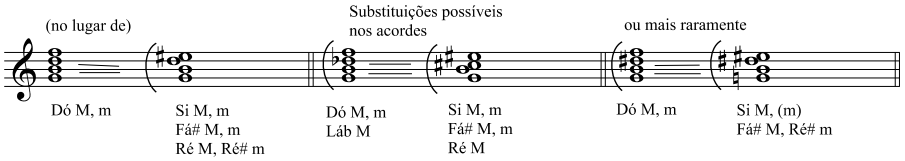
b) $D_7 = {}^{\#1}SII^6{}_5$ do maior ou ${}^{b5}DVII^4{}_3$ do menor. Nesse caso o acorde D_7 comutado enarmonicamente é colocado meio tom acima da 3ª da tônica seguinte, e D_2 colocado meio tom abaixo. A eles segue imediatamente a tônica ou qualquer harmonia de dominante (comumente em uma forma alterada):

851



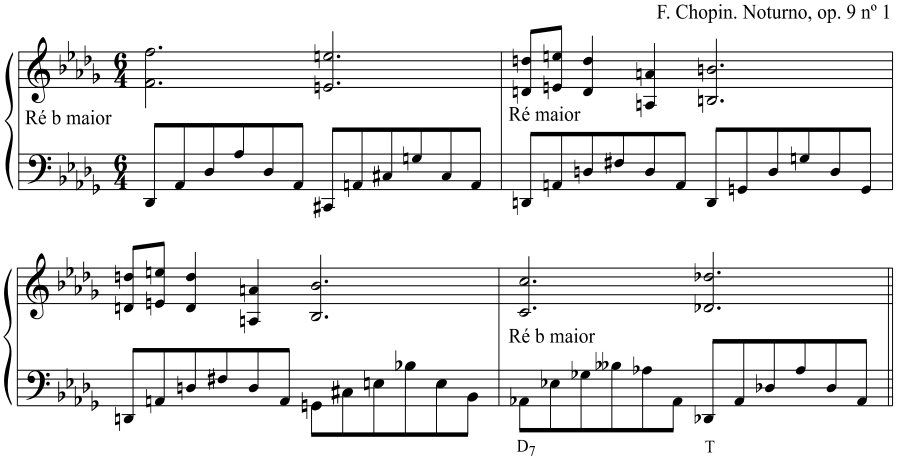
3) Em quase todos os casos citados no tema o acorde simples de D_7 pode ser substituído pelo de D_7 alterado, com a 5ª elevada ou abaixada. Isso produz também algumas mudanças na sonoridade e na equivalência enarmônica em razão da manutenção do princípio geral (a 7ª menor é equivalente à 6ª aumentada na comutação) e das técnicas de condução de vozes.

852

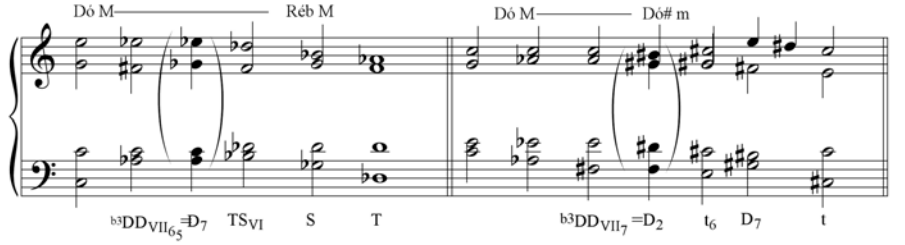


4) Contudo, como foi antes assinalado, para a modulação descrita é típica a comutação do acorde diatônico ou cromático em acorde alterado, na prática encontra-se raramente a situação contrária, isto é, acordes alterados mudados em diatônicos ou cromáticos. Tal técnica tem por base a equivalência enarmônica da 6ª aumentada com a 7ª menor. Variantes possíveis, baseadas em semelhante equivalência enarmônica, utilizam preferencialmente o seguinte: acordes que contêm 6as aumentadas (isto é, DD^{6}_{5} aumentado, $^{4}_{3}$ duplamente aumentado, etc.), planejados para a comutação, são dispostos de tal forma que a nota inferior da 6ª aumentada opera como o V grau da tonalidade seguinte. Deste modo os acordes descritos transformam-se facilmente em acordes de 7ª da dominante da tonalidade seguinte, produzindo deslocamento de meio tom ascendente entre as tonalidades (Dó – Ré bemol).

853



854



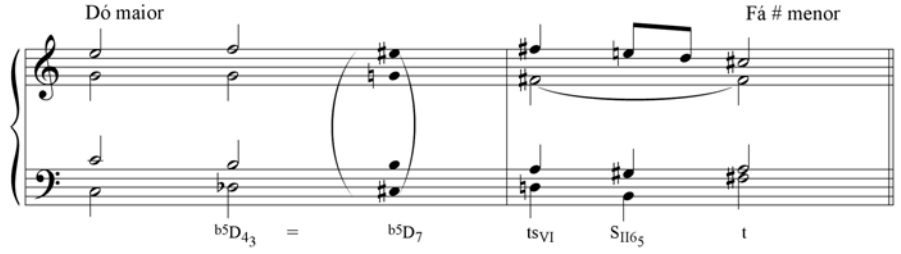
Observação: muito clara e inteligível é a técnica de passagem enarmônica usada por P. Tchaikovsky no trecho de ligação (da parte principal à secundária) do primeiro movimento da "Grande Sonata" para piano, op. 37.

A equivalência enarmônica pode ser introduzida tanto nos acordes alterados da tonalidade inicial como da tonalidade posterior:

855



856



Todos os modos de harmonização enumerados na parte complementar são de utilização relativamente rara.

TEMA 59. PRINCÍPIOS BÁSICOS DE ESTRUTURAÇÃO DO PLANO TONAL DE UMA OBRA

1. Noções gerais

A exposição da obra musical que excede a dimensão do período simples (8 – 16 compassos) ocorre via de regra em várias tonalidades.

Sabe-se que a ordem em que as tonalidades vão sendo mudadas é denominada de plano tonal da obra.

A mudança das tonalidades – seja por inclinação, modulação ou justaposição – desempenha diferentes funções na forma e no desenvolvimento musical da obra.

Tais funções são, em algum grau, análogas às relações tonais que ocorrem no interior de uma exposição monotonal: a saída da tônica em direção às instáveis (S, D) e o retorno a ela correspondem em alguma medida às bases dos esquemas da maioria das obras:

T	S, D, DD e outras	T
tonalidade principal	tonalidades secundárias	tonalidade principal

Contudo, na analogia mencionada há uma diferença essencial – as regras da sucessão de tonalidades são comumente opostas às regras de progressão de acordes; para os encadeamentos harmônicos a regra é a saída da tonalidade em direção à subdominante, isto é:

T – S – D – T

enquanto que para o plano tonal das obras a regra é a saída em direção à dominante na etapa inicial do desenvolvimento e declínio em direção à subdominante antes do retorno conclusivo (reprise) à tonalidade principal ou próximo do final.

T – D – S – T

Em tal sucessão de tonalidades é possível encontrar não apenas uma tonalidade com significado de D ou S, mas várias outras desse grupo funcional.

2. Primeira etapa do desenvolvimento tonal

A função mais simples da modulação dentro da forma é a de ruptura da estabilidade tonal; ela acontece com a saída da primeira estrutura (por exemplo, do período ou da primeira exposição do grupo de formas extensas) da tonalidade principal, comumente em direção à dominante (ou a uma das tonalidades do grupo).

3. Transição modulante (parte intermediária)

Nas formas mais complexas (mais desenvolvidas) e principalmente, por exemplo, no chamado allegro de sonata cada uma das suas partes – os temas – são expostas em diferentes tonalidades, ligadas às transições modulantes.

A transição modulante (parte intermediária) compõe-se frequentemente de uma cadeia em sequência de justaposições tonais (ver, por exemplo, L. Beethoven, Sonata, op. 10 nº 1, I mov.; P. Tchaikovsky, "As estações do ano" nº 8, trio da parte

central).

A transição modulante é possível entre quaisquer seções da forma que estejam antes da coda.

4. A troca de tonalidades nas seções intermediárias (instáveis)

Para as seções intermediárias de grande parte das obras é típico permanecer na situação de instabilidade tonal e funcional. Isso se manifesta de maneiras diferentes, por exemplo: a) através da conclusão de toda a parte intermediária em uma harmonia de dominante da tonalidade principal (técnica mais elementar); b) através do predomínio dessa dominante, pelo menos em parte, nos tempos fortes; c) nota pedal na própria dominante.

Contudo, a substituição das tonalidades serve também como o meio mais importante de criação e intensificação da instabilidade, exemplos disso podem ser encontrados tanto nas obras com muitas seções como nas de média e pequena dimensão (ver os minuetos e scherzos de L. Beethoven, as peças para piano de R. Schumann, os noturnos de F. Chopin, "As estações do ano" de P. Tchaikovsky).

Fenômeno semelhante e típico da seção intermediária do allegro de sonata é a assim chamada elaboração. O traço característico principal da elaboração, o seu grande dinamismo, reside no fato de ela refletir instabilidade: para o plano tonal da elaboração é característico evitar a tonalidade principal (às vezes evitar todas as tonalidades apresentadas na exposição), tanto quanto é habitual a saída para uma série de tonalidades afastadas. Essa é uma circunstância (sem falar do caráter do desenvolvimento temático, da factura, etc.) que predetermina a tensão posterior em direção à tonalidade principal, que, no conjunto pluritonal da obra, é a única função estável na série mencionada acima.

5. Tipos de sucessões tonais nas seções intermediárias

Nas seções intermediárias, inclusive na elaboração do allegro de sonata, encontra-se a utilização de todos os tipos de esquema tonal: inclinações (às vezes, sequências) não conclusivas (de passagem), modulações isoladas por cadências mais detalhadas e também justaposições diversas.

A troca de tonalidades subsiste com base em todos os possíveis graus de parentesco, incluindo-se o sistema maior-menor e as relações enarmônicas. Assim cada nova tônica é introduzida ou por uma de suas dominantes (bem mais raramente – por uma de suas subdominantes) ou por um de seus encadeamentos cadenciais expandidos, ou ainda simplesmente por um dos acordes da tonalidade anterior (isto é, por justaposição).

6. Algumas regras do plano tonal da seção intemediária

O plano tonal (modulante) de uma seção intermediária de grandes dimensões, principalmente no caso da elaboração, consiste frequentemente de duas partes (etapas), na primeira parte é realizada a saída para qualquer tonalidade distante (não raramente em direção à subdominante), e na segunda há o retorno para a tonalidade principal (mais exatamente por aproximação à dominante).

Por exemplo, no caso de a tonalidade principal ser Ré Maior o seguinte plano tonal é possível:

Exposição – Ré maior-Si menor-Fá # menor-Lá maior (com subdominante menor e II grau abaixado da última tonalidade – Lá maior);

Elaboração – Ré menor-Si b maior-Sol menor-Mi b maior-Lá maior (como dominante de Ré menor e Ré maior);

Reprise – Ré maior-Mi menor-Si menor-Ré maior (com sua subdominante menor s e II grau abaixado).

No caso da tonalidade principal Fá menor o plano tonal pode ser:

Exposição – Fá menor-Lá b maior-Lá b menor;

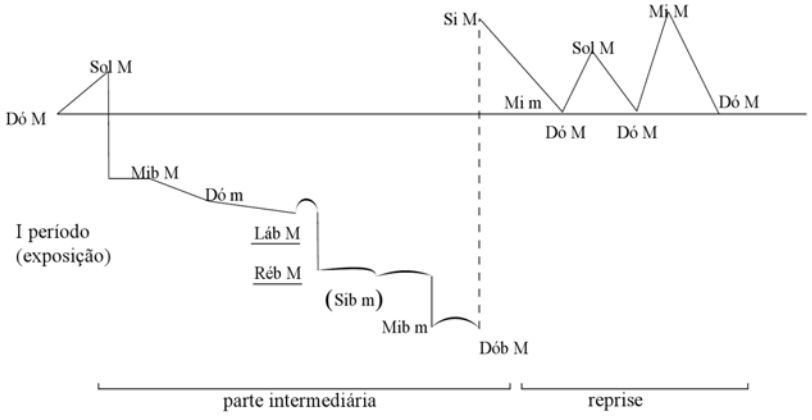
Elaboração – Mi maior (+Fá # menor)-Mi menor-Dó menor-Lá b maior (+Si b menor)-Ré b maior-Si b menor-Sol b maior (Fá # maior)-Si menor-Dó maior (+Sol maior)-Fá menor;

Reexposição – Fá menor-(Fá maior)-Dó maior-Fá maior-Fá menor-Ré b maior-Si b menor-Fá menor.

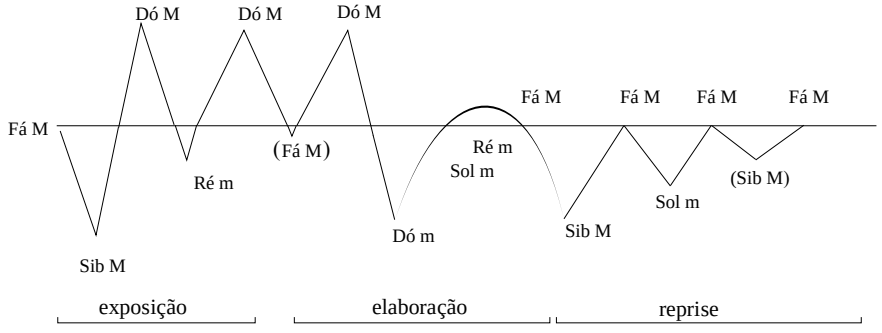
Ambos os planos foram extraídos das sonatas de Beethoven: o primeiro representa o plano do Allegro do I mov. da Sonata em Ré maior, op. 10 nº 3; o segundo, o I mov. da Sonata, op. 57, denominada "Apassionata". Lembramos que a mais afastada de todas as tonalidades expostas na seção intermediária ou elaboração é designada como a culminância de todo o processo modulante; em geral ela recebe o significado de subdominante (s menor, VI grau abaixado, napolitana, subdominante dupla, etc.).

Abaixo mostram-se ainda, em forma de diagrama geral, dois planos tonais de obras de diferentes dimensões e gêneros, que são: 857 – L. Beethoven, 1ª sinfonia, Minueto (primeira parte); 858 – W. A. Mozart. I mov. da sonata para piano em Fá maior (nº 5 da edição Peters).

857



858



7. **Etapa conclusiva do plano tonal das obras**

A etapa conclusiva caracteriza-se pelo retorno à tonalidade principal (inicial). Esse retorno é muitas vezes preparado por uma nota pedal mais ou menos longa na dominante da tonalidade principal (ver, por exemplo, L. Beethoven, Sonatas, op. 27 nº 2, III mov., op. 53, I mov.; P. Tchaikovsky, passagem para a coda no final da Sonata para piano, op. 37 e outras).

Nesse caso a inclinação em direção à subdominante mencionada acima serve como um dos meios mais importantes para intensificar a tonalidade principal, junto com alguns outros como: a nota pedal na tônica, a cadência completa e a repetição de pequenas estruturas que formam a parte conclusiva da obra, designada como coda. A complexidade do plano tonal na reprise muitas vezes depende dos momentos modulantes da parte intermediária, o que pode ser notado na reprise dos primeiros movimentos das Sonatas de L. Beethoven, op. 53, op. 57, op. 90, op. 106, etc.

EXERCÍCIOS

Orais: analisar os planos tonais das obras mencionadas nesse tema, assim como outras indicadas pelo professor e, em parte, por escolha própria.

TEMA 60. ALGUMAS QUESTÕES SOBRE ANÁLISE HARMÔNICA

1. O significado da análise harmônica

A análise harmônica de determinada obra musical, tomada no todo ou em parte, completa quanto ao conteúdo e quanto à exposição de sua parte (seção), tem grande significado para o curso de harmonia e permite obter com êxito o indispensável domínio de conhecimentos harmônicos e de habilidades práticas.

A análise harmônica - 1) facilita estabelecer e manter relação imediata com a arte musical viva; 2) auxilia os estudantes a tomarem consciência de que as técnicas e regras da condução de vozes recomendadas são significativas não só do ponto de vista do treinamento do manual mas do ponto de vista artístico e estético; 3) oferece de modo completo material concreto e diversificado para a demonstração das técnicas básicas da condução de vozes e das regras mais importantes do desenvolvimento harmônico; 4) auxilia no aprendizado das características fundamentais da linguagem harmônica individual dos compositores notáveis e das escolas ou tendências; 5) mostra de forma convincente a evolução histórica nas técnicas e normas de utilização de acordes, encadeamentos, cadências, modulações; 6) torna próximas as orientações sobre normas estilísticas da linguagem harmônica; 7) conduz, em suma, à compreensão do caráter geral da música e do conteúdo disponível no âmbito da harmonia.

A análise harmônica só poderá cumprir um papel realmente sério se seus métodos, técnicas e exercícios se tornarem amplos e complexos e não forem utilizados de forma episódica, mas de forma gradual e com rigor sistemático.

2. Tipos de análise harmônica

A análise harmônica, no que diz respeito a seus métodos e tarefas, conduz a três modalidades: a) à habilidade de explicar correta e precisamente os fatos harmônicos (acordes, condução de vozes, cadências, etc.); b) à habilidade de compreender e generalizar a harmonização dos fragmentos analisados (a lógica do movimento funcional, da relação entre as cadências, da definição dos modos e tonalidades e da reciprocidade entre melodia e harmonia, etc.); c) à habilidade de associar todos os traços significativos da área da harmonia com o caráter da música, com o desenvolvimento da forma e com as características individuais da linguagem harmônica de determinada obra, compositor ou tendência (escola).

3. Técnicas básicas da análise harmônica

Levando em conta as tarefas de análise harmônica enumeradas acima, as quais devem ser seguidas no ensino de forma absolutamente gradual e planejada, passamos à descrição resumida dos suas técnicas e métodos básicos:

1. A análise harmônica deve ser iniciada com a definição da tonalidade principal da obra musical (ou de seu fragmento); em seguida é possível revelar as outras tonalidades que aparecem no processo de desenvolvimento da mesma obra (essa tarefa é feita às vezes separadamente).

A definição da tonalidade principal nem sempre é tarefa elementar, como se

pode supor à primeira vista. Indo mais longe, nem todas as obras musicais começam com a tônica, às vezes com D, S, DD, com "harmonia napolitana", com nota pedal na D e etc., ou com um grupo completo de harmonias sem função de tônica (ver R. Schumann, op. 23, nº 4; F. Chopin, Prelúdio nº 2, etc.). Em casos mais raros a obra começa até de imediato com inclinação (L. Beethoven, "Sonata ao luar", II mov.; 1ª Sinfonia, I mov.; F. Chopin, Mazurca em Mi menor, op. 41, nº 2, etc.). Em algumas obras a tonalidade se apresenta de modo bastante complexo (L. Beethoven, Sonata em Dó maior, op. 53, II mov.) ou o surgimento da tônica é longamente adiado (ver F. Chopin, Prelúdio em Lá b maior nº 17; A. Scriabin, Prelúdio em Lá menor, op. 11 e Mi maior op. 11; S. Taneiev, Cantata "Leitura de Salmo" – início, Quarteto com piano, op. 30 – introdução, etc.). Em certos casos surge na harmonia tensão clara em direção à tônica, porém na verdade apresenta todas as funções exceto a tônica (por exemplo, R. Wagner, Abertura da Ópera "Tristão e Isolda" e "Morte de Isolda"; N. Rimsky-Korsakov, início da Abertura de "Noite de maio"; P. Tchaikovsky, "Abençoo-o, bosque", início; A. Liadov, "Canção triste"; S. Rachmaninoff, 3º Concerto para piano, II mov. S. Liapunov, Romance, op. 51; A. Scriabin, Prelúdio, op.11 nº 2). Por fim, em muitos arranjos clássicos de canções populares russas a armadura de clave deriva às vezes das normas tradicionais mas rege modos específicos, por exemplo, Sol menor dórico pode ter na armadura um bemol, Fá sustenido menor frígio, dois sustenidos, Sol maior mixolídio, nenhum acidente, etc.

Observação: tais particularidades das armaduras de clave podem ser encontradas também em outros compositores inspirados em materiais de cultura popular (E. Grieg, B. Bartok e outros).

Esclarecida a tonalidade principal e por conseguinte as demais apresentadas em dada obra, determina-se o plano tonal e suas características funcionais. A definição do plano tonal permite que se tome consciência da lógica na sucessão das tonalidades, essencial sobretudo para a forma das grandes obras.

À definição da tonalidade principal, evidentemente, somam-se simultaneamente as características modais e a estrutura geral do modo, porquanto tais fenômenos são organicamente recíprocos. Contudo, as dificuldades principais nascem ao se analisarem obras com base modal complexa, sintética (por exemplo, R. Wagner, Abertura do 2º ato de "Parsifal", "Os sonhos"; R. Schumann, "Grillen"; N. Rimsky-Korsakov, "Sadko", Cena II, fragmento de "Kachei"; S. Prokofief, "Sarcasmos", etc.) ou no caso de mudança de modo ou de tonalidade no final da obra (por exemplo, M. Balakirev, "Sussurro, respiração tímida"; F. Liszt, "Rapsódia Espanhola"; F. Chopin, Balada nº 2; H. Wolf, "Der Mond hat eine schwere Klag' erhoben"; F. Chopin, Mazurcas em Ré b maior e Si menor, op. 30; J. Brahms, Rapsódia em Mi b maior; S. Taneiev, "Minueto", etc.). Tais mudanças de modo e de tonalidade necessitam de explicações viáveis para que se compreenda sua regularidade ou sua lógica em relação ao caráter geral da obra ou ao seu desenvolvimento, ou ainda em relação ao conteúdo do texto.

2. No momento seguinte da análise são tratadas as cadências: examinam-se e definem-se os tipos de cadências, estabelecem-se seus vínculos com a exposição e com o desenvolvimento da obra. O mais sensato é iniciar o estudo pela estrutura inicial da exposição (comumente o período), porém sem se limitar a isso.

Quando a música analisada sai dos limites do período (tema com variações, parte principal do rondó, formas binárias ou ternárias autônomas, etc.), espera-se que as cadências sejam definidas não só na reprise das estruturas, mas comparadas harmonicamente com a parte das exposições. Isso ajuda a compreender como é possível distinguir as cadências no que diz respeito à ênfase na estabilidade ou na instabilidade, à forma da conclusão completa ou parcial, à vinculação ou isolamento da estrutura, como também ao enriquecimento da harmonia, à mudança de caráter da música e assim por diante.

Se a obra tem transição clara, torna-se indispensável estabelecer em que meios harmônicos se sustenta o caráter instável da transição, quais sejam: ponto de apoio na meia-cadência, parada na D, nota pedal na D, sequência tonal instável, cadência interrompida, etc.

Então, qualquer estudo independente das cadências deve ser inevitavelmente associado à observação do seu papel no desenvolvimento harmônico (dinâmica) e na construção da forma. Nas conclusões é essencial prestar atenção às peculiaridades harmônicas individuais do próprio tema (ou temas) e à especificidade funcional dos modos empregados na sua estrutura (por exemplo, é indispensável considerar como estão concretamente caracterizados os modos maior e menor, as mudanças de modo, o sistema maior-menor, etc.), porquanto todas essas situações harmônicas são estreitamente articuladas e mutuamente condicionadas. Tal articulação adquire grande importância na análise das grandes formas musicais, através da relação contrastante de suas partes e temas, e do modo como sua harmonia se apresenta.

3. A seguir recomenda-se concentrar a atenção na análise das situações mais elementares de coordenação (subordinação) do desenvolvimento melódico e harmônico.

Para isso a melodia-tema principal (inicialmente no âmbito do período) é analisada no plano de sua estrutura autônoma e univocal, definindo-se o seu caráter, os elementos que a constituem, a conclusão, o desenho funcional, etc. Logo após mostra-se como a qualidade estrutural e expressiva da melodia é acentuada pela harmonia. É preciso prestar atenção sobretudo ao ponto culminante no desenvolvimento do tema e à sua formulação harmônica. Lembramos, por exemplo, que nos clássicos vienenses o ponto culminante é encontrado geralmente na segunda frase do período e vincula-se ao acorde de subdominante na primeira vez em que surge, o que intensifica o ponto culminante (ver L. Beethoven, Largo apassionato da Sonata nº 2, II mov. da Sonata nº 11, tema do final da "Sonata patética", etc.).

Em casos mais complexos, quando a subdominante se apresenta de algum modo na primeira frase, o ponto culminante, graças à intensificação da tensão geral, harmoniza-se de forma diferente (por exemplo, com DD, S e $DVII_7$ com retardo agudo, acorde napolitano, III grau abaixado e assim por diante). Tomemos como modelo o famoso Largo e mesto da Sonata nº 7 em Ré maior de Beethoven, no qual o ponto culminante do tema (dentro do período) se dá através de DD nítida. Sem prejuízo do entendimento de que semelhante formulação do ponto culminante, essencial para a exposição e desenvolvimento da harmonia, limita-se às grandes formas ou suas partes (ver L. Beethoven o já mencionado Largo apassionato da Sonata nº 2 – o tema principal é constituído de duas partes; ou o grande Adágio – II mov. – da Sonata em Ré maior, op. 31).

É natural que o modo agudo com que o ponto culminante principal ou local

é harmonicamente tratado tenha passado, por continuidade, à tradição artística dos mestres posteriores (R. Schumann, F. Chopin, P. Tchaikovsky, S. Taneiev, S. Rachmaninoff) e fornecido muitos modelos célebres (ver o surpreendente tema "secundário" do final da Sinfonia nº 6 de P. Tchaikovsky, o final do 1º Ato da "Noiva do Czar" de N. Rimsky-Korsakov, e assim por diante).

4. Quanto à análise harmônica detalhada das progressões de acordes, mesmo no âmbito do período simples, é indispensável compreender inteiramente como são os acordes examinados, qual a sua inversão, como se alternam, quais dobramentos, como estão enriquecidos com notas melódicas dissonantes, etc. Ao mesmo tempo é recomendável descrever em termos gerais com que frequência aparece a tônica, quão extensa é a presença das funções instáveis, com que gradação e planejamento ocorre a própria alternância dos acordes (e das funções), o que põe em relevo os modos e tonalidades utilizados.

Certamente é importante nesse caso examinar a condução de vozes, isto é, verificar e compreender o sentido e a expressividade do movimento melódico de cada voz separadamente; compreender, nos exemplos, as peculiaridades das posições e dobramentos das notas dos acordes (ver romance de N. Medtner "Sussurro, respiração tímida" – parte central); esclarecer porque acordes completos e com muitos sons se transformam repentinamente em uníssono (L. Beethoven, Sonata nº 12 "Marcha fúnebre"); porque três vozes se alternam sistematicamente com quatro vozes (L. Beethoven, "Sonata ao luar", II mov.); quais as condições para o mudança de registro do tema (L. Beethoven, Sonata em Fá maior, nº 22, I mov, etc.).

A atenção aprofundada à condução de vozes auxilia os estudantes a sentir e compreender o colorido e a natureza de qualquer acorde na obra dos clássicos e formar um gosto exigente na maneira de movimentar as vozes, pois fora da condução de vozes, em essência, a música não existe. Diante de tal atenção com a condução de vozes é útil também observar o movimento do baixo, que pode se movimentar por saltos entre as notas fundamentais dos acordes ("baixo fundamental") ou mais suavemente em forma de melodia, tanto diatônica quanto cromática; o baixo pode entoar mais significativamente se relaciona os encadeamentos aos temas, em forma de complemento ou contraste. Para a exposição harmônica tudo isso é muito relevante.

5. Durante a análise harmônica devem ser observadas as características dos registros, isto é, a escolha de um ou outro registro relacionado ao caráter de determinada obra. Embora o registro não seja uma noção meramente harmônica, ainda assim tem sério impacto nas regras gerais da harmonia e nas técnicas de exposição musical. Ou seja, sabe-se que a disposição e os dobramentos dos acordes são feitos observando-se os registros agudos ou graves, que a sustentação das notas nas vozes intermediárias é utilizada de forma mais orgânica que no baixo, cuja "quebra" de registro na exposição dos acordes é geralmente indesejável ("feio"), que as técnicas de resolução das dissonâncias mudam um pouco na mudança de registro.

Entende-se que a escolha e o uso previsto para determinado registro estão relacionados, acima de tudo, com o caráter da obra musical, seu gênero, andamento e "factura" proposta. Por isso, em obras curtas e movimentadas, do tipo scherzo, humoresque, lenda, capricho, é visível a predominância dos registros médio e agudo

e comumente observa-se maior liberdade e variedade na escolha dos mesmos, às vezes com claras transposições (ver L. Beethoven, Scherzo da Sonata nº 2, tema principal). Nas obras do tipo elegia, romance, canção, noturno, marcha fúnebre, serenata e assim por diante, o colorido dos registros é geralmente mais limitado e tende antes para o registro médio, mais cantável e expressivo (L. Beethoven, II mov. da Sonata "Patética"; R. Schumann, movimento central "Intermezzo" do Concerto para piano; R. Gliere, Concerto para voz e orquestra, I mov.; P. Tchaikovsky, Andante cantabile, op. 11).

É impossível, evidentemente, transpor para o registro grave uma peça do tipo "Tabaqueira musical" de A. Liadov, ou, ao contrário, para o registro agudo uma peça do tipo "Marcha fúnebre" de L. Beethoven, op. 26, sem que se produza uma distorção forte e caricata. Tal condição mostra a real importância e o efeito estimado para a peculiaridade dos registros na análise harmônica. Indicamos ainda uma última série de exemplos: L. Beethoven, Sonata "Apassionata", II mov.; F. Chopin, Scherzo da Sonata em Si b menor; E. Grieg, Scherzo em Mi menor, op. 54; A. Borodin, "No mosteiro"; F. Liszt, "Funerais".

6. Na análise não se pode deixar de observar as questões relacionadas à frequência com que as harmonias se alternam, ou seja, o pulso harmônico. O pulso harmônico, no sentido geral, determina a sucessão rítmica da harmonia ou o tipo de movimento harmônico peculiar a cada obra. Acima de tudo o pulso harmônico é condicionado pelo caráter, andamento e gênero da obra que se quer analisar.

Habitualmente nos andamentos lentos as harmonias alternam-se em qualquer dos tempos do compasso (até mesmo nos tempos fracos), apoiando-se menos distintamente na métrica e dando maior escopo à melodia, à cantilena.

Em casos específicos, nas peças em andamento lento em que a alternância da harmonia é esparsa, a melodia adquire especial complexidade, livre exposição, até caráter de recitativo (ver F. Chopin, Noturno em Si b menor e em Fá # maior).

Nas peças em andamento rápido a alternância geralmente ocorre nos tempos fortes, especialmente nas formas de música dançante as harmonias mudam a cada compasso, às vezes a cada dois compassos ou mais (valsas, mazurcas). Se uma melodia muito rápida é acompanhada por mudança de acorde quase que a cada nota, apenas algumas harmonias ganham significado próprio, as demais devem ser consideradas como harmonias de passagem ou bordadura (L. Beethoven, Trio do Scherzo em Lá maior da Sonata nº 2; R. Schumann "Estudos sinfônicos", variação-estudo nº 9).

O estudo do pulso harmônico nos leva à compreensão das principais características da articulação do discurso musical vivo ou da execução ao vivo. Nessas condições, mudanças diversas no pulso harmônico (para mais rápido ou mais lento) vão se relacionar diretamente com o desenvolvimento da forma, com a variante harmônica e com a dinamização da exposição da harmonia.

7. A etapa seguinte da análise trata das notas melódicas na melodia e nas vozes do acompanhamento. É o momento de definir os tipos de nota melódica, sua interligação, as técnicas de condução de vozes, os traços de contraste rítmico e melódico, as formas de diálogo (de duetos) na exposição harmônica, o enriquecimento da harmonia, etc.

Merece um olhar especial a qualidade dinâmica e expressiva das notas melódicas dissonantes na exposição da harmonia.

Sendo o retardo uma das mais expressivas notas melódicas, recomenda-se especial atenção a ele.

Na análise do caráter e das diferentes formas de retardo é indispensável definir minuciosamente suas condições metro-rítmicas, os intervalos que o circundam, a agudeza do conflito funcional, o registro, sua localização em relação ao movimento da melodia (ao ponto culminante) e as propriedades expressivas (ver, por exemplo, P. Tchaikovsky, o arioso de Lenski "Como estou feliz" da 2ª cena da ópera "Evgueni Oneguin"; o final da 6ª Sinfonia – tema em Ré maior).

Na análise das progressões harmônicas com notas de passagem e bordaduras os estudantes devem prestar atenção ao seu papel na melodia, à obrigatoriedade de resolução das dissonâncias "acessórias" ali formadas, à possibilidade de enriquecimento da harmonia através de harmonias "acidentais" (alteradas) e de combinações nos tempos fracos, aos conflitos com retardos, etc. (ver R. Wagner, Abertura de "Tristão"; P. Tchaikovsky, copla de Triquet da ópera "Evgueni Oneguin"; dueto Oksana e Solokha da ópera "Tcherevitchek"; tema do amor de "Dama de espadas"; S. Taneiev, Sinfonia em Dó menor, II mov.).

A qualidade expressiva trazida à harmonia pelas notas melódicas adquire naturalidade e vida nas diversas formas de exposição dos chamados "duetos". Citamos alguns modelos: L. Beethoven, Largo apassionato da Sonata nº 2; Andante da Sonata nº 10, II mov. (2ª variação); P. Tchaikovsky, Noturno em Dó # menor (reprise); E. Grieg, "Dança da Anitra" (reprise), etc.

Ao examinar os modos de utilização de todos os tipos de notas melódicas que soam simultâneas, sublinha-se o importante papel das variantes harmônicas, que têm por objetivo dar intensidade à cantilena, à expressividade geral do movimento das vozes, à preservação do conteúdo temático e do conjunto na linha de cada uma das vozes (ver a ária de Oksana em Lá menor do 4º ato da ópera "Noite de Natal" de Rimsky-Korsakov).

8. As questões mais complexas da análise harmônica são as que tratam da mudança de tonalidade (modulação). Deve-se analisar, nesse caso, a lógica do processo geral modulante, ou seja, a lógica da sucessão funcional na mudança das tonalidades e no plano tonal geral, e das suas peculiaridades na construção do modo (lembremo-nos da concepção de S. I. Taneiev sobre as bases tonais).[1]

Além disso, nos exemplos concretos recomenda-se distinguir a modulação da inclinação e da justaposição (ou seja, da mudança tonal brusca). É útil esclarecer especificamente a "justaposição com resultado", termo empregado por B. L. Iavorsky (indicamos como exemplo: as múltiplas partes de ligação nas exposições das sonatas de W. Mozart e de L. Beethoven da fase inicial; o Scherzo em Si b menor de F. Chopin; a preparação extraordinariamente convincente para Mi maior na conclusão da 2ª cena da "Dama de Espadas" de P. Tchaikovsky).

A seguir deve a análise fundamentar de forma consistente a caracterização do tipo de inclinação peculiar a cada trecho da obra analisada. O aprendizado adequado da modulação deve mostrar as características estruturais da exposição, os traços característicos das partes centrais e das elaborações (comumente mais afastadas e livres), e das reprises (às vezes aparecem afastadas, porém em amplas regiões da função de subdominante).

Muito interessante e útil é compreender a dinâmica geral do processo de

[1]Indicamos as cartas de S. I. Taneiev a N. N. Amani ("Música soviética nº 7", 1940)

modulação quando sua relevância é suficientemente delineada. Habitualmente todo o processo de modulação pode ser dividido em duas partes, distinguidos pela duração ou pela tensão, pela saída de dada tonalidade ou pelo retorno a ela (na maioria das vezes o retorno é para a tonalidade principal da obra).

Sendo a primeira metade da modulação proporcionalmente mais longa, ela é então ao mesmo tempo mais simples em recursos harmônicos (ver modulação de Lá b menor para Ré maior na "Marcha fúnebre" da Sonata, op. 26 de L. Beethoven ou a modulação de Lá maior para Sol # menor no Scherzo da Sonata nº 2 de L. Beethoven). Por norma, sendo nesses exemplos a segunda metade da modulação muito lacônica, ela é então mais complexa nas suas relações harmônicas (ver os seguintes trechos dos exemplos já mencionados – retorno de Ré maior para Lá b menor e de Sol # menor para Lá maior; porém, no II mov. da Sonata "Patética" de L. Beethoven, a passagem é para Mi maior e o retorno é para Lá b maior).

Em princípio, tipo semelhante de processo de modulação – do mais simples para o mais complexo porém concentrado – torna-se mais natural, completo e interessante para a percepção. É raro, entretanto, o caso contrário, do mais curto porém mais complexo na primeira metade da modulação para o mais simples porém mais desenvolvido na segunda metade. Ver a amostra correspondente na elaboração da Sonata em Ré menor, op. 31, I mov. de L. Beethoven.

Nessa abordagem da modulação e de seu processo completo é essencial observar a localização e o papel das modulações enarmônicas: em regra ocorrem na maioria das vezes justamente na segunda parte, que é a resultante do processo. A característica da modulação enarmônica é ser curta com alguns elementos complexos, que são no caso oportunos e de grande efeito (ver os exemplos mencionados acima).

Geralmente na análise da modulação enarmônica é útil esclarecer o seu papel em cada caso concreto: ela simplifica o vínculo funcional com as tonalidades distantes (regra dos clássicos) ou torna complexo o vínculo com as tonalidades próximas (F. Chopin, Trio do "Improviso" em Lá b maior; F. Liszt, "A Capela de Guilherme Tell") ou com uma única tonalidade (ver R. Schumann, "Papillon", op. 2 nº 1; F. Chopin, Mazurca em Fá menor, op. 68 e outros).

Ao examinar a modulação é indispensável abordar a questão de como, em determinada obra, pode ser desenvolvida harmonicamente a exposição de tonalidades separadas mais ou menos afastadas no tempo e, consequentemente, com sentido independente.

Para os compositores e as obras é importante não só o contraste dos temas, das tonalidades, dos tempos e das "facturas" nas estruturas contíguas, mas o é também o da particularização dos recursos harmônicos e das técnicas em que cada tonalidade é exibida. Por exemplo, na primeira tonalidade encontramos tríades, suaves em termos de tensão, na segunda progressão mais complexa e com mais tensão funcional; ou a primeira, claramente diatônica, e a segunda, baseada em cromatismos complexos e no sistema maior-menor, etc. Entende-se que há assim uma forma de intensificar o contraste entre as formas, a relevância das seções e a dinâmica geral do desenvolvimento musical e harmônico. Ver alguns exemplos: L. Beethoven, "Sonata ao luar", mov. final, tipos de harmonização da parte principal e da parte secundária; Sonata "Aurora", op. 53, exposição do I mov.; F. Liszt, canção "Über alle Gipfeln ist Ruh" em Mi maior; P. Tchaikovsky, 6ª Sinfonia, final; F. Chopin, Sonata em Si b menor.

Às vezes também ocorre que uma mesma progressão harmônica se repete em diferentes tonalidades, sendo que a singularidade é bem mais rara (ver por exemplo a Mazurca, op. 33 nº 2 em Ré maior de F. Chopin em que, graças à preservação do colorido da dança folclórica, a exibição da harmonia tanto em Ré maior quanto em Lá maior apresenta a mesma fórmula).

Na análise dos exemplos de diferentes casos de justaposição de tonalidades é útil ressaltar dois momentos: 1) o sentido limitado dessa técnica quando usada para as seções contíguas da obra musical e 2) o papel peculiar que elas desempenham na "aceleração" do processo de modulação, caso em que as técnicas de "aceleração" se diferenciam por indícios estilísticos e tomam parte no processo de desenvolvimento harmônico-modal.

9. Na linguagem harmônica os traços de desenvolvimento e de dinâmica são significativamente realçados por meio de variantes harmônicas.

A variante harmônica, reveladora do sentido e da flexibilidade da harmonia, é uma técnica vívida e importante para o desenvolvimento do pensamento musical, o enriquecimento das obras, o vigor da forma e a existência das qualidades individuais de cada obra. No processo de análise é indispensável atentar para o papel criativo harmônico-modal na habilidade com que as variantes são usadas na obtenção da qualidade formal.

A variante harmônica, quando empregada no momento certo e com perfeição técnica, pode contribuir para a ligação de estruturas musicais em um conjunto mais amplo (ver, por exemplo, caso similar de variante harmônica no *ostinato* de dois compassos da Mazurca em Si menor, op. 30 de F. Chopin) ou o enriquecimento na reprise das obras (W. Mozart, "Marcha turca"; R. Schumann, "Folha d'Álbum" em Fá # menor, op. 99; F. Chopin, Mazurca em Dó # menor, op. 63 nº 3 ou N. Medtner, "Lenda" em Fá menor, op. 26).

Nas variantes a melodia é muitas vezes repetida de forma um pouco modificada, o que geralmente contribui para apresentar a "novidade harmônica" com mais naturalidade e clareza. Pode-se apontar pelo menos a ária de Kupava da ópera "Sniegúrotchka" de N. Rimsky-Korsakov "Tempo de primavera" em Sol # menor, e a variante harmônica (mais exatamente, enarmônica) do tema "Menino travesso" da fantasia de F. Liszt sobre tema da ópera "Bodas de Fígaro" de W. Mozart, excepcional pelo caráter espirituoso.

10. A análise de exemplos com acordes alterados (conjuntos harmônicos) de diferentes estruturas e complexidades pode ser orientada pelas seguintes etapas:

1) é recomendável que se mostre aos alunos, quando possível, como tais acordes alterados se emancipam das notas melódicas cromáticas cuja origem deve ser bem determinada;

2) é útil compor uma lista detalhada com todos os acordes alterados de diferentes funções (D, DD, S, D secundária) com suas preparações e resoluções, e que têm origem nos séculos XIX e XX (em material selecionado de exemplos concretos);

3) observar como as alterações fazem com que a sonoridade e a natureza funcional dos acordes se tornem complexas dentro dos modos e das tonalidades, e como interferem na condução de vozes;

4) demonstrar que nova variante de cadência as alterações são capazes de produzir (transcrever obrigatoriamente os exemplos);

5) prestar atenção ao fato de que os tipos complexos de alteração podem introduzir momentos novos para o entendimento da estabilidade e da instabilidade nos modos e nas tonalidades (N. Rimsky-Korsakov, "Sadko", "Kachei"; A. Scriabin, Prelúdio, op. 33, 45, 69; N. Miaskovsky, "Páginas amarelecidas");

6) mostrar que os acordes alterados, mesmo com a sua beleza e colorido, não anulam a tensão harmônica mas podem intensificá-la melodicamente através da resolução das notas alteradas, do livre dobramento, dos saltos ousados com intervalos cromáticos nas mudanças de posição e nas resoluções;

7) prestar atenção ao modo com que as alterações estão ligadas ao modo maior-menor (sistema) e ao papel dos acordes alterados na modulação enarmônica.

4. Considerações gerais sobre os requisitos da análise harmônica

Sintetizando e generalizando as observações essenciais – e as conclusões parciais – resultantes das análises em separado das técnicas de escrita harmônica, o mais coerente é chamar novamente a atenção dos estudantes para os problemas do desenvolvimento da harmonia (dinâmica), sobretudo quanto ao seu modo mais particular e abrangente de fazer compreender a correspondência dos elementos da escritura harmônica com os requisitos da análise.

Para explicar mais clara e convincentemente o processo do movimento e do desenvolvimento harmônico é indispensável refletir sobre cada um dos momentos da exposição harmônica e indicar as condições adequadas para o movimento com suas intensificações ou suavizações. Nesse aspecto, a observação deve levar em conta todos eles: as modificações nas estruturas dos acordes de acordo com a organização funcional da condução de vozes; levar em conta os encadeamentos cadenciais concretos na sua alternância e vinculação sintática; coordenar com vigor o fenômeno harmônico com a melodia e o ritmo métrico; atentar para os efeitos introduzidos na harmonia através de notas melódicas em diferentes partes das obras (antes, durante e depois do ponto culminante); levar em conta também o enriquecimento e a modificação resultante das mudanças tonais, das variantes harmônicas, da existência de nota pedal, da mudança no pulso harmônico, da "factura", etc.

Para finalizar, obtém-se um quadro mais ou menos claro e verossímil do desenvolvimento alcançado através da escritura homofônica-harmônica no seu sentido mais amplo, em razão da ação conjunta dos diversos elementos do discurso musical (e do caráter geral da música como um todo).

5. Momentos estilísticos na análise

Depois de tal análise harmônica mais ou menos multilateral, é possível sem dificuldades associar seus resultados e peculiaridades com o conteúdo geral da obra estudada, com as características de gênero e com as qualidades específicas do estilo harmônico (e aí surge a conexão com a época estilística e com uma ou outra orientação artística individual, etc.). Entende-se que tal conexão ocorre apenas em certa medida e nos reais limites da harmonia.

Na via que conduz o estudante à compreensão estilística geral do fenômeno harmônico é desejável (como mostra a experiência) que se realize importante tarefa (exercício, treinamento) complementar de análise harmônica. É dela inteiramente que surge o desenvolvimento da observação harmônica, da percepção e da ampliação

da perspectiva geral dos estudantes.

Eis uma lista preliminar e de orientação específica de tarefas adequadas à parte da análise no curso de harmonia:

1) é muito útil empreender uma excursão simples pela história do desenvolvimento e da utilização de técnicas harmônicas particulares (por exemplo, exemplos de cadência, formas de apresentação do modo e da tonalidade, modulação, alterações);

2) não menos útil é, na análise das peças, exigir que o estudante localize e cifre na exposição harmônica as "novidades" mais interessantes e substantivas dos traços individuais;

3) reunir de forma coerente exemplos brilhantes e memoráveis da escrita harmônica, ou revelar "leitharmonias", "leitcadências", peculiares a um ou outro compositor (o material pode se servir de obras de L. Beethoven, R. Schumann, F. Chopin, R. Wagner, F. Liszt, E. Grieg, C. Debussy, P. Tchaikovsky, N. Rimsky-Korsakov, A. Scriabin, S. Prokofief, D. Schostakovitch);

4) realizar também tarefa comparando as habilidades particulares de diferentes compositores na utilização de técnicas aparentemente similares: a diatônica em L. Beethoven, P. Tchaikovsky, N. Rimsky-Korsakov, A. Scriabin e S. Prokofief; as sequências e sua localização em L. Beethoven, F. Chopin, F. Liszt, P. Tchaikovsky, N. Rimsky-Korsakov e A. Scriabin; as variantes harmônicas em M. Glinka, N. Rimsky-Korsakov, M. Balakirev, e também em L. Beethoven, F. Chopin, F. Liszt; os arranjos de canções populares russas de P. Tchaikovsky, N. Rimsky-Korsakov, A. Liadov, S. Liapunov; o romance de L. Beethoven "Sob a pedra tumular" e os planos tonais por 3as maiores típicos de F. Chopin e F. Liszt; as cadências frígias na música ocidental e na música russa, etc.

Deve-se refletir sobre o fato de que o êxito na conquista dos importantes recursos, métodos e técnicas da análise harmônica só é possível através do apoio constante do orientador e do treinamento sistemático em classe. O trabalho analítico escrito também pode ser de grande apoio, desde que bem refletido e sistematizado.

É sempre bom lembrar que em todas as tarefas analíticas, as mais genéricas ou as mais aprofundadas, é indispensável e insubstituível manter contato vivo e permanente com a percepção musical imediata. As obras em estudo devem ser tocadas não apenas uma vez: devem ser tocadas e ouvidas antes da análise e, obrigatoriamente, depois; somente em tais condições é possível adquirir a convicção e a força necessárias para tratar o fato artístico.

Entende-se que a tarefa de compreensão estilística da harmonia é atribuição de um curso específico (associado à parte histórica), ainda que em casos particulares possam ser encontrados exercícios semelhantes em cursos de harmonia de interesse geral (prioritariamente para pianistas e coristas).

EXERCÍCIOS

Analisar integralmente ou em partes as obras musicais citadas nesse tema; analisar obras selecionadas pelo professor e pelo estudante.

*

O tema que incluímos no conteúdo do presente "Manual de harmonia"

limitou-se apenas às questões mais gerais e importantes da análise harmônica. O que está exposto nesse tema é um pouco diferente do material precedente: de modo sistemático ele auxilia ou apela ao pedagogo em primeiro lugar e, por intermédio dele, ao estudante (as possíveis exceções não são consideradas). Nos parece que tal sistema de exposição é coerente, dado o grau de metodização da análise harmônica e tendo em conta o volume do "Manual de harmonia" como um todo. O tema pode dar bons resultados se o pedagogo trabalha de forma ativa e independente no aperfeiçoamento dos exemplos e das técnicas de análise, que é o que nós consideramos ser a principal razão para o êxito na área.

Entende-se que por ser curto e concentrado o tema está longe de ser completo, oferecendo apenas uma diretriz e uma posição básica sem as quais é pouco provável que se possa iniciar um estudo seriamente organizado da análise harmônica.

Espera-se também que o tema, na forma e no volume em que foi proposto, possa facilitar e orientar o trabalho de análise em classe, trazendo clareza para o esforço de todos, para as tarefas e para os exemplos selecionados.

COMPLEMENTAÇÃO

Nessa complementação sugerimos algumas tarefas de controle da harmonização das melodias em um plano mais desenvolvido e ampliado. As harmonizações deverão ser realizadas através da utilização de todos os procedimentos harmônicos explicados antes, mas de forma livre, adequada e diversificada.

Os trabalhos deverão ser preferencialmente escritos em formas simples de duas ou três seções e para isso é indispensável que se leve em conta as características formais de construção das progressões de acordes, como cadências, inclinações, modulações, sequências, notas pedal, etc., as quais foram descritas a seu tempo e assimiladas através de análise harmônica.

Será útil que se pratique as harmonizações em duas ou três variantes diferentes ("variantes harmônicas"), expostas em "factura" vívida (para piano, voz com acompanhamento de piano, quarteto de cordas).

O material melódico utilizado nessa tarefa pode ter sido apresentado em diferentes capítulos do curso em exemplos de melodia para harmonização, mas adequadamente ampliado e desenvolvido para estruturas de duas ou três seções (em vez dos períodos habituais). O objetivo é, entre outras coisas, chamar a devida atenção dos estudantes para questões e demandas do desenvolvimento harmônico e para as peculiaridades formais da harmonia. Não há dúvida de que isso vai facilitar no curso de harmonia a implementação de trabalhos artísticos independentes, indispensáveis em cursos específicos, mas desejáveis em certas etapas do curso geral de harmonia.

859





3. **Allegretto**



4. **Allegro Moderato**





5. **Allegro**



6. **Andantino**




7.
Allegro Moderato
8.
Andante


9.
Allegretto
10.
Allegro


(mov. utilizável)
(T)
11.
Moderato
(enarm.)
(esse exercício pode ser realizado com a técnica da harmonia figurada)
12.
Andante
(enarm.)


13
Allegro
14
Allegretto
(enarm.)

BIBLIOGRAFIA GERAL

(Lista da literatura utilizada e recomendada)

P. Tchaikovsky. Manual de harmonia.

N. Rimsky-Korsakov. Manual de harmonia.

A. Arensky. Manual de harmonia.

G. Katuar. Curso teórico de harmonia, partes I e II, Musgiz, 1924, 1925.

I. Tiulin. Ensino de harmonia, parte I, Musgiz, 1937.

I. Tiulin. Paralelismos na teoria musical e na prática. L., 1938.

I. Dubovsky, S. Evseiev, I. Spossobin, V. Sokolov. Curso prático de harmonia, cadernos I e II. Muzgiz, 1934-1935.

G. Konius. Manual para o aprendizado prático de harmonia. Mussector, 1926.

L. Rudolf. Harmonia (curso prático). Baku, 1939.

N. Ladukhin. Curso de harmonia em exercícios, modelos e exemplos. Moscou, P. Jurgenson.

A. Katalsky. Características do sistema musical popular russo (parte).Mussector, 1923.

A. Katalsky. Fundamentos da multivocalidade popular (parte). Mussector, 1948.

O. Skrebkof e S. Skrebkof. Curso prático de harmonia (para vocalistas). Musgiz, 1952.

A. Arensky. Coletânea de exercícios de harmonia.

A. Mutli. Coletânea de exercícios de harmonia. Musgiz, 1948, 1954.

N. Sokolov. Modelos de prelúdios modulantes (com texto obrigatório). Musgiz, 1923.

S. Maximov Exercícios de harmonia no piano, partes I, II e III. Musgiz, 1951, 1952 e 1954.

O. Skrebkof e S. Skrebkof. Crestomatia de análise harmônica. M., 1948.

I. Tiulin. Introdução à análise harmônica baseada nos corais de Bach. L., 1927.

S. Taneiev. O contraponto florido no estilo severo (Introdução).

V. Beliaief. A análise das modulações nas sonatas de Beethoven por S. I. Taneiev (“O livro russo sobre Beethoven”), Musgiz, 1927.

V. Protopopof. Alguns escritos de S. I. Taneiev sobre questões teórico-musicais (coleção da Academia de Ciências “S. I. Taneiev”). Moscou, 1952.

L. Chevalier. História do ensino da harmonia. Musgiz, 1931.

A. Butskoy. Dados imediatos da música. Editora Estatal da Ucrânia, 1925.

L. Mazel. Escola funcional (capítulo da primeira edição de “Ensaios sobre a história da Musicologia teórica”. Musgiz, 1934.)

V. Berkof. O manual de harmonia de Rimsky-Korsakov. Musgiz, 1953 (brochura).