

MARCO AURÉLIO KOENTOPP

**MÉTODOS DE ENSINO DE HARMONIA
NOS CURSOS DE GRADUAÇÃO MUSICAL**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, ao Curso de Mestrado da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Dottori

Curitiba, 2010

Catálogo na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Koentopp, Marco Aurelio
Métodos de ensino de harmonia nos cursos de graduação
musical / Marco Aurélio Koentopp. – Curitiba, 2010.
180 f.

Orientador: Prof.Dr. Maurício Dottori
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Música – ensino superior. 2. Harmonia (Música) – estudo
e ensino – ensino superior. I. Título.

CDD 781.25

RESUMO

O objetivo deste trabalho é desvendar alguns mitos que permeiam o estudo da harmonia. Para tal, foram escolhidos vinte e dois pontos do estudo da harmonia, analisados sob a ótica de três livros da literatura ocidental: *Harmonielehere* de Arnold Schönberg escrito em 1911; *Harmony* de Walter Piston, escrito em 1941 e *Tonal Harmony, with an introduction to twentieth-century music* escrito em 1984 pela dupla Stefan Kostka e Dorothy Payne.

ABSTRACT

The objective of this work is to unravel some myths that permeate the study of harmony. To this end, we chose twenty-two points in the study of harmony, analyzed from the perspective of three books of Western literature: *Harmonielehere* Arnold Schönberg written in 1911; *Harmony* by Walter Piston, written in 1941 and *Tonal Harmony, with an introduction to twentieth-century music* written in 1984 by the duo Stefan Kostka and Dorothy Payne.

Palavras-chave: Harmonia, Análise.

SUMÁRIO

ÍNDICE DAS FIGURAS	6
INTRODUÇÃO	13
1. TESSITURA DAS VOZES	15
DISCUSSÕES SOBRE AS TESSITURAS	16
2. DOBRAMENTOS	17
2.1 DOBRAMENTOS – SCHÖNBERG	17
2.2 DOBRAMENTOS - PISTON.....	18
2.3 DOBRAMENTOS – KOSTKA & PAYNE.....	20
2.4 DISCUSSÕES SOBRE OS DOBRAMENTOS	22
3. OITAVAS E QUINTAS - PARALELAS E OCULTAS	24
DISCUSSÕES SOBRE AS OITAVAS E QUINTAS – PARALELAS E OCULTAS	27
4. INTERVALOS.....	28
5. TRÍADES NAS ESCALAS MAIORES E MENORES	30
5.1 TRÍADES NAS ESCALAS MAIORES	30
5.2 TRÍADES NAS ESCALAS MENORES	31
5.3 DISCUSSÕES SOBRE AS TRÍADES NAS ESCALAS MAIORES E MENORES	33
6. DISTRIBUIÇÃO DAS VOZES: POSIÇÃO ABERTA OU FECHADA?	33
DISCUSSÕES SOBRE A POSIÇÃO ABERTA E POSIÇÃO FECHADA	35
7. CARACTERÍSTICAS DA PRIMEIRA INVERSÃO DAS TRÍADES	35
7.1 O CONCEITO DE INVERSÃO DE RAMEAU	35
7.2 PRIMEIRA INVERSÃO DAS TRÍADES - SCHÖNBERG	36
7.3 PRIMEIRA INVERSÃO DAS TRÍADES – PISTON	37
7.4 PRIMEIRA INVERSÃO DAS TRÍADES – KOSTKA & PAYNE	40
7.4 DISCUSSÕES SOBRE A PRIMEIRA INVERSÃO DAS TRÍADES.....	41
8. CARACTERÍSTICAS DA SEGUNDA INVERSÃO DAS TRÍADES	42
DISCUSSÕES SOBRE A SEGUNDA INVERSÃO DAS TRÍADES.....	45
9. ACORDES DE SÉTIMA	46
9.1 ACORDES DE SÉTIMA - SCHÖNBERG	46
9.1.1 <i>Preparação da dissonância</i>	46
9.1.2 <i>Inversões dos acordes de sétima</i>	49

9.1.3	Acordes de sétima e suas inversões no modo menor.....	51
9.1.4	Tratamento mais livre do VII grau – Tríade e Tétrade	53
9.1.5	Discussões sobre os acordes de sétima e suas inversões – Schönberg	55
9.2	ACORDES DE SÉTIMA - PISTON E KOSTKA & PAYNE.....	56
9.2.1	Aproximação da sétima	56
9.2.2	O Acorde de Sétima da Dominante.....	56
9.2.3	Acorde de sétima da dominante na primeira inversão	62
9.2.4	Acorde de sétima da dominante na segunda inversão	62
9.2.5	Acorde de sétima da dominante na terceira inversão	63
9.2.6	Discussões sobre os acordes de Sétima Dominante.....	63
9.2.7	O Acorde de Sétima Diminuta.....	64
9.2.8	Discussões sobre os acordes de Sétima Diminuta.....	68
9.3	OUTROS ACORDES DE SÉTIMA	68
9.3.1	O acorde de I7 (Tônica com sétima).....	69
9.3.2	O acorde de II7 (Supertônica com sétima)	69
9.3.3	O acorde de III7 (Mediante com sétima).....	70
9.3.4	O acorde de IV7 (Subdominante com sétima).....	71
9.3.5	O acorde de V7 (Submediante com sétima).....	73
9.3.6	O acorde de VII7 (Sétima da Sensível).....	74
10.	ENCADEAMENTO DE TRÍADES NO ESTADO FUNDAMENTAL NO MODO MAIOR	75
10.1	ENCADEAMENTO DE TRÍADES NO MODO MAIOR – SCHÖNBERG	75
10.2	ENCADEAMENTO DE TRÍADES NO MODO MAIOR – PISTON	82
10.3	ENCADEAMENTO DE TRÍADES NO MODO MAIOR – KOSTKA & PAYNE	90
10.3.1	Posição fundamental com acordes repetidos	90
10.3.2	Posição fundamental com acordes separados em 4ª ou 5ª.....	91
10.3.3	Posição fundamental para acordes separados em 3ª ou 6ª.....	93
10.3.4	posição fundamental com acordes separados em 2ª ou 7ª.....	94
10.4	DISCUSSÕES SOBRE O ENCADEAMENTO DE TRÍADES NO MODO MAIOR	96
11.	ENCADEAMENTO DE TRÍADES NO ESTADO FUNDAMENTAL NO MODO MENOR	97
11.1	ENCADEAMENTO DE TRÍADES MODO MENOR - SCHÖNBERG	97
11.2	ENCADEAMENTO DE TRÍADES NO MODO MENOR - PISTON	102
11.3	ENCADEAMENTO DE TRÍADES NO MODO MENOR - KOSTKA & PAYNE	106
11.4	DISCUSSÕES SOBRE OS ENCADEAMENTOS DE TRÍADES NO MODO MENOR	107
12.	CADÊNCIAS	108
12.1	CADÊNCIA AUTÊNTICA PERFEITA	111
12.2	CADÊNCIA AUTÊNTICA IMPERFEITA.....	112

12.3 MEIO CADÊNCIA.....	112
12.4 CADÊNCIA INTERROMPIDA.....	113
12.5 CADÊNCIA PLAGAL.....	113
12.6 CADÊNCIA FRÍGIA.....	114
12.7 CADÊNCIAS E O RITMO.....	115
12.8 DISCUSSÕES SOBRE AS CADÊNCIAS.....	115
13. ACORDES DE NONA, DÉCIMA PRIMEIRA E DÉCIMA TERCEIRA.....	116
13.1 ACORDES DE NONA.....	116
13.2 ACORDE DE DÉCIMA PRIMEIRA.....	119
13.3 ACORDES DE DÉCIMA TERCEIRA.....	120
13.4 DISCUSSÕES SOBRE A NONA, DÉCIMA PRIMEIRA E DÉCIMA TERCEIRA.....	121
14. HARMONIZAÇÃO DA MELODIA.....	121
14.1 HARMONIZAÇÃO DE CORAIS - SCHÖNBERG.....	122
14.2 HARMONIZAÇÃO DE MELODIAS - PISTON.....	123
14.3 HARMONIZAÇÃO DE MELODIAS – KOSTKA & PAYNE.....	126
14.4 DISCUSSÕES SOBRE HARMONIZAÇÃO DE MELODIAS.....	127
15. FORMAS MUSICAIS.....	127
16. MODULAÇÃO.....	128
DISCUSSÕES SOBRE MODULAÇÃO.....	136
17. ACORDES DE EMPRESTIMO MODAL.....	136
17.1 ACORDES DE EMPRÉSTIMO MODAL - SCHÖNBERG.....	137
17.2 ACORDES DE EMPRÉSTIMO MODAL - PISTON.....	139
17.3 ACORDES DE EMPRÉSTIMO MODAL – KOSTKA & PAYNE.....	140
17.4 DISCUSSÕES SOBRE OS ACORDES DE EMPRÉSTIMO MODAL.....	142
18. DOMINANTES SECUNDÁRIAS.....	142
DISCUSSÕES SOBRE AS DOMINANTES SECUNDÁRIAS.....	146
19. ACORDES NAPOLITANOS.....	146
DISCUSSÕES SOBRE OS ACORDES NAPOLITANOS.....	149
20. ACORDES DE SEXTA AUMENTADA.....	150
20.1 ACORDES DE SEXTA AUMENTADA – SCHÖNBERG.....	150
20.2 ACORDES DE SEXTA AUMENTADA – PISTON.....	153
20.3 ACORDES DE SEXTA AUMENTADA – KOSTKA & PAYNE.....	157
20.4 DISCUSSÕES SOBRE O ACORDE DE SEXTA AUMENTADA.....	157

21. ACORDES DE QUINTA AUMENTADA.....	158
21.1 ACORDE DE QUINTA AUMENTADA – SCHÖNBERG	159
21.2 ACORDE DE QUINTA AUMENTADA - PISTON	160
21.3 ACORDE DE QUINTA AUMENTADA – KOSTKA & PAYNE	162
21.4 DISCUSSÕES SOBRE O ACORDE DE QUINTA AUMENTADA.....	163
22. NOTAS NÃO PERTENCENTES À HARMONIA	163
22.1 NOTA DE PASSAGEM.....	163
22.2 BORDADURA.....	164
22.3 SUSPENSÃO	165
22.4 RETARDO	166
22.5 APOJATURA	167
22.6 ESCAPADA	168
22.7 GRUPO DE BORDADURA	169
22.8 ANTECIPAÇÃO	170
22.9 PEDAL.....	171
22.10 DISCUSSÕES SOBRE AS NOTAS QUE NÃO PERTENCEM À HARMONIA.....	172
CONCLUSÕES FINAIS	174
REFERÊNCIAS	177

INDICE DAS FIGURAS

Figura 1 - 1.1 Tessituras segundo Schönberg p. 79.....	15
Figura 2 - 1.2 Tessituras segundo Piston p. 16.....	16
Figura 3 - 1.3 Tessituras segundo Kostka & Payne p. 76.....	16
Figura 4 - 1.4 Tessitura das vozes - Diether de la Motte p. 6.....	16
Figura 5 - 1.5 Tessitura média das vozes em relação aos três livros.	17
Figura 6 - 2.1 Dobramentos – Piston p. 72.....	19
Figura 7 - 2.2 Dobramento de notas na primeira inversão – Piston p. 73.....	19
Figura 8 - 2.3 Dobramento na segunda inversão – Piston p. 159.....	19
Figura 9 - 2.4 Exceções de dobras de terça – Piston p. 27.....	20
Figura 10 - 2.5 Dobramentos - Kostka & Payne p. 123.....	21
Figura 11 - 2.6 Dobraduras proibidas - Kostka & Payne p. 123.....	22
Figura 12 - 3.1 Movimentos segundo Kostka & Payne p. 78.....	25
Figura 13 - 3.2 Movimentos proibidos – Piston p. 31.....	26
Figura 14 - 3.3 Oitavas e quintas diretas – Piston p. 32.....	27
Figura 15 - 3.4 Quinta diminuta para quinta justa - Kostka & Payne p. 80.....	27
Figura 16 - 4.1 Intervalos - Piston p. 7.....	28
Figura 17 - 4.2 Classificação dos intervalos - Piston p. 7.....	28
Figura 18 - 4.3 Intervalo maior e menor - Piston p. 8.....	28
Figura 19 - 4.4 Intervalos aumentados - Piston p. 8.....	29
Figura 20 - 4.5 Intervalos diminutos - Piston p. 8.....	29
Figura 21 - 4.6 Intervalos compostos - Piston p. 9.....	30
Figura 22 - 4.7 Intervalos enarmônicos - Piston p. 11.....	30
Figura 23 - 5.1 Simbologia da Escala Maior.....	31
Figura 24 - 5.2 Acordes nas escalas menores.....	32
Figura 25 - 5.3 Uso dos acordes na escala menor - Piston p. 46.....	32
Figura 26 - 6.1 Posições segundo Schönberg; Piston e Kostka & Payne.....	34
Figura 27 - 7.1 Acorde perfeito e seus derivados - Rameau p. 36.....	36
Figura 28 - 7.2 Rameau - Baixo Real e Baixo Fundamental – Legrand p.53.....	36
Figura 29 - 7.3 Primeira inversão das tríades – Schönberg p. 109.....	37
Figura 30 - 7.4 Fauxbourdon – Piston p. 75.....	37
Figura 31 - 7.5 Seqüência de acordes na primeira inversão – Piston p. 76.....	38
Figura 32 - 7.6 II grau na primeira inversão – Piston p. 78.....	38
Figura 33 - 7.7 IV grau na primeira inversão – Piston p. 80.....	39
Figura 34 - 7.8 VII grau na posição 6 – Piston p. 83.....	40
Figura 35 - 7.9 Melhor posição do acorde de vii° - Kostka & Payne p. 119.....	40
Figura 36 - 7.10 Uso indevido da inversão do vi6 (ou VI6) - Kostka & Payne p. 120.....	41
Figura 37 - 7.11 Uso correto do vi6 - Kostka & Payne p. 120.....	41

Figura 38 - 8.1 Segunda inversão do I grau – Schönberg p. 134.....	43
Figura 39 - 8.2 O VII grau na segunda inversão – Schönberg p. 135.....	44
Figura 40 - 8.3 Apojatura do I grau para o V grau – Piston p. 159	44
Figura 41 - 8.4 Encadeamento do I grau na segunda inversão com o V grau – Piston p. 159.....	44
Figura 42 - 8.5 Segunda inversão como bordadura – Piston p. 164	45
Figura 43 - 8.6 Segunda inversão como arpejo - Kostka & Payne p. 136.....	45
Figura 44 - 9.1 Preparação das sétimas – Schönberg p. 138.....	47
Figura 45 - 9.2 Outros encadeamentos com preparação da sétima – Schönberg p. 140.....	47
Figura 46 - 9.3 Dificuldades na preparação da sétima com segunda inversão – Schönberg p. 141.....	48
Figura 47 - 9.4 Preparação da sétima com acordes invertidos – Schönberg p. 142.....	49
Figura 48 - 9.5 Primeira inversão do acorde de sétima – Schönberg p. 146.....	49
Figura 49 - 9.6 Segunda inversão do acorde de sétima – Schönberg p. 147.....	50
Figura 50 - 9.7 Terceira inversão do acorde de sétima – Schönberg p. 148.....	50
Figura 51 - 9.8 Inversões do acorde de sétima do VII grau – Schönberg p. 148.....	50
Figura 52 - 9.9 Acordes de sétima no modo menor – Schönberg p. 170.....	51
Figura 53 - 9.10 Encadeamentos de acordes de sétima no modo menor – Schönberg p. 171	52
Figura 54 - 9.11 Exercício completo no modo menor – Schönberg p. 173	52
Figura 55 - 9.12 Outros encadeamentos do VII grau – Schönberg p. 219.....	53
Figura 56 - 9.13 VII grau na primeira inversão – Schönberg p. 220	53
Figura 57 - 9.14 VII grau elevado no modo menor – Schönberg p. 220	54
Figura 58 - 9.15 Primeira inversão com sétima do VII grau – Schönberg p. 221.....	54
Figura 59 - 9.16 Encadeamentos do VII grau com saltos nas vozes – Schönberg p. 222.....	54
Figura 60 - 9.17 Tipos de aproximações da sétima - Kostka & Payne p. 210.....	56
Figura 61 - 9.18 Surgimento da sétima – Piston p. 243.....	57
Figura 62 - 9.19 Resolução do trítone – Piston p. 245	57
Figura 63 - 9.20 Outras resoluções – Piston p. 245	57
Figura 64 - 9.21 Resolução por segunda menor – Piston p. 246	58
Figura 65 - 9.22 Surgimento de nona - Piston p. 246.....	58
Figura 66 - 9.23 Sétima como bordadura e sua resolução – Piston p. 247	58
Figura 67 - 9.24 Melhor resolução do V7 grau – Piston p. 248.....	58
Figura 68 - 9.25 Omissão da quinta do acorde de V7 para se ter o I grau completo – Piston p. 248	59
Figura 69 - 9.26 Opções de resolução da sensível e sétima – Piston p. 249.....	59
Figura 70 - 9.27 Como evitar as quintas diretas – Piston p. 249	59
Figura 71 - 9.28 Resolução de V7 - Kostka & Payne p. 201.....	60
Figura 72 - 9.29 Evitar a quinta paralela na resolução do V7 - I - Kostka & Payne p. 201.....	61
Figura 73 - 9.30 Outras resoluções do V7 - Kostka & Payne p. 203.....	61
Figura 74 - 9.31 Resolução da primeira inversão do acorde V7 – Piston p. 250.....	62
Figura 75 - 9.32 Resoluções da segunda inversão do acorde V7 - Kostka & Payne p. 209	62
Figura 76 - 9.33 Resolução da terceira inversão do V7 – Piston p. 252.....	63
Figura 77 - 9.34 Resoluções da terceira inversão do acorde de V7 - Kostka & Payne p. 209.....	63

Figura 78 - 9.35 Várias representações de acorde de Dominante – Piston p. 328.....	64
Figura 79 - 9.36 Formação do acorde de sétima diminuta – Piston p. 329.....	64
Figura 80 - 9.37 Enarmonias do acorde de sétima diminuta – Piston p. 330.....	65
Figura 81 - 9.38 Resoluções do acorde de sétima diminuta – Piston p. 331.....	65
Figura 82 - 9.39 Outras resoluções permitidas do acorde de sétima diminuta – Piston p. 331.....	65
Figura 83 - 9.40 Inversões do acorde de sétima diminuta – Piston p. 332	66
Figura 84 - 9.41 Resoluções com a terça no baixo do acorde de sétima diminuta – Piston p. 333.....	66
Figura 85 - 9.42 Resoluções com a quinta no baixo do acorde de sétima diminuta – Piston p. 333	66
Figura 86 - 9.43 Resoluções com a sétima no baixo do acorde de sétima diminuta – Piston p. 334.....	66
Figura 87 - 9.44 Resoluções do acorde de sétima diminuta - Kostka & Payne p. 221	67
Figura 88 - 9.45 Outras resoluções do acorde de sétima diminuta - Kostka & Payne p. 221	67
Figura 89 - 9.46 Inversões do acorde de sétima diminuta - Kostka & Payne p. 222	68
Figura 90 - 9.47 Encadeamentos do I7 grau – Piston p. 356	69
Figura 91 - 9.48 Encadeamento do II7 grau – Piston p. 358	70
Figura 92 - 9.49 Encadeamento do III7 grau - Kostka & Payne p. 236.....	70
Figura 93 - 9.50 Encadeamentos do III7 grau – Piston p. 359.....	71
Figura 94 - 9.51 Encadeamentos do IV7 grau – Piston p. 360	71
Figura 95 - 9.52 Encadeamentos do iv7 grau - Kostka & Payne p. 230.....	72
Figura 96 - 9.53 Exemplo de Bach de Encadeamentos do IV7 - Kostka & Payne p. 231	72
Figura 97 - 9.54 Encadeamentos do VI7 grau – Piston p. 362	73
Figura 98 - 9.55 Resoluções do VI7 - Kostka & Payne p. 233.....	73
Figura 99 - 9.56 Resoluções do vii°7 grau - Kostka & Payne p. 219	74
Figura 100 - 9.57 Exemplo de Brahms para a resolução do diminuto. Kostka & Payne p. 220.....	75
Figura 101 - 10.1 Encadeamentos com notas comuns – Schönberg p. 87.....	77
Figura 102 - 10.2 Caminhos do Baixo – Schönberg p. 90.....	79
Figura 103 - 10.3 Saltos no encadeamento – Schönberg p. 92.....	79
Figura 104 - 10.4 Encadeamento do VII grau – Schönberg p. 97	80
Figura 105 - 10.5 Preparação da quinta diminuta – Schönberg p. 100.....	81
Figura 106 - 10.6 Encadeamentos de graus conjuntos – Schönberg p. 176.....	81
Figura 107 - 10.7 Graus conjuntos com um deles na primeira inversão – Schönberg p. 176.....	81
Figura 108 - 10.8 Graus conjuntos com ambos na primeira inversão – Schönberg p. 176.....	82
Figura 109 - 10.9 Encadeamento completo - Schönberg p. 178.....	82
Figura 110 - 10.10 Encadeamentos em quartas ou quintas – Piston p. 23.....	83
Figura 111 - 10.11 Encadeamentos em quarta ascendente – Piston p. 24	84
Figura 112 - 10.12 Encadeamentos em terça ou sexta – Piston p. 24.....	84
Figura 113 - 10.13 Encadeamento por grau conjunto – Piston p. 25	85
Figura 114 - 10.14 Regra I notas comuns mantém-se na mesma voz – Piston p. 26.....	86
Figura 115 - 10.15 Progressão II - V – Piston p. 26	86
Figura 116 - 10.16 Regra II acordes sem notas comuns – Piston p. 26.....	87
Figura 117 - 10.17 Progressão V - VI – Piston p. 27.....	87

Figura 118 - 10.18 Encadeamento em posição aberta e fechada – Piston p. 27	88
Figura 119 - 10.19 Mesmo acorde no compasso – Piston p. 28	88
Figura 120 - 10.20 Melhor caminho do Soprano – Piston p. 28.....	89
Figura 121 - 10.21 Quinta omitida – Piston p. 29	89
Figura 122 - 10.22 Opções de dobra de terça – Piston p. 29	89
Figura 123 - 10.23 Mudança de posição do mesmo acorde - Kostka & Payne p. 86	91
Figura 124 - 10.24 Encadeamentos em quinta ou quarta, mantendo a nota comum - Kostka & Payne p. 87	91
Figura 125 - 10.25 Encadeamento não mantendo a nota comum - Kostka & Payne p. 88.....	92
Figura 126 - 10.26 Trocando de posição aberta para fechada ou vice-versa - Kostka & Payne p. 88.....	92
Figura 127 - 10.27 Encadeamentos a três vozes - Kostka & Payne p. 89.....	93
Figura 128 - 10.28 Encadeamentos de terça ou sexta - Kostka & Payne p. 90.....	93
Figura 129 - 10.29 Terça ou sexta a três vozes - Kostka & Payne p. 91	94
Figura 130 - 10.30 Encadeamentos com grau conjunto - Kostka & Payne p. 92	94
Figura 131 - 10.31 A progressão V - vi ou V - VI - Kostka & Payne p. 92	95
Figura 132 - 10.32 Encadeamentos de grau conjunto a três vozes - Kostka & Payne p. 93.....	95
Figura 133 - 10.33 Sequências mais usadas em modo Maior - Kostka & Payne p. 109.....	96
Figura 134 - 11.1 Acordes no modo menor – Schönberg p. 159.....	97
Figura 135 - 11.2 Encadeamentos em menor sem notas alteradas – Schönberg p. 161.....	98
Figura 136 - 11.3 Encadeamento do II grau do modo menor – Schönberg p. 161	99
Figura 137 - 11.4 Encadeamento proibido do II grau – Schönberg p. 162.....	100
Figura 138 - 11.5 Encadeamento com graus alterados – Schönberg p. 163	100
Figura 139 - 11.6 Encadeamento do V grau no modo menor – Schönberg p. 163.....	101
Figura 140 - 11.7 Encadeamento do VI grau no modo menor – Schönberg p. 164.....	101
Figura 141 - 11.8 Encadeamento que conduzem para o I grau modo menor – Schönberg p. 165.....	102
Figura 142 - 11.9 Escalas do modo menor – Piston p. 44	102
Figura 143 - 11.10 Acordes do modo menor – Piston p. 46.....	103
Figura 144 - 11.11 Utilização dos acordes no modo menor – Piston p. 46	103
Figura 145 - 11.12 II e V graus alterados – Piston p. 47	104
Figura 146 - 11.13 Bach, Chorale N° 105, Herzliebster Jesu – Piston p. 47	104
Figura 147 - 11.14 Bach, Chorale N° 47. Vater unser im Himmelreich – Piston p. 48	105
Figura 148 - 11.15 A progressão II - V no modo menor e suas restrições – Piston p. 49.....	105
Figura 149 - 11.16 A progressão VI - V no modo menor e suas restrições – Piston p. 49	106
Figura 150 - 11.17 Quinta justa para quinta diminuta – Piston p. 50	106
Figura 151 - 11.18 Sequências mais usadas em modo Menor - Kostka & Payne p. 109.....	107
Figura 152 - 11.19 Encadeamento do v grau menor - Kostka & Payne p. 110.....	107
Figura 153 - 11.20 Escala menor de Diether de la Motte p. 68	108
Figura 154 - 12.1 Cadência interrompida do VI grau - Schönberg p. 208.....	110
Figura 155 - 12.2 Cadência interrompida do IV grau - Schönberg p. 208.....	110
Figura 156 - 12.3 Bach, O Cravo Bem Temperado, II Fuga N° 9 – Piston p. 172.....	111

Figura 157 - 12.4 Bach, Befiehl du deine Wege – Kostka & Payne p. 149.....	112
Figura 158 - 12.5 Bach, Chorale Nº 1, Aus Herzens Grunde – Piston p. 175	112
Figura 159 - 12.6 Haydn, Sonata Nº 4, II mov. – Kostka & Payne p. 149	113
Figura 160 - 12.7 Dykes, Holy, Holy, Holy! Kostka & Payne p. 151	113
Figura 161 - 12.8 Mendelssohn, Overture to A Midsummer Night's Dream. - Piston p. 179.....	114
Figura 162 - 12.9 Dvorak, Simfonia Nº 9 – Piston p. 179.....	114
Figura 163 - 12.10 Bach, Concerto para Brandenburgo Nº 4, II mov. – Piston p. 184	115
Figura 164 - 12.11 Ritmo e Cadência - Kostka & Payne p.151.....	115
Figura 165 - 13.1 Acordes de nona nos graus da escala maior – Schönberg p. 487.....	117
Figura 166 - 13.2 Acorde de nona no I grau – Schönberg p. 487.....	117
Figura 167 - 13.3 Acorde de nona como apojatura – Piston p. 183.....	117
Figura 168 - 13.4 Acorde de nona como apojatura dupla. – Piston p. 383.....	117
Figura 169 - 13.5 Inversões dos acordes de nona – Schönberg p. 485	118
Figura 170 - 13.6 Inversões do acorde de nona – Piston p. 380	118
Figura 171 - 13.7 Possibilidade de escrita do acorde de nona – Piston p. 379	119
Figura 172 - 13.8 Beethoven, Sonata, Op. 2, Nº 2, IV – Piston p. 388.....	120
Figura 173 - 13.9 Brahms, Sonata Op. 5, II – Piston p. 388	120
Figura 174 - 13.10 Wagner, Die Meistersinger, Act III, Finale – Piston p. 391.....	121
Figura 175 - 14.1 Harmonização de Melodia, escolha da tonalidade – Piston p. 141	123
Figura 176 - 14.2 Harmonização de melodias, fundamental e primeira inversão – Piston p. 151.....	124
Figura 177 - 14.3 Harmonização de melodias, opções diversas – Piston p. 152 – 153	125
Figura 178 - 14.4 Harmonização de melodias 1º passo - Kostka & Payne p. 111.....	126
Figura 179 - 14.5 Harmonização de melodias 2º passo - Kostka & Payne p. 111.....	126
Figura 180 - 14.6 Harmonização de melodias 3º passo - Kostka & Payne p. 111.....	127
Figura 181 - 15 Forma Sonata - Kostka & Payne p. 333.....	128
Figura 182 - 16.1 Ciclo das quintas - Schönberg p. 230.....	129
Figura 183 - 16.2 Modulação com acorde neutro de C para G - Schönberg p. 234.....	130
Figura 184 - 16.3 Acordes comuns entre C e Bb – Piston p. 235.....	131
Figura 185 - 16.4 Mozart, Fantasy, K. 397 Piston p. 228.....	132
Figura 186 - 16.5 Bach, "Für Freuden, lasst uns springen" – Kostka & Payne p. 315	132
Figura 187 - 16.6 Beethoven, Andante in F ("Andante favori"), WoO 57 – Piston p. 328	133
Figura 188 - 16.7 Modulação por nota comum - Kostka & Payne p. 313	133
Figura 189 - 16.7 Schubert, Sonata in Bb, Op. posth, I. – Piston p. 236	134
Figura 190 - 16.8 Beethoven, Sonata Op. 53, I – Kostka & Payne p. 307	134
Figura 191 - 16.9 Mozart, Sonata K. 576, II – Kostka & Payne p. 314.....	135
Figura 192 - 16.10 Modulação pela sexta aumentada germânica - Kostka & Payne p. 405.....	135
Figura 193 - 16.11 Modulação com acorde de sétima diminuta - Kostka & Payne p. 407.....	136
Figura 194 - 17.1 Acordes nos modos – Schönberg p. 259	137
Figura 195 - 17.2 Tríades com terça maior – Schönberg p. 261.....	137
Figura 196 - 17.3 Tríades diminutas e tríades aumentadas – Schönberg p. 262.....	138

Figura 197 - 17.4 Acordes com o sexto grau abaixado - Kostka & Payne p. 344	140
Figura 198 - 17.5 Chopin, Mazurka, Op. 17, Nº 3 Kostka & Payne p. 245.....	140
Figura 199 - 17.6 Resolução vii°7 - V7 - Kostka & Payne p. 345.....	140
Figura 200 - 17.7 Bach, "Herzliebster Jesu, was hast du". Kostka & Payne p. 346.....	141
Figura 201 - 17.8 Bach, "Christus, der ist mein Leben. Kostka & Payne p. 346.....	141
Figura 202 - 17.9 Outros acordes de empréstimo modal - Kostka & Payne p. 347.....	141
Figura 203 - 18.1 Dominantes Secundárias Kostka & Payne p. 247.....	143
Figura 204 - 18.2 Falsa Relação Cromática – Piston p. 261.....	144
Figura 205 - 18.3 Bach, O cravo bem temperado, II, Preludio Nº 12 - Piston p. 263.....	144
Figura 206 - 18.4 Resoluções do acorde: dominante da dominante – Piston p. 262	145
Figura 207 - 18.5 Tipos de dominantes secundárias – Piston p. 259.....	145
Figura 208 - 19.1 Acorde Napolitano Sn - Diether de la Motte p. 80.....	147
Figura 209 - 19.2 Jefté de Carissimi - Diether de la Motte p. 81.....	147
Figura 210 - 19.3 Acorde Napolitano – Piston p. 408	148
Figura 211 - 19.4 Mozart concerto para piano K 488, II – Piston p. 409	148
Figura 212 - 19.5 Chopin, Ballade Op. 23 – Piston p. 411	148
Figura 213 - 19.6 Brahms, Sonata para Violino, Op. 108, IV – Piston p. 412	149
Figura 214 - 19.7 Beethoven, Sonata Op. 14 nº 1, III – Piston p. 415.....	149
Figura 215 - 20.1 Acorde de sexta aumentada – Schönberg p. 353.....	150
Figura 216 - 20.2 Origem da Sexta aumentada – Schönberg p. 354	151
Figura 217 - 20.3 Sexta aumentada resolução – Schönberg p. 353	151
Figura 218 - 20.4 Sexta aumentada outras resoluções – Schönberg p. 356.....	152
Figura 219 - 20.5 Inversões do acorde de sexta aumentada – Schönberg p. 357.....	152
Figura 220 - 20.6 Resolução da sexta aumentada – Piston p. 419.....	153
Figura 221 - 20.7 Tipos de sexta aumentada - Piston p. 420.....	153
Figura 222 - 20.8 Sexta aumentada Italiana - Piston p. 421	154
Figura 223 - 20.9 Sexta aumentada Germânica - Piston p. 422.....	155
Figura 224 - 20.10 Sexta aumentada Francesa - Piston p. 424.....	155
Figura 225 - 20.11Sexta aumentada Suíça - Piston p. 425	156
Figura 226 - 20.12 Bach, Missa em B menor, Credo: Crucifixus – Piston p. 427.....	156
Figura 227 - 20.13 Sexta aumentada sobre pedal de dominante – Piston p. 428.....	156
Figura 228 - 20.14 Construção da sexta aumentada - Diether de la Motte p. 142.....	158
Figura 229 - 21.1 Quinta Aumentada - Diether de la Motte p. 79.....	159
Figura 230 - 21.2 - Bach, dois exemplos corais com quinta aumentada – Diether de la Motte p. 79.....	159
Figura 231 - 21.3 Acorde de Quinta Aumentada – Schönberg p. 348.....	159
Figura 232 - 21.4 Resoluções da Quinta Aumentada - Schönberg p. 348.....	160
Figura 233 - 21.5 Quinta Aumentada no I grau – Piston p. 436.....	160
Figura 234 - 21.6 Brahms, L'Arlésienne, Suite Nº 1. 3, Adagietto - Piston p. 436.....	161
Figura 235 - 21.7 Quinta Aumentada no V grau - Piston p. 437.....	161
Figura 236 - 21.8 Quinta Aumentada no IV grau - Piston p. 438.....	161

Figura 237 - 21.9 Origem da escala de tons inteiros - Piston p. 439	161
Figura 238 - 21.10 Quinta Aumentada no V grau - Kostka & Payne p. 421	162
Figura 239 - 21.11 Resolução da Quinta Aumentada - Kostka & Payne p. 422.....	162
Figura 240 - 22.1 Bach - Chorale N° 139, Jesu, der du meine Seele. – Piston p. 117	164
Figura 241 - 22.2 Bordadura – Piston p. 121.....	165
Figura 242 - 22.3 Schumann, Scherzo Op. 32 – Kostka & Payne p. 171	165
Figura 243 - 22.4 Suspensão e Apojatura – Piston p. 127	166
Figura 244 - 22.5 Bach, Suite Francesa N° 2, Sarabande – Kostka & Payne174	166
Figura 245 - 22.6 Retardo - Schönberg p. 467	167
Figura 246 - 22.7 Apojaturas – Piston p. 124.....	167
Figura 247 - 22.8 Beethoven, Sonata, Op. 2, N° I, III – Piston p. 125	168
Figura 248 - 22.9 Beethoven, Sonata, Op. 13 (Pathétique), I – Piston p. 126	168
Figura 249 - 22.10 Escapada – Piston p. 129	168
Figura 250 - 22.11 Haydn, Sonata N° 35, I – Kostka & Payne p. 185.....	169
Figura 251 - 22.12 Notas de Adorno - Schönberg p. 476.....	169
Figura 252 - 22.13 Grupo de Bordaduras - Kostka & Payne p. 185.....	169
Figura 253 - 22.14 Antecipação - Schönberg p. 477	170
Figura 254 - 22.15 Antecipação - Kostka & Payne p. 186	170
Figura 255 - 22.16 Mozart, Sonata K332, I – Kostka & Payne p. 187.....	171
Figura 256 - 22.17 Handel, Concerto Grosso, Op. 6, N° 5, IV – Piston p. 122.....	171
Figura 257 - 22.18 Tchaikovsky, O Quebra Nozes, Dança Árabe. – Piston p. 134.....	172

INTRODUÇÃO

Uma das propostas principais deste trabalho de pesquisa é revelar a verdadeira face de alguns mitos que permeiam o estudo da harmonia, e comprovar a importância de outros tópicos. A literatura em torno da harmonia é bastante vasta e vem se adaptando, com o passar dos anos, às novas expressões harmônicas usadas pelos compositores que se sucedem. Desta forma, deu-se a escolha dos livros a serem estudados nesta pesquisa:

Harmonielehere de Arnold Schönberg escrito em 1911 por este autodidata, proveniente da escola germânica, é o mais antigo dos três. Destaca-se pela minúcia filosófica abordada pelo autor e pela preocupação da compreensão por parte do aluno. Não traz nenhum exemplo de obra de outros autores. Consegue construir o texto usando apenas exercícios de encadeamento no mesmo tom *dó maior* ou na relativa *lá menor*. Foi um revolucionário da composição musical, criador de uma nova técnica de composição, o dodecafonismo, no entanto, jamais deu as costas ao sistema tonal.

Harmony do norte-americano Walter Piston, escrito em 1941, procura exemplificar com obras do repertório internacional para dar respaldo às suas afirmações. Walter Piston tem ainda, outros dois livros de renome internacional em outras disciplinas. São seus livros de Contraponto, e Orquestração.

Fechando o grupo das três obras, está *Tonal Harmony, with an introduction to twentieth-century music* escrito em 1984 pela dupla de norte-americanos Stefan Kostka e Dorothy Payne. Obra mais recente das três, esta já possui outros apelos tecnológicos como o acompanhamento de um CD com as gravações dos exemplos e exercícios propostos.

Foram escolhidos vinte e dois pontos para análise. A apresentação destes itens neste trabalho foi baseada no *Traité de l'Harmonie* que Jean-Phillipe Rameau escreveu em 1722. Estes pontos são os mais recorrentes na didática do ensino da Harmonia. Os itens que não aparecem no índice do Rameau encabeçam a lista por uma questão didática. Quando a explicação do ponto estudado é muito divergente nas obras, estes estão subdivididos para facilitar a explanação.

Alguns destes pontos sempre geram questionamentos, como, por exemplo, qual o real sentido das inversões dos acordes e sua melhor utilização; ou ainda, os dobramentos de terça de um acorde; as quintas e oitavas paralelas, etc.

Outra obra usada diretamente nesta dissertação foi o livro *Harmonia* de Diether de la Motte. Esta obra explica historicamente de onde vieram alguns tipos de acorde e entra, em alguns itens, como uma quarta locução, servindo como ponto de referência histórica.

Durante a análise, para facilitar a escrita e evitar a repetição integral dos nomes dos autores e seus livros, serão utilizadas as seguintes abreviaturas:

- **Schönberg** - para o livro *Harmonielehre* de Arnold Schoenberg.
- **Piston** - para o livro *Harmony* de Walter Piston.
- **Kostka & Payne** - para o livro *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music* de Stefan Kostka & Dorothy Payne.

1. TESSITURA DAS VOZES

Segundo Schönberg o aluno deve escrever o encadeamento de acordes a quatro vozes como se estas fossem realmente para um quarteto vocal. Assim o aluno toma consciência dos problemas e dificuldades limitados pelas vozes humanas. Sendo assim ao se escrever para instrumentos torna-se mais fácil já que a voz humana tem mais dificuldades de entoação do que os instrumentos:

O aluno aprende, assim, de um caso tão simples, a observar um princípio artesanal importante: servir-se de forma característica das vantagens e deficiências do material disponível. No que se refere ao nosso caso, as particularidades da voz humana (de resto muito semelhantes às de quase todos os instrumentos)...¹

Para Schönberg existe o limite extremo das vozes que não deve ser usado a não ser em raras ocasiões onde não se tenha outra opção. Deve ser utilizado durante o encadeamento o registro médio das vozes onde todas possuem a mesma cor e mesma dinâmica. Caso uma voz atinja o limite extremo grave ou agudo, certamente esta ocupará uma posição de destaque sobre as outras, o que nem sempre é o pretendido. Cada voz não deve ultrapassar o âmbito de uma oitava e, num caso de arranjo vocal deve-se evitar que uma das vozes permaneça durante muito tempo num registro extremo.

Schönberg - registro extremo

Soprano Contralto

Tenor Baixo

Schönberg - registro médio

Soprano Contralto

Tenor Baixo

Figura 1 - 1.1 Tessituras segundo Schönberg p. 79

¹ SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999, p. 78.

Piston define que os exercícios devem ser realizados a quatro vozes, não que este termo queira dizer que devam ser cantadas, mas *cantáveis* com qualidades de uma boa linha melódica, seja ela escrita para vozes humanas ou para instrumentos. Os extremos que ele define podem ser ultrapassados, segundo ele mesmo, ocasionalmente sem prejuízo, mas as notas extremas devem ser usadas raramente².



Figura 2 - 1.2 Tessituras segundo Piston p. 16

Por outro lado Kostka & Payne não impõem restrições aos exercícios conforme tessituras vocais. No entanto, quando se compõe para um conjunto vocal os autores sugerem as tessituras a seguir:



Figura 3 - 1.3 Tessituras segundo Kostka & Payne p. 76

Diether de la Motte apresenta a sua versão das tessituras e muito se assemelha à dos outros autores estudados:

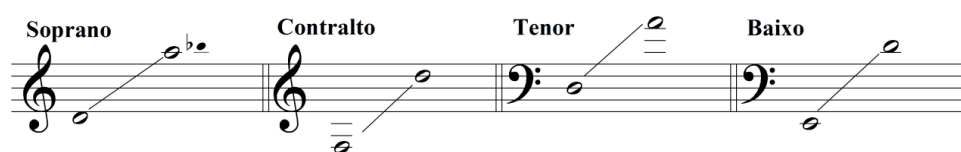


Figura 4 - 1.4 Tessitura das vozes - Diether de la Motte p. 6

Discussões sobre as Tessituras

Verificamos que existe certa coerência de idéias entre os três livros, com pequenas diferenças na tessitura do tenor e do baixo. Atentamos que Schönberg

² *Sparingly*: o autor aplica o termo em inglês com o sentido de se “usar com moderação”. (*Minha tradução*).

apresenta uma região média a ser usada para cada uma das quatro vozes, e que, as regiões extremas não devem ser mantidas por muito tempo.

Fazendo uma média entre as tessituras apresentadas pelos três livros, as tessituras ficariam assim:

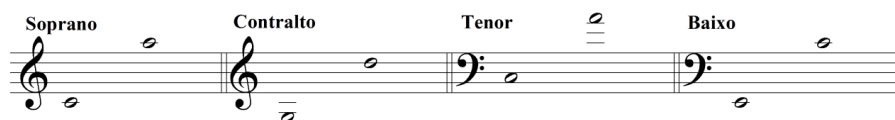


Figura 5 - 1.5 Tessitura média das vozes em relação aos três livros.

2. DOBRAMENTOS

2.1 Dobramentos – Schönberg

Como nos exercícios são usadas quase sempre quatro vozes, ao se optar por um acorde com três sons, uma das notas desta tríade deverá ser realizada por duas das vozes. Schönberg é categórico em dizer que a primeira opção é sempre de se dobrar a nota fundamental do acorde. Como segunda opção aparece a quinta e, por última opção, a terça do acorde. Schönberg explica que esta é uma consequência da série harmônica, ou seja, a preferência da nota a ser duplicada segue ao aparecimento delas na série. Como numa série harmônica, a fundamental é a nota que aparece mais vezes, é ela que tem prioridade. A quinta é a segunda nota que nela mais aparece. A terça surge mais tarde na série harmônica em relação à fundamental e a quinta, logo entre estas três, seria a terça a mais “dissonante”. A terça tem também o papel de caracterizar o gênero do acorde em maior ou menor, o que já lhe dá um destaque especial, não necessitando assim de ser duplicada. O mesmo efeito vai acontecer com as outras dissonâncias, como a quinta diminuta, a sétima (maior, menor ou diminuta), os intervalos de nona, décima primeira e décima terceira. Estas notas devem aparecer uma vez apenas no encadeamento. No VII grau da escala maior, a quinta do acorde, por tratar-se de uma quinta diminuta, ou seja, é uma nota dissonante, não será dobrada. Mais uma razão para não se dobrar a quinta diminuta do sétimo grau é que ela é uma das notas que pedem

resolução, sendo obrigada a descer para a nota mais próxima do acorde seguinte, logo, a duplicação desta nota, acarretaria um movimento de oitava paralela, movimento este que será evitado para o aluno de harmonia. No caso do **VII**, a nota fundamental não gera as notas que estão no seu acorde (conforme atesta a série harmônica). Portanto, a terça de um acorde de **VII** diminuto, não é como uma terça de um acorde maior ou menor, o que a deixa habilitada e propícia para ser dobrada num exercício de harmonia. É desta forma que Schönberg descreve as prioridades no dobramento: seguindo o efeito da série harmônica.

2. 2 Dobramentos - Piston

Piston não redige nenhuma explicação, apenas diz que, com o acorde no estado fundamental, a nota fundamental tem a preferência em ser duplicada, uma ou duas oitavas acima ou até mesmo em uníssono, mas a quinta e a terça também podem vir a ser dobradas no lugar da fundamental conforme a ocasião. Porém se o acorde estiver na primeira inversão esta regra não precisa necessariamente ser aplicada. Neste caso a escolha da nota a ser dobrada independe se o acorde é maior, menor, aumentado ou diminuto. É mais freqüente se basear na posição da nota dentro da tonalidade. Ou seja, serão dobrados aqueles sons que contribuem para a solidez da tonalidade³. Para Piston, o procedimento de dobradura na primeira inversão está submetido às seguintes condições:

1. Se a nota do baixo na primeira inversão da tríade é um grau tonal⁴ (lembrando que os graus tonais da escala são: o primeiro, o quarto e o quinto), está será dobrada;
2. Se a nota do baixo não é um grau tonal, esta não será dobrada, mas sim o grau tonal do acorde.⁵

³ No original *Solidity of the key*. (Minha tradução).

⁴ No original *tonal degree*. (Minha tradução).

⁵ (Minha tradução).

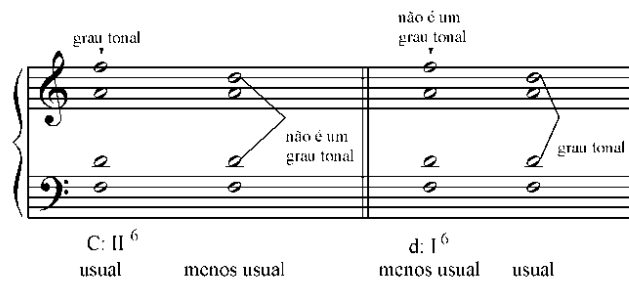


Figura 6 - 2.1 Dobramentos – Piston p. 72

Piston mostra o cuidado que se deve ter com o dobramento de notas num acorde na primeira inversão. Todas as três notas da tríade devem estar presentes na disposição do acorde em qualquer que seja a inversão. Caso uma nota for omitida, pode causar uma ambigüidade no acorde. Se a fundamental for omitida na primeira inversão, este acorde pode ser entendido como um acorde no estado fundamental sem a quinta no acorde situado uma terça acima da verdadeira fundamental. Se a quinta for omitida, o acorde pode ser interpretado como a segunda inversão de um acorde sem a fundamental:

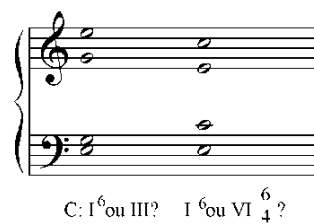


Figura 7 - 2.2 Dobramento de notas na primeira inversão – Piston p. 73

Piston diz que, se tivermos um acorde de I grau na segunda inversão em situação de cadência, deve-se dobrar a nota do baixo, ou seja, a quinta do acorde. Sendo esta nota do baixo uma nota longa, as outras duas notas estarão funcionando como apojeturas do acorde seguinte, que deverá ser o acorde de dominante (V grau).

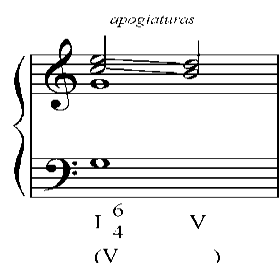


Figura 8 - 2.3 Dobramento na segunda inversão – Piston p. 159

Piston acrescenta ainda uma exceção: numa progressão V – VI, a nota guia (neste caso a sensível da escala), move-se para cima no sentido da tônica, enquanto as

outras duas vezes descem para a nota mais próxima do acorde seguinte. A terça do acorde de VI ficará dobrada. Esta regra vale para quando a sensível estiver no soprano do V. Quando estiver numa das vozes internas, esta pode ser reconsiderada:

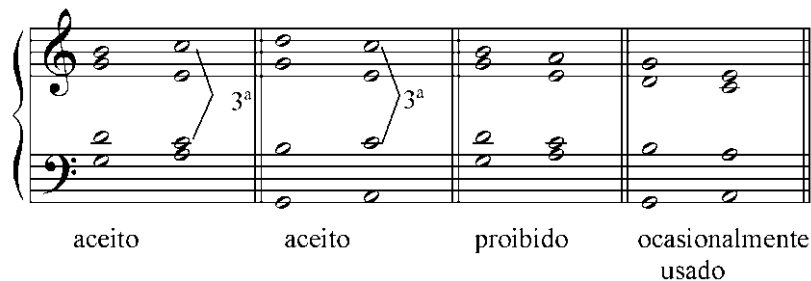


Figura 9 - 2.4 Exceções de dobras de terça – Piston p. 27

2.3 Dobramentos – Kostka & Payne

Kostka & Payne não expressam diretamente o conceito de dobradura no começo dos exercícios de encadeamento de acordes. Quando eles apresentam o encadeamento de acordes com a mesma fundamental, ou seja, uma simples mudança de posição do mesmo acorde, Kostka & Payne trazem a seguinte afirmação:

- a. Para quatro vozes:
 - Todas as notas da tríade usualmente devem estar presentes. Se for um acorde final de I grau pode estar incompleto, contendo assim uma triplicação da fundamental;
 - A fundamental é usualmente dobrada. A sensível da escala nunca deve ser dobrada por ser uma nota com tendência a resolução (resolução esta que vai certamente acarretar numa oitava paralela se a nota atrativa, neste caso a sensível, estiver dobrada).⁶

- b. Para três vozes:
 - A quinta pode ser omitida. Um acorde final de I grau pode consistir de uma triplicação da fundamental;

⁶ (Minha tradução).

- Com uma tríade incompleta a fundamental deve ser dobrada. A sensível nunca deve ser dobrada.⁷

Para tríades na primeira inversão, Kostka & Payne são um pouco mais detalhistas quanto à escolha da nota a ser dobrada, e também separando entre quatro e três vozes no encadeamento:

- Numa textura de contraponto: se as linhas melódicas tiverem uma relativa independência entre elas, a nota dobrada será aquela que resultar a melhor seqüência de condução destas melodias;
- Numa textura homofônica: ou seja, numa formação de melodia com acompanhamento coral, a nota a ser dobrada deve ser aquela que produzir a sonoridade desejada;
- Em qualquer textura, é usualmente melhor não dobrar a nota guia.⁸

Com relação à textura contrapontística, Kostka & Payne não acrescentam nenhuma informação. Quanto à textura homofônica, ele sugere que o aluno escute os exemplos abaixo cantados e com outras combinações instrumentais. Ele relaciona do mais usado para o menos usado pelos compositores. Porém isso não deve ser tomado como uma regra. A qualidade sonora é mais afetada pelo espaçamento das notas do que pela nota dobrada, como podem ser comparados nos dois últimos exemplos abaixo:

Mais comum-----menos comum.

Figura 10 - 2.5 Dobramentos - Kostka & Payne p. 123

⁷ Idem.

⁸ Os autores americanos consideram as notas guias como: a terça, a sétima, a sexta (para acordes com sexta); a quarta (para acordes de quarta ou sus4); a quinta diminuta. Estas notas são notas que caracterizam o acorde e num encadeamento não deve ser duplicadas (*Minha tradução*).

Dobrar a nota guia implica em oitavas paralelas devido à forte tendência da resolução da sensível para a tônica. Kostka & Payne sugerem que o aluno execute os exemplos abaixo, e, ao fazê-lo vai concordar que o exemplo “c” produz o melhor efeito sonoro o qual está com a quinta dobrada num acorde de primeira inversão. O exemplo “a” está incorreto devido às oitavas paralelas. O exemplo “b” apesar de não apresentar as oitavas paralelas na resolução produz um efeito sonoro pouco interessante, provavelmente por apresentar a dobra da nota guia (a terça do acorde de V grau).

The image shows three musical examples labeled a), b), and c), each consisting of a piano accompaniment with a treble and bass clef. Example a) is labeled 'não' and shows a resolution from F major (F:I) to its first inversion (V6) and back to F major (I). The bass line in the V6 chord has parallel octaves between the bass and tenor voices. Example b) is labeled '?' and shows a similar resolution, but the leading note of the V6 chord (C4) is doubled in the bass and tenor voices. Example c) is labeled 'bom' and shows the same resolution, but the fifth of the V6 chord (C5) is doubled in the bass and tenor voices. Below each example are the chord symbols: F:I, V6, I.

Figura 11 - 2.6 Dobramentos proibidas - Kostka & Payne p. 123

2.4 Discussões sobre os Dobramentos

Este ponto apresenta algumas diferenças. Schönberg interdita de momento o dobramento da terça, e, sua explicação está na série harmônica. Sendo importante o dobramento da fundamental do acorde, ou dobrar-se-á a quinta. Piston já nos mostra uma visão um pouco diferente. Se o acorde estiver na fundamental dobra-se a tônica do acorde. Se o acorde estiver invertido, deve-se dar preferência para duplicar a nota do acorde que for um dos graus tonais (I grau, IV grau ou V grau). O aluno deve estar atendo ao detalhe que, num acorde invertido não se deve omitir nenhuma nota da tríade para não descaracterizar o acorde. Já para Kostka & Payne o importante é dobrar a fundamental e na primeira inversão é preferível que a dobra seja a voz do soprano com uma das vozes internas. E na segunda inversão o baixo deve ser dobrado em situação de cadência. Estes autores lembram ainda que seja importante não se dobrar nem a sensível

e nem a sétima, porque estas notas tidas como notas guias⁹ pedem resolução no acorde seguinte e se estiverem dobradas causarão oitavas paralelas.

Diether de la Motte afirma já no começo do seu livro que: nas tríades maiores são dobradas sempre a nota fundamental; nas tríades menores, na maioria dos casos dobra-se a nota fundamental. Até 1550 era comum nas tríades maiores se omitir a terça nos acordes finais, porém, a partir de 1600 a afirmação da terça tornou-se um componente obrigatório. A terça pode ser dobrada numa condição melódica de movimento contrário. Esta é também uma condição de dobra da terça apresentada por Piston.

Mais a frente no seu livro de Harmonia, Diether de la Motte apresenta os dois quadros abaixo, demonstrando estatisticamente que é falso dizer que desde a época de Bach não se dobra a terça. Na comparação abaixo, vemos que nas obras de Bach e Händel é mais freqüente se dobrar a terça do que a quinta. A quinta aparece dobrada mais vezes do que a terça a partir dos quartetos de Haydn.

Duplicação de notas em:						
	Tríades Maiores			Acordes maiores 1ª inversão		
	Fund.	3ª	5ª	Fund.	3ª	5ª
Oito fragmentos de corais de Bach	153	7	5	21	32	20
Cinco passagens de <i>O Messias</i> de Händel	122	21	3	24	7	29
Quatro passagens de <i>Te Deum</i> de Charpentier	112	8	6	13	11	8
TOTAIS:	387	36	14	58	50	57

Tabela 1 Estatística das terças no Barroco - Diether de la Motte p. 32

Duplicação de notas em:						
	Tríades Maiores			Acordes maiores 1ª inversão		
	Fund.	3ª	5ª	Fund.	3ª	5ª
Três passagens da <i>Harmoniemesse</i> de Haydn	80	25	6	25	14	21
Passagens em quatro quartetos de corda de Haydn	93	5!	10!	28!	5!	4!

Tabela 2 Estatística das terças no Clássico - Diether de la Motte p. 32

⁹ *Tendency tones* – a 7ª tende ir à tônica e a 4ª da escala tende ir à 3ª. KOSTKA, S.; PAYNE, D. **Tonal Harmony** with an Introduction to Twentieth-Century Music. 5. ed. New York: Mac Graw Hill, 1984, p. 72. (Minha tradução).

3. OITAVAS E QUINTAS - PARALELAS E OCULTAS

Antes de ser feita a explicação das oitavas e quintas paralelas ou ocultas, se faz necessário a compreensão dos termos usados pelos autores sobre o nome dos movimentos das vozes.

Schönberg define no seu livro apenas três tipos de movimento entre as vozes enquanto Piston define quatro e Kostka & Payne definem cinco, são eles:

MOVIMENTO	Schönberg	Piston	Kostka & Payne
Oblíquo	<i>Seitenbewegung</i>	<i>Oblique motion</i>	<i>Oblique motion</i>
Contrário	<i>Gegenbewegung</i>	<i>Contrary motion</i>	<i>Contrary motion</i>
Paralelo	<i>Parallelebewegung</i>	<i>Parallel motion</i>	<i>Parallel motion</i>
Similar		<i>Similar motion</i>	<i>Similar motion</i>
Estático			<i>Static motion</i>

Quadro 1 Tipos de movimento segundo os três autores.

Apesar de escritos em línguas diferentes, os movimentos têm a mesma definição nos três livros, exceto o movimento paralelo. Vamos à definição dos termos:

- Movimento Oblíquo: é aquele onde uma voz permanece na mesma nota enquanto a outra realiza um movimento ascendente ou descendente;
- Movimento Contrário: é aquele onde uma voz realiza um movimento ascendente e a outra um movimento descendente;
- Movimento Paralelo: Para Schönberg: é aquele onde as duas vozes se movem no mesmo sentido, ascendente ou descendente; Para Piston e Kostka & Payne: é aquele onde as duas vozes se movem no mesmo sentido, ascendente ou descendente mantendo-se o mesmo intervalo numérico entre elas, ou seja, no primeiro acorde as duas vozes em questão estão num intervalo de terça e no segundo acorde também, mesmo que num seja terça maior e no outro seja terça menor;
- Movimento Similar: é aquele em que duas vozes se movimentam no mesmo sentido, porém, formando um intervalo diferente do intervalo de partida;

- Movimento Estático: é aquele onde as duas vozes permanecem nas mesmas vozes nos dois acordes.

Devemos lembrar que estas definições dos movimentos servem para quaisquer duas vozes, não necessitando que estas sejam adjacentes. Por exemplo, podemos definir que o soprano e o baixo estão em movimento contrário.

Segue abaixo o exemplo do livro de Kostka & Payne para cada um dos movimentos descritos acima.



Figura 12 - 3.1 Movimentos segundo Kostka & Payne p. 78

Os três livros concordam com o conceito de oitavas paralelas e de quintas paralelas e proibem o seu uso entre quaisquer vozes mesmo que não sejam adjacentes.

Schönberg começa a sua explanação proclamando as antigas regras da harmonia que proibiam os movimentos de oitavas e quintas paralelas e ocultas, as quais eram assim definidas.

Quando duas vozes procedem de uma oitava e recaem em outra oitava por movimento direto, ou quando procedentes de uma quinta recaem, por movimento direto, em outra quinta, formam-se, respectivamente, as denominadas oitavas paralelas e quintas paralelas, constituindo assim as denominadas paralelas descobertas (*offene Parallelen*). Todo movimento direto entre duas vozes que leve a uma consonância perfeita (oitava ou quinta) fica proibido.¹⁰

Schönberg explica que também ficavam proibidas as quintas e oitavas ocultas (*verdeckte Parallelen*), onde a regra assim proclamava:

Quando duas vozes, procedentes de qualquer intervalo (incluindo as oitavas e quintas) formam, por movimento direto, uma oitava ou uma quinta, produzem-se então quintas paralelas e oitavas paralelas, descobertas ou ocultas.¹¹

Schönberg vai buscar justificativas filosóficas e estéticas para desmistificar o uso de quintas e oitavas paralelas, mas acaba por concordar que o aluno deve evitá-las

¹⁰ SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999, p. 110.
¹¹ Idem, p. 111.

sempre proclamando: “Qualquer outra tentativa de justificar a proibição das oitavas e quintas ocultas é ilusória”.¹²

O autor Diether de la Motte concorda plenamente com as explicações dadas por Schönberg. Ele complementa dizendo que no século XIV havia um menosprezo pela sonoridade que vinha de antes, a qual era realizada sobre a validação de oitavas e quintas paralelas. E, por isso, dali para frente, estes movimentos ficaram proibidos. Como estes movimentos não aparecem nas obras, a não ser por raras exceções, ele mantém a proibição dos paralelos. Quanto aos movimentos de oitavas e quintas ocultas, são movimentos permitidos por Diether de la Motte seguindo as mesmas restrições impostas por Piston e Kostka & Payne.

Piston e Kostka & Payne por sua vez, concordam que os intervalos de oitava e quintas paralelas, por serem mais *pobres* devem ser evitados, principalmente entre a voz do soprano e a voz do baixo.

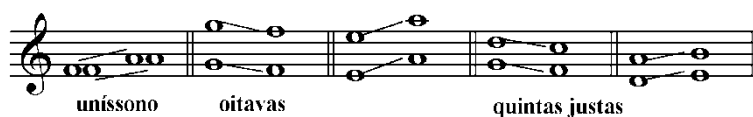


Figura 13 - 3.2 Movimentos proibidos – Piston p. 31

No entanto, são permitidas as oitavas que ocorrem em orquestras, quando, por exemplo, violoncelos e contrabaixos tocam a mesma parte, porém em diferença de oitava. O mesmo ocorre em muitas escritas para piano.

Em relação às quintas e oitavas ocultas, Piston e Kostka & Payne dizem que podem acontecer e todos os três livros nos trazem explicações semelhantes que podemos resumir da seguinte forma: ocorrem quando duas vozes atingem uma quinta ou uma oitava pelo mesmo sentido do movimento. É preferível sempre se atingir o intervalo de quinta e oitava por movimento contrário. Caso deva ser por movimento direto, será preferível que uma das vozes esteja se movimentando por grau conjunto, ou seja, que se evite que as duas vozes saltem em direção à quinta ou oitava. Preferível também que estas duas vozes em questão não sejam as duas extremas, que uma delas seja um voz intermediária. Caso uma das vozes seja o baixo, que este salte, deixando o caminho por grau conjunto para a outra voz.

¹² SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999, p.. 121.



Figura 14 - 3.3 Oitavas e quintas diretas – Piston p. 32

Quintas irregulares são definidas por Kostka & Payne como a passagem de uma quinta justa para uma quinta diminuta ou vice-versa.¹³

Aparentemente os compositores de música tonal proíbem estas sequências envolvendo a nota do baixo, outros, a sequência quinta justa para quinta diminuta, mas, o contrário é permitido. Kostka & Payne permitem as quintas irregulares nos exercícios propostos no seu livro exceto as que envolvam, entre o baixo e outra voz, o intervalo quinta diminuta para quinta justa.

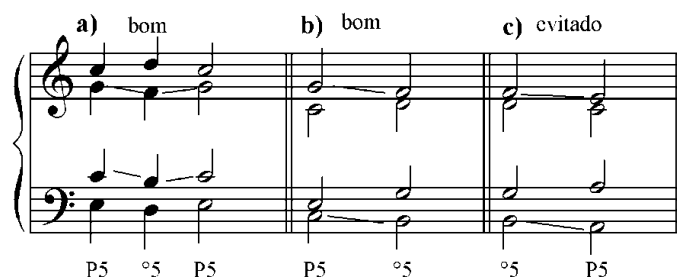


Figura 15 - 3.4 Quinta diminuta para quinta justa - Kostka & Payne p. 80

Discussões sobre as oitavas e quintas – paralelas e ocultas

Devido à unanimidade de opinião nos três livros, as oitavas e quintas paralelas são proibidas. As oitavas e quintas ocultas (ou diretas) são permitidas com restrições no caminho das vozes.

¹³ KOSTKA, S.; PAYNE, D. **Tonal Harmony** with an Introduction to Twentieth-Century Music. 5. ed. New York: Mac Graw Hill, 1984, p. 80. (*Minha tradução*).

4. INTERVALOS

Schönberg não faz qualquer alusão ao estudo dos intervalos. Ele começa diretamente na explicação dos acordes e suas disposições na escala maior.

Por outro lado, Piston e Kostka & Payne abordam os intervalos de maneira muito semelhante. Todas as definições e classificações dos intervalos são coincidentes em ambos os livros. Os intervalos são então classificados por dois termos: um genérico e outro específico. O genérico é aquele que define se um intervalo é de segunda, terça, quarta ou assim por diante, tomando-se em conta o número de notas que o intervalo abrange.

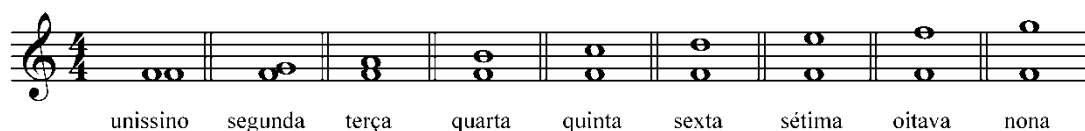


Figura 16 - 4.1 Intervalos - Piston p. 7

O específico é encontrado comparando-se o intervalo em questão com a escala maior que a nota mais grave origina. Os intervalos de segunda, terça, sexta e sétima (e seus compostos) recebem o nome de *maior*, enquanto os de uníssono será chamado de perfeito, os de quarta, quinta e oitava (e seus compostos) recebem o nome de *justo*.



Figura 17 - 4.2 Classificação dos intervalos - Piston p. 7

Os intervalos de segunda, terça, sexta e sétima (e seus compostos) que possuam uma alteração descendente de meio tom em relação à escala, recebem o nome de *menor*.



Figura 18 - 4.3 Intervalo maior e menor - Piston p. 8

Os intervalos *maiores* ou *perfeitos* que estiverem com uma alteração de meio tom ascendente, recebem o nome de *aumentados*.



Figura 19 - 4.4 Intervalos aumentados - Piston p. 8

Os intervalos *menores* ou *perfeitos* que estiverem com uma alteração de meio tom descendente, recebem o nome de *diminutos*.



Figura 20 - 4.5 Intervalos diminutos - Piston p. 8

Ambos trazem o conceito de inversão de intervalo, que significa: afirmar a nota mais grave uma oitava acima ou a nota mais aguda uma oitava abaixo. Esta inversão causa os seguintes resultados:

Intervalo:	Torna-se
Uníssonos	Oitava
Segunda	Sétima
Terça	Sexta
Quarta	Quinta

Intervalo	Torna-se
Maior	Menor
Aumentado	Diminuto
Justo	Permanece Justo

Quadro 2 Inversão de Intervalos

Piston apresenta o conceito dos intervalos que ultrapassam uma oitava e são chamados de intervalos compostos. Para se determinar o seu equivalente simples basta subtrair 7 do número do intervalo composto; exemplo: um intervalo de décima ($10 - 7 = 3$) ou seja, um intervalo de décima corresponde a um intervalo de terça. Se esta for uma terça maior então o intervalo composto será de décima maior e assim por diante.



Figura 21 - 4.6 Intervalos compostos - Piston p. 9

Ao final do capítulo, Piston descreve o conceito de intervalos enarmônicos que são intervalos que possuem mesmo som, porém são escritos com notas diferentes, como por exemplo, um intervalo de segunda aumentada entre as notas *fá* e *sol #* tem o mesmo som de um intervalo de terça menor entre as notas *fá* e *lá b*.



Figura 22 - 4.7 Intervalos enarmônicos - Piston p. 11

Kostka & Payne por sua vez, trazem ao final do capítulo sobre intervalos o conceito de intervalos dissonantes e consonantes. Estas definições seriam feitas, *a grosso modo*, como: a dissonância desagradável ao ouvido enquanto a consonância agradável ao ouvido. Uma dissonância costuma conduzir (resolver) para uma consonância. Os intervalos consonantes são: terças e sextas maiores e menores, quintas e oitavas justas. Todos os outros são dissonantes exceto a quarta justa que será dissonante quando, num acorde, este intervalo estiver entre a nota mais grave e a sua subsequente.

5. TRÍADES NAS ESCALAS MAIORES E MENORES

5.1 Tríades nas escalas maiores

Quanto à formação dos acordes nas escalas maiores, os três livros são unânimes e afirmam que: são tríades maiores os graus **I**, **IV** e **V**; são tríades menores os graus **II**, **III** e **VI**; o **VII** grau é uma tríade de quinta diminuta; e não contém nenhuma tríade de quinta aumentada. A grande diferença está na simbologia usada. Schönberg e Piston

usam algarismos romanos maiores para todos os acordes, enquanto Kostka & Payne usam algarismos romanos maiúsculos para os acordes maiores, algarismos romanos minúsculos para os menores, o sinal (°) é usado junto com o algarismo minúsculo para o acorde diminuto e o sinal (+) junto com o algarismo maiúsculo para o aumentado.



Figura 23 - 5.1 Simbologia da Escala Maior

Pequenas diferenças se apresentam na definição dos nomes dos graus da escala.

	SCHÖNBERG	PISTON	KOSTKA & PAYNE
I (I)	Tônica	Tônica	Tônica
II (ii)		Supertônica	Supertônica
III (iii)	Mediante	Mediante	Mediante
IV (IV)	Subdominante	Subdominante	Subdominante
V (V)	Dominante	Dominante	Dominante
VI (vi)	Superdominante	Submediante	Submediante
VII (vii ^o) Sétimo grau da maior e sétimo grau elevado da escala menor	Sensível	Sensível	Sensível
VII Sétimo grau não elevado da escala menor		Subtônica	Subtônica

Quadro 3 Nomes dos graus da escala

5.2 Tríades nas escalas menores

A escala menor possui três versões diferentes que estão apresentados de forma idêntica nos três livros: escala menor natural, escala menor harmônica (com o sétimo grau elevado em meio tom) e a escala menor melódica (com o sexto e o sétimo graus elevados na forma ascendente e naturais na forma descendente). Em decorrência destes graus elevados, formam-se, com exceção do I grau, duas versões para cada acorde do modo menor.

The figure displays three musical staves, each representing a different author's approach to chord usage in minor scales. The first staff, labeled 'Schönberg', shows seven chords labeled I through VII. The second staff, labeled 'Piston', shows seven chords labeled I through VII, with some repetitions (II II, III III, IV IV, V V, VI VI, VII VII). The third staff, labeled 'Kostka & Payne', shows seven chords labeled with Roman numerals in circles: i, ii°, ii, III, III+, iv, IV, v, V, VI, #vi°, VII, vii°.

Figura 24 - 5.2 Acordes nas escalas menores.

Cada autor vai dar a sua versão da utilização destes acordes. Schönberg diz que todos os acordes podem ser usados respeitando-se o nível de aprendizado do aluno, bem como as regras que ele mesmo estipula para os encadeamentos. Os acordes diminutos devem seguir a regra de preparação das dissonâncias. Os sons elevados devem seguir o caminho normal da resolução, ou seja, após o sexto grau elevado deverá vir o sétimo grau elevado que deverá resolver por semitom ascendente na tônica. Schönberg prefere, neste ponto do aprendizado, que o aluno evite os cromatismos gerados pelas alterações. Estes detalhes serão abordados mais a frente neste trabalho no item sobre Modulação.

Piston apresenta o quadro abaixo com as três formas de escalas menores, onde aponta alguns aspectos da utilização dos acordes.

The figure shows three musical staves illustrating chord usage in minor scales. The first staff shows chords II, IV, and VI, with annotations: 'usualmente seguido pelo V' above II and IV, and 'raro' above VI. The second staff shows chords I, II, III, IV, V, VI, and VII, with 'raro' above III. The third staff shows chords III, V, and VII, with annotations: 'muito comum, usualmente precedido pelo VII, algumas vezes pelo VI' below III; 'usualmente precedido pelo I ou III e seguido pelo IV ou VI' below V; and '(= V do III)' below VII.

Figura 25 - 5.3 Uso dos acordes na escala menor - Piston p. 46

Kostka & Payne apresentam uma tabela com os acordes que devem ser memorizados para a utilização no modo menor. Atenção ao detalhe da tríade aumentada do **III** grau ter sido descartada.

ACORDE	TIPO
Maior	III, V e VI
Menor	i e iv
Diminuto	ii° e vii°
Aumentado	nenhum

Quadro 4 Tríades diatônicas comuns no modo menor - Kostka & Payne p. 60

5.3 Discussões sobre as tríades nas escalas maiores e menores

A formação dos acordes nas escalas é a mesma nos três livros, permanecendo sempre a diferença na representação da cifra. Curioso é Schönberg não fazer qualquer alusão ao nome do **II** grau tal como o fazem Piston e Kostka & Payne que o chamam de Supertônica. Da mesma forma, o **VII** grau que não carrega o nome nem de sensível e nem de subtônica, Schönberg apenas os classifica como: **VII** grau elevado para a sensível do modo menor, e **VII** grau para o modo maior (ou subtônica do modo menor). Piston restringe o uso de alguns acordes formados no modo menor, enquanto Schönberg deixa livre conforme o nível de aprendizado do aluno. Kostka & Payne também apontam os acordes mais usados no modo menor e até eliminam da tabela o acorde de quinta aumentada que acontece no **III** grau do modo menor.

6. DISTRIBUIÇÃO DAS VOZES: POSIÇÃO ABERTA OU FECHADA?

Todos os três livros concordam que a posição fechada caracteriza-se pelo fato de que, entre as três vozes superiores (soprano-contralto; contralto-tenor) não há espaço para outra nota do acorde. Por outro lado, se entre estas três vozes superiores puder ser inserida mais uma nota do acorde, então ele estará em posição aberta. Apesar de concordar com esta idéia, Kostka & Payne definem as posições de outra forma: Posição Fechada (*Close structure*) quer dizer que entre soprano e tenor deve haver menos de uma oitava; Posição Aberta (*Open structure*) quer dizer que entre soprano e tenor haver ter uma oitava ou mais.

Os três livros não oferecem restrições ao uso desta ou daquela posição, mas, Schönberg define a posição aberta como mais *suave*, enquanto que a fechada como mais *cortante*¹⁴. Piston acredita que se a voz do soprano estiver muito aguda, é melhor utilizar a posição aberta para que as outras vozes não fiquem numa região demasiada aguda. É comum acordo entre os três livros que entre soprano e contralto e entre contralto e tenor não deve ter mais de uma oitava. Schönberg comenta que desta forma se obtém um melhor complexo harmônico, a não ser que o objetivo a ser alcançado não seja de uma sonoridade homogênea, então, para isso, as vozes podem e devem estar dispostas de uma maneira mais espaçada ultrapassando uma oitava. Kostka & Payne falam desta observação utilizando o termo: convenção¹⁵ e, no momento em que o aluno tiver obtido certa experiência nas composições, ele pode começar a experimentar as exceções destas convenções.

O espaçamento entre o tenor e o baixo pode ser maior que uma oitava e isto é de comum acordo entre os autores. Porém, Piston sugere que não se ultrapasse duas oitavas.

The figure contains three musical examples illustrating voice positions:

- Schönberg:** Shows two staves. The left staff is labeled "Posição Fechada" and the right "Posição Aberta". The notes are arranged in a way that demonstrates the difference in spacing between the two positions.
- Piston:** Shows four staves. The first two are labeled "Posição Fechada" and "Posição Aberta". The next two are labeled "não usual" and "normal". Below the "não usual" and "normal" staves, there are two annotations: "Espaçamento maior que oitava entre soprano e contralto e/ou contralto e tenor" and "Espaçamento correto entre as vozes".
- Kostka & Payne:** Shows a single staff with a melody line. The staff is divided into three sections labeled "fechada", "aberta", and "fechada". The melody line shows the difference in spacing between the "fechada" and "aberta" positions.

Figura 26 - 6.1 Posições segundo Schönberg; Piston e Kostka & Payne

¹⁴ Schönberg não explica o quê ele quis dizer com os termos: *suave* e *cortante*. Ele apenas os apresenta para classificar as posições aberta e fechada. Por isso, preferimos repeti-los neste trabalho como eles aparecem no seu livro por acharmos que qualquer outra explicação poderia ser uma causar uma interpretação errônea dos adjetivos por ele escolhidos. SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp. 1999, p. 80.

¹⁵ No original *convention*. (Minha tradução).

Discussões sobre a Posição Aberta e Posição Fechada

Em relação à definição de posição aberta e posição fechada nas três obras, embora enunciem de maneira diferente, o resultado é o mesmo: o acorde estará em Posição Fechada se entre as três vozes superiores não houver espaço para mais uma nota do acorde. E, caso contrário, o acorde estará em Posição Aberta. Todos concordam também que entre soprano e contralto e entre contralto e tenor não deve haver mais de uma oitava; e entre tenor e baixo pode haver qualquer intervalo; porém, Piston afirma o adendo de que este não deve ultrapassar duas oitavas. É livre o uso destas posições, Schönberg define como a posição fechada mais homogênea, e sugere que a posição aberta seja usada em caso onde a voz do soprano esteja com notas mais agudas, possibilitando que as vozes do contralto e do tenor fiquem numa região mais confortável das suas tessituras.

7. CARACTERÍSTICAS DA PRIMEIRA INVERSÃO DAS TRÍADES

7.1 O conceito de inversão de Rameau

Rameau apresenta o acorde Perfeito Maior como o acorde principal e original da harmonia. Rameau se apóia na série harmônica, onde, a quinta aparece como o terceiro harmônico e a terça como quinto harmônico. Isto quer dizer que a divisão de uma corda em três partes iguais resulta na quinta justa da fundamental e a mesma corda dividida em cinco partes resulta na terça maior. Tomando por base o fato de que, uma oitava não é nada mais que uma réplica de si mesmo, Rameau chega a conclusão que oitavar uma ou mais notas da tríade é totalmente possível. Desta forma ele apresenta as inversões do acorde perfeito.

Rameau demonstra a relação entre as três posições com o seguinte esquema geométrico:

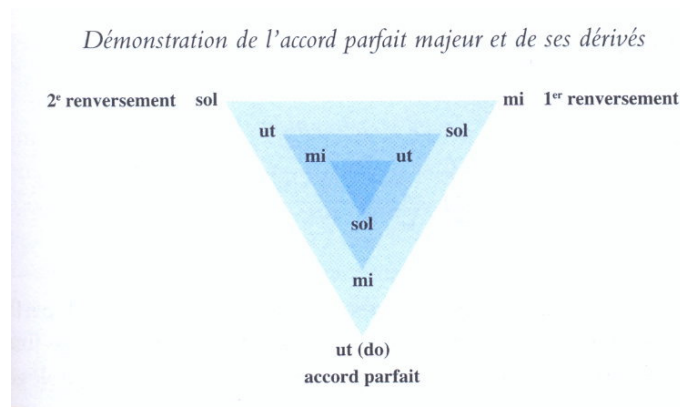


Figura 27 - 7.1 Acorde perfeito e seus derivados - Rameau p. 36

É neste momento que Rameau faz uma distinção entre os termos: *baixo contínuo* e *baixo fundamental*. O primeiro é a nota tocada efetivamente pelos instrumentistas enquanto que o *baixo fundamental* é a nota teórica e virtual, pensada pelo músico, que pode substituir o acorde no seu contexto tonal.

Perfeito Maior

Perf Maior Baixo Real Acorde de quarta e sexta

Perf Maior Acorde de sexta

Baixo Fundamental

1^o grau de dó maior

Figura 28 - 7.2 Rameau - Baixo Real e Baixo Fundamental – Legrand p.53

7.2 Primeira inversão das tríades - Schönberg

Schönberg anuncia logo no começo do capítulo, que o acorde no estado de primeira inversão não pode ser usado nem como primeiro nem como último acorde de uma peça, por serem estes os momentos em que a música ou o exercício precisam de máxima definição e isso, só o estado fundamental é capaz de produzir. Em qualquer outro momento o acorde de sexta pode ser usado sem restrições. Para Schönberg, as notas mais graves produzem mais harmônicos audíveis do que as notas mais agudas. Quando o acorde está no estado fundamental, os sons agudos reforçam os harmônicos

produzidos pelo baixo satisfazendo as exigências do baixo. Quando se inverte o acorde, a nota do baixo vai produzir os harmônicos e algumas notas agudas, não vão coincidir com os sons vindos do baixo. Embora como função harmônica tenha as suas deficiências, o acorde na primeira inversão tem como função principal, melhorar a condução melódica do baixo e, por conseguinte, das demais vozes também. Como se viu anteriormente, nos casos em que a nota do baixo seria dobrada, para Schönberg esta prática será evitada na primeira inversão, já que esta é a terça e por razões já explicadas anteriormente pelo autor, não será duplicada.

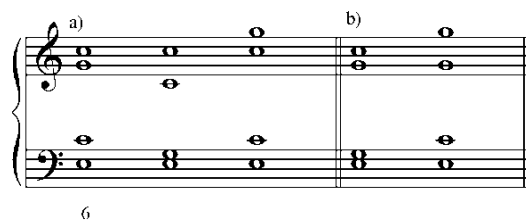


Figura 29 - 7.3 Primeira inversão das tríades – Schönberg p. 109

7.3 Primeira inversão das tríades – Piston

Piston concorda com Schönberg quanto à utilização da primeira inversão, que é de permitir que o baixo caminhe por grau conjunto ao invés de saltar como se estivesse no estado fundamental. Piston ressalta que a primeira inversão é menos estável do que o estado fundamental, por isso, costuma vir em tempo fraco. Quando acontece uma sucessão de vários acordes encadeados na primeira inversão, existe uma tendência de todas as vozes serem conduzidas na mesma direção. Este tipo de progressão era muito usado nos séculos XV e XVI e era chamado de falso-bordão.¹⁶

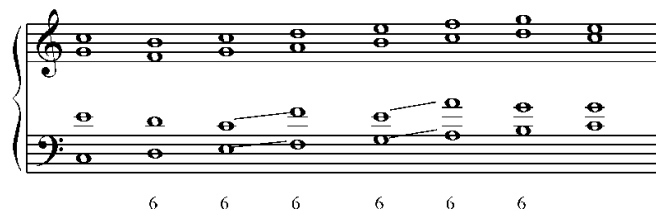


Figura 30 - 7.4 Fauxbourdon – Piston p. 75

¹⁶ No original *fauxbourdon* (Minha tradução).

Este tipo de condução pode provocar algumas oitavas diretas entre tenor e baixo. Para melhorar a progressão do tenor deve-se, em alguns momentos, não seguir totalmente a mesma direção das vozes.

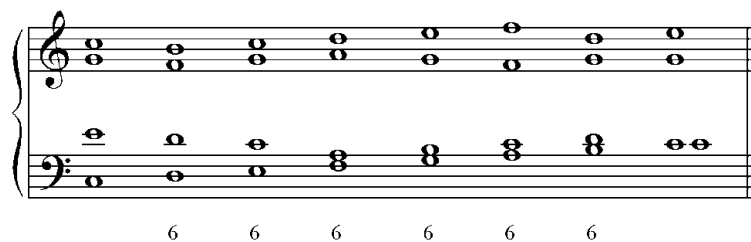


Figura 31 - 7.5 Sequência de acordes na primeira inversão – Piston p. 76

Em seguida, Piston apresenta uma explicação para cada grau da escala, começando pelo acorde da tônica. A primeira inversão do **I** grau é sem dúvida uma das mais usadas, servindo como variação enfraquecida do grau da tônica, dando uma opção para o uso deste acorde e também precedendo o acorde de dominante.

O acorde de **II** grau é muito usado na primeira inversão em situação de cadência precedendo o acorde da dominante. Quando o **II** está na primeira inversão, significa que este estará funcionando como subdominante já que a nota do baixo neste caso é o quarto grau da escala. Costuma-se neste caso dobrar a terça. No modo menor este acorde é diminuto, desta forma é mais interessante este acorde na primeira inversão, dobrando-se, da mesma forma, a terça.

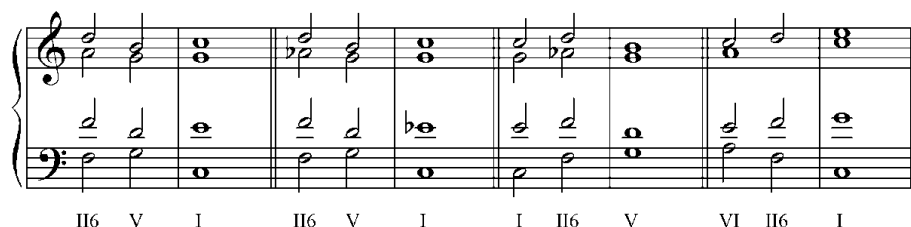


Figura 32 - 7.6 II grau na primeira inversão – Piston p. 78

O **III** grau na primeira inversão deve ser usado com cuidado já que a nota do baixo vem a ser a dominante da escala, portanto, deixa o acorde fraco como **III** grau tornando-se quase um **V** grau onde a fundamental do **III** grau pode estar simplesmente servindo como uma apojetura da quinta do **V** grau. No modo menor, como um acorde de quinta aumentada, mesmo sendo este mais raro, ele é mais encontrado na primeira inversão do que na posição fundamental.

A primeira inversão do acorde de **IV** grau será usada geralmente depois do **V** grau, servindo como uma ótima substituição do **VI** grau numa cadência de engano, com

o baixo movendo-se por grau conjunto ascendente. Esta condução seria ótima para evitar a falsa relação de trítone entre o baixo e o soprano, que ocorre quando a sensível está no soprano e tem que se mover em direção da tônica. Contribui também para aliviar o forte peso causado pela subdominante no estado fundamental, e dando uma melhor condução ao caminho do baixo.

I V IV6 IV6 V I6 I IV6 I6

Figura 33 - 7.7 IV grau na primeira inversão – Piston p. 80

Ao se inverter o acorde de **V** grau, a nota do baixo será a sensível que, estando numa voz externa, deverá se mover por grau conjunto em direção à tônica. Logo, o acorde seguinte será, provavelmente, o **I** grau. Por vezes, estando inserida numa seqüência descendente, a sensível poderá seguir neste movimento e não resolver na tônica no acorde seguinte. Este pode ser um bom momento para, no modo menor, se fazer uso da escala descendente.

O **VI** grau na primeira inversão segue a mesma idéia do **III** grau na primeira inversão. Com a diferença que este estando invertido terá a tônica no baixo e se aproximando do acorde de **I** grau. Outro momento do seu uso será encontrado em progressões com outros acordes na primeira inversão.

O **VII** grau invertido é comumente encontrado como um acorde de passagem entre **I** grau na fundamental e o **I** grau na primeira inversão. Mas este pode estar funcionando como substituição da dominante, conforme o seu posicionamento na música. O **VII**⁶ grau aparece freqüentemente com a nota do baixo dobrada, ou seja, o segundo grau da escala, ao invés da forte subdominante, porém esta segunda opção é muito encontrada nas obras.

I VII6 I6 IV VII6 I6 II6 V I6 VII6 I
(I IV)

Figura 34 - 7.8 VII grau na posição 6 – Piston p. 83

7.4 Primeira inversão das tríades – Kostka & Payne

O que chama a atenção no livro de Kostka & Payne é a utilização do acorde do **vii^o** grau. Os autores afirmam que este acorde é mais usado na primeira inversão do que no estado fundamental, porque os primeiros compositores da era do tonalismo diziam que uma sonoridade somente era aceita se todos os intervalos acima do baixo fossem consonantes. Podemos notar que no estado fundamental se estabelece uma quinta diminuta entre o baixo e outra voz e na segunda inversão se estabelece uma quarta aumentada, que também era considerada dissonante se abaixo dela não houvesse uma terça.

Figura 35 - 7.9 Melhor posição do acorde de vii^o - Kostka & Payne p. 119

Kostka & Payne acrescentam que uso do acorde de **vi⁶** grau (ou **VI⁶**), não deve ser usado livremente. O acorde de **V** grau no estado fundamental não deve ser seguido pelo **vi⁶** grau. A progressão **V – vi⁶** soa muito bem como uma cadência de engano, porém, a progressão **V – vi⁶** pode soar como um erro.

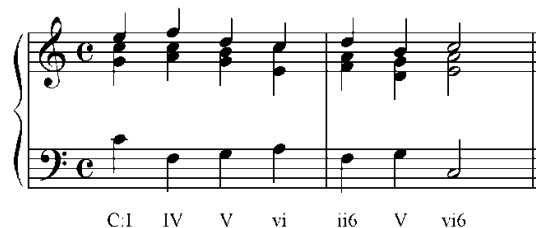


Figura 36 - 7.10 Uso indevido da inversão do vi6 (ou VI6) - Kostka & Payne p. 120

Os autores ressaltam que o uso correto do **vi⁶** grau é quando ele está entre o **I** grau no estado fundamental e o **ii** grau também no estado fundamental. Ou ainda, entre o **V** grau na fundamental e o **iii** grau na fundamental.

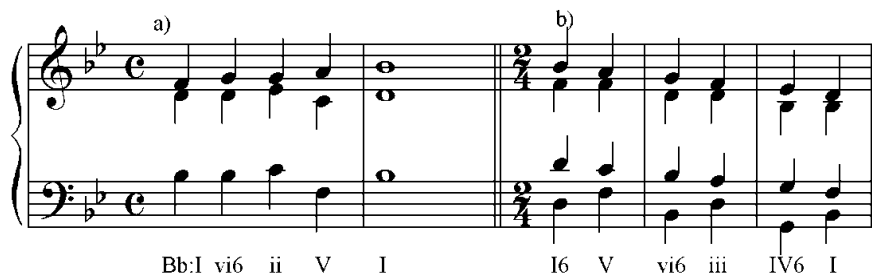


Figura 37 - 7.11 Uso correto do vi6 - Kostka & Payne p. 120

Kostka & Payne sugerem como válida a seqüência de acordes na primeira inversão, e que muitas vezes estes acordes invertidos funcionam como acordes de passagem. Este tipo de encadeamento evitaria, por exemplo, que a progressão do **ii** grau para o **I** grau, tendo todas as vozes caminhando no mesmo sentido, cause quintas paralelas.

7.4 Discussões sobre a Primeira Inversão das Tríades

Este é um ponto de muita convergência de idéias dos livros analisados. A primeira inversão, tendo a terça no baixo, é ritmicamente mais fraca que a posição fundamental e tem como objetivo principal dar mais liberdade ao caminho do baixo tornando-o mais melódico. Evitando assim que ele tenha saltos o tempo todo. Uma seqüência de acordes na primeira inversão proporciona que todas as vozes sigam em um

mesmo sentido de movimento sem que cause as paralelas interdidas. Enquanto Schönberg apresenta os acordes de primeira inversão todos de uma vez, Piston e Kostka & Payne demonstram um a um detalhadamente, inclusive o VII grau. Para Kostka & Payne é na primeira inversão que o vii° é mais utilizado evitando-se assim o intervalo de quinta diminuta entre o baixo e soprano no estado fundamental e na segunda inversão o intervalo de quarta aumentada entre o baixo e o tenor. Todos os autores usam o número “6” ao lado da cifra para representar a primeira inversão. Este algarismo é devido ao intervalo que a nota do baixo faz com a fundamental do acorde. Por isso, encontramos muitas vezes nos textos, os autores se referindo a um acorde na primeira inversão como: acorde na posição seis, ou até mesmo a expressão: acorde de sexta, como é o caso de Diether de la Motte. Este último diz em seu livro que, tanto o acorde no estado fundamental como o acorde na primeira inversão, aparecem na música desde 1600. Diether complementa dizendo que nestes dois tipos de formação, as regras para a duplicação de notas é a mesma. No entanto, ele apresenta uma pequena tabela com estatística de algumas obras, comprovando que, no estado fundamental a tônica é a mais duplicada das notas. No entanto na primeira inversão, os autores preferem duplicar a terça quase na mesma proporção que duplicam a tônica. Piston afirma que, quando o acorde estiver na primeira inversão, e esta nota do baixo for um grau tonal, esta poderá ser duplicada.

8. CARACTERÍSTICAS DA SEGUNDA INVERSÃO DAS TRÍADES

A formação e os procedimentos de utilização da segunda inversão são pontos comuns nas três obras, apesar da maneira de abordagem ser um pouco diferente em cada uma delas.

Os três livros são unânimes em afirmar que o uso da segunda inversão será limitado a três opções: como acorde de passagem, no momento de uma cadência e como acorde de bordadura, no qual o baixo permanece na mesma nota, tal como um pedal, enquanto as outras vozes se movimentam. Para indicar que o acorde está na segunda inversão, a cifra vai receber ao lado os algarismos “6” e “4”. Números provenientes dos intervalos que a nota do baixo faz, respectivamente, com a terça e com a fundamental.

Schönberg explica que a teoria antiga proíbe o intervalo de quarta justa entre o baixo e o tenor porque era considerado como dissonância. O intervalo de quarta justa só poderia ser usado se houvesse um intervalo de terça ou uma quinta justa abaixo deste “cobrindo-a”, desta forma, a quarta justa deixaria de ser dissonância e passa a ser uma consonância. Sendo assim, um acorde que está em dissonância terá a tendência de tornar-se consonância, ou seja, suas notas vão tender à resolução: “Recapitulando: o esforço do baixo por converter-se em fundamental é apoiado pelos harmônicos. Portanto o acorde de quarta-e-sexta¹⁷ deve ser resolvido transformando-se em fundamental¹⁸”.

A primeira opção vem a ser o acorde de segunda inversão de passagem. Este nome se refere ao caminho do baixo exclusivamente. A nota do baixo não deve ser alcançada por salto; deve manter-se ligada ou, ser alcançada e deixada por graus conjuntos. Schönberg ainda ressalta: “Um acorde de quarta-e-sexta não deve ser precedido nem seguido de outro acorde de quarta-e-sexta”.¹⁹ A explicação é simples: se este acorde invertido constitui um problema que deve ser resolvido, não é permitido enfileirar um problema não resolvido. A seguir alguns exemplos de preparação e resolução dos acordes em segunda inversão.

V I₄⁶ V V I₄⁶ V V I₄⁶ III₆ V I₄⁶ IV

Figura 38 - 8.1 Segunda inversão do I grau – Schönberg p. 134

O acorde do **VII** grau na segunda inversão apresenta um problema a mais, por si só já é um acorde dissonante. Desta forma somente os exemplos abaixo servirão para a preparação e resolução deste acorde.

¹⁷ Schönberg e os outros autores chamam o acorde de segunda inversão de *acorde de quarta-e-sexta*. Nome que provém da cifragem significando os intervalos entre: a nota do baixo e a fundamental e a nota do baixo e a terça do acorde.

¹⁸ SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999, p. 130

¹⁹ SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999, p. 133.

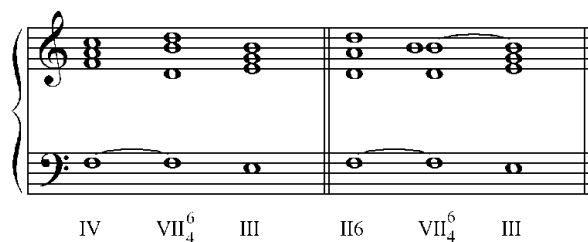


Figura 39 - 8.2 O VII grau na segunda inversão – Schönberg p. 135

Para Piston, a primeira possibilidade de uso desta inversão seria no momento da cadência. O acorde de I grau na segunda inversão vem antes do acorde de dominante; assim as duas notas de cima, ou seja, a terça e a fundamental, resolvem por grau conjunto na terça e quinta do acorde de dominante como se fosse uma apoiatura dupla. E sendo apoiatura, deve vir em tempo forte.

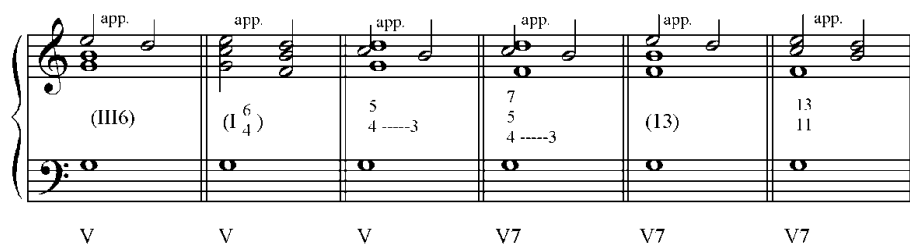


Figura 40 - 8.3 Apoiatura do I grau para o V grau – Piston p. 159

Funcionando como dominante, o acorde de I grau na segunda inversão sugere que antes dele venha um acorde com função de subdominante, como o IV grau ou o II grau; no modo menor o VI grau pode ser opção. O próprio I grau pode servir para preceder esta cadência, porém o I grau no estado fundamental deve estar em tempo fraco.

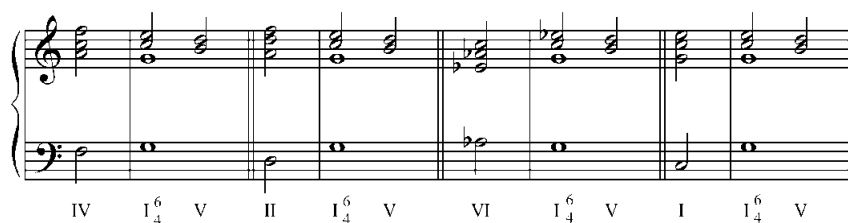


Figura 41 - 8.4 Encadeamento do I grau na segunda inversão com o V grau – Piston p. 159

A outra função da segunda inversão seria como acorde de bordadura. Piston chama esta opção de acorde auxiliar, enquanto Kostka & Payne chamam esta passagem de pedal. É quando o baixo fica estacionado na nota e as outras duas notas diferentes se

deslocam por grau conjunto, ascendente ou descendente, e retornam para a posição de origem.

I (IV⁶₄) I V (I⁶₄) V

Figura 42 - 8.5 Segunda inversão como bordadura – Piston p. 164

Existe ainda para Piston e Kostka & Payne, outra forma de se afirmar a quinta de um acorde como nota do baixo. Vem a ser quando o baixo está arpejando e passando assim pela quinta. Não caracteriza exatamente um momento de segunda inversão, mas esta passagem sugere um “sentimento de dominante” resolvendo na tônica.

E: I (6/4) (6) (5/3)

Figura 43 - 8.6 Segunda inversão como arpejo - Kostka & Payne p. 136

Discussões sobre a Segunda Inversão das Tríades

O uso da segunda inversão está de acordo com as três obras e podemos assim resumir o seu uso: Como passagem para a nota do baixo, onde esta entra e sai da segunda inversão por grau conjunto; Em situação cadencial com o I grau na segunda inversão e em tempo fraco conduzindo ao V grau; como pedal; ou ainda em movimento de arpejo do baixo. Vimos que há uma concordância geral quanto ao uso dos números “6” e “4” para simbolizar a segunda inversão de uma tríade.

9. ACORDES DE SÉTIMA

Temos aqui uma grande diferença na abordagem do assunto pelos autores. Sendo assim, dividimos em dois grandes itens: um para as explicações sobre os acordes de sétima segundo Schönberg, e outro segundo Piston e Kostka & Payne.

9.1 Acordes de Sétima - Schönberg

Schönberg não nomeia os acordes de sétima do **V** ou do **VII** grau. Nos outros livros são chamados de Sétima da Dominante e Sétima da Sensível, respectivamente, quinto grau com sétima dos modos maior ou menor e sétimo grau da escala maior. Ele os apresenta todos juntos. Apenas o acorde de Sétima Diminuta vai receber um tratamento diferenciado, apresentado num item a parte pelo autor.

9.1.1 Preparação da dissonância

Schönberg é o único autor que fala sobre preparação de dissonâncias. Kostka & Payne utilizam o termo *aproximação da sétima*. A idéia proposta por Schönberg é que a nota que será dissonante no acorde de sétima venha como uma nota consonante no acorde que o precede. A nota deve vir como fundamental, terça ou quinta justa no acorde precedente e prolongada para o acorde seguinte transformando-se em sétima. Esta prática tem como objetivo: “permitir ao cantor entoá-lo, sem dificuldade, como componente consonante de uma tríade maior ou menor, e, logo depois, possibilitar que o mantenha enquanto as outras vozes – ao movimentarem-se – convertem este dito som numa dissonância.”²⁰ amenizar a dificuldade em atacar a nota dissonante. No caso específico do **VII** grau com sétima, este terá agora duas notas dissonantes: a quinta diminuta e a sétima. Portanto, ambas devem vir como consonâncias no acorde que o antecede e ambas devem ser prolongadas tornando-se dissonâncias no acorde de **VII** grau. As inversões podem ser usadas normalmente. Esta preparação tende a comprometer o encadeamento de acordes de sétima entre si, tendo em vista que, se o

²⁰ ²⁰ SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp. 1999, p. 96.

acorde antecedente também tiver sétima, esta deve ser preparada no seu antecedente e assim por diante. Schönberg acrescenta que esta prática de preparação das dissonâncias tende a ser abandonada com o aumento de dissonâncias no exercício ou na música, pois, se tal restrição for considerada sempre, torna-se impraticável em momentos mais avançados.

The figure shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system has four measures with chord progressions: V I7, IV VI II7 V, VII III7 VI, and I IV7 VII. The second system also has four measures with chord progressions: I IV7 VII, II V7 I, III VI7 II, and IV VII7 III. Some notes are circled, and there is a question mark and an asterisk in the final measure of the first system.

Figura 44 - 9.1 Preparação das sétimas – Schönberg p. 138

No exemplo acima, temos a preparação da sétima através da terça com acordes no estado fundamental. Na preparação da sétima com a quinta em acordes no estado fundamental não existem novas normas. Apenas lembrando que a preparação do **V**⁷ grau com o acorde de **VII** grau será impraticável visto que este encadeamento torna-se débil já que o **VII** e o **V** grau são praticamente o mesmo acorde. Tal encadeamento seria monótono no exercício.

The figure shows two systems of musical notation for piano accompaniment, labeled a) through h). Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (a-d) has four measures with chord progressions: a) III I7, b) IV II7, c) V III7, and d) VI IV7. The second system (e-h) has four measures with chord progressions: e) VI IV7 VII, f) VII V7, g) I VI7, and h) II VII7. A large 'X' is placed over the second measure of the second system.

Figura 45 - 9.2 Outros encadeamentos com preparação da sétima – Schönberg p. 140

Neste momento do livro, Schönberg deixa de lado a preparação da sétima através da oitava, e parte para as considerações da preparação através da terça com o acorde na primeira inversão. Se a terça está no baixo e deverá servir como preparação da sétima do acorde seguinte que estará no estado fundamental, logo, a terça nestes momentos deverá ser duplicada. Schönberg reconhece que a regra inicial impede que a terça seja duplicada por ser supérfluo este dobramento por todas as razões já explicadas anteriormente. Contudo, neste momento torna-se uma necessidade duplicar a terça, então assim deve ser feito.

A preparação com a terça de um acorde na segunda inversão será feita sem dificuldades.

1_x 2 3 4 5_x 6_x 7 8

V₆ 17 V₄⁶ 17 VI₆ II₇ VI₄⁶ III₇ VII₆ III₇ VII₄⁶ III₇ 16 IV₇ I₄⁶ IV₇

25 9 10 11 12 13_x 14

II₆ V₇ II₄⁶ V₇ III₆ VI₇ III₄⁶ VI₇ IV₆ VII₇ IV₄⁶ VII₇

Figura 46 - 9.3 Dificuldades na preparação da sétima com segunda inversão – Schönberg p. 141

Com a preparação através da quinta em acordes na primeira inversão Schönberg recomenda a duplicação da quinta ao invés da oitava, porém, caso se dobre a oitava, isto causará o aparecimento de quintas ocultas. Por último, caso se queira manter as notas superiores ligadas, pode-se dobrar a terça. Mais uma vez, o encadeamento VII – V⁷, em qualquer estado do baixo, será evitado.

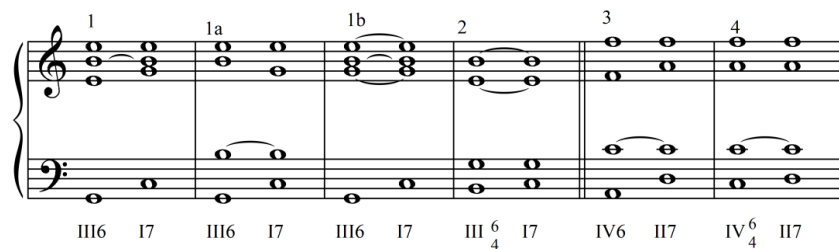


Figura 47 - 9.4 Preparação da sétima com acordes invertidos – Schönberg p. 142

9.1.2 Inversões dos acordes de sétima

Quanto à cifragem dos acordes de sétima, todos os autores concordam com a mesma numeração: Quando o acorde de sétima estiver na primeira inversão, ou seja, com a terça no baixo o acorde recebe a cifra *seis-cinco*; quando a téttrade estiver na segunda inversão, ou seja, com a quinta no baixo o acorde recebe a cifra *quatro-três*; e quando estiver com a sétima no baixo estará recebe a cifra *dois*. Apenas Kostka & Payne vão cifrar este acorde como *quatro-dois*.

Schönberg não acrescenta novas instruções para os acordes de sétima invertidos. Ele mantém a idéia de que as dissonâncias devem ser preparadas pelo acorde precedente, e que a utilização das inversões contribuem para a melhoria da melodia da linha do baixo e dar variedade no encadeamento. O acorde precedente pode também estar invertido, o importante é que a sétima venha como consonância no primeiro acorde. Schönberg apresenta aqui somente exemplos com o acorde de primeiro grau na posição *seis-cinco*, justamente por ele não fazer distinções quanto ao tratamento entre os acordes.

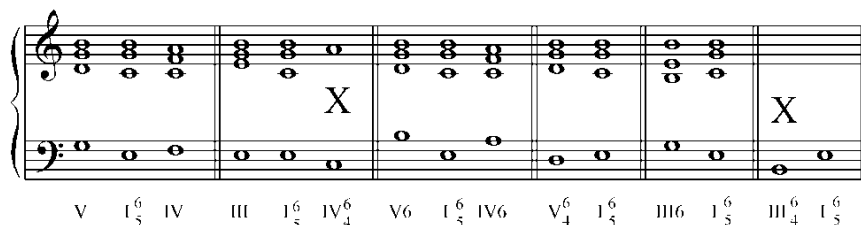


Figura 48 - 9.5 Primeira inversão do acorde de sétima – Schönberg p. 146

Quanto ao acorde de sétima na segunda inversão, Schönberg lembra que na realidade este é um acorde de *quarta-e-sexta* com a sétima. Significa então que as instruções dadas para as tríades na segunda inversão são as mesmas para a segunda

inversão dos acordes de sétima: evitar alcançar ou abandonar o baixo através de salto e não encadear acordes de segunda inversão entre si. O autor lembra que, algumas vezes, estas regras são quebradas na prática como no exemplo a seguir.



Figura 49 - 9.6 Segunda inversão do acorde de sétima – Schönberg p. 147

No acorde de sétima na terceira inversão, ou seja, com a sétima no baixo, a nota a ser preparada deve estar no baixo do acorde precedente. Para a resolução deste acorde, a sétima deve descer no acorde seguinte, estando então o acorde de resolução na primeira inversão. Os exemplos a seguir mostram as preparações e resoluções do acorde de terceira inversão tomando como exemplo o **III** grau.

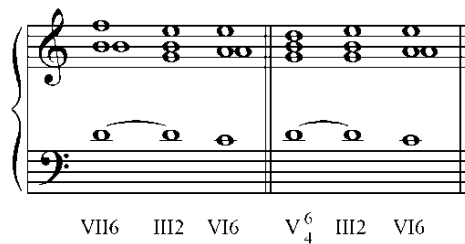


Figura 50 - 9.7 Terceira inversão do acorde de sétima – Schönberg p. 148

O acorde de **VII** grau na terceira inversão requer maiores cuidados, em razão da preparação e resolução de duas notas: a sétima que está no baixo e a quinta diminuta.

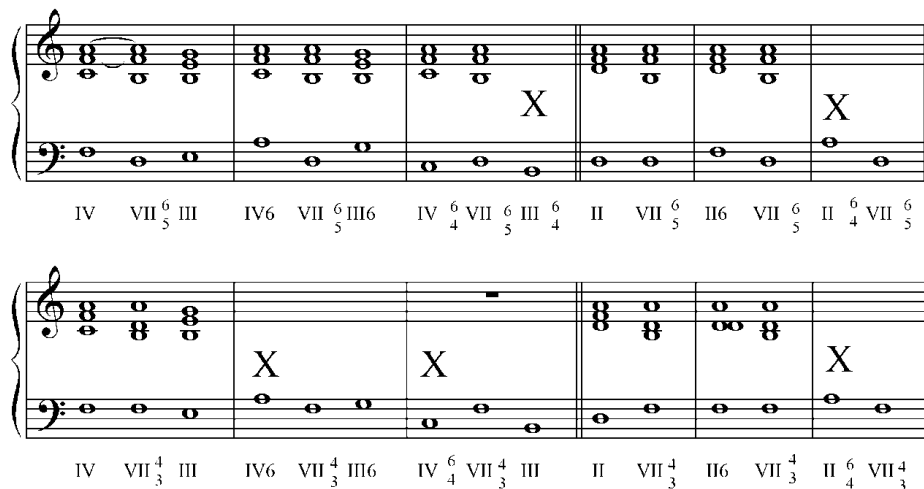


Figura 51 - 9.8 Inversões do acorde de sétima do VII grau – Schönberg p. 148

Schönberg conclui o capítulo das sétimas com as considerações sobre o encadeamento de acordes de sétima entre si. O autor lembra que, se forem respeitadas as instruções anteriores, não haverá problemas para este tipo de encadeamento: A preparação da sétima no acorde anterior e a resolução da sétima por grau conjunto descendente.

O aluno deve estar bem seguro quanto ao tratamento da sétima, depois de seguro, ele poderá abrir mão de algumas regras de preparação e resolução.

9.1.3 Acordes de sétima e suas inversões no modo menor²¹

Schönberg apresenta os acorde de sétima e suas inversões no modo menor num item do seu livro, onde todos os acordes serão tratados sem distinção. A grande preocupação do autor será com os sons elevados, provenientes da escala menor melódica. Estes sons, sexto e sétimo graus da escala menor melódica ascendente, vão dar origem a dois acordes de sétima em cada grau e no **VII** grau surgirão quatro acordes.

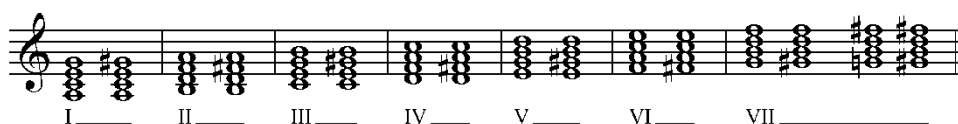


Figura 52 - 9.9 Acordes de sétima no modo menor – Schönberg p. 170

Quanto aos acordes que não possuem estes sons alterados, as instruções são as mesmas pertinentes aos outros acordes no modo maior, seguindo o processo de preparação e resolução das dissonâncias. A dificuldade maior será com os acordes que contêm as alterações. Por enquanto alguns acordes não serão utilizados, são eles: o acorde do **I**⁷ grau com a sétima maior, não será útil, justifica o autor, porque o sol# deve subir, mas como sétima, deve descer. O **II**⁷ grau (*si-ré-fá#-lá*) não será possível porque o *fá#* e o *lá* devem ir a *sol#* e estas duas notas *sol#* deverão ir para a nota *lá* no acorde seguinte provocando oitavas paralelas. O **VII**⁷ grau alterado com *sol#* não poderá servir de preparação para o **III** grau, pois o *sol#* não pode ir a *dó* por salto. Neste momento é necessário lembrar a postura de Schönberg sobre alguns fatores. Até este momento do

²¹ Nos exemplos o autor usa sempre como base a escala de lá menor, no caso aqui então: *lá-do-mi-sol#*.

seu livro, Schönberg afirma que o baixo de um acorde não poderá se movimentar por semitom, ou seja, o **VII⁷** grau deve ir ao **III** grau e não subir para o **I** grau. Somente mais a frente é que o autor vai dedicar um item para o tratamento mais livre do **VII** grau. Os sons elevados têm que, obrigatoriamente, seguir por grau conjunto. Por isso então, é que o acorde de **VII⁷** grau neste momento não terá a chance de resolver no **I** grau como se fosse uma dominante com sétima e nona sem a dominante.

Figure 53 consists of two systems of musical notation, each with two staves (treble and bass clef). The first system contains three measures labeled a), b), and c). Measure a) shows a chord marked with an 'X' above it, with Roman numeral **I⁷** below. Measure b) shows a chord marked with an 'X' above it, with Roman numerals **IV VII⁷ V** below. Measure c) shows a chord marked with an 'X' above it, with Roman numerals **V III⁷ VI VII III⁷** below. The second system contains three measures labeled d), e), and f). Measure d) shows a chord marked with an 'X' above it, with Roman numerals **I IV⁷ VII VI IV⁷ VII** below. Measure e) shows a chord marked with an 'X' above it, with Roman numerals **I VII⁷ VI III⁷ VI I IV⁷ VII** below. Measure f) shows a chord marked with an 'X' above it, with Roman numerals **II V⁷ I VII V⁷ I III VI⁷ I I VI⁷ IV VII⁷ II VII⁷** below.

Figura 53 - 9.10 Encadeamentos de acordes de sétima no modo menor – Schönberg p. 171

O acorde de sétima do **IV** grau não poderá resolver no **VII** grau não elevado porque o *fá#* deve ir a *sol#*, e também não poderá ir ao **VII** grau elevado por causa da duplicação do *sol#*. Tal problema poderá ser resolvido se a condução for para o **VII** grau na segunda inversão. As inversões serão aqui um grande subterfúgio para se realizar alguns encadeamentos até aqui impraticáveis. Schönberg propõe que o aluno assim o faça e descubra por si só os melhores encadeamentos. Para ilustrar, segue abaixo um dos exemplos apresentados no seu livro.

Figure 54 shows a musical exercise in minor mode with seventh chords. It consists of two staves (treble and bass clef). The treble staff contains a sequence of chords, and the bass staff contains a corresponding sequence of notes. The Roman numerals below the bass staff are: **I VII⁷ II⁶₄ V⁶₅ I V⁶₄ VII⁶ III VI IV⁶₅ VII III⁷ VI II⁶₅ V I**.

Figura 54 - 9.11 Exercício completo no modo menor – Schönberg p. 173

9.1.4 Tratamento mais livre do VII grau – Tríade e Tétrade

Neste item, já mais a frente do seu livro, Schönberg apresenta como válida a utilização do **VII** grau sem a preparação da dissonância e sem que o baixo realize o salto de quarta ascendente.

The figure shows two rows of musical notation, each with four measures labeled a) through h). The notation is in a grand staff (treble and bass clefs).
 Row 1: a) Treble: G4, B4, D5; Bass: G2, B1, D2. b) Treble: G4, B4, D5; Bass: G2, B1, D2. c) Treble: G4, B4, D5; Bass: G2, B1, D2. d) Treble: G4, B4, D5; Bass: G2, B1, D2.
 Row 2: e) Treble: G4, B4, D5; Bass: G2, B1, D2. f) Treble: G4, B4, D5; Bass: G2, B1, D2. g) Treble: G4, B4, D5; Bass: G2, B1, D2. h) Treble: G4, B4, D5; Bass: G2, B1, D2.
 Roman numerals: VII6, I, 6 are placed below measures a), b), and d) of the first row. A 6 is placed below measure e) of the second row.

Figura 55 - 9.12 Outros encadeamentos do VII grau – Schönberg p. 219

A condução melódica do baixo justificará aqui o uso do **VII** grau na primeira inversão, servindo então como acorde de passagem. Inclusive uma duplicação da quinta diminuta será permitida se for para uma melhoria da condução melódica. O acorde de **VII** grau será mais usado na primeira inversão. Neste momento o **VII** grau poderá ser encarado como uma substituição do **V** grau assumindo uma função de dominante.

The figure shows a single row of musical notation with four measures labeled a) through d). The notation is in a grand staff.
 Roman numerals below the measures: VI, VII6, I6, II6, VII6, VI, II6, VII6, IV6, IV6, VII6, II6.

Figura 56 - 9.13 VII grau na primeira inversão – Schönberg p. 220

O mesmo tratamento pode ser dado agora para o **VII** grau elevado do modo menor. Claro que as leis de resolução devem ser sempre respeitadas. Alguns encadeamentos apresentam quintas paralelas ou terça dobrada, mas, Schönberg justifica dizendo que estes encadeamentos aparecem em obras mestras e por isso são validadas.

Figura 57 - 9.14 VII grau elevado no modo menor – Schönberg p. 220

Veremos agora, outras possibilidades de encadeamento com os acordes de sétima do VII grau. Schönberg já usa a expressão *acorde polivalente* para o VII⁷ grau que também é chamado de sétima diminuta. O autor sugere ao aluno que nos encadeamentos com o VII⁷ grau (sétima diminuta) as vozes sejam conduzidos pelo movimento mais curto, embora, por vezes não seja possível e as vozes saltem.

Figura 58 - 9.15 Primeira inversão com sétima do VII grau – Schönberg p. 221

Os acordes de sétima diminuta vão ganhar no livro de Schönberg um capítulo especial. Estes acordes serão chamados por ele de *Acordes Errantes*. Neste capítulo serão apresentadas as várias formas similares destes acordes que, por serem formados por uma sucessão de terças menores, não possuem inversão, e acarretam várias enarmonias. Esta propriedade dos acordes de sétima diminuta, vão proporcionar uma possibilidade de modulação através destes.

Figura 59 - 9.16 Encadeamentos do VII⁷ grau com saltos nas vozes – Schönberg p. 222

9.1.5 Discussões sobre os acordes de sétima e suas inversões – Schönberg

Neste ponto, a abordagem é muito diferente entre Schönberg e Piston/ Kostka & Payne, o que levou este trabalho a diferenciar os itens de apresentação.

Schönberg os apresenta todos de uma vez. Assim como Piston e Kostka & Payne ao seu tempo vão apresentá-los um a um. A forma de resolução será a mesma, ou seja, o melhor caminho para a sétima será resolver em movimento descendente por grau conjunto, e o baixo se movimentar em quarta justa ascendente (ou quinta justa descendente). Algumas resoluções podem fugir a este conselho, mas são devidamente explicadas. A grande diferença está na preparação das dissonâncias em que as estas devem vir como consonância no acorde anterior. Este processo vale para a sétima e para a quinta diminuta do acorde de **VII** grau no modo menor e para o **II** grau com quinta diminuta no modo menor. Este processo será abandonado pelo autor conforme os exercícios tenham uma quantidade muito grande de dissonâncias em seqüência inviabilizando tais preparações. Um processo semelhante é mostrado por Kostka & Payne, porém não em forma de regra como no livro de Schönberg, mas, explicando como a nota que será a sétima estará no acorde anterior. Serão elas: Suspensão; Passagem; Nota Vizinha; Apojatura.

No modo menor, os acordes de sétima são apresentados por Schönberg num capítulo a parte, enquanto Piston e Kostka & Payne os apresentam junto com os outros acordes de sétima. Schönberg mantém as preocupações com a preparação das sétimas e com a condução das notas elevadas do sexto e sétimo grau.

Para os acordes na primeira e segunda inversão, permanecem as mesmas regras ou instruções para as inversões das tríades.

Para a terceira inversão é importante que a sétima, por estar no baixo, uma das vozes externas, deve resolver por movimento descendente para a nota mais próxima do acorde seguinte.

9.2 Acordes de Sétima - Piston e Kostka & Payne

9.2.1 Aproximação da sétima

Este item é apresentado por Kostka & Payne no final do capítulo sobre o acorde de V^7 grau e suas inversões. Os autores não afirmam restrições de preparação como o faz Schönberg, mas apenas listam e nomeiam os movimentos de aproximação da sétima da seguinte forma:

- Suspensão – quando a sétima já se apresenta no acorde anterior e é apenas prolongada (também chamada de Retardo por Schönberg).
- Passagem – quando a sétima vem de um grau conjunto acima.
- Nota vizinha – quando a sétima vem de um grau conjunto abaixo.
- Apojatura – quando a sétima vem de um grau disjunto abaixo dela. Está é considerada a aproximação menos usada de todas.²²

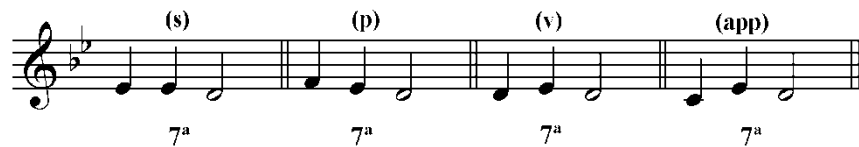


Figura 60 - 9.17 Tipos de aproximações da sétima - Kostka & Payne p. 210

9.2.2 O Acorde de Sétima da Dominante

Para Schönberg os acordes nascem da série harmônica, já para Piston, os acordes são formados pelo movimento das vozes e a sétima aparece pela primeira vez como uma nota não pertencente à harmonia, tratada como um ornamento. Nos exemplos abaixo podemos ver a sétima como Nota de Passagem (P), Retardo (R), e como uma Suspensão (susp.). Esta nota sempre deve resolver por segunda menor descendente.

²² (Minha tradução).

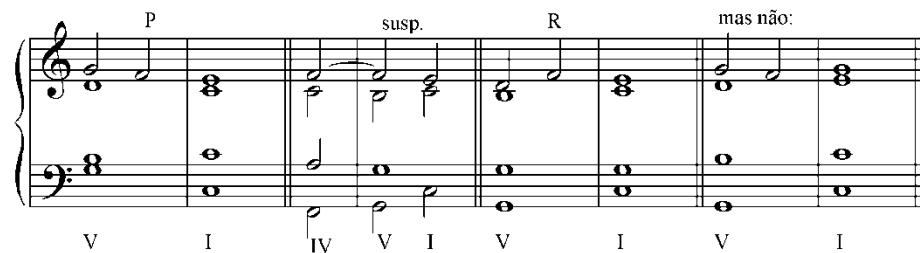


Figura 61 - 9.18 Surgimento da sétima – Piston p. 243

Como o acorde de sétima da dominante tem duas dissonâncias, a sétima que se forma com a fundamental e a quinta diminuta que se forma entre a terça e a sétima, estas devem ser resolvidas, ou seja, devem ser conduzidas para intervalos consonantes. A tendência da quinta diminuta é converter-se em terça (maior ou menor conforme o modo). Piston afirma que outros movimentos podem acontecer, mas não vão satisfazer totalmente as condições harmônicas. Ele cita que se acaso apenas a dissonância superior descer o intervalo formado será de quarta justa, também considerado dissonância. Se apenas a sétima descer e a fundamental se mantiver estática, resultará num intervalo de consonância imperfeita (sexta maior ou menor), portanto o melhor neste caso seria que a fundamental se movesse por quarta ascendente e a sétima se movesse por grau conjunto descendente resolvendo num intervalo de terça entre as vozes, o que seria mais satisfatório em termos de consonância.



Figura 62 - 9.19 Resolução do trítono – Piston p. 245

Caso não se faça o movimento descendente da sétima, os resultados também serão fracos. Mesmo o exemplo abaixo que resulta numa quinta, há que se lembrar que este exemplo está atingindo a quinta justa por movimento direto, o que, como já foi dito antes, não é a melhor maneira de se fazer.



Figura 63 - 9.20 Outras resoluções – Piston p. 245

A resolução da segunda menor em uníssono pode acontecer quando a voz superior for uma antecipação.



Figura 64 - 9.21 Resolução por segunda menor – Piston p. 246

O intervalo de nona seguido pela oitava pode acontecer se o que se quer mover for a voz superior.



Figura 65 - 9.22 Surgimento de nona - Piston p. 246

O movimento apresentado com a quinta diminuta resolvendo numa sexta, estando a sétima caminhando em movimento ascendente, pode ocorrer quando, dentro da mesma harmonia, o acorde estiver apenas mudando de posição. A sétima não poderá ser usada como nota de bordadura, a não ser que a resolução esteja logo em seguida.

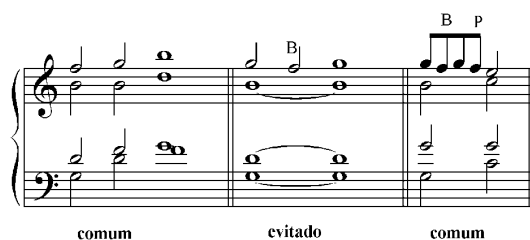


Figura 66 - 9.23 Sétima como bordadura e sua resolução – Piston p. 247

Piston apresenta como a melhor resolução do acorde de V^7 grau o acorde de I grau. A sétima desce por grau conjunto e a terça ascende à tônica. A quinta, por não ter uma tendência, move-se para tônica ao invés de dobrar a terça. Portanto, um acorde de sétima completo, vai resultar num acorde de tônica incompleto. É preferível ter três tônicas e uma terça do que duas tônicas e duas terças.

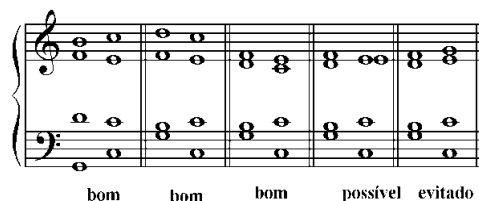


Figura 67 - 9.24 Melhor resolução do V^7 grau – Piston p. 248

Para que se tenha o acorde de tônica completo, o jeito é ter um acorde de V^7 grau com a tônica dobrada e a quinta omitida. A terça do acorde de V^7 grau raramente será omitida.

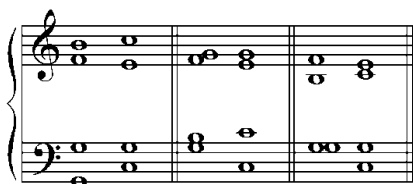


Figura 68 - 9.25 Omissão da quinta do acorde de V^7 para se ter o I grau completo – Piston p. 248

A terça ou a sétima do V^7 grau podem resolver na quinta do acorde de I grau se estas estiverem numa das vozes internas (alto ou tenor). Está é uma prática aprovada também por Schönberg.

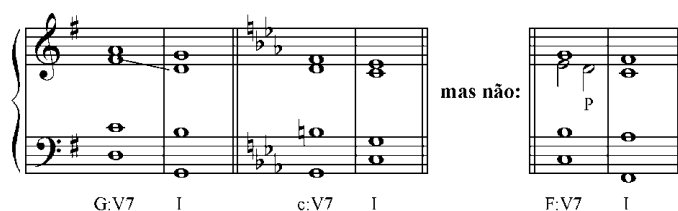


Figura 69 - 9.26 Opções de resolução da sensível e sétima – Piston p. 249

Uma resolução irregular pode acontecer quando o acorde de V^7 grau resolve no acorde de I grau na primeira inversão. Neste caso a terça do I grau estará no baixo fazendo com que a sétima do V^7 grau resolva num movimento ascendente em direção da tônica, para que não cause um movimento de oitava paralela com o baixo e nem duplique a terça. Todavia vai acontecer um movimento de quinta diminuta para quinta justa em movimento direto (ex. a). Afirmando-se a sétima abaixo da terça (sensível da tonalidade) este movimento de quinta direta será evitado (ex. b).

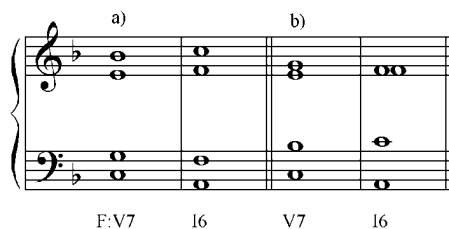


Figura 70 - 9.27 Como evitar as quintas diretas – Piston p. 249

Kostka & Payne começam o capítulo sem nenhum aporte histórico, apresentam diretamente o acorde Maior com sétima menor como pertencente ao V grau da escala maior ou menor, e por este motivo, é sempre chamado de acorde de Sétima da

Dominante (por aparecer no grau da dominante). O acorde de v grau menor no modo menor apresentando a terça menor com sétima menor, é raro (v^7) sendo este usado normalmente como passagem.

Estes autores também afirmam como princípio básico de resolução que: quando a sétima ou a terça do V^7 grau estiverem numa das vozes externa, estas devem resolver por semitom. Nada de novo teremos para a resolução do acorde de V^7 grau no estado fundamental. Kostka & Payne comungam com a mesma idéia apresentada por Piston: A sétima do acorde de V^7 grau resolve por semitom descendente em direção à tônica do I grau; e a terça do V^7 grau resolve por semitom ascendente em direção da tônica do I grau. Um acorde completo de V^7 grau resolve num acorde com a tônica triplicada, e vice-versa. O que difere na explanação destes autores é que eles afirmam como uma opção ao compositor:

“Se o compositor quiser finalizar com um acorde de tônica completo sugere-se:

1. Use um acorde de V^7 incompleto, omitindo a quinta (ou menos comum, omitindo a terça) e dobre a fundamental;
2. Use o acorde de V^7 completo porem afirmando a sensível (terça do V^7) numa das vozes internas, frustrando a resolução desta fazendo-a caminhar para a quinta do I grau e não para a tônica.”²³

Não vamos afirmar aqui os exemplos deste livro por acharmos que tais movimentos já foram suficientemente esgotados com os exemplos do livro do Piston. Caso se mova a quinta do acorde de V^7 para a quinta do acorde de I grau, surgirá um movimento evitado de quintas paralelas. O exemplo abaixo é bastante interessante porque a quinta é atingida por movimento contrário e o efeito é suavizado, ou disfarçado, pelas pausas que estão entre as notas em questão, porém o movimento melódico da voz superior é mantido.

Haydn, Quartet Op. 76, N° 1, III (piano score)
Presto

G: I ii6 V7 I

Figura 71 - 9.28 Resolução de V7 - Kostka & Payne p. 201

²³ KOSTKA, S.; PAYNE, D. **Tonal Harmony** with an Introduction to Twentieth-Century Music. 5. ed. New York: Mac Graw Hill, 1984, p. 200. (*Minha tradução*).

Mesmo que estes movimentos paralelos possam aparecer em sonatas para piano de Beethoven, por exemplo, estes movimentos devem ser evitados, neste momento, pelos alunos.

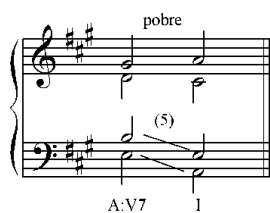


Figura 72 - 9.29 Evitar a quinta paralela na resolução do V⁷ - I - Kostka & Payne p. 201

Como outras resoluções do acorde de V⁷ grau, os autores apresentam o movimento da cadência de engano V⁷ – VI (ou vi). Da mesma forma a sensível resolve por semitom ascendente em direção à tônica, e as outras vozes superiores realizam movimento descendente para a nota mais próxima do acorde de VI grau (ou vi grau) já que temos aqui um encadeamento de acordes de graus conjuntos. Isso provocará um dobramento da terça do VI grau (ou vi grau). A exceção será se acaso a sensível estiver numa das notas internas; desta forma ela poderá fazer um movimento descendente para o sexto grau da escala. É importante lembrar que isto só ocorre se o acorde de V⁷ grau estiver completo. Caso contrário não funcionará assim. Vendo o exemplo abaixo com três vozes, somente o movimento do baixo faz o movimento de “engano”, as demais vozes resolvem com seus movimentos normais. Os autores finalizam que outras progressões podem acontecer envolvendo o acorde de V⁷ grau, mas por agora o aluno fará exercícios apenas com V⁷ – I (i) e V⁷ - vi (VI). A progressão com o I grau na primeira inversão deve ser deixada de lado por implicar oitavas paralelas.²⁴

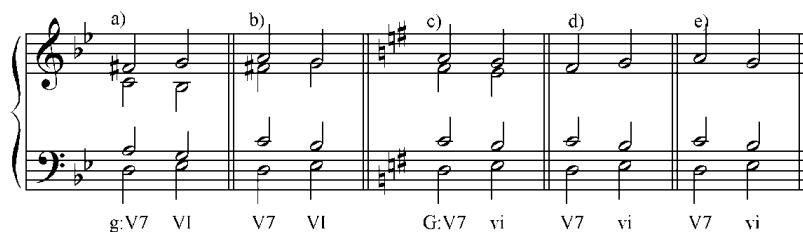


Figura 73 - 9.30 Outras resoluções do V⁷ - Kostka & Payne p. 203

²⁴ Conselho este também dado por Piston.

9.2.3 Acorde de sétima da dominante na primeira inversão

Tanto para Piston quanto para Kostka & Payne, não há muito o quê acrescentar quanto a este acorde. Piston comenta que vai existir a tendência do acorde de resolução estar no estado fundamental, já que no acorde de dominante a terça (sensível) se encontra no baixo. E que a melhor montagem seria com a sétima no soprano que faria um movimento contrário com o baixo. E Kostka & Payne ressaltam que este acorde costuma estar em tempo fraco. Segue abaixo um exemplo do livro do Piston.

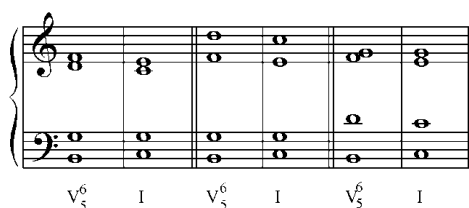


Figura 74 - 9.31 Resolução da primeira inversão do acorde V7 – Piston p. 250

9.2.4 Acorde de sétima da dominante na segunda inversão

Para Piston e para Kostka & Payne, este acorde segue as mesmas restrições que foram atribuídas ao acorde de segunda inversão das tríades. Piston ressalta que este acorde costuma ser usado como passagem entre o I grau e o I grau na primeira inversão, em movimento ascendente ou em movimento descendente. A sétima segue a sua resolução normal em movimento descendente não importando a voz que esta se encontre. Kostka & Payne afirmam como observação que este acorde raramente é usado para um encadeamento a três vozes. Segue abaixo um exemplo pertence ao livro de Kostka & Payne.

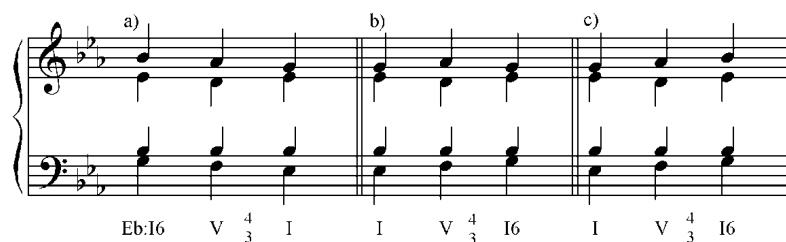


Figura 75 - 9.32 Resoluções da segunda inversão do acorde V7 - Kostka & Payne p. 209

9.2.5 Acorde de sétima da dominante na terceira inversão

Para Piston, o acorde na terceira inversão, apesar de ser uma novidade a sétima no baixo, não apresenta grandes dificuldades. Esta inversão é considerada como forte. O baixo sendo a sétima deve ser resolvido por grau conjunto descendente no acorde de I grau na primeira inversão.

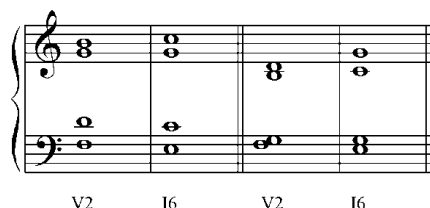


Figura 76 - 9.33 Resolução da terceira inversão do V7 – Piston p. 252

Kostka & Payne apenas acrescentam que o acorde de dominante na terceira inversão pode ser precedido do I grau na primeira inversão, algumas vezes pelo IV grau o ainda pelo ii grau. O acorde de dominante na terceira inversão costuma também

aparecer como passagem em posição cadencial $I^6_4 - V^4_2 - I^6$.

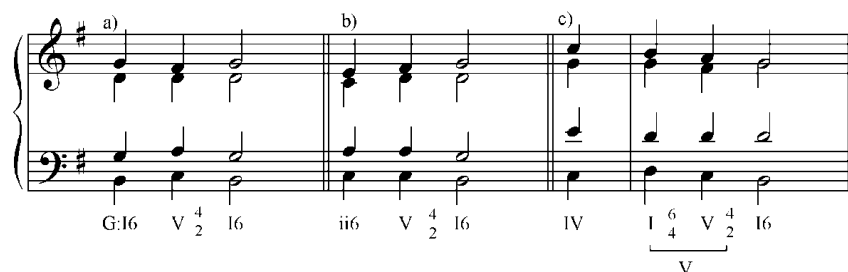


Figura 77 - 9.34 Resoluções da terceira inversão do acorde de V7 - Kostka & Payne p. 209

9.2.6 Discussões sobre os acordes de Sétima Dominante

Este acorde foi apresentado por Schönberg junto aos outros e recebeu o mesmo tratamento dos demais acordes. Já para os autores Piston e Kostka & Payne este acorde recebe um capítulo inteiro. Apesar deste capítulo exclusivo os autores comungam nas explicações. O principal ponto é o que trata da resolução do trítono. Se este estiver nas vozes externas deve ser resolvido por semitom, ascendente no caso da sensível, e

descendente no caso da sétima. Caso uma destas notas venha a estar numa das vozes internas, e não provoque quintas paralelas, esta pode não resolver pelo caminho devido e se dirigir para a quinta do acorde de tônica.

9.2.7 O Acorde de Sétima Diminuta

Piston define o acorde diminuto como proveniente do acorde de nona menor da dominante sem a fundamental. Estes acordes, mesmo sem a fundamental, já são suficientemente fortes. O autor afirma o exemplo a seguir com as várias formas de dominante.

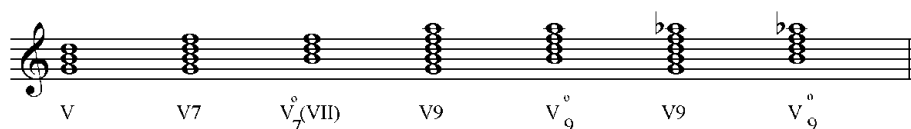


Figura 78 - 9.35 Várias representações de acorde de Dominante – Piston p. 328

Apesar de se assemelharem com o acorde de V grau sem a fundamental, o acorde diminuto, para alguns autores, é classificado como VII⁷ grau. O acorde de sétima diminuta é formado por terças menores sobrepostas, que resultam em duas quintas diminutas, formando entre a nota mais grave e a mais aguda o intervalo de sétima diminuta.

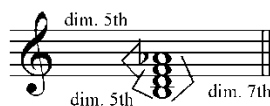


Figura 79 - 9.36 Formação do acorde de sétima diminuta – Piston p. 329

Desta forma, este acorde diminuto possui somente notas atrativas da tônica, e paradoxalmente, é o acorde mais ambíguo de todos. Devido ao efeito enarmônico dos seus intervalos, qualquer nota deste acorde pode ser tomada como sensível conduzindo para outra tonalidade. O mesmo acorde pode assumir um caráter dominante de outro tom apenas mudando-se o nome de suas notas:

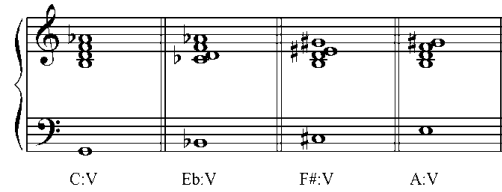


Figura 80 - 9.37 Enarmonias do acorde de sétima diminuta – Piston p. 330

Piston apresenta como resolução natural do acorde de sétima diminuta o acorde da tônica. Os dois intervalos de quinta diminuta vão resolver na terça, causando um dobramento desta. Se o acorde de sétima diminuta estiver invertido, a quarta aumentada vai resolver na sexta. Ele pode resolver tanto na tônica maior como na tônica menor.



Figura 81 - 9.38 Resoluções do acorde de sétima diminuta – Piston p. 331

Quando a terça do acorde diminuto estiver acima da sétima, as três vezes superiores resolverão por movimento descendente, porém, se a sétima estiver acima da terça, o movimento descendente vai resultar num movimento menos usado de quintas diretas.

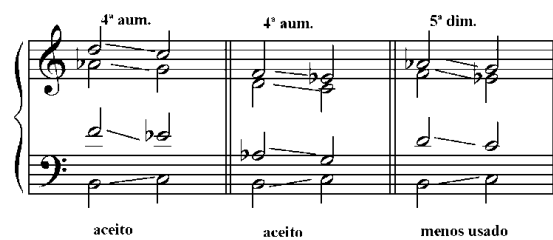


Figura 82 - 9.39 Outras resoluções permitidas do acorde de sétima diminuta – Piston p. 331

Apesar de Piston admitir que, na realidade, este acorde de sétima diminuta não tem fundamental, e que outros autores o chamam de VII⁷ grau, Piston vai se valer da cifra do V grau com 9 e o sinal ° indicando ser este um diminuto. Piston usará também as mesmas cifras para indicar as inversões destes acordes, considerando como “fundamental” a nota que estiver no baixo.

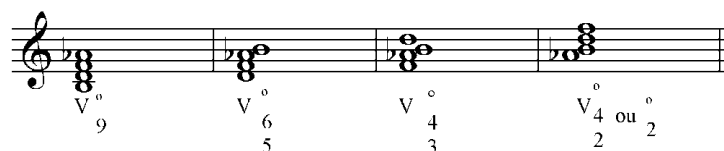


Figura 83 - 9.40 Inversões do acorde de sétima diminuta – Piston p. 332

As inversões resolverão da mesma forma que no estado fundamental. Quando a terça estiver no baixo ela resolverá na terça da fundamental para evitar a quinta direta.



Figura 84 - 9.41 Resoluções com a terça no baixo do acorde de sétima diminuta – Piston p. 333

Quando a quinta estiver no baixo, a resolução normal desta nota é caminhar para a terça, porém pode também resolver na fundamental da tônica. Esta inversão vai provocar uma forte sensação de subdominante, mas a sensível e a terça continuam dando um caráter de dominante. Esta combinação resulta então de uma mistura das funções subdominante e dominante na mesma sonoridade.



Figura 85 - 9.42 Resoluções com a quinta no baixo do acorde de sétima diminuta – Piston p. 333

Quando a sétima diminuta for a nota do baixo, a sua resolução natural será ir para o acorde de I grau na segunda inversão, significando uma progressão em tempo fraco de dominante seguida por dominante substituta. Mas Piston ressalta que esta inversão é menos usada que as outras.



Figura 86 - 9.43 Resoluções com a sétima no baixo do acorde de sétima diminuta – Piston p. 334

Numa progressão a quatro partes, nenhum som costuma ser excluído. Ocasionalmente a terça ou a quinta podem ser omitidas, mas com o pensamento de que esta omissão logo estará presente no movimento melódico.

Piston, assim como Schönberg, apresenta o acorde de Sétima Diminuta como um acorde empregado como Dominante Secundária no caso de modulações. Kostka & Payne apresentam o acorde de sétima diminuta como um item de um capítulo. Para estes autores, a resolução natural será no acorde de tônica, podendo também ser conduzido antes para o acorde de V^7 grau. Como este acorde possui duas quintas diminutas, o pensamento de resolução para Kostka & Payne é o mesmo de Piston, que estas quintas se resolvem em duas terças ocorrendo um dobramento da terça. Se estiver invertido as quintas resolvem em sextas.

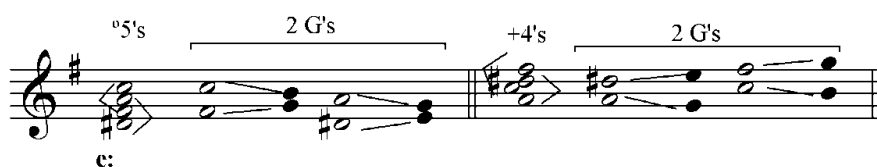


Figura 87 - 9.44 Resoluções do acorde de sétima diminuta - Kostka & Payne p. 221

Os autores nos mostram que alguns compositores resolvem a terça deste acorde na tônica, porém, em algumas conduções podem resultar em movimento de quintas diretas evitadas. Estas quintas podem ser disfarçadas com notas de passagem.

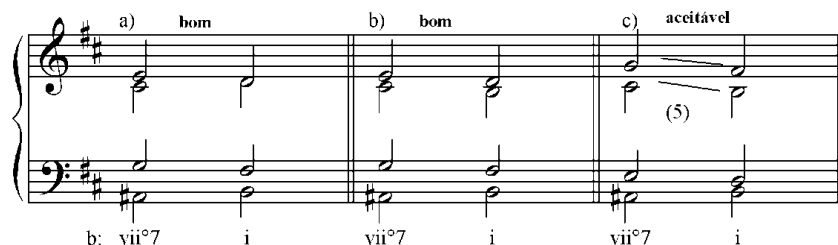


Figura 88 - 9.45 Outras resoluções do acorde de sétima diminuta - Kostka & Payne p. 221

Para Kostka & Payne quando este acorde estiver invertido, a resolução é a mesma da posição fundamental. Quanto às inversões deste acorde, estes autores têm o mesmo pensamento que Piston. Na primeira inversão o acorde de $vii^{\circ 7}$ grau deve resolver no I grau na primeira inversão para não causar as quintas diretas evitadas. Na segunda inversão $vii^{\circ 7}$ resolve mais suave para o I grau na primeira inversão, mas é possível também ir para I grau na posição fundamental. Na terceira inversão, o $vii^{\circ 7}$ grau é geralmente seguido pelo V^7 grau ou em situação de cadência com o I na segunda inversão.

a) $d: \text{vii}^{\circ 6}_5 \text{ i6}$ $\text{vii}^{\circ 6}_5 \text{ i6}$
 b) $\text{vii}^{\circ 4}_3 \text{ i6}$ $\text{vii}^{\circ 4}_3 \text{ i}$
 c) $\text{vii}^{\circ 4}_2 \text{ V7}$ $\text{vii}^{\circ 4}_2 \text{ i}^6_4 \text{ V7}$

Figura 89 - 9.46 Inversões do acorde de sétima diminuta - Kostka & Payne p. 222

9.2.8 Discussões sobre os acordes de Sétima Diminuta

Devido às suas tensões e caráter Schönberg denomina este acorde de *errante*. Este termo é dado apenas por Schönberg para explicar a característica enarmônica que estes acordes possuem. Apesar de a abordagem diferir nos três livros, o resultado é o mesmo, de que este acorde tem além da função de substituir a dominante, este acorde através desta propriedade enarmônica pode funcionar até como pivô de uma modulação. Todas as notas devem resolver de preferência no acorde da tônica. E estas resoluções são semelhantes nos autores. Da mesma forma quanto às inversões, para os autores o pensamento é o mesmo.

9.3 Outros Acordes de Sétima

Piston apresenta os demais acordes de sétima na ordem da escala sendo: I^7 (Tônica com sétima); II^7 (Supertônica com sétima); III^7 (mediante com sétima); IV^7 (Subdominante com sétima); VI^7 (Submediante com sétima) e VII^7 (sensível com sétima).

Kostka & Payne apresentam os demais acordes com sétima por ordem de importância: II^7 ; VII^7 (acorde do sétimo grau do modo maior); $\text{vii}^{\circ 7}$ (sétima diminuta, já estudado no item anterior); IV^7 ; VI^7 ; I^7 e por último o III^7 .

Por uma simples questão de escolha vamos seguir a ordem do livro do Piston.

9.3.1 O acorde de I⁷ (Tônica com sétima)

Trata-se de um acorde maior com sétima maior (**I^{M7}**) no modo maior e menor com sétima menor no modo menor (**i⁷**). Segundo Kostka & Payne o acorde no modo menor sendo menor com sétima maior (**i^{M7}**) é raro, mas costuma ser usado no jazz. Ambos os livros, Piston e Kostka & Payne, concordam que o **I^{M7}** grau tem sua resolução no **IV** grau ou no **ii** grau, estes com ou sem sétima; Kostka & Payne ainda apresentam como possibilidade de resolução o **vi** grau. A sétima maior do **I** grau pode em alguns casos estar servindo como apojatura. Seguem abaixo os exemplos do livro do Piston.²⁵

17 IV 17 IV I 12 II₃⁴ I₃⁴ IV I₅⁶ IV I 17 IV

Figura 90 - 9.47 Encadeamentos do I⁷ grau – Piston p. 356

9.3.2 O acorde de II⁷ (Supertônica com sétima)

No modo maior este acorde se apresenta como menor com sétima menor (**ii⁷**) e no modo menor como de quinta diminuta com sétima menor (**ii^{o7}**). Kostka & Payne dizem que é rara a utilização do menor com sétima menor (**ii⁷**) no modo menor. E Piston apresenta como possibilidade o uso do **II⁷** com a quinta bemol (num exemplo em Dó Maior seria a nota *lá bemol*) também no modo maior, caracterizando um empréstimo modal.

Quanto à resolução ambos os livros concordam que este acorde tem como resolução natural o **V⁷** grau. Piston mostra como resoluções irregulares o **I**, **III**, **VI**. Segue abaixo os exemplos do livro do Piston.

²⁵ Por serem muito semelhantes não vamos afirmar neste momento os exemplos do livro de Kostka & Payne.

II7 V II7 V7 II⁶₅ V II⁴₃ V II2 V⁶₃

II7 I⁶ II(IV)⁶₅ I II(IV)⁶₅ I II7 III II7 VI

Figura 91 - 9.48 Encadeamento do II7 grau – Piston p. 358

9.3.3 O acorde de III7 (Mediante com sétima)

Ambos os autores apresentam poucas explicações sobre este acorde. Para Kostka & Payne este é o menos usado dos acordes de sétima. No modo maior é um acorde menor com sétima menor (**iii**⁷), no modo menor é um acorde maior com sétima maior (**III**^{M7}). Piston acrescenta mais uma versão deste acorde sendo ele maior com quinta aumentada e sétima maior.

Este acorde de mediantes com sétima resolve regularmente no **VI** grau. Como outra possibilidade de resolução, Piston sugere o **IV** grau e o **II** grau e também em encadeamentos com outras dominantes secundárias. Kostka & Payne falam apenas do **VI** grau e que a mediantes com sétima costuma ser usada em seqüências como no exemplo abaixo, tirado da música de Corelli.

Corelli, Concerto Grosso Op. 6, N^o 2, V

c: V/vi iv V VIM7 iv6 V i iv7 VII7 IIIM7 VIM7 ii^o7 V7 i

sequência

Figura 92 - 9.49 Encadeamento do III7 grau - Kostka & Payne p. 236

Abaixo os exemplos de resolução do livro do Piston.

III7 VI III₅⁶ VI III₃⁴ VI III7 VI III7 VI

Figura 93 - 9.50 Encadeamentos do III7 grau – Piston p. 359

9.3.4 O acorde de IV7 (Subdominante com sétima)

Os tipos mais frequentes deste acorde são: No modo maior - Maior com sétima maior ($\text{IV}^{\text{M}7}$) e no modo menor - menor com sétima menor (iv^7). Raro é a utilização do acorde maior com sétima menor (IV^7) no modo menor.

Piston comenta que o caminho deste acorde uma quarta justa acima não será a sua resolução ($\text{IV}^7 - \text{VII}$ ou $\text{IV}^7 - \text{vii}^{\circ}$). Na maioria dos casos a sétima caminha em movimento descendente para outra nota do acorde resultando no acorde de II^7 grau, e este será seguido pelo V grau. A sétima do acorde de IV grau é, portanto, usada como apoiatura.

IV7 II₃⁶(IV) V IV7 II₆ V IV7 II₃⁶(IV) V

IV7 II₃⁶(IV) V IV7 V IV7 V
(raro: V7 do VII)

Figura 94 - 9.51 Encadeamentos do IV7 grau – Piston p. 360

Kostka & Payne dizem que se o iv^7 grau (modo menor) move-se diretamente para o V^7 grau, podem resultar em quintas paralelas se a sétima estiver afirmada acima da terça (no ex. “a” abaixo). A solução para o problema está em usar antes do V^7 grau o I grau na segunda inversão, ou dobrar a quinta do V grau apesar de menos comum.

a) (5) b) c) d) e)

A: $IVm7$ V $IVm7$ I_4^6 V $IVm7$ V $IVm7$ V $IVm7$ $V7$

V

Figura 95 - 9.52 Encadeamentos do iv^7 grau - Kostka & Payne p. 230

Piston apresenta como outras resoluções menos comuns o I grau e outras dominantes secundárias. Mais raro, é a resolução para o III^7 grau.

Kostka & Payne mostram um exemplo de um coral de Bach, onde o compositor utiliza o IV^7 grau no modo menor, ou seja, resulta num acorde maior com sétima menor, o mesmo que um acorde dominante. Porém, Bach utiliza este acorde para que o sexto grau da escala alterado conduza para o sétimo também alterado no V^6 grau.

Bach, "Als vierzig Tag' nach Ostern"

e: i 6 5 3 $V6$ 5 3 i IV_3^6 $V6$ i $v6$ $iv6$ V

Figura 96 - 9.53 Exemplo de Bach de Encadeamentos do IV^7 - Kostka & Payne p. 231

9.3.5 O acorde de VI7 (Submediante com sétima)

O acorde de submediante com sétima pode se apresentar como: menor com sétima menor (vi^7) no modo maior; maior com sétima maior ($\text{VI}^{\text{M}7}$) no modo menor ou ainda neste modo pode aparecer como quinta diminuta com sétima menor ($\#\text{vi}^{\circ 7}$).

Piston e Kostka & Payne concordam que a resolução natural deste acorde é o **II** grau ou passando pelo **IV** grau com a finalidade de caminhar em direção do **V** grau. Os exemplos abaixo são do livro do Piston.

VI7 II VI7 II7 VI7 II₃⁴ VI7 V₅⁶ VI7 II₃⁴ VI7 IV₅⁶ II₃⁴

Figura 97 - 9.54 Encadeamentos do VI7 grau – Piston p. 362

Kostka & Payne mostram outras soluções. No estado fundamental o vi^7 ou $\text{VI}^{\text{M}7}$ pode ser conduzido para o **V** grau, mas resultam em quintas paralelas. Para se evitar este problema, o melhor é conduzir para o **V** grau na posição *seis* ou *seis-cinco*.

f: VIM7 V₅⁶ $\#\text{vi}^{\circ 7}$ V₅⁶

Figura 98 - 9.55 Resoluções do VI7 - Kostka & Payne p. 233

No modo menor, quando a fundamental da submediante com sétima se move em grau conjunto ascendente em direção ao sétimo grau da escala, esta fundamental, ou seja, o sexto grau da escala deve ser elevado meio tom para que se evite o intervalo de segunda aumentada. O acorde resultante será o citado acima $\#\text{vi}^{\circ 7}$ grau. Este acorde pode ser usado, então como passagem para o **vii^o** grau, este aqui com função de dominante. Este é um dos usos da escala menor melódica.

9.3.6 O acorde de VII7 (Sétima da Sensível)

Piston pouco comenta sobre este acorde. Ele apenas destaca que este é um acorde de nona da dominante incompleto (sem a fundamental), e que pode ser conjugado sem características de dominante se vier antes do **III** grau.

Kostka & Payne já apresentam mais comentários sobre a sétima da sensível. Eles definem este acorde como sendo um meio diminuto (quinta diminuta com sétima menor), tendo função de dominante. Sua resolução normal é diretamente na tônica, podendo passar pelo **V** grau. É raro ter este acorde na terceira inversão, como também é a primeira inversão que provoca quintas paralelas. Mesmo na posição fundamental ou na segunda inversão este acorde deve ser manipulado com cuidado para não causar paralelas proibidas.

a) pobre b) melhor c) d) e) f) pobre g) melhor
 Bb: vii[°]7 1 vii[°]7 1 vii[°]7 1 vii[°]7 V₅⁶ 1 vii[°]₅⁶ 16 vii[°]₃⁴ 16 vii[°]₃⁴ 16

Figura 99 - 9.56 Resoluções do vii[°]7 grau - Kostka & Payne p. 219

Kostka & Payne mostram por fim, um exemplo de Brahms onde é realizado um caminho menos usual que vem a ser o acorde de sétima da sensível na segunda inversão proveniente do **IV** grau e resolvendo no **I** grau. Isso em prol de uma bela melodia das vozes internas. Estes autores lembram também que o acorde de sétima da sensível, apesar de ter função de dominante, é menos usado do que o próprio **V** grau, ou **V⁷** grau ou ainda o **vii[°]6** grau.

Brahms, "Unsere Vater hoffen auf dich," Op. 109, N° 1

F: V IV I $\frac{6}{4}$ V I IV vii° $\frac{4}{3}$ I

Figura 100 - 9.57 Exemplo de Brahms para a resolução do diminuto. Kostka & Payne p. 220

10. ENCADEAMENTO DE TRÍADES NO ESTADO FUNDAMENTAL NO MODO MAIOR

10.1 Encadeamento de tríades no modo maior – Schönberg

Schönberg apresenta em seu livro o item “Encadeamento de tríades tonais: principais e secundárias”. Neste, Schönberg diz, primeiramente, que não serão apresentadas leis nem regras para o encadeamento, mas sim instruções. A primeira destas instruções diz respeito à condução das vozes: “realizar somente aquilo que é estritamente necessário para o encadeamento dos acordes”.²⁶ O que ele quer dizer é que cada voz mover-se-á apenas quando for preciso e através dos menores passos ou saltos, que possibilitem que as outras vozes façam o mesmo procedimento: “A lei do caminho mais curto”.²⁷ Ou seja, quando dois acordes consecutivos tiverem uma nota em comum esta será mantida na mesma voz. Schönberg sugere então, que nos primeiros encadeamentos o aluno escolha graus que contenham um ou mais sons em comum. Tais notas serão usadas como *enlace harmônico*.

²⁶ SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp. 1999, p. 83.

²⁷ Palavras de Bruckner. Idem, p. 84.

GRAU	Tem sons em comum com:
I	III IV V VI
II	IV V VI (VII)
III	I V VI (VII)
IV	I II VI (VII)
V	I II III (VII)
VI	I II III IV
VII	II III IV V

Quadro 5 Notas comuns – Schönberg p. 85

Da tabela acima se conclui que aqueles acordes cujas fundamentais distam entre si de uma quarta ou de uma quinta têm uma nota em comum; os que distam de uma terça ou de uma sexta têm duas notas em comum; e os de graus conjuntos não possuem notas em comum.

Outra instrução dada por Schönberg é: “Nestes primeiros exercícios, a fundamental deve ser usada sempre como o som mais grave do acorde, a saber: no baixo”.²⁸ O aluno vai trabalhar somente com os acordes na posição fundamental. Acima do baixo virá a nota do Tenor, acima deste a voz Contralto, e como mais aguda a voz Soprano. O aluno deve evitar o cruzamento das vozes. A escolha de se utilizar a posição fechada ou aberta ficará a critério do aluno. Ao critério do aluno ficará também a distribuição das notas para as outras vozes (já que a nota do baixo já está previamente decidida pela fundamental). Para Schönberg a melhor maneira para o aluno evitar erros na disposição do acorde é fazer a si mesmo as seguintes perguntas:

1ª pergunta: Qual som estará no baixo? (neste caso, a fundamental)

2ª pergunta: Qual som estará no soprano?

3ª pergunta: O que falta? (ou seja, completar as outras vozes que faltam decidindo também pela posição aberta ou fechada)

Para a realização do encadeamento Schönberg sugere mais três perguntas para o aluno:

1ª pergunta: Qual som é a fundamental? (ou seja, a fundamental do próximo acorde que também deve estar no baixo);

²⁸ SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp. 1999, p. 85.

2ª pergunta: Qual som é o nexa harmônico? (as notas comuns a ambos os acordes e que devem permanecer na mesma voz)

3ª pergunta: Que sons faltam? (as outras vozes devem se deslocar para as notas mais próximas do acorde seguinte e que estejam ausentes até o momento)

Como Schönberg não está levando em conta questões de sonoridade, neste momento do processo será duplicada somente a fundamental do acorde. Schönberg ressalta também que o pensamento do aluno deve ser o de imaginar o deslocamento melódico das notas de cada uma das vozes e não isoladamente em cada um dos acordes. Pelo momento, Schönberg vai realizar os encadeamentos sem divisões de compasso e com semibreves apenas, e que o aluno não deve se confundir com os termos: Nota do Baixo e Fundamental. Até que se trabalhe com inversões de acordes a nota do baixo será sempre a fundamental do acorde:

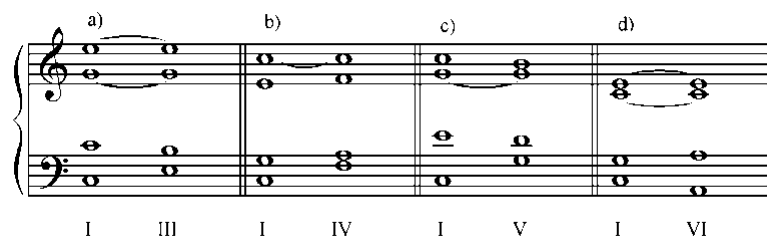


Figura 101 - 10.1 Encadeamentos com notas comuns – Schönberg p. 87

Em seguida, Schönberg apresenta o item “Encadeamento de tríades tonais: principais e secundárias em pequenas frases”. Após o aluno ter se ambientado a encadear dois acordes com notas comuns entre eles, a exceção do acorde de VII grau (que será explicado mais adiante), Schönberg habilita o aluno a fazer pequenas frases com até seis acordes no exercício. O objetivo sugerido é que o aluno use dos recursos até aqui aprendidos e consiga com eles expressar a tonalidade. Para tal, Schönberg afirma alguns pontos para que o aluno siga em forma de “requisitos” e não em forma de lei eterna.²⁹ Estas frases serão então curtas (com seis acordes, como já foi mencionado), os acordes encadeados consecutivamente deverão apresentar notas comuns a ambos, a repetição de acordes deverá ser evitada para não causar monotonia, à exceção do acorde

²⁹ O que Schönberg quis dizer com lei eterna é que suas instruções e os tais requisitos são afirmados ao aluno em certos momentos do aprendizado para que se atinjam os resultados propostos, e só para tal razão terão validade. Com o surgimento de objetivos mais elevados, estas podem ser suprimidas.

de **I** grau que deverá aparecer como primeiro e último acorde por definir a tonalidade. Entre estes dois acordes de **I** grau, afirmar-se-ão mais quatro acordes diferentes. Como se pretende que se tenham notas comuns, antes do último acorde deverá aparecer um acorde de **III**, **IV**, **V** ou **VI** grau. Importante perceber aqui que Schönberg não afirma como obrigatoriedade uma cadência no final desta pequena frase. Até porque até este momento do livro o aluno ainda não teve contato com elas. Da mesma forma, no começo do exercício, após o **I** grau virá um acorde que também tenha com ele nota(s) em comum; após este escolhido, o terceiro acorde segue o mesmo procedimento e assim por diante até o fim do exercício, evitando-se a repetição do mesmo acorde no decorrer da frase. Schönberg sugere no seu livro que se use sempre um primeiro exemplo na tonalidade de Dó Maior, e em seguida o aluno deve praticar os mesmos exercícios em outras tonalidades. Agora Schönberg aconselha que o aluno atinja todas as combinações possíveis com os acordes contendo notas comuns.

Neste momento do livro, o aluno não precisa se preocupar com a melodia. Claro, a condução das vozes deve ser melódica, mas Schönberg comenta neste item do capítulo, que o conceito de melodia vem se modificando com o passar dos séculos, portanto a preocupação deve ser de se evitar os movimentos que resultem desagradáveis e é vetada qualquer ornamentação. Apenas o baixo, por estar sempre no estado fundamental estará sujeito a grandes saltos. “Em geral, portanto, o menor movimento possível. Pois, quanto menor for esse movimento, menos faltas serão cometidas na movimentação e na condução das vozes.”³⁰

Quanto ao movimento melódico, os primeiros cuidados são com a nota do baixo. Schönberg dá a primeira instrução “devem-se evitar dois saltos melódicos justos, de quarta ou de quinta na mesma direção, porque, assim, os sons, inicial e final formam uma dissonância. (dois saltos intervalares na mesma direção, cuja soma venha a ser uma dissonância, resultam antimelódicos)”.³¹

³⁰ SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp. 1999, p. 89.

³¹ Idem, p. 90.

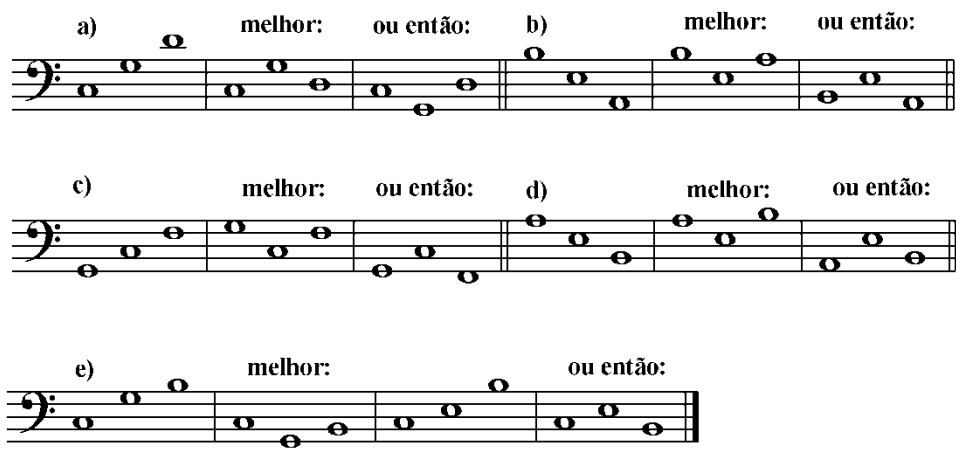


Figura 102 - 10.2 Caminhos do Baixo – Schönberg p. 90

Segunda instrução melódica: “nenhuma voz deve realizar saltos maiores do que uma quinta (o salto de oitava por ser uma repetição da nota é permitido).”³² Os saltos de sétima são evitados por serem de difícil entonação, e lembrando que Schönberg trata os exercícios de harmonia como se fossem realmente para serem cantados, pois se assim o forem, para instrumentos serão também realizados. Quanto ao não uso do salto de sexta, Schönberg explica que os antigos consideravam-no como um salto “de uma debilidade efeminada”, porém ele não acredita nesta razão subjetiva, e nos explica que para uma voz realizar um salto de sexta é necessário que haja espaço entre as notas para este salto, e é neste momento que podem surgir problemas de paralelismos proibidos. Outro motivo deste intervalo ser estranho ao ouvido pode ser pelo fato deste caminhar no sentido contrário da fundamental da série harmônica, por exemplo, *mi-dó*, onde na série seria: *dó-dó-sol-dó-mi-sol-dó*. Desta forma Schönberg afirma que este intervalo é “mais duro do que débil”³³.

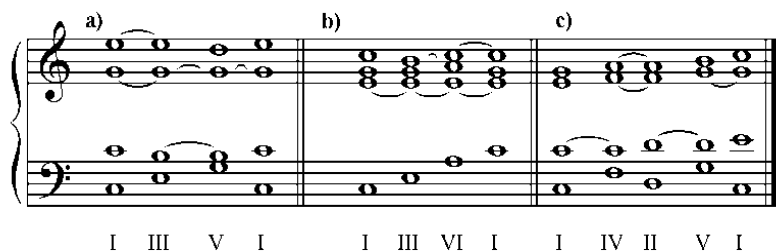


Figura 103 - 10.3 Saltos no encadeamento – Schönberg p. 92

³² Idem, p. 91.

³³ SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999, p. 92.

O próximo item tratado no livro de Schönberg é o cuidado que se deve ter no encadeamento do **VII** grau devido ao seu intervalo de quinta diminuta. Sendo este um intervalo dissonante (por estar mais longe na série harmônica) é um intervalo que causa alguns problemas como, por exemplo, a dificuldade que se tem na entoação de todo intervalo dissonante e o efeito de turbulência que causa ao processo harmônico, já que a dissonância tem uma tendência de muito destaque ao estar rodeado de consonâncias. Para se amenizar estes efeitos causados por ela, a proposta de Schönberg é que a dissonância deve ser *preparada e resolvida*. A preparação se dará fazendo com que a nota dissonante venha como consonante no acorde anterior e se mantenha na mesma voz tornando-se assim a dissonante em questão. Desta forma, antes do **VII** grau poderá vir o **IV** grau (onde a nota que será a quinta diminuta no **VII** grau é fundamental) ou o **II** grau (onde a nota que será a quinta diminuta é terça). A resolução da nota dissonante se dará fazendo-a realizar um movimento descendente no acorde seguinte. Segundo Schönberg a fundamental desta quinta diminuta deverá dar um salto de quarta ascendente (ou quinta descendente) porque uma dissonante tem um caráter de dominante e toda dominante tem muitas vezes uma tônica depois dela. Assim a resolução para o acorde de **VII** grau vem a ser o **III** grau. Para uma melhor condução das vozes a opção mais interessante entre exemplos abaixo é a letra *e*, abrindo-se mão da instrução de se manter a nota comum na mesma voz (no caso abaixo a nota *si*).

a) b) c) d) e) f)

VII III VII III VII III VII III VII III VII III

Figura 104 - 10.4 Encadeamento do VII grau – Schönberg p. 97

Nos exemplos abaixo temos vários modelos de preparação e resolução da quinta diminuta. Os exemplos *a*, *b* e *c* fazem a preparação com o **IV** grau e os exemplos *d* e *e*, com o **II** grau.

Figura 105 - 10.5 Preparação da quinta diminuta – Schönberg p. 100

Curioso, na seqüência didática do livro de Schönberg, é que ele só vai falar sobre como encadear acordes sem notas comuns, ou seja, graus conjuntos (I – II, por exemplo), dois capítulos para frente. Como em um encadeamento de acordes vizinhos não temos notas comuns, ou seja, não existe a possibilidade do enlace harmônico, o aluno pode cometer o erro de seguir a instrução de que as vozes devem sempre procurar seguir pelo caminho mais próximo e isso vai resultar em oitavas e quintas paralelas. Portanto, o único jeito é fazer as vozes seguirem pelo caminho contrário à nota do baixo.

Figura 106 - 10.6 Encadeamentos de graus conjuntos – Schönberg p. 176

Schönberg apresenta também uma série de exemplos em que um dos acordes está na 1ª inversão. Nesta situação torna-se mais fácil evitar as quintas e oitavas paralelas. O autor menciona em seu capítulo o uso das inversões como recurso para o aprimoramento dos encadeamentos. Apesar deste item do trabalho estar nomeado como: Encadeamentos de Tríades no Estado Fundamental, apresentaremos aqui, os exemplos por ele apresentados.

Figura 107 - 10.7 Graus conjuntos com um deles na primeira inversão – Schönberg p. 176

Caso os dois acordes estejam na 1ª inversão, Schönberg sugere que num deles se duplique a terça. Porém Schönberg não explica o porquê, ele apenas apresenta os exemplos abaixo:

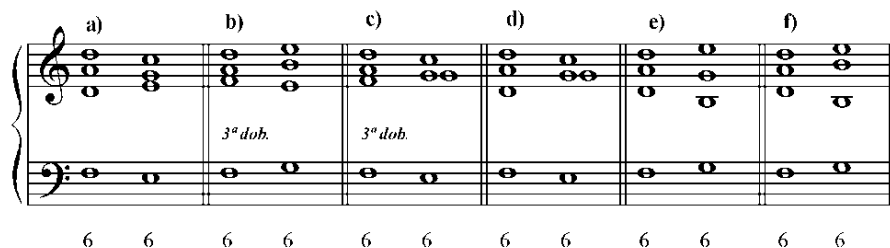


Figura 108 - 10.8 Graus conjuntos com ambos na primeira inversão – Schönberg p. 176

Como já foi comentado, Schönberg, antes de mostrar os encadeamentos de graus conjuntos, já tratou de vários outros pontos, entre eles: 1ª e 2ª inversão das tríades, acordes de sétima, inversões dos acordes de sétima e encadeamentos da escala menor. Por isso ao final deste capítulo ele apresenta um exemplo de encadeamento mais completo contendo todos estes pontos, trata-se de uma frase bem maior com 17 acordes, porém, ainda sem ritmo, feito só com semibreves, mas usando acordes com sétima e as inversões.

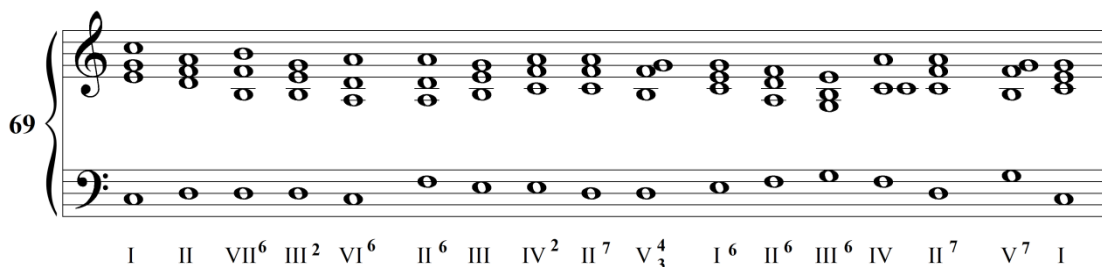


Figura 109 - 10.9 Encadeamento completo - Schönberg p. 178

10.2 Encadeamento de tríades no modo maior – Piston

Quanto ao encadeamento de acordes no modo Maior, Piston apresenta uma pequena tabela das seqüências mais usuais na posição fundamental. Piston afirma que não se trata de uma regra a ser seguida, mas simplesmente um panorama das combinações comumente realizadas pelos compositores.

Grau	Seguido pelo:	Às vezes	Menos freqüente:
I	IV ou V	VI	II ou III
II	V	IV ou VI	I ou II
III	VI	IV	I, II ou V
IV	V	I ou II	III ou VI
V	I	IV ou VI	II ou III
VI	II ou V	III ou IV	I
VII	I ou III	VI	II, IV ou V

Quadro 6 Seqüências mais usadas – Piston p. 23

Piston explica que é importante notar as diferentes qualidades destas sucessões de acordes. Ele divide estas progressões em três tipos sempre no estado fundamental:

- a. Movimento do baixo por quartas ou quintas;
- b. Movimento do baixo por terça (ou sexta);
- c. Movimento do baixo por tom (ou sétima).³⁴

No primeiro item, com as fundamentais dos acordes em diferença de quinta ou quarta, Piston faz notar que existe entre eles uma nota em comum. Ele frisa também que a seqüência mais forte no sistema tonal é o encadeamento V – I, e que só com o movimento do baixo destes dois acordes pode-se perceber a força que existe entre eles. Outras relações de baixo em quinta descendente (ou quarta ascendente) têm uma relação semelhante, porém mais fraca.

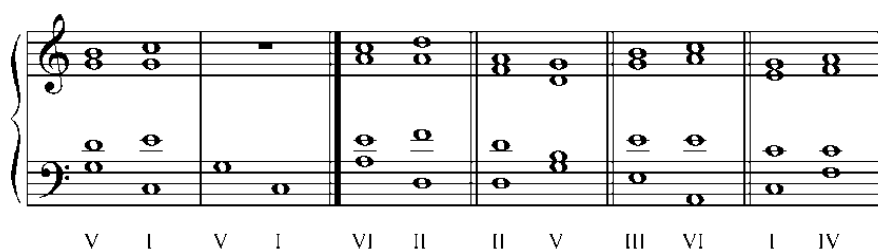


Figura 110 - 10.10 Encadeamentos em quartas ou quintas – Piston p. 23

O movimento de quarta descendente (ou quinta ascendente) dá o efeito contrário da progressão anterior. Dentre estas a mais importante é a progressão IV – I, que funcionaria como um contrapeso da relação V – I.

³⁴ (Minha tradução).

Figura 111 - 10.11 Encadeamentos em quarta ascendente – Piston p. 24

Para tríades com movimento do baixo em terças, Piston evidencia o fato destes dois acordes terem duas notas em comum, ou seja, somente uma nota difere entre os acordes. Graças a esta diferença tão pequena, algumas destas progressões são consideradas fracas. No modo maior, um encadeamento com diferença de terça significa dizer que vai haver uma troca de um acorde maior para um menor, ou vice-versa. Quando a fundamental move-se uma terça acima, a nova fundamental já havia sido escutada como a terça do acorde anterior, assim Piston a considera fraca. Quando a fundamental move-se uma terça abaixo, a nova fundamental é uma nota nova, desta forma, Piston a considera forte.

Figura 112 - 10.12 Encadeamentos em terça ou sexta – Piston p. 24

Aqui vem uma seqüência que difere bastante do livro de Schönberg, porque Piston já explica o efeito de graus conjuntos desta forma:

“quando as fundamentais se movem por grau conjunto, não existem notas comuns, o que quer dizer que um novo conjunto de sons é afirmado apresentando um novo colorido harmônico. Estas passagens são consideradas fortes, nem todas com a mesma intensidade; as fortes mais encontradas são **IV – V** e **VI – V**, porém, a relativamente fraca e também a menos encontrada é a **II – I**. O movimento por sétima pode ser considerado como um movimento contrário da segunda ascendente”³⁵.

³⁵ PISTON, Walter. **Harmony**. 5. ed. New York: Norton & Company, 1987, p.24. (Minha tradução).

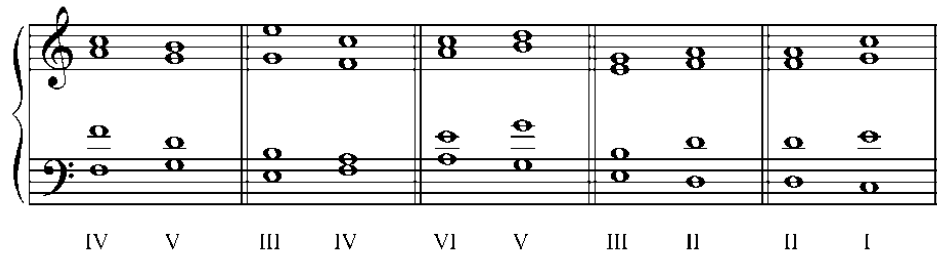


Figura 113 - 10.13 Encadeamento por grau conjunto – Piston p. 25

Nos exercícios onde os acordes estão no estado fundamental, os saltos do baixo maiores do que uma quinta, aparecem com pouca frequência, à exceção do salto de oitava o qual pode ser usado para ajudar na obtenção de um melhor espaçamento entre as notas. Neste ponto Piston tem a mesma opinião de Schönberg. Piston diz ainda que estas explicações sobre as qualidades do movimento das fundamentais não deve ser uma prescrição fechada, e nem tampouco que estes saltos considerados mais fracos devam ser indesejáveis, mas eles ajudam como uma forma variação.

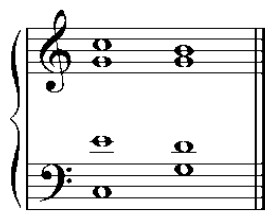
Piston sugere neste ponto do livro que para o melhor entendimento destes aspectos sonoros da harmonia, o aluno deve tocar ao piano vários exemplos, em todas as tonalidades, em posição aberta e fechada. Assim ele conhecerá o som das diferentes progressões e desta forma usá-las nos exercícios.

Na seqüência, Piston vai nos apresentar as duas “Regras de Encadeamento”. Ele se baseia na idéia que a suave conexão dos acordes é primariamente um processo melódico, no qual a estrutura do acorde soa simultaneamente na horizontal e esta condução horizontal faz parte do processo. Piston explica no seu livro que estes estudos de encadeamento de acordes devem começar com os acordes no estado fundamental e que todas as vozes devem se mover simultaneamente, com o máximo de suavidade no movimento linear das vozes de um acorde para outro.

a. Regra de encadeamento N° 1.

“Se duas tríades têm em comum uma ou mais notas, estes sons comuns são usualmente repetidos na mesma voz, as demais vozes movem-se para a nota mais próxima do acorde seguinte”.³⁶ Neste ponto vemos uma total semelhança com as ditas instruções afirmadas por Schönberg.

³⁶ PISTON, Walter **Harmony**. 5. ed. New York: Norton & Company, 1987, p.26. (*Minha tradução*).



C: I V

Figura 114 - 10.14 Regra I notas comuns mantêm-se na mesma voz – Piston p. 26

Piston acrescenta uma exceção:

Na progressão **II – V**, quando num acorde de **II** grau, o quarto grau da escala estiver no soprano, costuma-se não repetir a nota comum, mas mover as três vozes superiores para as notas mais próximas abaixo. Este caminho pode, mas não é necessariamente, ser usado quando o quarto grau da escala (no exemplo abaixo em Dó Maior a nota *fá*) estiver no contralto ou no tenor.³⁷

Piston só não explica o porquê desta afirmação. Simplesmente afirma o exemplo e parte para a regra nº 2.

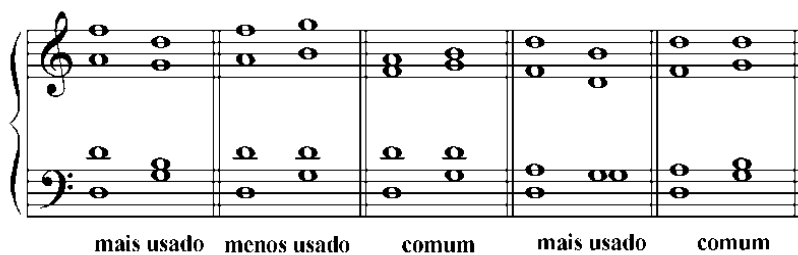


Figura 115 - 10.15 Progressão II - V – Piston p. 26

b. Regra de encadeamento Nº 2.

“Se duas tríades não tiverem notas comuns, as três vozes superiores movem-se em direção contrária ao movimento da nota do baixo, mas sempre para a mais próxima possível.”³⁸ Nesta segunda regra, Piston também comunga com a idéia de Schönberg. Com o adendo de que esta regra número dois também tem a sua exceção:

Na progressão **V – VI**, a nota atrativa realiza um movimento ascendente em direção da tônica, enquanto que as outras duas vozes descem para a nota mais próxima do acorde seguinte. A terça, ao invés da fundamental, será dobrada no acorde de **VI** grau. Esta exceção é sempre realizada quando a sensível (a terça

³⁷ Idem, p. 26. (Minha tradução).

²⁹ PISTON, Walter **Harmony**. 5. ed. New York: Norton & Company, 1987, p. 26.

do V grau) estiver no soprano; quando ela estiver nas vozes internas, ou segue a regra ou segue a exceção.³⁹

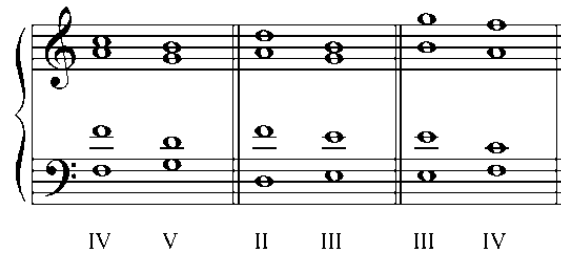


Figura 116 - 10.16 Regra II acordes sem notas comuns – Piston p. 26

Este exemplo será reapresentado durante o item 2.19 Dobramentos, porém ele está sendo repetido abaixo para facilitar a visualização.

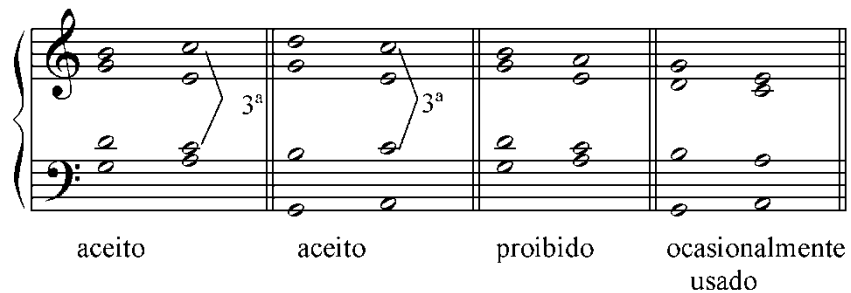


Figura 117 - 10.17 Progressão V - VI – Piston p. 27

Podemos perceber que Piston trata logo de realizar diversas combinações de acordes no estado fundamental, porém em nenhum momento do capítulo, ele fala sobre o VII grau, sobre a quinta diminuta, sobre dissonâncias, se devemos ou não prepará-las como fazia Schönberg. Piston apresenta dois exemplos da mesma seqüência de acordes, porém, um em posição fechada e outro em posição aberta. A que se notar que a linha melódica do soprano numa versão pode aparecer em outra voz interna na outra versão.

³⁰PISTON, Walter **Harmony**. 5. ed. New York: Norton & Company, 1987, p. 27. (*Minha tradução*).

posição fechada

F: I VI IV V III VI IV II V VI IV V I

posição aberta

F: I VI IV V III VI IV II V VI IV V I

Figura 118 - 10.18 Encadeamento em posição aberta e fechada – Piston p. 27

Piston dá em seguida alguns conselhos para aprimorar os exercícios e como ir além das limitações das Regras de Encadeamento. Como a linha que mais se ouve é a do soprano, é para esta voz que devemos ter um maior cuidado na construção do seu contorno melódico. Assim Piston dispõe quatro itens que podem ser usados para este aprimoramento: quando a fundamental se repete, é aconselhável que pelo menos duas das três vozes superiores mudem de posição.

(as três vozes mudam)

I V

Figura 119 - 10.19 Mesmo acorde no compasso – Piston p. 28

Uma mudança de posição fechada para aberta e vice-versa, se a fundamental é a mesma ou não, pode ser um bom caminho para se obter uma melhor nota do soprano.

Figura 120 - 10.20 Melhor caminho do Soprano – Piston p. 28

O uso ocasional de uma tríade sem a quinta e com a fundamental triplicada, pode também ajudar a dar uma liberdade para a linha do soprano. Não é aconselhável se omitir a terça, pois pode deixar uma sonoridade de quinta aberta, ou seja, o acorde fica neutro, nem maior nem menor, o que não é muito interessante no sistema tonal.

Figura 121 - 10.21 Quinta omitida – Piston p. 29

Dobrar a quinta ou até mesmo a terça no lugar da fundamental, pode significar mais opções para a nota do soprano. Piston explica que um acorde composto de fundamental, quinta e duas terças é melhor do que duas fundamentais e duas terças. Porém ele lembra também que a sensível da escala não deve ser duplicada se esta for à terça do V grau, ela pode ser duplicada se ela for à quinta do III grau.

Figura 122 - 10.22 Opções de dobra de terça – Piston p. 29

10.3 Encadeamento de tríades no modo maior – Kostka & Payne

Kostka & Payne também apresentam como ponto de partida o encadeamento de acordes no estado fundamental, desta forma, a linha do baixo só vai ficar mais interessante quando se fizer uso dos acordes invertidos. As linhas intermediárias (contralto e tenor) também devem ser, na medida do possível, tão interessantes quanto à linha do soprano. Apesar dos acordes com sétima serem vistos em capítulos futuros do livro, Kostka & Payne justificam que eles aparecerão em alguns exercícios do próprio livro (e do livro de exercício), desta forma o aluno já começa a ter contato com estes acordes mesmo antes da sua apresentação oficial.

Como os acordes estão de momento sempre no estado fundamental, Kostka & Payne dividem estas possibilidades em quatro opções:

- A repetição da mesma fundamental (acorde repetido).⁴⁰
- Fundamentais separadas por 4ª (ou o mesmo vale para 5ª);
- Fundamentais separadas por 3ª (ou o mesmo vale para 6ª);
- Fundamentais separadas por 2ª (ou o mesmo vale para 7ª);

Uma diferença do livro de Kostka & Payne para os outros dois é que ele sempre vai apresentar exemplos em três vozes, porém, observando que a disposição em quatro vozes terá prioridade. Ele não chama diretamente de regras ou conselhos para um encadeamento, mas no texto os passos vêm sempre numerados em ordem como se assim os fossem. Para que fique bem claro a intenção pedagógica dos autores Kostka & Payne vamos, nesta pesquisa, manter a mesma seqüência de apresentação dos tópicos contidos no livro assim como o fizemos para o livro do Schönberg e para o livro do Piston.

10.3.1 Posição fundamental com acordes repetidos

Numa textura a quatro vozes todas as notas da tríade estão usualmente presentes. Às vezes, o acorde de I grau final pode vir sem a quinta passando a ter uma terça e a fundamental triplicada. A fundamental é geralmente dobrada e a sensível da escala nunca será dobrada por causa da forte tendência desta nota conduzir à tônica.

⁴⁰ (Minha tradução).

Já numa textura a três vozes, a quinta do acorde é frequentemente omitida. O acorde de I grau final pode consistir em somente a fundamental triplicada. Uma tríade incompleta terá, usualmente, a fundamental duplicada. A sensível da escala nunca será dobrada. Kostka & Payne completam dizendo que se a fundamental se repete as vozes superiores podem arpejar livremente. O baixo pode mudar de oitava.



Figura 123 - 10.23 Mudança de posição do mesmo acorde - Kostka & Payne p. 86

10.3.2 Posição fundamental com acordes separados em 4ª ou 5ª

Kostka & Payne também concordam com os outros autores, que na música tonal o encadeamento de acordes com o baixo em quinta descendente (ou quarta ascendente) é um dos mais importantes. Outra recomendação inicial é que os princípios são: espaçamento das vozes, paralelismos e resolução da sensível para tônica quando a sensível estiver na melodia. Para textura de quatro vozes Kostka & Payne afirmam três métodos a seguir:

- a. Manter na mesma voz a nota comum aos dois acordes, enquanto as outras duas vozes superiores movem-se na mesma direção por grau conjunto em direção contrária ao movimento do baixo⁴¹.

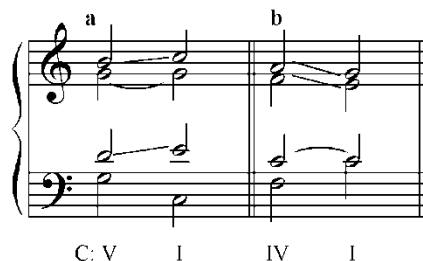


Figura 124 - 10.24 Encadeamentos em quinta ou quarta, mantendo a nota comum - Kostka & Payne p. 87

⁴¹ A ligadura que aparece nos exemplos, como explica o autor, é simplesmente para uma indicação pedagógica, não que deva ser realmente duas notas ligadas. (*Minha tradução*).

- b. Como segunda opção (ou método, como chamam os autores), todas as três vozes superiores movem-se na mesma direção, não saltando mais do que uma terça e em movimento contrário ao movimento do baixo (no exemplo abaixo, na passagem **V – I**, a sensível não resolve por grau conjunto ascendente. Em vez disso, ela desce uma terça. Este tipo de movimento é perfeitamente aceitável se a sensível estiver numa das vozes internas, como é o caso aqui).⁴²

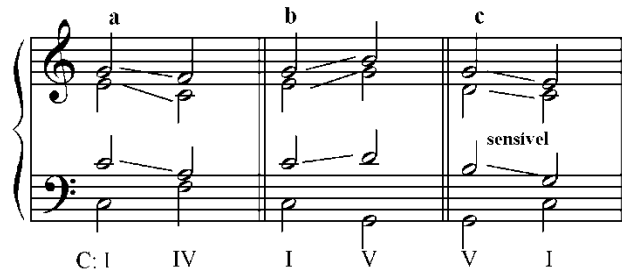


Figura 125 - 10.25 Encadeamento não mantendo a nota comum - Kostka & Payne p. 88

- c. Uma terceira opção, porém não tão suave como as duas primeiras, é usado quando se quer trocar de posição aberta para fechada, ou vice-versa. Deve ser mantida a nota comum a ambos os acordes, e a terça do primeiro acorde move-se para a terça do acorde seguinte. As demais notas movem-se por grau conjunto. Da mesma forma que na 2ª opção a sensível não precisa resolver na tônica se estiver numa das vozes internas.⁴³

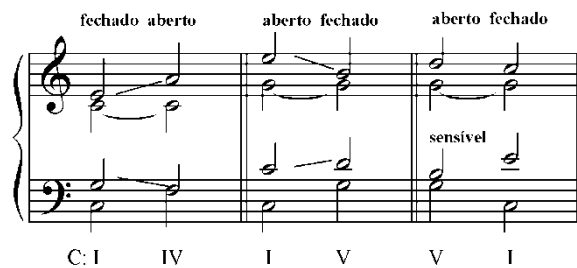


Figura 126 - 10.26 Trocando de posição aberta para fechada ou vice-versa - Kostka & Payne p. 88

Para tipo de textura a três vozes, os autores lembram a importância de cada acorde deve ter ao menos uma fundamental e uma terça, e devem ser observadas as convenções de espaçamento e paralelismo. Preferindo suavizar a condução das vozes ao invés de acordes completos.

⁴² (Minha tradução).

⁴³ Idem.

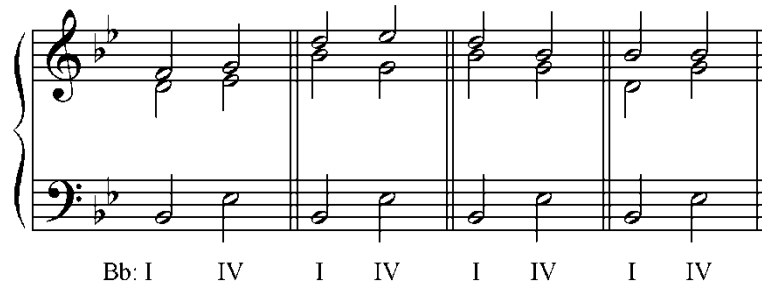


Figura 127 - 10.27 Encadeamentos a três vozes - Kostka & Payne p. 89

O que vamos perceber de diferença entre os autores é que Kostka & Payne vão usar nos exemplos outras tonalidades além de dó maior como prefere Schönberg.

10.3.3 Posição fundamental para acordes separados em 3ª ou 6ª

Aqui os autores comentam que este tipo de encadeamento já é mais suave que os outros devido à presença de duas notas comuns.

Numa textura a quatro vozes, contando que o primeiro acorde tenha a fundamental dobrada, apenas uma das vozes superiores precisa se mover. As vozes comuns devem ser mantidas nas mesmas notas do acorde seguinte, enquanto que a outra se move na direção contrária ao movimento do baixo:⁴⁴

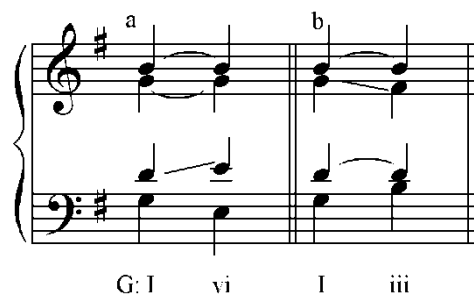


Figura 128 - 10.28 Encadeamentos de terça ou sexta - Kostka & Payne p. 90

Já num contexto a três vozes, os autores afirmam que as possibilidades são mais diversificadas. É importante que em algumas situações, como no exemplo abaixo “e”, não seja omitida a quinta, para não confundir o ouvinte com o mesmo acorde, no estado de primeira inversão.

⁴⁴ (Minha tradução).

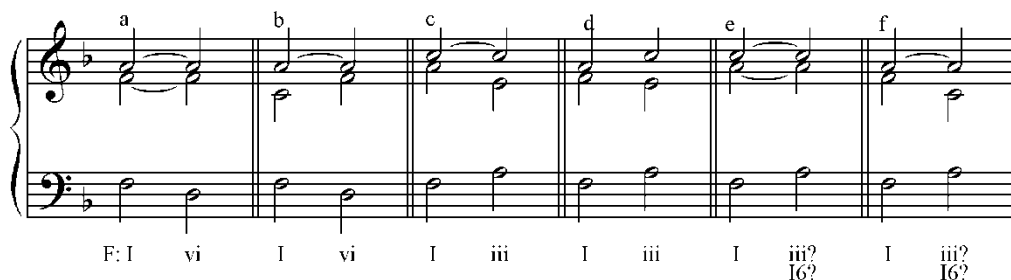


Figura 129 - 10.29 Terça ou sexta a três vozes - Kostka & Payne p. 91

10.3.4 posição fundamental com acordes separados em 2ª ou 7ª

Para este tipo de encadeamento o pensamento é o mesmo dos outros autores como veremos a seguir.

Num encadeamento a quatro vozes, as superiores devem se mover na direção contrária ao movimento do baixo. Se a nota do baixo sobe as outras três vozes descem e vice-versa.⁴⁵

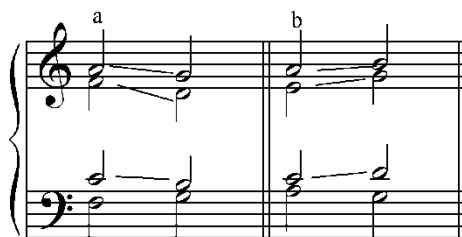


Figura 130 - 10.30 Encadeamentos com grau conjunto - Kostka & Payne p. 92

Neste tipo de encadeamento Kostka & Payne também vão afirmar em evidência a progressão **V – vi**, porém, eles já explicam a mesma passagem no modo menor.

Em muitos casos da progressão **V - vi** a sensível (terça do acorde de V grau) move-se paralelamente ao baixo, resolvendo na tônica. Todavia as outras duas vozes movimentam-se para a nota mais próxima no sentido descendente em movimento contrário ao baixo. Isto vai resultar na terça dobrada do acorde do **vi** grau (ou **VI**). No modo maior, se a sensível estiver nas vozes internas ela poderá não resolver e mover-se para baixo, evitando o dobramento da terça. Entretanto, no modo menor este movimento não poderá ser realizado por causar um movimento de segunda aumentada, sendo este um intervalo menos interessante para a música tonal diatônica ocidental. (Exemplo abaixo “d”).

⁴⁵ (Minha tradução).

G: V vi g: V VI G: V vi g: V VI

Figura 131 - 10.31 A progressão V - vi ou V - VI - Kostka & Payne p. 92

No entanto, para um encadeamento a três vozes, o mais suave movimento será feito se uma tríade completa resolver numa tríade incompleta e vice-versa. O autor lembra que a regra para a passagem **V – vi** continua valendo para encadeamentos a três vozes.

C: IV V vi V IV v vi V

Figura 132 - 10.32 Encadeamentos de grau conjunto a três vozes - Kostka & Payne p. 93

Assim como Piston estabelece no seu capítulo sobre encadeamento uma tabela com as seqüências mais usadas, Kostka & Payne também apresentam um roteiro para um bom encadeamento em forma de gráfico. Tal gráfico é baseado no ciclo das quintas, por isso o primeiro roteiro nos trás o encadeamento **V – I**. Em seguida, da mesma forma pelo ciclo das quintas vem o **ii** grau na escala de importância. O **vi** grau viria como um antecedente do **ii**, e o **iii** como antecedente do **vi**. Seguindo o mesmo raciocínio das fundamentais em quintas, viria precedendo o **iii** grau, o **vii**º grau, porém este, por sua similaridade com o acorde de dominante da tônica principal, possui as mesmas características do acorde de **V** ou **V**⁷. Portanto, o **vii**º terá uma mesma função de dominante, podendo substituí-la quando antecedendo a tônica. Para o **IV** grau Kostka & Payne apresentam três funções básicas: ele pode preceder a tônica diretamente e assim realizar a Cadência Plagal; pode estar ligado ao **ii** grau; ou pode também substituir o **ii** grau vindo diretamente antes da dominante (**V** ou **vii**º), ou ainda realizando a progressão **IV – ii – V**. O gráfico apresentado trás também a possibilidade do **V** grau ser conduzido

ao **vi** realizando a Cadência de Engano⁴⁶; e o **I** grau traz uma seta em aberto indicando que ele pode se relacionar com qualquer grau da escala. Observamos aqui no livro de Kostka & Payne que estes autores, assim como Piston, não afirmam nenhuma restrição de uso do acorde de **VII** grau como assim o fez Schönberg, por ser este um acorde de quinta diminuta. Aqui ele é tratado da mesma forma que os outros acordes.

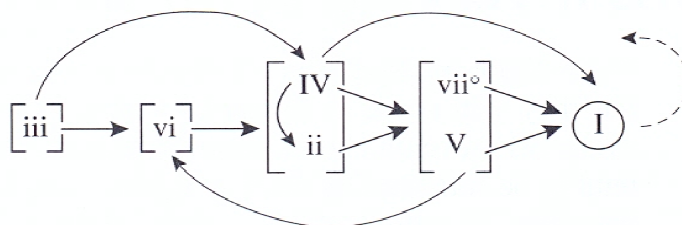


Figura 133 - 10.33 Sequências mais usadas em modo Maior - Kostka & Payne p. 109

10.4 Discussões sobre o encadeamento de tríades no modo maior

Mesmo que cada um a sua maneira, todos os livros apresentam regras para os encadeamentos. A explicação que mais se diferencia é a do livro do Schönberg que vai retardar no seu livro alguns tipos de encadeamentos, como por exemplo, os que são feitos em grau conjunto. Já a didática de Piston e Kostka & Payne muito se assemelham dividindo a explanação pelo intervalo gerado pelo baixo. Por outro lado, Schönberg prefere conduzir pela quantidade de notas comuns aos acordes encadeados, começando por aqueles que têm duas notas comuns, depois uma nota comum e por fim os acordes que não possuem notas comuns. De La Motte diz em seu livro que as notas comuns aos dois acordes devem permanecer na mesma voz. Piston prefere mostrar um quadro com as estatísticas do uso das combinações enquanto Schönberg e Kostka & Payne preferem citar o ciclo das quintas como forma de utilização. O gráfico exposto por estes últimos é bastante útil para o aluno começar a elaborar os seus próprios encadeamentos, no entanto, é importante não se prender demais a ele. Os únicos a se preocuparem com uma escrita a três vozes são Kostka & Payne, o que é bastante interessante, pois não deixa de ser uma oportunidade de se trabalhar com um material menor. Diether de La Motte confirma em seu livro que as vozes devem evitar saltos maiores do que uma sexta

⁴⁶ Também chamada de deceptiva ou interrompida.

menor, e que mesmo estes, eram restritos à voz do baixo. Aponta também a importância da utilização de pelo menos dois movimentos diferentes no encadeamento. Todas as vozes seguindo pela mesma direção somente se estiver dentro da mesma harmonia.

11. ENCADEAMENTO DE TRÍADES NO ESTADO FUNDAMENTAL NO MODO MENOR

11.1 Encadeamento de tríades modo menor - Schönberg

Schönberg começa o capítulo explicando a origem do modo menor e suas escalas⁴⁷. Schönberg vai utilizar no seu estudo, a escala menor melódica, e da mesma forma que ele utilizou Dó Maior como referência, aqui ele terá a escala de *lá menor* como exemplo para todos os exercícios de modo menor. Quando usarmos a escala menor melódica, significa dizer que na escala ascendente teremos o sexto e o sétimo graus com elevação de um semitom, ou seja, a nota *fé* será *fé#* e a nota *sol* será *sol#*, e na descendente estas duas notas voltam a ser *fé* e *sol* naturais. Desta forma as tríades no modo menor serão as seguintes:

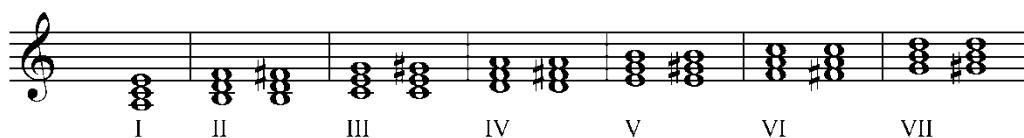


Figura 134 - 11.1 Acordes no modo menor – Schönberg p. 159

Para a utilização dos acordes sem a alteração, Schönberg não impõe qualquer restrição aos encadeamentos com estes acordes. Lembrando que estamos tratando até este ponto dos acordes no estado fundamental. Ou seja, para os acordes da chamada escala natural, as instruções de encadeamento continuam as mesmas do modo maior, apenas ressaltando que o acorde de quinta diminuta acontece aqui no **II** grau e vai exigir a preparação da quinta diminuta por ser um intervalo dissonante. Para Schönberg, este acorde continua tendo a sua resolução no **V** grau com ou sem a alteração da terça (sol

⁴⁷ Achamos que esta explicação não seria necessária neste trabalho, já que, o que nos interessa diretamente é a comparação dos métodos harmônicos e não o nascimento das escalas.

natural ou *sol#* para o ex. em Lá Menor). Para os acordes com alterações, Schönberg vai apresentar primeiro um conjunto de quatro trajetórias obrigatórias para as notas (do exemplo em Lá Menor, *fá, sol, fá# e sol#*). E pela primeira vez no livro Schönberg vai fazer uso da palavra “regra”. Diz ele então:

Exporemos aqui, em forma de regra os quatro pontos de trajeto obrigatório da escala menor:

Primeiro ponto de trajeto obrigatório: *sol#*. Tem que ir ao *lá*, pois, somente é usado em razão do passo de sensível. Em nenhum caso pode seguir-lhe *sol* ou *fá* naturais, tampouco *fá#* (pelo menos por agora);

Segundo ponto de trajeto obrigatório: *fá#*. Tem que ir ao *sol#*, por somente ter-se introduzido como consequência deste. Em nenhum caso pode seguir-lhe *sol* ou *fá* naturais, tampouco (pelo menos até agora) *mi, ré, lá*, etc.;

Terceiro ponto de trajeto obrigatório: *sol*. Tem que ir ao *fá*, pois pertence à escala descendente. Em nenhum caso pode seguir-lhe *fá#* ou *sol#*;

Quarto ponto de trajeto obrigatório: *fá*. Tem que ir ao *mi*, pois pertence à escala descendente. Em nenhum caso pode seguir-lhe *fá#*.⁴⁸

Durante este momento do aprendizado, Schönberg instrui o aluno a não se valer dos movimentos cromáticos. Acrescenta ainda que outros movimentos que não estes acima descritos, podem “turvar” a sensação de tonalidade.

Para que o aluno possa agora fazer os encadeamentos com acordes que possuam os movimentos obrigatórios citados acima, uma nova pergunta deve ser feita da seguinte forma:

pergunta: Qual é a dissonância(s) e qual é o som ou sons obrigatórios (com caminhos prescritos) que temos que observar?

O exemplo abaixo encadeando acorde do I grau com outros da escala servirá de modelo para encadeamentos com notas alteradas:

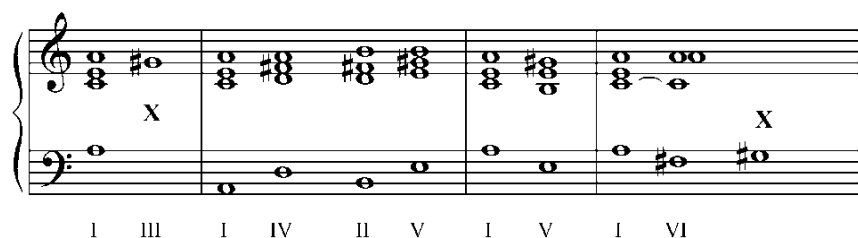


Figura 135 - 11.2 Encadeamentos em menor sem notas alteradas – Schönberg p. 161

⁴⁸ SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999, p. 158.

Em seguida começam os exemplos com graus que contém notas alteradas. De início, Schönberg já elimina o acorde de **III** grau com a quinta aumentada. Este será estudado no seu livro em outro momento. O encadeamento do **I** grau com o **IV** grau elevado⁴⁹ é considerado como excelente pelo autor, e que após este **IV** grau elevado deve, pelo momento, pela obrigatoriedade do trajeto, vir um acorde de **II** grau também elevado. Assim, conforme o exemplo abaixo, a nota *fá#* permanece na mesma voz, e na seqüência deste **II** grau, virá o **V** grau alterado. Schönberg não explica porque não poderia vir após o **IV** grau elevado diretamente o acorde de **V** grau levado, já que a nota *fá#* seria seguida de *sol#*, estando este movimento dentro da regra de trajeto obrigatório. Todavia, ele afirma que o único acorde a suceder o **IV** grau alterado é o **II** grau alterado. O **V** grau alterado também faz ótimo encadeamento precedendo o **I** grau. Depois do **VI** grau elevado fica proibido o **V** grau elevado, apesar do *fá#* que poderia ir a *sol#* no acorde seguinte, o autor está trabalhando somente com os acordes no estado fundamental e, além disso, o baixo do acorde diminuto *fá#* deve resolver uma quarta acima no próximo acorde.

Nos exemplos seguintes vemos exemplos do **II** grau diminuto sendo preparado pelo **IV** grau e pelo **VI** grau, sem a alteração, indo para o **V** grau alterado. O encadeamento do **II** grau com o **IV** grau é possível, mas segundo Schönberg, inadequado, já que após o **IV** grau elevado deve vir o **II** grau elevado, fazendo então uma repetição de **IV – II – IV – II**. O encadeamento **II** e **V** ambos elevados não tem nenhum problema. Ficam excluídos os encadeamentos dos elevados **II – VI** e **II – VII**, porque as duas notas *fá#* teriam que se mover para o *sol#* causando oitavas paralelas.

a) b) c) quinta diminuta
 IV II V VI II V II IV II V II VI VII

Figura 136 - 11.3 Encadeamento do II grau do modo menor – Schönberg p. 161

⁴⁹ É importante lembrar que o autor chama de elevado os acordes que contém uma das notas com a alteração de um semitom, no caso aqui os acordes que contém *fá#* ou *sol#*.

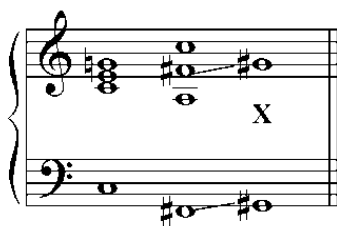


Figura 137 - 11.4 Encadeamento proibido do II grau – Schönberg p. 162

O encadeamento do **IV** grau sem elevar só seria possível com **V** grau elevado, porém, Schönberg o veta, porque até o presente momento do livro ele ainda não apresentou encadeamentos de acordes sem notas comuns. Ficam também proibidos os encadeamentos do **IV** grau não elevado com: o **III** grau elevado;⁵⁰ com o **VII** grau elevado;⁵¹ com o **VI** grau elevado porque aconteceria da nota *fá* ir a *fá#* no **VI** grau, o que não é permitido pelo momento, e se acaso *fá* não for a *fá#* na mesma voz estaria o movimento ocorrendo no problema da “Falsa relação” cujo significado é: *“Elevando-se ou abaixando-se cromaticamente um som, tal alteração deve ocorrer na mesma voz em que este apareceu, no acorde anterior sem ser alterado.”*⁵² O próprio Schönberg reconhece que não tem a intenção de usar esta lei com severidade porque, na prática musical, esta lei é freqüentemente contrariada. Afirma ainda o autor que o inverso já teria sido outrora uma lei, e que estas não são leis de estética, mas que existiam para vencer problemas de entoação. Conclui o autor dizendo que sua preferência é pela condução cromática, já que esta propicia uma melhor linha melódica. Mesmo com sua preferência, conforme suas leis de trajetória ficam estes caminhos cromáticos excluídos pelo momento.

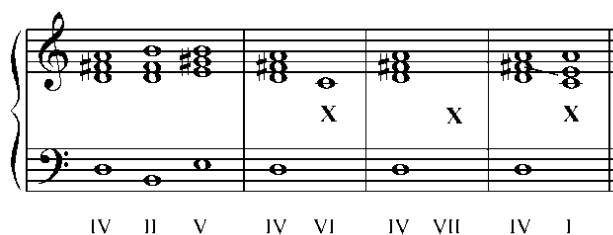


Figura 138 - 11.5 Encadeamento com graus alterados – Schönberg p. 163

Assim, o encadeamento do **IV** grau elevado com o **II** grau elevado é definido por Schönberg como plano, porém fica proibido o encadeamento daquele com o **II** grau sem elevar. Proibidos também os encadeamentos com: o **VI** grau elevado por ser este

⁵⁰ Por este ser um acorde de quinta aumentada.

⁵¹ Por este ser um acorde de quinta diminuta que deve ser preparada a nota dissonante.

⁵² SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999, p. 162.

um acorde diminuto; e com o **VII** grau porque até o momento, Schönberg o considera inutilizável. Mais a frente no seu livro, Schönberg vai dedicar um capítulo para o tratamento mais livre do **VII** grau nos modos maior e menor. Proibido também está o encadeamento do **IV** grau alterado para o **I** grau, justificado pelo autor através da obrigatoriedade da trajetória *fá#* tem que ir ao *sol#*:

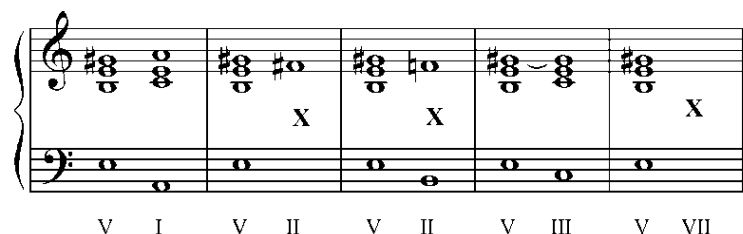


Figura 139 - 11.6 Encadeamento do V grau no modo menor – Schönberg p. 163

Como estamos vendo, Schönberg vai trilhando os encadeamentos grau a grau. Com relação ao **V** grau sem elevar, pode ser encadeado com o **I** grau. Porém, este não pode ser encadeado com acordes que tenham *sol#* ou *fá#* porque Schönberg evita ao máximo o cromatismo neste momento da aprendizagem. Da mesma forma está proibido o encadeamento do **V** grau, com ou sem elevar, com o **II** grau com ou sem alteração, sempre justificado pela trajetória da nota *sol* ou *sol#* e com o **II** grau com alteração por este ser um acorde diminuto que exige a preparação do **IV** ou do **VI** grau. Sem justificar, Schönberg exclui o encadeamento do **V** grau com o **III** pelo momento.

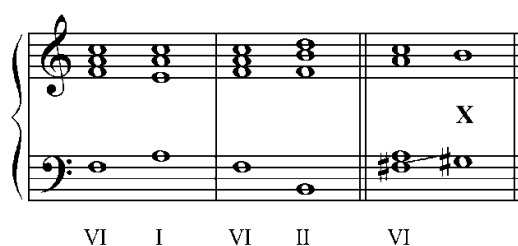


Figura 140 - 11.7 Encadeamento do VI grau no modo menor – Schönberg p. 164

Com relação ao **VI** grau, este, pelo momento, não poderá ser encadeado com acordes que contenham *fá#* ou *sol#*. E o **VI** grau elevado, por ser um acorde diminuto, não será estudado agora, pelo motivo da preparação da quinta diminuta e a nota do baixo sendo *fá#* teria que ir a *sol#*, não saltando uma quarta ascendente como Schönberg determina.

Para finalizar, Schönberg sugere ao aluno que uma sucessão de acordes elevados deve conduzir ao **I** grau, já que se for feito no meio do exercício certamente vai gerar uma repetição. O **V** grau quando estiver como penúltimo acorde deve estar elevado

servindo assim de dominante. Nos exercícios em modo maior, por vezes Schönberg concluiu com a seqüência **III – I**, que no modo menor não será possível, visto que a nota *sol* deve ir para *lá*, e para melhor concluir no modo menor devemos ter presente a sensível *sol#* antes do *lá*. Para variar da cadência final **V – I**, que é a mais aconselhável, o autor sugere a passagem **IV – I** ou **VI – I**, principalmente se o aluno quiser encurtar o exercício.

Figure 141 shows two sequences of chords in a minor mode. Sequence (a) consists of chords I, III, VI, IV, II, V3#, and I. Sequence (b) consists of chords I, IV3#, II5#, V#, and I. The notation is in a grand staff with treble and bass clefs.

Figura 141 - 11.8 Encadeamento que conduzem para o I grau modo menor – Schönberg p. 165

11.2 Encadeamento de tríades no modo menor - Piston

Piston também vai dedicar um capítulo inteiro do seu livro para o tratamento do modo menor. Como exemplo comparativo, ao invés de usar Lá Menor como o fez Schönberg, Piston usará a tonalidade de Dó Menor. Sua explanação começa com a importância e a utilização das três formas de escalas menores: Escala Menor Natural, Escala Menor Harmônica e Escala Menor Melódica. Ele ressalta que, numa música em modo menor, é raro se utilizar somente elementos de uma escala apenas.

Figure 142 shows three scales of the minor mode in a single treble clef staff. The first scale is the natural minor scale (I II III IV V VI VII I). The second scale is the harmonic minor scale (I II III IV V VI VII I). The third scale is the melodic minor scale, shown in both ascending (I II III IV V VI VII I) and descending (I VII VI V IV III II I) directions.

Figura 142 - 11.9 Escalas do modo menor – Piston p. 44

O único acorde invariável nas três escalas é o acorde de I grau que será sempre menor, os demais todos terão duas versões.⁵³



Figura 143 - 11.10 Acordes do modo menor – Piston p. 46

Para facilitar a visualização, Piston apresenta um diagrama agrupando os acordes conforme se apresentam nas escalas melódica ascendente, harmônica e melódica descendente. Neste mesmo diagrama já aparecem algumas características de progressões de alguns acordes os quais são raros.

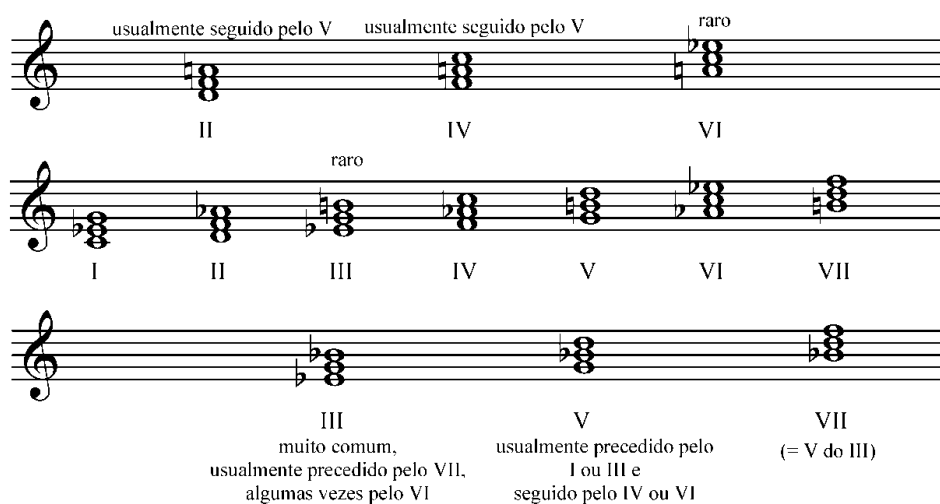


Figura 144 - 11.11 Utilização dos acordes no modo menor – Piston p. 46

Completando as sugestões de progressões harmônicas, a mesma tabela que o autor apresentou para o modo maior, vem agora com as demais progressões para o modo menor, aquelas progressões continuam valendo aqui para o modo menor com as seguintes diferenças:

Grau	Seguido com frequência pelo:	Seguido pelo:	Às vezes:	Menos frequente:
I	VII (maior)			
III (maior)	VII (maior)			
VII (maior)		III	VI	IV
VII(diminuto)		I		

⁵³ Versões estas que são as mesmas expostas por Schönberg, apenas que aqui o tom é dó menor.

Quadro 7 Complemento da utilização dos acordes em menor – Piston p. 49

Já no começo da explanação dos acordes no modo menor, uma semelhança de pensamento entre Schönberg e Piston. Ambos deixam de lado a utilização do **III** grau com a quinta aumentada. Aqui, Piston restringe o uso deste acorde para capítulos futuros.

Piston apresenta como regra geral, o uso das formas ascendentes do **II** e **IV** graus, e que estas são somente usadas em conjunto com a escala menor melódica ascendente, quando esta escala aparece numa sucessão clara da mesma voz indo do sexto para o sétimo grau da tônica, aparecendo comumente o **V** grau precedendo à tônica. Segue abaixo o exemplo de um encadeamento do próprio Piston e um exemplo de um coral de Bach que o autor afirma como exemplo prático.

c: II V I

Figura 145 - 11.12 II e V graus alterados – Piston p. 47

Bach, Chorale N° 105, *Herzliebster Jesu*

b: $V_5^{do} IV$ $IV V do V_9^0 V$ $IV_6 V$ I_5^6 $V_9^0 I$ V

Figura 146 - 11.13 Bach, Chorale N° 105, *Herzlieber Jesu* – Piston p. 47

O acorde de **VI** grau diminuto que aparece na escala menor melódica ascendente será classificado por Piston como raro; lembrando que este mesmo também foi excluído dos exercícios pelo Schönberg.

Bach. Chorale Nº 47. *Vater unser im Himmelreich* *

d: I V6 I VII6 I6 I6 ₄ V I V6 IV6 V (V do III) III VI IV6 V

Figura 147 - 11.14 Bach, Chorale Nº 47. *Vater unser im Himmelreich* – Piston p. 48

O acorde de **V** grau menor que aparece na escala menor descendente, é geralmente usado, segundo Piston, numa progressão descendente começando com o grau da tônica. Ou seja, este **V** grau menor não deve ser usado antes da tônica. O exemplo apresentado pelo autor ajuda a compreensão deste movimento.

A tríade diminuta do **II** grau (Supertônica), por ser uma dissonância, é usada ocasionalmente no estado fundamental, mais freqüente nas outras inversões, pode ser dobrada a sua fundamental ou a terça, porém fica proibida a dobra da quinta diminuta.

A tríade diminuta da sensível (**VII** grau com a elevação) segue o mesmo princípio de condução do modo maior, esta é raramente usada no estado fundamental, e tem função de dominante com sétima sem a fundamental. Já o **VII** grau como acorde maior estará associado ao **III** grau na maior parte dos casos, funcionando como dominante deste, ou seja, **V do III**.

A resolução das notas atrativas será explanada num item mais adiante deste trabalho, mas, temos que abordar neste momento, duas progressões susceptíveis de problemas na condução das vozes no modo menor, são elas: **II – V** ; e **VI – V**.

Na progressão **II – V**, para se evitar os problemas de movimentos paralelos proibidos, saltos de trítono, saltos de 2ª aumentada, tem-se somente duas opções realizáveis com os dois acordes no estado fundamental. E se acaso for dobrada a terça do acorde de **II** grau, será impossível o encadeamento sem que haja uma violação. Abaixo seguem os exemplos apresentados por Piston.

Bom Bom Pior Pior 3ª dobrada 3ª dobrada

Figura 148 - 11.15 A progressão **II - V** no modo menor e suas restrições – Piston p. 49

A progressão: VI – V é ainda mais problemática. Porém, ao contrário da progressão anterior, nesta a melhor opção é dobrar a terça do acorde de VI grau para assegurar o encadeamento mais suave entre estes acordes no estado fundamental.



Figura 149 - 11.16 A progressão VI - V no modo menor e suas restrições – Piston p. 49

Concluindo o capítulo, Piston acrescenta que estes intervalos desajeitados⁵⁴ por vezes podem ser usados; segundas aumentadas ou trítonos podem causar menos problemas se estiverem nas vozes internas. Vemos aqui, neste autor, certa flexibilidade quanto às proibições. A progressão I – II pode vir a ser encontrada no modo menor, mesmo que em menor frequência do que no modo maior. Neste caso, se a quinta do acorde de I grau estiver dobrada, pode-se fazer um caminho paralelo de quinta justa para quinta diminuta, se uma delas estiver na voz interna. O caminho quinta diminuta para quinta justa é também permitido, exceto se estiver nas vozes externas.



Figura 150 - 11.17 Quinta justa para quinta diminuta – Piston p. 50

11.3 Encadeamento de tríades no modo menor - Kostka & Payne

Bem mais resumida é a explicação sobre o modo menor no livro de Kostka & Payne. Um simples item é acrescentado no mesmo capítulo do modo maior apresentando as diferenças no modo menor. Os autores expõem duas diferenças quando se alteram o sexto e sétimo graus da escala menor:

⁵⁴ No original, *Awkward* (Minha tradução).

- O acorde da subtônica **VII** grau (maior), soa como **V** grau (dominante) da tonalidade relativa maior, ou seja, **V** do **III**.
- O acorde de **v** grau (menor), usualmente na primeira inversão, **v⁶**, a nota do sétimo grau da escala sem a alteração move-se para o sexto grau da escala também sem alteração, usualmente como parte de um acorde de **iv⁶**. O acorde de **v** grau menor não tem função de dominante.⁵⁵

Assim os autores apresentam o mesmo gráfico de progressões harmônicas do modo maior com o acréscimo do primeiro item acima.

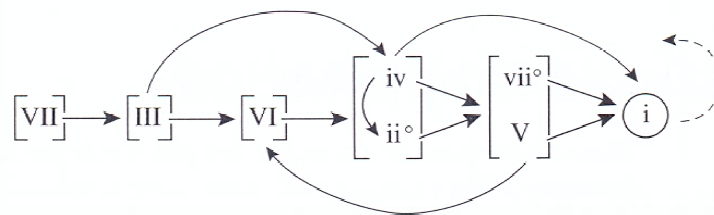


Figura 151 - 11.18 Sequências mais usadas em modo Menor - Kostka & Payne p. 109

O segundo item, **v⁶ – iv⁶**, é ilustrado no exemplo a seguir:



Figura 152 - 11.19 Encadeamento do v grau menor - Kostka & Payne p. 110

11.4 Discussões sobre os encadeamentos de tríades no modo menor

Segundo Diether de la Motte foi Zarlindo em 1558 o primeiro a se referir aos acordes maiores e menores na música polifônica, e considerava a tríade menor como incompleta. De La Motte considera sem sentido a divisão da escala menor nos três tipos

⁵⁵ (Minha tradução).

que conhecemos: menor natural, menor harmônica e menor melódica, para ele, existe uma escala menor composta de nove notas:



Figura 153 - 11.20 Escala menor de Diether de la Motte p. 68

Para o modo menor, Schönberg é o único a fazer restrições maiores e lembra ao aluno que os graus elevados (o sexto e o sétimo da escala menor melódica), quando fizerem parte do encadeamento, devem seguir em movimento ascendente: o sexto elevado em direção ao sétimo elevado, e este em direção à tônica. Sendo proibido qualquer outro tipo de movimentação destes sons. Piston apenas completa a tabela de encadeamentos mais usados e Kostka & Payne que, para o modo maior já haviam apresentado um gráfico com os encadeamentos mais usados, trazem agora uma atualização deste para o modo menor. Como no modo menor existe uma profusão de acordes derivados da escala menor melódica, os três autores abordam que alguns destes são raros e com limitações na sua utilização, como por exemplo, o **VI** grau com quinta diminuta e o **III** grau com quinta aumentada.

12. CADÊNCIAS

Schönberg não dedica um capítulo inteiro para o assunto das Cadências, mas o apresenta junto com sugestões de encadeamentos e, mais adiante, inserido no capítulo chamado de Harmonização de Corais. Neste último, o autor realmente apresenta todas as formas de cadências, uma após a outra, de forma mais prática. Na primeira abordagem sobre o assunto, Schönberg, como já lhe é tradicional, discorre filosoficamente sobre a função da conclusão na música. “*Certamente há algo de muito correto na idéia de concluir uma peça com o mesmo som com o qual se começou o que resulta, em certo sentido, como algo natural.*”⁵⁶ Um dos objetivos de se afirmar uma cadência que conduza ao acorde de tônica é realmente proporcionar ao ouvinte uma segurança de que a música pertence à tonalidade a qual se faz propósito. As tonalidades aparentadas, (as paralelas: Dó Maior e Lá Menor; as de mesmo nome: Lá Maior e Lá

⁵⁶ SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999, p. 196.

Menor; e as que se diferem por um acidente a mais ou a menos: Dó Maior e Sol Maior, ou Dó Maior e Fá Maior), como diz Schönberg, podem facilmente esconder a tônica. Nestas tonalidades aparentadas muitos acordes são comuns a ambas as tonalidades. O principal é poder, através de um encadeamento de acordes, poder expressar de forma segura a tonalidade. Para isso, Schönberg comprova que para se estabelecer com tal segurança a tonalidade de Dó maior, por exemplo, é necessário um acorde que contenha as notas *si* e *fá* escapando assim de ser confundida com uma das tonalidades vizinhas, já que na tonalidade de Sol Maior o *fá* seria *fá #* e na tonalidade de Fá Maior a nota *si* seria *si bemol*. No caso de Dó Maior o acorde que mais representa esta situação é o acorde de V grau que reforça este sentido de atração para a tônica graças a sua fundamental a nota *sol* que realiza o desejo de salto de quarta justa em direção à tônica. Schönberg lembra neste ponto que qualquer acorde que venha depois do acorde de tônica seria como que sair da tonalidade. Assim, mais uma vez o papel da cadência se faz necessário, o de “*encontrar novamente o caminho de volta*”.⁵⁷

A confirmação da tonalidade pode ser atingida somente pela melodia, ou com a seqüência dos graus V – I. Desta forma surge a primeira e mais simples forma de cadência. Todavia ainda temos que firmar a tonalidade escapando da tonalidade de Fá Maior. Para isso surge a necessidade da Subdominante aparecer antes do grau da Dominante. A nota *fá* está presente nos graus: **II, IV e VII**. Esse último, apesar de se distanciar de Fá Maior, não é um acorde estável, sendo, portanto, o menos apropriado para tal função. O **II** grau poderia ser uma opção mais eficaz devido ao seu salto de quarta ascendente em direção à dominante, no entanto, o **IV** é o mais apropriado por estar na direção oposta à Sol Maior (Sol está a uma quinta ascendente em relação à Dó enquanto Dó está a uma quinta descendente de Fá). O encadeamento do **IV – V** faz com que o baixo realize um salto de segunda ascendente. No entanto, um **II** grau estaria sugerido entre estes graus para se justificar este salto de segunda. Tal movimento já era justificado no livro de Rameau⁵⁸ de que estaria implícito outro grau numa relação de baixo com movimento de segunda. Ou seja, o melhor movimento para se confirmar uma tonalidade seria a seqüência **IV– (II)–V– I**. A seqüência inversa **V-IV-I** poderia ser uma opção, mas ela sugere um **I** grau entre o **V-IV**. Com a débil repetição do **I** grau este

⁵⁷ SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999, p. 199.

⁵⁸ RAMEAU, Jean-Philippe. **Traité de l'Harmonie**. Le Poiré-sur-Vie, ed. Zurfluh. 2009.

encadeamento torna-se mais pobre que a anterior. Sendo assim os encadeamentos mais fortes para se firmar uma tonalidade são: **IV-V-I** e **II-V-I**.

Neste momento do livro Schönberg nomeia o encadeamento **V-I** como Cadência Autêntica (ou Perfeita), **IV-I** como Cadência Plagal e **V-VI** ou **V-IV** como Cadência Interrompida. O grande propósito do uso de uma cadência interrompida, onde, a confirmação da tonalidade é frustrada com a vinda de um grau que não corresponde ao **I** grau, é que na cadência perfeita que sucede o encadeamento **V-I** ficará ainda mais reforçado, como se fosse um prolongamento da cadência perfeita.

Para a resolução da cadência interrompida **V-VI**, é preciso que se imagine que o acorde de **V** grau seja, na verdade, um acorde de sétima e nona do **III** grau, porém sem a fundamental. Desta forma, a sétima e a nona devem realizar um movimento descendente.

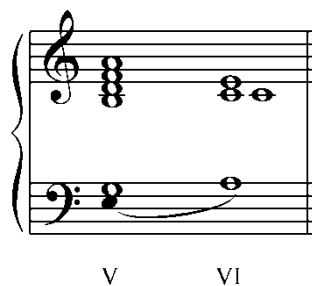


Figura 154 - 12.1 Cadência interrompida do VI grau - Schönberg p. 208

Já a resolução da cadência interrompida **V⁷-IV** torna-se mais difícil a explicação seguindo-se o mesmo princípio. Porém, após uma longa explanação sobre a resolução alternativa da sétima de não descer no acorde seguinte, mas manter-se na mesma nota, Schönberg admite como válida. Desta forma, o **V⁷** será encarado como um acorde de **I** grau com sétima, nona e décima primeira que resolve no acorde de **IV** grau.

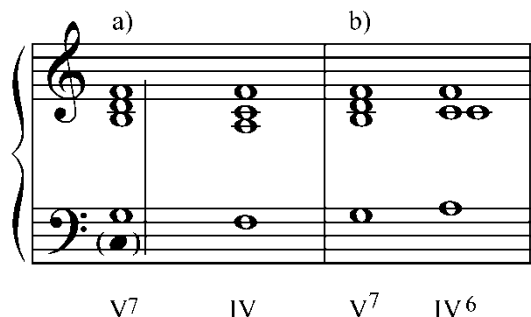


Figura 155 - 12.2 Cadência interrompida do IV grau - Schönberg p. 208

Em outro capítulo mais ao final do seu livro Schönberg vai abranger outras formas de conclusões. No entanto, poucos nomes novos são acrescentados. Receberá o nome de cadência Frígia a seqüência $\text{II}^6 - \text{III}$, sendo o II grau na primeira inversão e o III grau com a terça maior artificial.

Meia – cadência é outro nome novo até então, e será dado para os encadeamentos em que haja ausência de algum dos elementos do encadeamento $\text{IV} - \text{V} - \text{I}$, como por exemplo a cadência plagal $\text{IV} - \text{I}$ em que falta o V grau.

Piston ressalta como os papéis principais na música: Marcar as respirações afirmadas na música; estabelecer e confirmar a tonalidade e tornar coerente a estrutural formal da peça.

De um lado mais simples e direto, os livros do Piston e Kostka & Payne apresentam as fórmulas de cadência de uma maneira muito parecida. Desta forma, os pontos a seguir são baseados nestes dois livros.

12.1 Cadência Autêntica Perfeita

Será considerada Cadência Autêntica Perfeita, o encadeamento dos graus $\text{V} - \text{I}$ ambos no estado fundamental e com a melodia terminando na tônica. Podendo ser este V grau com sétima ou não, e podendo preceder o I^6 grau, ou ainda, o II grau ou o IV grau. A combinação $\text{V}^7 - \text{I}$ é bastante conclusiva e com as acordes que precedem deixam-na ainda mais forte, como por exemplo: $\text{II}^6 - \text{I}^6 - \text{V} - \text{I}$ ou $\text{IV} - \text{I}^6 - \text{V} - \text{I}$. A Cadência Autêntica pode ser usada para concluir uma frase ou o final da música.

The musical score shows a cadence in E major. The treble clef staff contains a melodic line that concludes on a whole note G# (the tonic). The bass clef staff contains a harmonic line with the following chords: E: I⁶, VII⁶, I, IV, I⁶/₄, V, I. A dashed line connects the V chord in the bass to the final I chord in the bass, indicating the resolution of the cadence.

Figura 156 - 12.3 Bach, O Cravo Bem Temperado, II Fuga Nº 9 – Piston p. 172

12.2 Cadência Autêntica Imperfeita

Será considerada Cadência Autêntica Imperfeita, o encadeamento dos graus V – I, porém estando um dos acordes ou ambos no estado de inversão. Devido a este fato esta cadência tem um poder de finalização inferior ao da cadência autêntica perfeita. O V grau pode estar ou não com a sétima incluída. Se a tônica no acorde final não estiver no soprano está também será chamada de Imperfeita.

Kostka & Payne também definem como Cadência Autêntica Imperfeita a utilização do vii° como substituto do V grau (vii° - I).

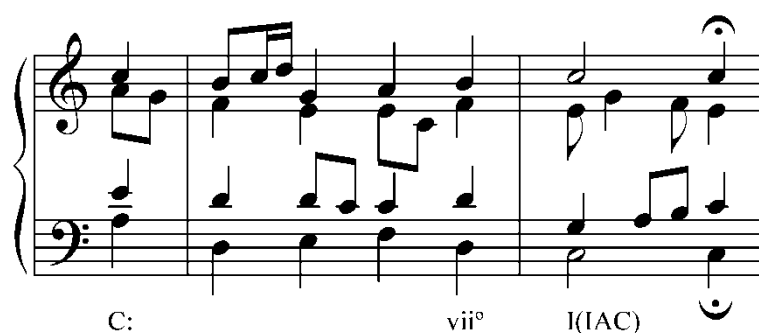


Figura 157 - 12.4 Bach, Befiehl du deine Wege – Kostka & Payne p. 149

12.3 Meio Cadência

É chamado Meio Cadência quando a frase termina no V grau, podendo ser precedido por qualquer acorde. Este tipo de cadência é bastante usado ao final da primeira de duas frases paralelas onde a segunda acaba com uma cadência autêntica.



Figura 158 - 12.5 Bach, Chorale N° 1, Aus Herzens Grunde – Piston p. 175

12.4 Cadência Interrompida

Este tipo de cadência também é conhecido pelo nome de Cadência de Engano, ou em inglês *Deceptive Cadence*. Ela resulta da decepção do encadeamento **V – I** onde o **I** grau é substituído por outro. O mais comum é o grau da submediante (**VI** grau), mas outros graus também podem aparecer mantendo a decepção da conclusão. Este tipo de cadência tem a função de prolongar a resolução final ou pode estar afirmada no meio de uma frase como no exemplo abaixo apresentado por Kostka & Payne da Sonata Nº 4 II movimento de Haydn.

The musical score for the Menuetto by Haydn, Sonata Nº 4, II mov. shows a deceptive cadence. The key signature is D major. The score consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second staff has a bass clef. The music is in 3/4 time. The chord progression is D: (D major), V7 (G7), vi(DC) (F major), and I V(HC) (D major). The V7 and vi(DC) chords are marked with a 'tr' (tritone) symbol. The I V(HC) chord is marked with a '3' (triple) symbol.

Figura 159 - 12.6 Haydn, Sonata Nº 4, II mov. – Kostka & Payne p. 149

12.5 Cadência Plagal

A Cadência Plagal é definida como o encadeamento **IV – I**. Trata-se de uma cadência conclusiva, no entanto com um poder de finalização menor que a cadência autêntica. A Plagal é usada também como confirmação da tonalidade, vindo após uma cadência autêntica. É também conhecida pelo nome de “Cadência o Amem” pela sua vasta utilização em hinos religiosos.

The musical score for Holy, Holy, Holy! by Dykes shows a plagal cadence. The key signature is D major. The score consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second staff has a bass clef. The music is in 4/4 time. The chord progression is E: (D major), V7 (G7), I(PAC) (D major), IV (G major), and I(PC) (D major). The lyrics are: "God in Three Per - sons, — bless-ed Trin - i - ty A - mem." The I(PAC) and I(PC) chords are marked with a '8' (octave) symbol.

Figura 160 - 12.7 Dykes, Holy, Holy, Holy! Kostka & Payne p. 151

Piston apresenta como possibilidade de cadência plagal o uso da subdominante menor nos finais de movimento de tonalidade maior, proporcionando assim outra coloratura para o fim.

Figura 161 - 12.8 Mendelssohn, Overture to A Midsummer Night's Dream. - Piston p. 179

Da mesma forma Piston mostra que a supertônica pode estar adicionada ao grau da subdominante sem perder o efeito de cadência plagal. Pode estar como uma simples nota de passagem ou como segundo grau com sétima na primeira inversão (II^6_5).

Figura 162 - 12.9 Dvorak, Simfonia N° 9 – Piston p. 179

12.6 Cadência Frígia

Piston define esta cadência como um maneirismo do período Barroco com o encadeamento $\text{IV}^6 - \text{V}$ no modo menor como finalização de movimento lento ou final de uma introdução com o movimento rápido sucedendo sem interrupção na tonalidade relativa maior. Kostka & Payne definem esta cadência como *Phrygian Half Cadence*, ou seja, Meio Cadência Frígia devido ao fato de se ter o repouso num V grau. Este nome se refere à cadência encontrada no período da polifonia modal (antes de 1600), não

implicando que a música esteja no modo frígio. Abaixo segue o exemplo do livro do Piston do Concerto para Brandenburgo N° 4 *II movimento*.

Andante

f *p* *f*

e: I⁶ II⁶ V I V⁶ IV⁶ V

Figura 163 - 12.10 Bach, Concerto para Brandenburgo N° 4, II mov. – Piston p. 184

12.7 Cadências e o Ritmo

Piston declara que quando a cadência acaba no tempo forte é chamada de *Upbeat Cadence*, e quando acaba no tempo fraco chama-se *Downbeat Cadence*. Por outro lado, Kostka & Payne sugerem que em regra geral, o acorde da tônica termina no tempo forte como apresentado o esquema abaixo.

$\frac{3}{4}$ (I_4^6) V I

C (I_4^6) V I

Figura 164 - 12.11 Ritmo e Cadência - Kostka & Payne p.151

12.8 Discussões sobre as Cadências

Apesar de Schönberg apresentar as cadências de uma forma um pouco diferente e tentar nomear a toda seqüência de acordes, os nomes são os mesmos e podemos afirmar que:

A seqüência **V – I** ambos no estado fundamental e com a tônica na voz do soprano chamamos de Cadência Autêntica Perfeita. Caso, numa seqüência **V – I**, um dos requisitos acima não sejam observados tratar-se-á de uma Cadência Autêntica Imperfeita.

A seqüência **IV – I** (ou **iv – I**) chama-se Cadência Plagal, mesmo que Schönberg ainda a classifique como Plagal e Meio-Cadência.

Uma seqüência que termine no **V** grau é chamada Meia-Cadência independente do grau que o preceda.

Uma seqüência que após o **V** grau não venha o **I** grau será chamada Cadência Interrompida ou de Engano. A sua formação típica é **V – VI**.

Estando numa tonalidade menor, a seqüência **IV⁶ – V (iv⁶ – V)**⁵⁹ recebe o nome de Cadência Frígia. Esta costuma aparecer nos movimentos lentos seguindo de um rápido na tonalidade da relativa maior.

13. ACORDES DE NONA, DÉCIMA PRIMEIRA E DÉCIMA TERCEIRA

13.1 Acordes de Nona

Os três autores em questão concordam que a nona começou a ser usada como uma nota de suspensão do acorde de dominante, resolvendo na própria fundamental deste acorde. Como nos mostra Diether de la Motte, este tipo era muito usado na época de Bach. Diether completa dizendo que o acorde de Nona da Dominante terá um papel importante para os compositores dos séculos XVIII e XIX, principalmente Schumann. Para este compositor a nona deixa de ser apenas um retardo e passa a ser parte integrante do acorde.

Outro ponto comum é o fato de que é mais freqüente a nona aparecer no acorde de dominante ou de dominantes secundárias. Schönberg, porém, diz que a nona, maior ou menor, deve ser admitida também nos acordes com sétima maior ou menor, e com quinta aumentada ou diminuta.

⁵⁹ Lembrando que Schönberg e Piston usam sempre algarismos romanos maiúsculos mesmo num acorde menor, enquanto Kostka & Payne usam minúsculos para acordes menores.

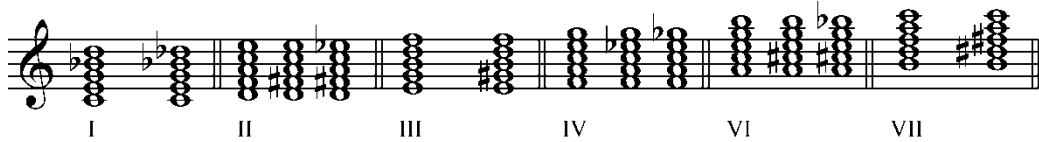


Figura 165 - 13.1 Acordes de nona nos graus da escala maior – Schönberg p. 487

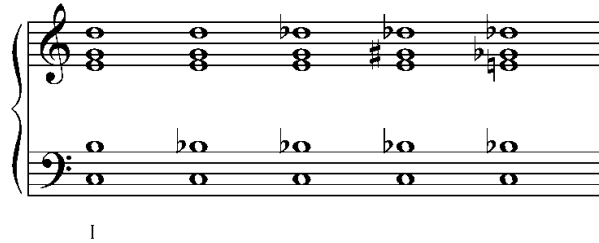


Figura 166 - 13.2 Acorde de nona no I grau – Schönberg p. 487

Já para Piston, além da dominante com nona, dominantes secundárias também podem trazer a nona com o cuidado de que a nona maior não pode ser usada para conduzir para uma tônica menor.

Segundo Piston, os compositores têm usado a nona em acordes sem função de dominante. Os mais usados são o **I**, **II** e **IV** graus, nonas menos frequentes são encontradas no **III** ou no **VI** graus. Pode aparecer como apoiatura oitava acima do baixo:

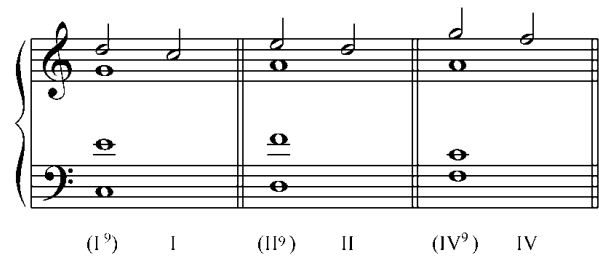


Figura 167 - 13.3 Acorde de nona como apoiatura – Piston p. 183

Ou como uma apoiatura dupla de nona e sétima:

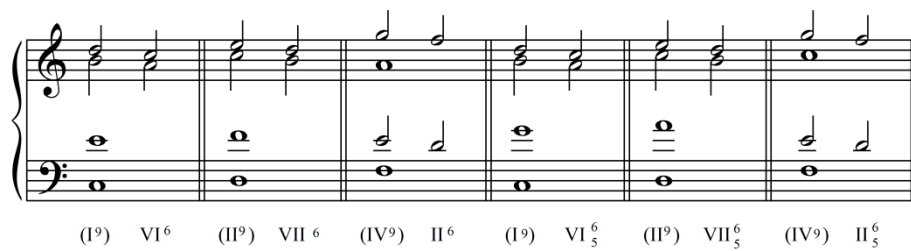


Figura 168 - 13.4 Acorde de nona como apoiatura dupla. – Piston p. 383

Quanto às inversões dos acordes de nona, Schönberg afirma que os antigos teóricos afirmavam que os acordes de nona eram ruins e que suas inversões não existiam. Ele afirma que foi a partir da sua obra “Noite Transfigurada” onde um acorde de nona aparece na quarta inversão que este passou a ser válido. Quanto à cifragem, Schönberg nada afirma.

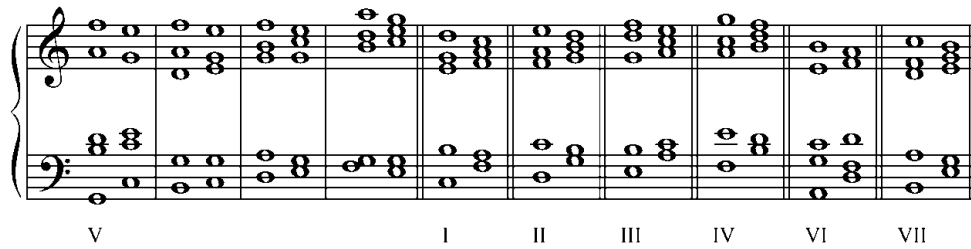


Figura 169 - 13.5 Inversões dos acordes de nona – Schönberg p. 485

Para Piston, as inversões não são usadas com frequência. Alguns cuidados devem ser tomados na afirmação da sensível e das dissonâncias. Para ele, a nona no baixo não é usada e a segunda inversão (com a quinta no baixo) é menos usada do que as outras. Piston cifra assim os acordes de nona:

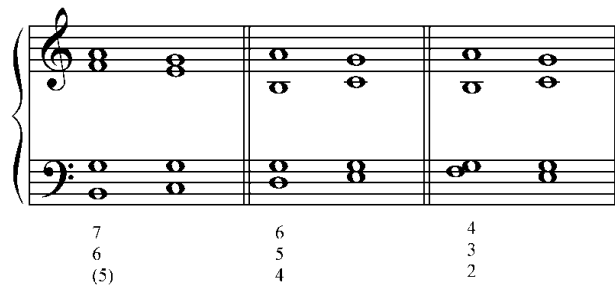


Figura 170 - 13.6 Inversões do acorde de nona – Piston p. 380

Piston aconselha que a nona esteja afirmada acima da fundamental. Quando as notas são afirmadas todas juntas, teremos intervalos de segunda e este tipo de montagem, muito usada no século XX, recebe o nome de cluster.

No exemplo abaixo Piston esclarece: a) Não é percebido como acorde de nona; b) Não é usado por ter a fundamental acima da nona; c) É o acorde de nona da dominante mais característico; d) Nesta montagem percebe-se a falta da sensível na formação do acorde de dominante; e) é a formação mais usual.

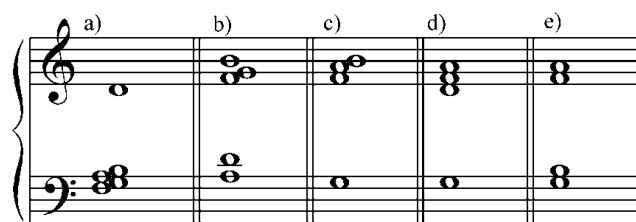


Figura 171 - 13.7 Possibilidade de escrita do acorde de nona – Piston p. 379

Kostka & Payne dizem que a quarta inversão é bastante incomum. Sua cifragem segue a da sétima com os algarismos entre parênteses e mais o número 9 ao lado. $v^9(\frac{6}{5})$

Como modulação, Piston é o único a fazer a ressalva que o acorde de nona não funciona bem como acorde pivô, mas pode ser usado como dominante de uma tonalidade secundária.

13.2 Acorde de Décima Primeira

Schönberg nada fala sobre a décima primeira. Ele comenta sobre acordes provenientes da escala de tons inteiros, mas, nada comenta sobre este intervalo especificamente.

Kostka & Payne apenas apresentam a montagem do acorde de décima primeira e não se aprofunda no assunto.

Piston é o que mais comenta sobre estes acordes. A décima primeira pode aparecer num acorde de dominante ou não. A nona pode ser uma nota melódica ou harmônica, dependendo da situação que se encontra. Esta ambigüidade é ainda mais presente no acorde de décima primeira e décima terceira. Quando algumas notas são retiradas do acorde, enfraquecendo a estrutura de terças, os fatores mais agudos tendem a ser melódicos. Quando a estrutura está completa os fatores agudos são mais percebidos como pertencentes à harmonia. A décima primeira, muitas vezes, é uma apojatura e não uma nota do acorde.

Grazioso

A:V7 V/I(I^{tr}) I

Figura 172 - 13.8 Beethoven, Sonata, Op. 2, N° 2, IV – Piston p. 388

A dominante com décima primeira é normalmente a tríade subdominante soando sobre um pedal de dominante.

Os graus onde também podem ocorrer a décima primeira são: o II e o IV graus, resultados de apojeturas.

Andante molto

(dominant pedal)

Db: I II IV(V^{tr}) I II I I

Figura 173 - 13.9 Brahms, Sonata Op. 5, II – Piston p. 388

13.3 Acordes de Décima Terceira

Schönberg nada fala sobre a décima terceira e Kostka & Payne apenas apresentam a montagem deste acorde no grau da dominante.

Piston explica que, a décima terceira é a nota mais aguda que se pode conseguir com a sobreposição de terças, pois a próxima nota é a repetição da fundamental oitava acima. A décima terceira costuma aparecer nos acordes de tônica e de dominante, e em ambos os casos, pode ser uma apojetura da quinta do acorde. No exemplo abaixo, a décima terceira resolve na nona que por sua vez resolve em movimento ascendente para a terça.

Sehr mässig

(dominant pedal)

C: I VII⁷ of V V VII⁷ of V V VII⁷ of V V¹³ (9) (7)

Figura 174 - 13.10 Wagner, Die Meistersinger, Act III, Finale – Piston p. 391

13.4 Discussões sobre a nona, décima primeira e décima terceira

Piston é o único dos três autores que se preocupa em esclarecer pontos sobre estes acordes. Vimos que Schönberg é bastante vago e Kostka & Payne não se dedicam a estudar estes intervalos nos acordes. O livro do Piston apresenta vários exemplos destes acordes na literatura musical, justificando que estes devem fazer parte do estudo da harmonia.

14. HARMONIZAÇÃO DA MELODIA

Embora os três livros tenham uma abordagem bastante parecida quanto à harmonização de uma melodia, faremos um breve comentário englobando as obras, e em seguida, vamos apresentar individualmente o procedimento de cada um deles.

Apesar de Schönberg chamar de Harmonização de Corais, o procedimento de harmonizar uma melodia, para os três livros, dá-se da mesma forma. Primeiramente, deve ser trabalhado somente com acordes no estado fundamental; cada nota da melodia é em potencial, fundamental, terça ou quinta de uma tríade do modo maior ou menor; deve-se começar pelo primeiro acorde, definindo a tonalidade e pelos últimos acordes que são definidos por uma cadência forte, geralmente uma cadência autêntica perfeita; por fim, são escolhidos os acordes intermediários.

14.1 Harmonização de Corais - Schönberg

Schönberg já começa dizendo que: *Não se harmoniza, porém inventa-se com a harmonia. O artista não harmoniza, mas inventa a harmonia com a melodia*⁶⁰. Apesar disso, ele justifica dizendo que é importante que o aluno cifre um coral, pois assim, ele estará pensando em harmonias, fazendo este exercício, o aluno faz o que o mestre não teve que fazer, e já estando num grau elevado, prepara o aluno para criar uma melodia junto com a harmonia.

Schönberg aconselha que, deve ser tomado como exercício uma melodia coral, já existente, harmonizá-la e compará-la com a original. Cada mínima pertence a uma harmonia. Os finais dos versos se reconhecem pelas fermatas. Deve-se começar pelas cadências, observando as regiões da tônica, dominante e subdominante, ou seja, os graus **I**, **V** e **IV** e os outros das suas regiões respectivas, o **VI**, **III** e o **II**. Afirmadas as opções de acordes, a escolha deve ser baseada em primeiro lugar, em expressar a tonalidade, concluindo o primeiro verso na tônica. Não cabendo, será considerado o **V** grau ou o **IV** grau, por último o **III**, ou o **II**. Para outros finais, se couber, podem ser usados outros graus que formem um bom contraste com o **I**. Schönberg aconselha que seja feito do último acorde para trás. Ao som conclusivo, dá-se a preferência que a voz do soprano seja a fundamental ou a quinta do acorde, porém, observa-se que em muitos corais de Bach o último som é uma terça.

Schönberg apresenta seis opções para a decisão dos graus conclusivos que resumimos aqui:

- 1º A conclusão vai para a tônica;
- 2º O primeiro e o segundo verso também vão para a tônica;
- 3º O **III** grau ou o **VI** grau interessam antes às partes centrais; o **IV** grau e o **II** grau são mais para o final;
- 4º Almejar a não repetição dos graus exceto o **I**, todavia, isso é muito difícil;
- 5º Separar as conclusões sobre os mesmos graus através de cadências intermediárias sobre outros graus.
- 6º Harmonizar cada frase de maneira que não se inflija à melodia nenhuma violência.

⁶⁰ SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999, p. 403

Depois de se realizar os finais, Schönberg orienta fazer os inícios. É importante que cada início esteja numa boa relação com o final precedente. O início já deve conduzir às proximidades de uma tonalidade semelhante àquela realizada como tonalidade secundária.

14.2 Harmonização de melodias - Piston

Piston é o que nos trás um maior número de detalhes e uma metodologia mais clara quanto ao processo de harmonização de melodia. Ele afirma que este é um dos mais valiosos exercícios do estudo da harmonia. Harmonizar não é inventar, diz Piston, mas descobrir. Um as escolhas são melhores que outras. É importante se começar com tríades no estado fundamental, depois, passar a contar também com acordes na primeira inversão e acrescentar notas não pertencentes à harmonia.

Piston também enumera alguns passos para o procedimento de harmonização.

Primeiro deve-se achar a tonalidade, pois, uma melodia pode servir a várias. A escolha se dá pela análise do final da melodia que deve ser **V – I**.

The figure displays three musical examples of harmonic analysis for a melody in 3/2 time. Each example shows a melody line and a piano accompaniment line with Roman numeral chord symbols below.

- Example 1 (C major):** The melody starts with a whole rest, followed by notes G, A, B, A, G. The piano accompaniment provides harmonic support. Chord symbols below are: C:V, I, IV VI, III IV, V.
- Example 2 (G major):** The melody starts with a whole rest, followed by notes G, A, B, A, G. The piano accompaniment provides harmonic support. Chord symbols below are: G:I, IV VI, V IV, I V, I.
- Example 3 (e minor):** The melody starts with a whole rest, followed by notes G, A, B, A, G. The piano accompaniment provides harmonic support. Chord symbols below are: e:I, VI I, IV II, V(VII) I.

Figura 175 - 14.1 Harmonização de Melodia, escolha da tonalidade – Piston p. 141

Em seguida, pensando em tríades no estado fundamental, evitar a repetição de acordes.

Quando a melodia realiza um salto, é freqüente se usar a mesma harmonia para ambas as notas; exceto quando o salto se dá de um tempo fraco para um tempo forte.

É necessário sempre analisar a frase.

Uma mesma nota pode ser prolongada para um ou mais acordes seguintes.

Podem ocorrer saltos nas vozes internas sem mudar a fundamental.

Cada nota é, em potencial, fundamental, terça ou quinta de um acorde, ou seja, existem sempre três possibilidades que devem ser anotadas.

Para a escolha dos acordes, Piston sugere ao aluno que recorra aos quadros do seu livro que mencionam a frequência que ocorrem os acordes nas músicas nos modos maior e menor.

A escolha acontece do fim para o começo, pois os dois acordes finais devem ser **V – I** e em seguida, evitar a repetição de dois acordes seguidos.

Procurar a unidade da tonalidade e a variação dos acordes.

Tudo isso para o estado fundamental. Se forem usados acordes na primeira inversão, outras possibilidades serão disponíveis, no entanto, isso não garante um resultado melhor.

Piston tem a preocupação com a melodia que se forma no baixo. Esta poderá ser melhorada pelo uso de acordes na primeira inversão.

No momento da harmonização, Piston sugere que sejam levados em consideração os acordes mais usados como uma espécie de padrão que ele nomeia como *formulae*. São pequenos padrões como, por exemplo, a seqüência: **IV – I – V – I**. Seguem abaixo os exemplos apresentados no seu livro.

The image displays two musical examples of chord progressions in G major, illustrating fundamental and first inversion chords. The first example shows a sequence of chords: G:IV, I, V, I, II, III, V, VI, IV, I, V, VI. The second example shows a sequence: G:IV, III⁶, V, VI, IV⁶, I, VII⁶, I⁶, VII⁶, I⁶, II⁶, VI.

Figura 176 - 14.2 Harmonização de melodias, fundamental e primeira inversão – Piston p. 151

Até este ponto de aprendizado, as mudanças de harmonia seguem a métrica das notas ou o pulso do compasso. Para uma melodia desconhecida, Piston aconselha que o aluno cante-a várias vezes até estar bem familiarizado com ela, entendendo bem a sua estrutura de frases. Vários processos podem ser utilizados. Pode-se ter uma harmonia mais geral, ou seja, que englobe várias notas no mesmo compasso, por exemplo, notas de passagens, escapadas, etc. Outra maneira oposta a esta, é a de harmonizar todas as notas, o quê pode deixar uma textura muito densa. Por fim, um meio termo entre estas duas, seria de analisar as notas da melodia e harmonizar somente as principais, deixando de lado as notas de ornamento.

Além das harmonizações apresentadas no exemplo abaixo, outras podem ser encontradas, cada qual com a sua característica individual. Todas estão certas, o importante é saber o estilo que se quer dar à melodia.

The figure displays seven examples (a-g) of harmonicizing a melody in G major, 4/4 time. Each example consists of a piano and forte dynamic marking and a corresponding chord progression below the staff.

- a)** Dynamics: *p*, *p*, *app.*, *p*, *p*. Chords: G:I, V, I, V⁶I, IV⁶V⁶I, IV, I⁶IV, I, V.
- b)** Dynamics: *p*, *p*, *app.*, *p*, *p*. Chords: I, V⁶I, IV⁶V⁶I, IV, I⁶IV, I, V.
- c)** Dynamics: *p*, *c*, *p*, *c*, *p*, *p*. Chords: I, V, II, VI, IV, V.
- d)** Dynamics: *p*, *c*, *p*, *c*, *p*, *p*. Chords: I, II⁶, VII⁶, I⁶, IV, II, V.
- e)** Dynamics: *c*, *p*, *c*, *p*. Chords: VI, II, VII, I, IV, V.
- f)** Dynamics: *c*, *p*, *c*, *p*. Chords: VI, II⁶(II), V, I, IV, V.
- g)** Dynamics: *app.*, *susp.*, *IN*. Chords: I⁶, (I), IV⁶V⁶, I, IV, V.

Figura 177 - 14.3 Harmonização de melodias, opções diversas – Piston p. 152 – 153

14.3 Harmonização de melodias - Kostka & Payne

A propósito de harmonizar uma melodia, Kostka & Payne são bem mais sucintos no seu livro. Como até o momento em que este assunto é apresentado só foram apresentados acordes no estado fundamental, só estes são utilizados aqui. Mas, no decorrer do livro, outros exercícios de harmonização são oferecidos se utilizando dos novos conteúdos. Os passos apresentados são três:

Escolher o primeiro e os últimos dois ou três acordes.

D:I ii V I

Figura 178 - 14.4 Harmonização de melodias 1º passo - Kostka & Payne p. 111

Escrever todas as possibilidades para os acordes restantes, lembrando que cada nota pode ser fundamental, terça ou quinta de uma tríade. O **viiº** grau é excluído para se evitar a posição fundamental de tríades diminutas.

D:I ii I IV ii iii V iii I ii V I
 V vi ii V vi iii I vi IV

Figura 179 - 14.5 Harmonização de melodias 2º passo - Kostka & Payne p. 111

Compor o que falta da linha do baixo. O desafio é criar uma boa progressão, evitando-se as quintas e oitavas paralelas com a melodia. Por fim, satisfeito com isso, completar as duas outras vozes internas.

The image shows a musical score for piano in D major. The right hand plays a melody of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The left hand provides harmonic accompaniment with chords and single notes. The Roman numerals below the bass line are: D:I, V, vi, IV, V, I, I, I, IV, ii, V, I.

Figura 180 - 14.6 Harmonização de melodias 3° passo - Kostka & Payne p. 111

14.4 Discussões sobre Harmonização de melodias

Observando a maneira de harmonização de cada um dos autores, constatamos que muito se assemelham. Todos começam com tríades simples e determinando primeiramente os acordes finais e iniciais, contando sempre que a sequência final deve ser **V – I**. Feito isso, determinam-se as possibilidades de cada nota ser uma fundamental, uma terça ou uma quinta, prezando pela não repetição, quando possível, de um mesmo acorde. Preferindo os graus tonais e depois os modais como forma de variar as cadências e seqüências. Piston ainda é mais detalhista que Schönberg neste ponto, prezando também pela linha do baixo e visando já a primeira inversão e a harmonização ou não das notas de ornamento.

15. FORMAS MUSICAIS

Schönberg e Piston nada falam sobre formas musicais. Schönberg aborda este assunto em outro livro chamado: Fundamentos da Composição Musical. Piston trata apenas de frases e texturas, mas não de formas.

Kostka & Payne apresentam um capítulo inteiro sobre formas musicais. Logo no início do capítulo, os autores admitem que as definições por eles apresentadas, podem não estar de acordo com outros livros mais especializados em análise das formas musicais. O aluno pode ficar à vontade para seguir outras referências. Sendo assim, e como este assunto está presente apenas neste livro, não dando margem à comparação, seremos bem breves com o conteúdo apresentado por Kostka & Payne.

A primeira forma definida por estes autores é a Forma Binária, que consiste em uma parte A com uma cadência perfeita e uma parte B, de igual tamanho ou não da parte A, que também resolve numa cadência perfeita. Como exemplo, os autores citam o Minueto I da Suite Francesa N°1 de J. S. Bach.

A Forma Ternária é definida como: A-B-A. Como exemplo, é usado a Sonata N° 11, III, Minueto de Haydn. Por vezes, a parte A não vem repetida completamente, então esta é definida como Forma Binária Circulada⁶¹, como exemplo o Trio da mesma Sonata de Haydn.

Outra forma definida no livro é a Blues de 12 Compassos. Muito usada no jazz, rock e outros estilos relacionados, é composta de 12 compassos que podem estar distribuídos no padrão: aab ou abc.

É citada também a forma dos Minuetos que, junto com o Trio e a repetição do Minueto ocorrem numa forma ternária A – B – A.

Os segundos movimentos são comumente ternários, mesmo se eles contêm períodos de transições entre as partes e por fim uma coda, assim mesmo são ternários.

Por fim, os autores apresentam a Forma Sonata (ou allegro de sonata) muito usado como primeiro movimento de quartetos de corda, sonatas, sinfonias e outros trabalhos similares. O diagrama abaixo representa bem uma forma sonata para uma tonalidade maior e para uma tonalidade menor.

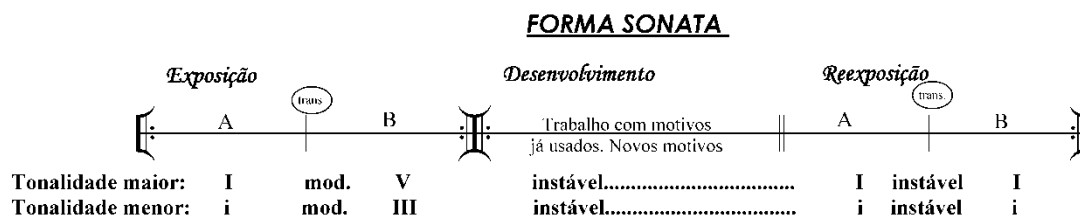


Figura 181 - 15 Forma Sonata - Kostka & Payne p. 333

16. MODULAÇÃO

O item Modulação é permeado de muitos pontos comuns e muitos pontos divergentes entre as três obras. Começando pelas convergências temos a definição de modulação como o processo de troca de um centro tonal para outro. A música começa

⁶¹ No original do livro: *Rounded Binary Form*. Minha tradução.

numa tonalidade, passa por outra(s), e retorna à tonalidade de partida. “A cadência era o meio de consolidar a tonalidade. A modulação tem por fim abandoná-la. Para uma modulação é necessário evitar os acordes que limitam a tonalidade, e formar sucessões que delineiem a outra.” (Schoenberg 1999).

Para os três livros, as modulações são, normalmente, realizadas para as tonalidades que têm mais afinidades com a tonalidade de partida. Estas são as que possuem a mesma armadura de clave, ou seja, a tonalidade relativa⁶², as que possuem um sustenido ou um bemol a mais e um a menos que a tonalidade de partida, e as relativas destes. Ou ainda pode-se pensar na tonalidade que está uma quinta justa acima e uma quinta justa abaixo da tonalidade de partida e suas relativas. Estas tonalidades formam o primeiro Ciclo das Quintas. Para Schönberg, o Ciclo das Quintas serve mais para medir as distâncias do que para expressar a afinidade. É Schönberg quem mais vai se valer dele para as suas modulações. Num exemplo em *dó maior* são tonalidades com mais afinidades: *lá menor, sol maior, fá maior, mi menor e ré menor*.

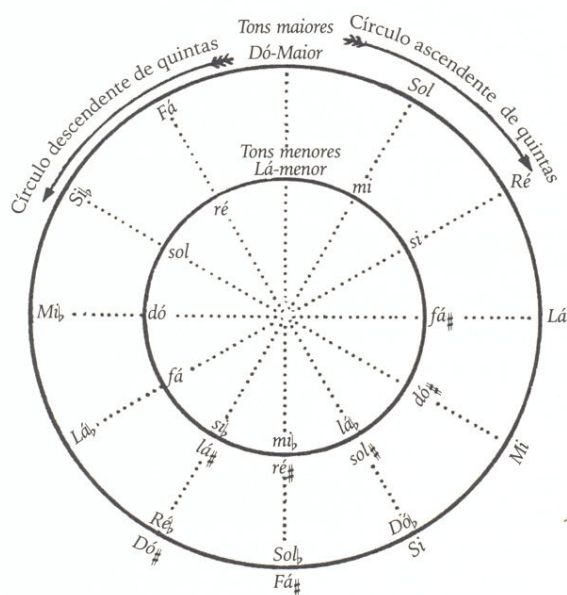


Figura 182 - 16.1 Ciclo das quintas - Schönberg p. 230

⁶² Temos aqui um problema de sintaxe. Schönberg chama as tonalidades que têm a mesma armadura de clave de tonalidades paralelas, enquanto que Piston e Kostka & Payne as chamam de relativas. Para Piston e Kostka & Payne, tonalidades paralelas são aquelas que costumamos chamar de homônimas, por exemplo, *dó maior* e *dó menor*. Neste trabalho vamos manter os nomes que estamos habituados a encontrar nos livros escritos em língua portuguesa: Tonalidades relativas são aquelas que têm a mesma armadura de clave (*dó maior* e *lá menor*); Tonalidades homônimas são as que possuem a mesma nota como tônica (*dó maior* e *dó menor*); e Tonalidades enarmônicas aquelas que possuem o mesmo som, porém, são escritas com notas diferentes (*fá# maior* e *sol b maior*).

Para Schönberg e Piston, a modulação ocorre em três etapas:

1ª A tonalidade de partida deve estar bem clara, e deve acontecer a introdução de acordes neutros⁶³, ou seja, acordes que pertençam a ambas as tonalidades.

2ª Etapa modulante, com mudança do centro tonal.

3ª Consolidação do novo centro tonal com cadência na nova tonalidade.

O primeiro e mais comum tipo de modulação explicado nas três obras é o realizado através dos acordes neutros. Os chamados acordes neutros ou acordes pivôs, são acordes que pertencem a ambas as tonalidades e vão servir de mediadores entre elas. Piston reforça que o acorde pivô não deve ser a dominante da próxima tonalidade, o som da dominante deve vir, para Piston, na terceira etapa, a de consolidação da nova tônica. No livro do Schönberg, este é o único processo de modulação. Schönberg acrescenta uma consideração importante rejeitando o cromatismo no momento da modulação. Ele diz que quando aparece a nota estranha à primeira tonalidade, que esta não caminhe cromaticamente. O cromatismo deve ser usado só em estágios mais avançados do estudo da harmonia, é o que afirma Schönberg.

a) b)

Dó I Sol IV V I II Dó I Sol IV V² I⁶

c) d)

II⁷ sol VI Sol IV

e) f)

6 5 4 3

Figura 183 - 16.2 Modulação com acorde neutro de C para G - Schönberg p. 234

⁶³ Schönberg chama de acorde neutro; Piston chama de acorde pivô; Kostka & Payne chamam de acorde comum. O fato é que a função é a mesma para os três.

Schönberg vai se valer deste processo mesmo para tonalidades em ciclos mais afastados. Quando não houver acorde comum entre duas tonalidades mais distantes. Para isso, deve-se passar por outras tonalidades que tenham afinidades até chegar à tonalidade desejada.

Piston afirma que é comum não ter acorde pivô em modulações que acontecem para tonalidades um semitom acima. Para modulações um semitom abaixo é comum ter um acorde pivô.

Piston e Kostka & Payne enfatizam que passar da tonalidade de *dó maior* para *dó menor* não constitui uma modulação. A justificativa vem do fato destas escalas terem os mesmos graus tonais. Quando são utilizados acordes de uma tonalidade maior numa peça que está na homônima menor, ou vice-versa, é considerado mistura modal⁶⁴. Desta forma, para estes autores, os acordes das duas tonalidades homônimas podem ser utilizados como pivôs. No exemplo abaixo, extraído do livro do Piston, a modulação vai ocorrer de *dó maior* para *si bemol maior*. Para se encontrar o melhor acorde pivô para estas tonalidades, estão afirmados lado a lado os acordes de *dó maior* e *dó menor* com os acordes de *si bemol maior*. Neste caso o **II** grau de *dó maior* é o mais apropriado para ser o pivô, pois este é o **III** grau de *si bemol maior*. O **III** grau de *dó menor* também poderia ser, mas, ele contém a nota *si bemol* que é ruim para o tom de *dó maior*. O **IV** grau de *dó maior* também poderia ser considerado, no entanto, ele é diretamente a dominante de *si bemol* e, como já foi dito, o acorde de dominante deve ser evitado seu uso como pivô.

Figura 184 - 16.3 Acordes comuns entre C e Bb – Piston p. 235

Piston e Kostka & Payne vão explicar o conceito de tonicização⁶⁵. Kostka & Payne acham difícil de definir com precisão quando se trata de uma modulação ou de uma tonicização, e que o importante é convencer o ouvinte na modulação se valendo de

⁶⁴ Nos originais: *mode mixture*, minha tradução.

⁶⁵ Do original *tonicization*. A palavra tonicização não existe no português, mas, não encontramos outro termo que melhor expressasse o original em inglês.

cadências bem conclusivas. Piston define tonicização como uma mudança de centro tonal de curta duração.

Allegretto
p dolce
 D:I IV II V I A:IV V I II I V (D):V I IV
 pedal de tônica

Figura 185 - 16.4 Mozart, Fantasy, K. 397 Piston p. 228

As modulações que acontecem sem preparação, ou seja, sem o uso de acorde pivô, são chamadas por Piston de Modulações Abruptas. Para ele quanto mais distante a relação de afinidade das tonalidades, mais abrupta será a modulação. O mesmo efeito é chamado por Kostka & Payne de Modulação Direta. Este tipo de modulação, segundo estes autores, acontece em mudanças de frases e por este motivo, também são chamadas de Modulação de Frases.

g: V
 Bb: I

Figura 186 - 16.5 Bach, "Für Freuden, lasst uns springen" – Kostka & Payne p. 315

Existe ainda um tipo de modulação comum entre Piston e Kostka & Payne que é a modulação por nota comum, chamada por Piston de modulação com nota pivô. Neste tipo, a modulação é conduzida não por um acorde, mas, por uma nota comum a ambas as tonalidades.

Andante grazioso con moto

F: I⁶(V₂) (IV) Db: I

Figura 187 - 16.6 Beethoven, Andante in F ("Andante favori"), WoO 57 – Piston p. 328

Kostka & Payne acrescentam ainda a este tipo de modulação algumas características: as fundamentais das tonalidades envolvidas estão em intervalos de terça maior ou terça menor; São ambas, tríades maiores ou tríades menores; são também chamadas de Relação Cromática da Mediante. Segundo estes autores, este tipo de modulação foi muito usado por Mozart e Beethoven.

Mozart Beethoven

Figura 188 - 16.7 Modulação por nota comum - Kostka & Payne p. 313

Piston traz ainda, dois tipos de modulações que não são mencionadas nos outros livros. Uma delas é a Cadeia de Modulações. É assim chamado quando, após uma modulação não acontece o retorno para a tonalidade de partida, mas sim, vai para outra tonalidade. Este tipo é encontrado nos desenvolvimentos de forma sonata e em episódios das fugas.

O outro tipo é a modulação encontrada somente no livro do Piston é a modulação por enarmonias. Como no exemplo abaixo, a modulação de fá para dó# ocorre pela enarmonia de ré bemol.

Molto moderato

F:V I VI(min.) c#: I

Figura 189 - 16.7 Schubert, Sonata in Bb, Op. posth, I. – Piston p. 236

Kostka & Payne apresentam outros tipos de modulações que não são citadas nos outros dois livros: modulação por acorde alterado, modulação seqüencial e a modulação monofônica.

A modulação por acorde alterado é aquela em que o acorde de dominante do próximo tom aparece como o acorde modulante. Lembramos que este tipo de estratégia, como já foi dito, é condenada por Piston.

A modulação seqüencial ocorre quando o compositor repete uma passagem em outro tom, este podendo ser acima ou abaixo do tom original. No exemplo abaixo, a frase inicial é em *dó maior* e em seguida repetida em *si bemol maior*.

C:I V₂/V V₆ Bb:I V₂/V V₆

Figura 190 - 16.8 Beethoven, Sonata Op. 53, I – Kostka & Payne p. 307

A modulação monofônica é aquela realizada por uma única voz ou linha melódica. Ela enfatiza as notas, todavia, as harmonias não ficam totalmente claras. O exemplo abaixo é uma modulação monofônica e também seqüencial.

Figura 191 - 16.9 Mozart, Sonata K. 576, II – Kostka & Payne p. 314

Nos livros do Piston e Kostka & Payne, outros dois tipos de modulações são descritos em outros capítulos. A modulação usando o som do acorde de sétima da dominante, e a modulação usando o acorde de sétima diminuta.

A modulação usando o som do acorde de sétima da dominante ocorre quando este acorde é reinterpretado na sua escrita, tornando-se um acorde de sexta aumentada germânica. Desta forma, fica alterada a direção da sua resolução, possibilitando caminhar para outra tonalidade menos previsível.

Figura 192 - 16.10 Modulação pela sexta aumentada germânica - Kostka & Payne p. 405

Por fim, uma modulação pode ser feita por intermédio de um acorde de sétima diminuta. Segundo Kostka & Payne, estes acordes podem ser resolvidos em quatro direções diferentes. É por este motivo que Schönberg classifica estes acordes como errantes.

a: $Ab: vii^{\circ 7} I$ b: $f: vii^{\circ 6}_5 i^6$ c: $d: vii^{\circ 4}_3 i^6$ d: $b: vii^{\circ 4}_2 i^6_4$
 a: $Ab: vii^{\circ 7} V^6_5 I$ b: $f: vii^{\circ 6}_5 V^4_3 i$ c: $d: vii^{\circ 4}_3 V^4_2 i^6$ d: $b: vii^{\circ 4}_2 V^7 i$

Figura 193 - 16.11 Modulação com acorde de sétima diminuta - Kostka & Payne p. 407

Discussões sobre modulação

Diether de la Motte apresenta a modulação no seu livro mas não explica como é o procedimento em si. Ele comenta para quais tons as obras costumam modular em alguns períodos da música, diferente do que gostaríamos de confrontar neste capítulo.

Quanto aos três livros de estudo deste trabalho, notamos uma diversidade grande quanto às possibilidades de modulação. Schönberg se mantém fiel ao ciclo das quintas, enquanto Kostka & Payne nem tocam no assunto. Piston faz um meio termo usando não só o ciclo das quintas como argumento, mas diversifica mostrando outros modos de se fazer. Sem dúvida que as alternativas mostradas por Kostka & Payne são muito importantes, como por exemplo, a que se utiliza do acorde de sexta aumentada e a modulação através de uma escala, haja vista, o exemplo da música de Mozart. A modulação pelos acordes diminutos é um ponto comum para Schönberg e para Kostka & Payne, ficando ausente no livro do Piston.

17. ACORDES DE EMPRESTIMO MODAL

Por acharmos que as explicações são bastante divergentes, vamos analisar este assunto sob a ótica de cada uma das obras em separado.

17.1 Acordes de empréstimo modal - Schönberg

Para Schönberg, a idéia principal de se usar estes acordes é de trazer variedade à harmonia através dos acidentes. O modo eclesiástico eólio é o que deu origem à nossa atual escala do modo que chamamos de menor. Na forma ascendente desta escala, o sexto e o sétimo graus são elevados e na forma descendente voltam a ser naturais. Estes acidentes acrescentados geram novos acordes que podem ser usados de empréstimo no modo jônico. Este mesmo processo é aplicado aos demais modos. Nos exemplos abaixo temos os principais acordes adicionados a *dó maior*. Somam-se ainda os acordes de sétima destes.

Provenientes do modo dórico:

Dó-Maior III V (VII?) VI (I?) IV

do frígio (acontecidos raramente):

Dó-Maior VII

do lídio (também ocorridos no dórico):

Dó-Maior V III

do mixolídio:

Dó-Maior II VII (IV?)

Figura 194 - 17.1 Acordes nos modos – Schönberg p. 259

Os acordes alterados, que ocupam o V grau de cada escala, recebem o nome de Dominantes Secundárias. Aos acordes podem ser acrescentados a sétima menor, fato este que contribui para se ter a dominante do modo lídio.

Dó maior II III VI VII

Figura 195 - 17.2 Tríades com terça maior – Schönberg p. 261

Vimos até aqui que Schönberg considera as dominantes secundárias como empréstimos modais, porque provêm dos outros modos.

Com os acidentes dos modos eclesiásticos surgem também: a tríade *sib – ré – fá* (do modo dórico ou lídio); a tríade menor *sol – sib – ré*; tríades diminutas e aumentadas (conforme o exemplo abaixo).

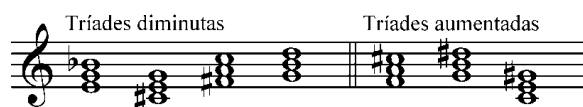


Figura 196 - 17.3 Tríades diminutas e tríades aumentadas – Schönberg p. 262

Schönberg explica que a utilização destes acordes é simples. Basta seguir a lei dos sons obrigatórios, isto é, todo som estranho à escala será considerado como se fosse o sexto ou sétimo grau da escala menor. Os sons elevados são da escala ascendente, e os abaixados são da escala descendente. Desta forma, os sons devem seguir o seu caminho natural, ou seja, as alterações ascendentes resolvem de forma ascendente, os descendentes para baixo. Em pequenas passagens, Schönberg não chama de tonalidades, mas de “graus realizados através de dominantes secundárias”. O II grau alterado é o único que tem um nome especial de dominante da dominante. Schönberg sugere que o uso das dominantes secundárias não seja em demasia para não prejudicar o conjunto. Elas servem para conduzir aos outros graus da escala.

Cadências interrompidas com dominantes secundárias são menos usuais. Estas dominantes são muito adequadas para alargar as cadências. Todas elas seguem o exemplo do encadeamento **V – I**.

Sobre o **IV** grau não é erguido nenhuma dominante secundária, pois esta conduziria a um grau fora da escala (num exemplo em *dó maior*: *fá* para *sib*). Schönberg aconselha que, para um exercício de dez a quinze acordes, não se use mais do que três ou quatro dominantes secundárias. Podem-se encadear várias entre si ou com outros acordes estranhos à tonalidade, com o cuidado de não se afastar demais da tonalidade de partida. Por fim, Schönberg explica que após ter-se exercitado com conduções diatônicas, o aluno pode se aventurar por caminhos cromáticos.

Depois de uma longa série de exemplos com os acordes de empréstimo modal, Schönberg afirma uma série de conselhos que ele chama de Diretrizes ao uso destes acordes. Vamos resumi-los aqui.

- 1- Dominantes secundárias atuam conforme o modelo: **V – I**; **V –IV** ou **V – VI**.
- 2- Dominantes secundárias com sétima atingem melhor seu objetivo do que as tríades de dominante secundárias.

- 3- Tríades aumentadas artificiais atuam conforme os modelos: **III – VI; III – I; III – IV e III – II.**
- 4- Tríade menor artificial. Sobre o **V** grau conduz à região da subdominante (**IV** e **II** graus); mais usual nas sucessões: **V – I; V – IV e V – VI.**
- 5- Tríades diminutas artificiais poderão ser tratadas como o **VII** grau do modo maior ou como o **II** grau do modo menor. São preferíveis com sétima.
- 6- Acordes de sétima com quinta diminuta. Suas formas mais usuais são as que introduzem o **II** grau (**III – II; III – VI – II**). Sobre o **IV** grau lembra um **II** grau ou **VI** grau do modo menor, ou **VII** grau do modo maior.

Como pudemos constatar, com relação aos acordes de empréstimo modal, Schönberg dá muito mais atenção às dominantes secundárias do que aos outros acordes.

17.2 Acordes de empréstimo modal - Piston

Piston considera como acorde de empréstimo modal os acordes provenientes das escalas homônimas, por exemplo, *dó maior* e *dó menor*. Este assunto não está presente em um único capítulo, mas, o autor o apresenta como parte integrante de três capítulos. Um deles é o das modulações. Este já foi apresentado aqui neste trabalho no item 16. Modulação, portanto, não vamos repeti-lo aqui. Outras poucas informações sobre intercâmbio modal⁶⁶ são apresentadas no capítulo sobre Tonalismo e Modalismo, e alguns comentários aparecem num capítulo mais ao final do livro sobre o uso de outros tipos de harmonia do século XX.

Complementando o que já foi dito no item sobre Modulação, Piston afirma que é freqüente os compositores flutuarem entre os modos, maior e menor. Pode ocorrer também da subdominante maior preceder a tônica menor.

Por fim, Piston conclui dizendo que antes do século XVI já era aceitável que uma música em tonalidade menor terminasse em maior. Este processo é chamado de terça de Picardia. Muitos exemplos podem ser encontrados em corais de Bach.

⁶⁶ Piston se utiliza de três termos para representar este assunto: *Modal Mixture* e *Interchangeability of Modes*, *Interchange of Modes*. Minha tradução.

17.3 Acordes de empréstimo modal – Kostka & Payne

Kostka & Payne dispõe de um capítulo para explicar estes acordes. Para estes autores, empréstimo modal significa usar acorde da tonalidade menor na homônima maior, com menos freqüência o inverso também acontece.

Aqui, a terça de Picardia também é citada tal qual no livro de Piston.

Segundo os autores, o que acontece com mais freqüência é o uso dos acordes com o sexto grau abaixado numa tonalidade maior. São eles: o $\text{vii}^{\circ 7}$, ii° , $\text{ii}^{\circ 7}$ e o iv .

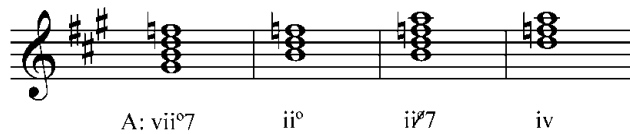


Figura 197 - 17.4 Acordes com o sexto grau abaixado - Kostka & Payne p. 344

O $\text{vii}^{\circ 7}$ grau é mais usado do que o vii° grau porque não surgem quintas paralelas, na aproximação e nem na resolução.



Figura 198 - 17.5 Chopin, Mazurka, Op. 17, N° 3 Kostka & Payne p. 245

No exemplo acima, o $\text{vii}^{\circ 7}$ grau resolve no I grau, mas, ele pode ser seguido pelo V^7 . Basta uma única voz se mover para que isso aconteça.

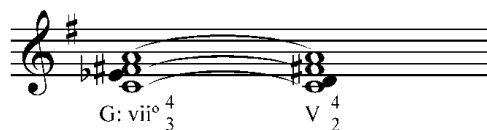


Figura 199 - 17.6 Resolução $\text{vii}^{\circ 7}$ - V^7 - Kostka & Payne p. 345

Quanto ao uso do **iv** grau, os autores explicam que ele é muito usado na primeira inversão como parte de um caminho descendente do baixo.

g: V i ii⁶
 Bb: vii⁶ I V₂⁴/IV — IV⁶ iv⁶ (I⁶) — vii⁶/V V 7 I

Figura 200 - 17.7 Bach, "Herzliebster Jesu, was hast du". Kostka & Payne p. 346

Já o uso do **ii⁷** grau é mais freqüente do que o **ii⁶** grau por causa do caminho provido pela nota em questão.

F: I vii⁶ I⁶ ii⁶₅ V 7 I

Figura 201 - 17.8 Bach, "Christus, der ist mein Leben. Kostka & Payne p. 346

Em geral, este sexto grau abaixado caminha para a quinta nota da escala em semitom descendente. É preparado em grau conjunto pela sexta ou pela quinta.

Kostka & Payne mostram que além do sexto grau abaixado, outra nota bastante usada, proveniente do modo menor, é a terça abaixada a qual origina os acordes: **i**; **bVI** e **iv⁷**. Menos comuns são os acordes que usam a sétima abaixada, são eles: **bIII** e **bVII⁶⁷**.

A: i bVI iv⁷ bIII

Figura 202 - 17.9 Outros acordes de empréstimo modal - Kostka & Payne p. 347

Kostka & Payne concluem dizendo que estes acordes de empréstimo modal podem também serem usados em modulações.

⁶⁷ Lembramos que o bemol a frente simboliza a fundamental meio tom abaixo do normal.

17.4 Discussões sobre os Acordes de Empréstimo Modal

Este é um assunto que ocorre de maneira muito diferente nas três obras. Schönberg, por exemplo, inclui como empréstimo modal todos os acordes provenientes dos modos eclesiásticos com as respectivas alterações do sexto e sétimo grau da escala, o que implica que, até mesmo as dominantes secundárias são por ele classificadas como acordes de empréstimo modal.

O autor que menos se aprofunda neste item é Piston. Alguns pontos são apresentados no capítulo que fala sobre tonalidade, e, os pontos mais importantes estão no capítulo sobre modulação

Kostka & Payne são os autores que abordam de forma mais sucinta os acordes de empréstimo modal, porém, não menos dedicada. Para Kostka & Payne e Piston são considerados acordes de empréstimo modal os acordes provenientes da homônima menor.

Não são afirmadas maiores restrições ao uso de empréstimos modais, apenas, a observação normal das notas alteradas. O mesmo acontece para estes empréstimos com a sétima acrescentada.

18. DOMINANTES SECUNDÁRIAS

Encontramos muitas convergências na explicação das dominantes secundárias nos três livros. A versão de Schönberg sobre dominantes secundárias já foi explicada no item 17. Acordes de Empréstimo Modal, por isso, não vamos repetir aqui as suas afirmativas. Apesar de considerar as dominantes secundárias como acorde de empréstimo, a formação, resolução e utilização, é a mesma relacionada por Piston e por Kostka & Payne. Vamos então aos pontos comuns.

Todos os acordes de uma escala menor ou maior podem ter a sua própria dominante chamada de dominante secundária, exceto pelos acordes formados por tríades diminutas como o **vii**^o grau da escala maior e o **ii**^o e o **vii**^o graus da escala menor. As tríades diminutas não servem como tônicas porque elas podem ser encaradas como um acorde de dominante incompleto. Lembrando que o **VII** sem alteração do modo

menor pode ter a sua dominante secundária. Estas dominantes podem ou não aparecer com a sétima menor acrescentada reforçando a função de dominante.

Triade tonicizada

F: ii iii IV V vi

F: V/ii V/iii (V/IV) V/V V/vi

F: V7/ii V7/iii V7/IV V7/V V7/vi

Triade tonicizada

d: III iv V VI VII

d: V/III V/iv V/V (V/VI) V/VII

d: V7/III V7/iv V7/V V7/VI V7/VII

Figura 203 - 18.1 Dominantes Secundárias Kostka & Payne p. 247

A razão de existirem estas dominantes é de proporcionar um novo colorido e variedade à harmonia através dos acidentes. Piston reforça dizendo que elas melhoram o senso de direção e movimento nas progressões harmônicas.

A resolução também é ponto comum nos três livros e segue a resolução das dominantes principais, ou seja, a terça do acorde da dominante resolve por grau conjunto ascendente e, a sétima do acorde de dominante resolve por grau conjunto descendente. A exceção se dá se acaso após a dominante secundária vier outra dominante, como por exemplo, na sequência V^7 do $V - V^7$ onde a terça da dominante secundária resolve descendo para a sétima do acorde da dominante principal.

Piston e Kostka & Payne afirmam que esta progressão harmônica não é uma modulação, mas, chamam-na de tonicização⁶⁸; Piston completa dizendo que o acorde de resolução da dominante secundária chama-se tônica secundária.

Schönberg não apresenta nenhuma forma especial de representar estes acordes na hora da cifragem. Já Piston e Kostka & Payne têm cifras semelhantes:

⁶⁸ Este termo *tonicização* já foi explicado no item 2.13 Modulação.

Autor	Exemplo com o segundo grau do modo maior
Schönberg	
Piston	V do II ou V ⁷ do II
Kostka & Payne	V/ ii ou V ⁷ / ii

Quadro 8 Cifragem das dominantes secundárias

Piston nos trás outros comentários importantes que não estão presentes nos outros livros. Um deles é sobre a Falsa Relação Cromática⁶⁹ que ocorre quando a relação cromática se encontra em duas vozes diferentes. Este movimento deve ser evitado, ou seja, o cromatismo é permitido.



Figura 204 - 18.2 Falsa Relação Cromática – Piston p. 261

Piston diz que este tipo de movimento aparece em algumas obras e os alunos devem, primeiramente, evitá-la. Depois, com mais experiência e se baseando nas obras, Piston sugere que o aluno experimente este tipo de movimento.

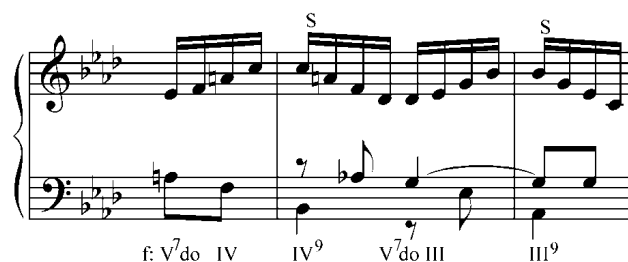


Figura 205 - 18.3 Bach, O cravo bem temperado, II, Preludio N° 12 - Piston p. 263

Na passagem V⁷ do V – V⁷ permite que o som alterado desça, porém, o cromatismo é mantido.

⁶⁹ Em inglês o termo usado é *Cross Relation*. Como sinônimo usamos aqui o termo que consta nos livros de harmonia em português, Falsa Relação Cromática, usado no livro **Harmonia – da concepção básica a expressão contemporânea, 2º volume** da autora Maria Luisa de Mattos Priolli.

C: V VII^{do} V V₅⁶ I I⁶ V^{7do} V V₅⁶ I I⁶ V^{7do} V V⁷ I

Figura 206 - 18.4 Resoluções do acorde: dominante da dominante – Piston p. 262

Piston explica que as dominantes secundárias podem vir em três versões: Como um acorde maior, como acorde maior com sétima menor, ou como tríade diminuta.

C: V do V V^{7do} V (VII do V)

Figura 207 - 18.5 Tipos de dominantes secundárias – Piston p. 259

O que vem a ser bastante interessante no livro do Piston, é que ele faz um pequeno comentário para cada uma das relações secundárias, cada qual com um exemplo. Vamos resumi-los aqui.

V do II: a sua dominante é o sexto grau da escala sendo a nota alterada a própria tônica principal que servirá de sensível do II grau. Esta dominante não é usada para o modo menor por ser o II grau um acorde diminuto.

V do III: no modo maior é um acorde menor e no modo menor é um acorde menor abaixado meio tom, por isso, possui dominantes diferentes conforme o modo que se encontra. No modo maior, a dominante secundária recebe duas alterações ascendentes por ser o acorde de VII grau um acorde de quinta diminuta. No modo menor, por ser a relativa maior desta escala, pode confundir com uma progressão para esta relativa. Kostka & Payne fazem uma ressalva dizendo que a dominante secundária para o iii grau é a menos encontrada por ser este o grau menos utilizado nas obras.

V do IV: é a própria tônica interpretada como dominante, desta forma, se conter a sétima menor, ficará mais clara a função de dominante secundária. Esta progressão é uma das mais comuns, muito usada em direção ao final de um movimento. Esta ênfase que acontece com a subdominante pode também ser encontrada no começo. No modo menor, por ser uma tônica menor, a terça precisa ser alterada para maior.

V do V: é usada na meio cadência. Com o **V⁷** no final da frase, indica que a resolução para a tônica será na próxima frase. Kostka & Payne a chamam de dominante da dominante.

V do VI: como no caso da mediantes, a submediante é menor no modo maior e maior no modo menor com a fundamental abaixada, portanto, possui duas formas distintas de dominantes secundárias. A submediante do modo menor é bastante usada no modo maior.

V do VII: como já foi dito, a sensível não serve como tônica por ser uma tríade diminuta, portanto, não tem dominante secundária. Esta pode ser usada com a condição de conduzir para o **VII** grau do modo menor sem alteração, dando outra possibilidade de cor, funcionando como empréstimo modal.

Por fim, Kostka & Payne afirmam que as dominantes secundárias são bastante exploradas no Jazz e na música popular, tal como outras formas de cromatismos.

Discussões sobre as Dominantes Secundárias

De acordo com os três livros, as dominantes secundárias servem para conduzir para outro grau da escala que não seja nem o **I** grau por já ter a sua própria dominante, e nem o **VII** (ou **vii°**) grau por se tratar de um acorde de quinta diminuta. Este processo não configura uma modulação, mas, é chamado de *tonicização*.

19. ACORDES NAPOLITANOS

Enquanto Schönberg diz que o Acorde de Sexta Napolitana seja provavelmente, originário do modo dórico ou do lídio e não possuir caráter de dominante, Piston acha difícil dizer o porquê este acorde chama-se Napolitano. No entanto, ele é universalmente assim conhecido. Kostka & Payne dizem que este nome estaria associado a um grupo de compositores de ópera da cidade de Nápoles do século XVII, todavia, não teria sido lá a sua origem. Diether de la Motte afirma que este acorde apareceu pela primeira vez num Oratório chamado *Jefté* de Carissimi (1645) que neste momento se limitava a um discurso sombrio. Este acorde usado na ópera Napolitana,

daí o nome de Acorde de Sexta Napolitana (ou então somente Napolitano), trata-se de uma subdominante em modo menor com sexta menor em vez da quinta, na sua origem, uma sexta menor com retardo de quinta. Diether de la Motte usa o símbolo s^n para representar este acorde Napolitano.

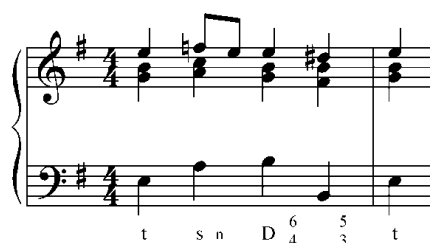


Figura 208 - 19.1 Acorde Napolitano Sn - Diether de la Motte p. 80

Após este acorde é comum vir o acorde de dominante, e assim, La Motte afirma que, em se dobrando o baixo, ou seja, a terça do acorde, é inevitável a falsa relação cromática do *ré* para o *ré bemol* (num exemplo em dó maior).

Carissimi, *Jefté* (~1645)

Figura 209 - 19.2 Jefté de Carissimi - Diether de la Motte p. 81

Todos os autores concordam que este acorde é formado tendo como base o segundo grau da escala abaixado em meio tom e sobre ele é formado um acorde maior. Todavia, este acorde é quase sempre usado na primeira inversão, de onde provém o seu nome de sexta napolitana.

Piston apresenta como possibilidades de simbologia a letra N ou então $-II^6$ (o segundo grau na primeira inversão com o sinal de “menos” antecedendo). Este acorde é utilizado como preparação da dominante, ocorre então a falsa relação cromática, com exemplo em dó maior, a nota *ré bemol* que não caminha para a nota *ré* do acorde de dominante. Este movimento tem sido permitido pelos compositores, afirma Piston. Ele completa ainda que se o acorde de dominante vier com a sétima, a quinta poderá ser suprimida, evitando assim a falsa relação cromática.

Figura 210 - 19.3 Acorde Napolitano – Piston p. 408

Outros acordes podem estar entre o acorde napolitano e a dominante. Muito freqüente é o I grau na segunda inversão como no exemplo abaixo. Mas outros acordes como a dominante da dominante, ou até mesmo o IV grau. Estes outros acordes amenizam o efeito da falsa relação cromática.

Figura 211 - 19.4 Mozart concerto para piano K 488, II – Piston p. 409

Além de ser usado em momento de cadência, o acorde de sexta napolitana pode ser usado até mesmo no começo de uma música, como no exemplo abaixo da música de Chopin, *Ballade*.

Figura 212 - 19.5 Chopin, Ballade Op. 23 – Piston p. 411

Ainda segundo Piston, este acorde pode ser usado como subdominante numa cadência Plagal seguido por uma tônica maior ou menor.

No século XIX o acorde napolitano foi também usado com freqüência no estado fundamental. Conforme Piston, isso dá muito mais independência e estabilidade. Desta

forma o segundo grau abaixado era tratado não como uma simples tendência melódica, mas como uma verdadeira tônica a qual era dobrada. O intervalo de quarta aumentada que vai surgir na sua resolução com a dominante, ajuda a enfatizar o afastamento do centro tonal. Segue abaixo mais um exemplo do livro do Piston.

Presto agitato

d:VofV IV -II I $\frac{6}{4}$ V

Figura 213 - 19.6 Brahms, Sonata para Violino, Op. 108, IV – Piston p. 412

O acorde napolitano pode ser precedido pela sua dominante individual. Este acorde pode ser utilizado numa modulação como acorde pivô. Sendo este um acorde maior, pode estar sujeito a várias interpretações. É comum que o napolitano seja usado para modulações para tons distantes como no exemplo abaixo que vai de *fá* maior para *mi* maior. Na tonalidade de *fá* maior ele é I grau passando a ser um acorde de II grau napolitano de *mi* maior.

Allegro

F:IV $\frac{6}{4}$ I V/I I E:II V $\frac{6}{5}$ V $\frac{4}{3}$

Figura 214 - 19.7 Beethoven, Sonata Op. 14 n° 1, III – Piston p. 415

Discussões sobre os Acorde Napolitanos

A grande discussão está na origem deste acorde. Todavia, a afirmativa de Diether de la Motte explica com mais precisão. Os três livros comungam da mesma opinião e não nos deixam dúvidas quanto à utilização e resolução do acorde napolitano.

20. ACORDES DE SEXTA AUMENTADA

20.1 Acordes de sexta aumentada – Schönberg

Arnold Schönberg apresenta o acorde de quinta aumentada, no capítulo intitulado: *Nas Fronteiras da Tonalidade*. Em seguida, ele apresenta acordes nomeados como: *Acordes aumentados de quinta-e-sexta, de terça-e-quarta, de segunda, de sexta, e alguns outros acordes errantes*. O tal acorde de quinta-e-sexta, Schönberg o descreve como: *o II grau do modo maior elevando-se a terça e a fundamental e rebaixando-se a quinta; ou, no modo menor, elevando-se a fundamental no acorde de sétima do IV grau. Obtêm-se deste modo, dois acordes: iguais sonoramente e bastante parecidos quanto à função*⁷⁰.

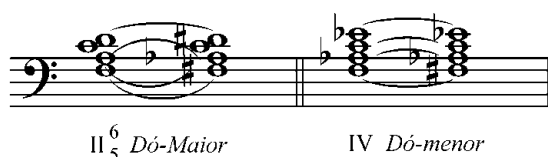


Figura 215 - 20.1 Acorde de sexta aumentada – Schönberg p. 353

Dispondo as notas dos acordes acima com a nota *lá bemol* como fundamental, mudando enarmonicamente a nota *ré sustenido* para *mi bemol* e afirmando o *fá sustenido* no soprano, temos claramente o acorde de *lá bemol* com sexta aumentada. A hipótese deste acorde ser proveniente do **IV** grau será descartada pelo Schönberg. Ele considera que um acorde não pode ser derivado de dois graus diferentes de uma mesma escala e também por este se tratar de uma elevação da fundamental de um acorde. No exemplo abaixo ele apresenta um pentagrama com a sequência evolutiva deste acorde que ele chama de **II** grau de *dó* (*maior ou menor*), sendo este um acorde derivado do acorde de nona do **II** grau.

⁷⁰ SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999, p. 352.

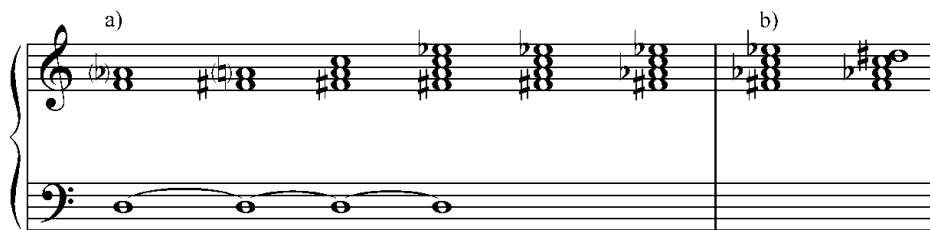


Figura 216 - 20.2 Origem da Sexta aumentada – Schönberg p. 354

A resolução deste acorde pode acontecer no **I** grau, no **V** grau ou mais raramente no **III** grau. Quando resolvido no **I** grau este estará na posição *seis-quatro*. Quando resolver no **V** grau pode resultar em quintas paralelas se a nota *mi bemol* estiver acima da nota *lá bemol*. Tais quintas seriam válidas, caso não se tenha outra saída. Estas eram também chamadas de “Quintas de Mozart”, como explica Schönberg, e que são toleradas não por serem escritas por Mozart, mas por terem boa sonoridade.

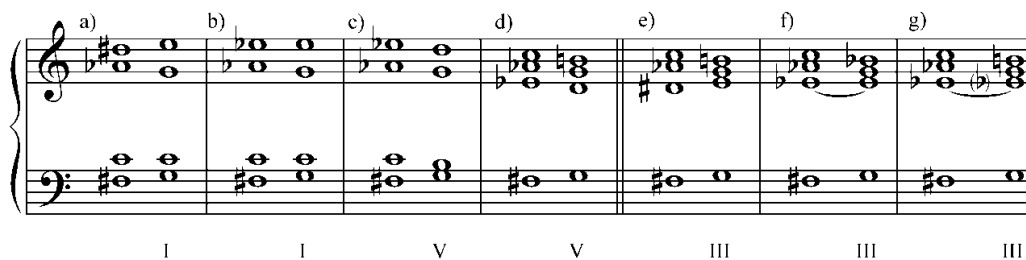


Figura 217 - 20.3 Sexta aumentada resolução – Schönberg p. 353

A utilização deste acorde será a de substituir o **II** ou o **IV** grau principalmente em situação de cadência, ou seja, depois dele viria ou o **I** grau na segunda inversão, ou diretamente o **V** grau. Indo direto ao **I** grau seria como uma cadência interrompida, e antes do **V** grau como cadência autêntica. Estes acordes com alterações cromáticas têm bom efeito dentro do contexto, poderiam soar mal se aparecessem isolados. O autor define a afirmação destes acordes como uma maneira de produzir *um caráter de harmonia e um certo colorido*.⁷¹ Muito cromatismo poderia derrubar a sólida estrutura da tonalidade.

Quanto às outras posições deste acorde, a posição de *terça-e-quarta* e a de *segunda*, são vistas pelo autor como simplesmente inversões deste mesmo, e nada acrescenta sobre o tratamento dos seus encadeamentos. Simplesmente seriam novas opções de linha melódica do baixo. Schönberg se preocupa com a posição dois, que nos exemplos

⁷¹ SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999, p. 355.

seria a nota *dó*, pois, a repetição desta nota no baixo não seria muito feliz. Como este acorde possui quatro sons, haveria aqui ainda a possibilidade de uma quarta inversão de um acorde de nona. Deve-se ter cuidado com o encadeamento deste acorde com o **V** grau também na segunda inversão, por se tratar de uma resolução num acorde nesta mesma inversão.

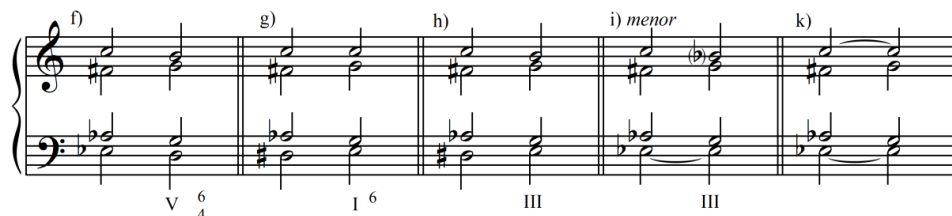


Figura 218 - 20.4 Sexta aumentada outras resoluções – Schönberg p. 356

Um alerta que o autor faz é de não se afirmar a quinta neste acorde, ou seja, ao invés de se escrever a nota *mi bemol* será escrita a nota *ré sustenido*. Schönberg, que é partidário da preparação das dissonâncias, afirma neste ponto que, para os acordes invertidos não se faz necessário tal preparação. A explicação é a seguinte: *Não é necessário, à maneira dos outros acordes de sétima, preparar os acordes aumentados... Pois o som que – segundo a derivação – é a sétima resulta, na realidade (visto que a suposta fundamental não soa no conjunto), em uma mera quinta diminuta, e a nona em uma elementar sétima diminuta, ambas as quais nós já empregamos livremente.*⁷²

Finalizando o assunto, Schönberg afirma uma grande sequência de exemplos da utilização do acorde, que ele agora chamou de sexta aumentada, nas três situações de inversão e com as possíveis resoluções nos diversos graus da escala. Apresentamos abaixo somente um exemplo de cada inversão para que não fique uma exposição longa e exaustiva.



Figura 219 - 20.5 Inversões do acorde de sexta aumentada – Schönberg p. 357

⁷² SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999, p. 357.

20.2 Acordes de sexta aumentada – Piston

Walter Piston, ao contrário de Schönberg, vai dedicar um capítulo inteiro para o acorde de sexta aumentada. A explicação sobre a origem e formação deste acorde também será diferente. O sexto grau da escala é abaixado em meio tom e o quarto grau da escala é elevado em meio tom, gerando entre estas duas notas, que estariam afirmadas respectivamente no baixo e no soprano, o intervalo de sexta aumentada. E assim é a origem do nome deste acorde. Devido a este quarto grau elevado, três das quatro opções do acorde de sexta aumentada terão função de dominante secundária, mais especificamente, dominante da dominante.

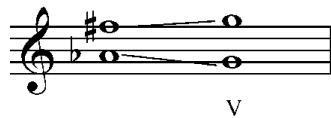


Figura 220 - 20.6 Resolução da sexta aumentada – Piston p. 419

Piston nos apresenta quatro tipos de acorde de sexta aumentada:

- O acorde de *sexta aumentada Italiana*
- O acorde de *sexta aumentada seis-cinco-três Germânica*
- O acorde de *sexta aumentada seis-quatros-três; Francesa*
- O acorde de *dupla aumentada quarta; Suíça*

a)	b)	c)	d)
Italiana V ⁰ do V 6	Germânica V ⁰ do V 5 IV ⁶⁺ ₅ 3	Francesa V ⁴ do V 3 II ⁶⁺ ₄ 3	Suíça +II ⁶⁺ ₄₊ 3 (todos com a quinta abaixada)
Tradicionalmente: IV ⁶⁺			

Figura 221 - 20.7 Tipos de sexta aumentada - Piston p. 420

Segundo o autor, estes nomes: sexta Italiana, sexta Germânica e sexta Francesa, não são universais, mas eles têm ganhado aceitação e, da mesma forma que a sexta Napolitana, não se tem uma fonte segura de onde provém os nomes. O nome do exemplo *d. Suíça* é uma proposta do próprio Piston por se tratar de um acorde com características da sexta Germânica e Francesa. Os autores anteriores ao livro do Piston costumavam classificar a sexta Italiana e a Germânica como sendo proveniente do IV

grau elevado, e a sexta Francesa como sendo proveniente do acorde de sétima da supertônica. Piston não concorda com esta afirmação e prefere dizer que a fundamental destes acorde seria a nota *ré*, que aparece na sexta Francesa e dando a estes acordes a função de dominante da dominante (V^7 do V). Notemos que na sexta Italiana a nota a ser dobrada é a nota *dó*. Na sexta Germânica aparece junto a nota *mi bemol* dispensando a dobra de alguma das outras notas. Na sexta Francesa a nota *mi bemol* é substituída pela nota *ré* reforçando a idéia de dominante da dominante. Na sexta Suíça se assemelha muito à sexta Germânica porém com a nota enarmônica *ré suspenso*, o que vai implicar na diferente resolução desta Suíça em relação à Germânica. As sextas: Italiana, Germânica e Suíça soam como uma sétima de dominante do acorde Napolitano, assim sendo, estes acordes podem ser usados como acordes “pivô” numa modulação.

A resolução natural destes acordes é caminhar para o V grau exceto a sexta Suíça que resolve no I grau na segunda inversão. A sexta Italiana possui uma resolução bem simples, resolvendo a fundamental em movimento descendente de meio tom para a fundamental da dominante e a sexta aumentada em movimento contrário, ascendente também em direção à dominante. As duas terças resolvem na terça e na quinta do acorde da dominante.

Figura 222 - 20.8 Sexta aumentada Italiana - Piston p. 421

A sexta Germânica, resolve de forma bastante semelhante. Uma das vozes vai formar uma quinta justa com o baixo. Desde que esta nota não esteja no soprano, o caminho de quinta paralela que acarreta foi sempre permitido. O mais comum é esta quinta estar afirmada na voz do tenor. Piston detalha que a terça costuma seguir como uma suspensão até o acorde seguinte ou ser repetido como apojetura antes de caminhar para a quinta do acorde da dominante. O autor ressalta que esta sexta Germânica sugere fortemente o modo menor por conter a terça menor e a sexta menor da tonalidade.

The image shows three examples of German augmented sixth chord resolutions in G major. Example 'a' shows the German chord (F#4, A, B, C) resolving to the V chord (G, B, D). Example 'b' shows the German chord resolving to the I⁶₄ chord (F#4, A, B, C) which then resolves to the V chord. Example 'c' shows the German chord resolving to the V chord.

Figura 223 - 20.9 Sexta aumentada Germânica - Piston p. 422

Quanto à preparação dos acordes de sexta aumentada, Piston apresenta a solução de afirmar o **IV** grau já que estes dois acordes possuem duas notas em comum e que é freqüente em cadências, o acorde de sexta aumentada estar afirmado entre os acordes **IV⁶** e **V**.

Por conter o segundo grau da escala, a sexta Francesa é a que tem mais força de dominante da dominante. Esta nota é comumente repetida no acorde seguinte ou pode seguir com uma apojetura de **I** grau resolvendo no **V** grau. Piston ainda reforça a idéia de que esta sexta aumentada é afirmada com acordes de ambos os modos: maior e menor, contribuindo para uma impressão de intercâmbio modal.

The image shows three examples of French augmented sixth chord resolutions in G major. Example 'a' shows the French chord (F#4, A, B, C) resolving to the V chord (G, B, D). Example 'b' shows the French chord resolving to the V chord. Example 'c' shows the French chord resolving to the I⁶₄ chord which then resolves to the V chord.

Figura 224 - 20.10 Sexta aumentada Francesa - Piston p. 424

Já na sexta aumentada Suíça, o fator distinto é o segundo grau da escala aumentado em meio tom, gerando uma resolução para a terça maior. Esta resolução é o que vai diferenciar a sexta aumentada Germânica desta sexta aumentada Suíça, já que na realidade o intervalo formado de quarta super-aumentada entre o baixo e o segundo grau da escala elevado em meio tom, nada mais é do que a mesma quinta justa. Seguem abaixo as resoluções propostas por Piston.

a. Sw. I₄⁶ V

b. Sw. I₄⁶ V⁷

c. Sw. I₄⁶ V⁷

Figura 225 - 20.11 Sexta aumentada Suíça - Piston p. 425

Piston explica ainda que, o acorde de sexta aumentada é um dos acordes que, mesmo invertido, ainda mantém a sua identidade e colorido. Ao se fazer uma inversão no acorde de sexta aumentada, pode se conseguir o intervalo de terça diminuta. Muitas vezes este intervalo não está disposto em vozes consecutivas criando assim um intervalo de décima diminuta, porque assim, a sua resolução será numa oitava, caso contrário a terça diminuta vai resolver num uníssono da dominante. Um fator que pesa na decisão do compositor de afirmar no baixo a nota sexta aumentada é de proporcionar um cromatismo, como o autor comprova pelo exemplo em seu livro de um trecho da Missa em Si menor, Credo: *Crucifixus* de J. S. Bach.

c: I IV⁶ V⁶ V₄^{do} IV VI⁷ IV⁶ Ger. V⁷ I

Figura 226 - 20.12 Bach, Missa em B menor, Credo: Crucifixus – Piston p. 427

Outro detalhe descrito por Piston é o fato do acorde de sexta aumentada poder estar sobre um pedal de dominante.

Chopin, *Scherzo*, Op 20
Presto con fuoco

b: Ger./V

Figura 227 - 20.13 Sexta aumentada sobre pedal de dominante – Piston p. 428

Como o acorde de sexta Napolitana, este acorde também pode estar logo no início de uma música. Outras possibilidades de resolução não sendo a do **V grau** ou do

I^4 grau precedendo o V grau são raras, quando ocorrem se fazem através de notas fora do acorde.

O acorde de sexta aumentada pode ser usado numa modulação como acorde pivô em substituição ao acorde de sétima da dominante. O quarto grau elevado torna-se a sétima do acorde, sendo uma nota com tendência a descer meio tom na nota seguinte. Piston afirma que no século XIX eram comuns modulações para um semitom acima com o acorde de sexta aumentada servindo como acorde pivô, todavia, tal modulação poderia parecer abrupta, já que o acorde pivô é diretamente o acorde de dominante da próxima tonalidade.

20.3 Acordes de sexta aumentada – Kostka & Payne

As explicações dadas pelos autores sobre o acorde de sexta aumentada é a mesma vista até agora: Os autores Kostka & Payne também reconhecem as sextas: Italiana, Germânica e Francesa, não fazendo qualquer referência à sexta Suíça exposta por Piston. O símbolo usado aqui será as mesmas duas iniciais acrescidas do sinal **+6**. A explicação da origem dada por estes autores é que estes acordes de sexta aumentada têm origem no modo menor, como o acorde de sexta Napolitana, todavia, são também muito usados no modo maior.

A novidade apresentada por estes autores é na escrita da sexta aumentada Germânica. Caso a nota sexta aumentada venha representada pela sua enarmônica, esta vai se transformar numa sétima de dominante da sexta Napolitana, especialmente se antes deste acorde de sexta Napolitana.

20.4 Discussões sobre o acorde de sexta aumentada

Averiguando todos os autores supracitados, podemos constatar que a origem deste acorde difere muito de Schönberg para outros autores. Para ele, o acorde de sexta aumentada tem origem no acorde de segundo grau com uma quinta diminuta, nona e fundamental suprimida, enquanto que para os demais autores, trata-se do sexto grau da escala abaixado somado a uma quarta aumentada acrescentada.

Quanto aos nomes: Italiana, Germânica e Francesa, também não são uma unanimidade, todavia aparece na maioria das obras estudadas, exceto a sexta aumentada Suíça que apenas é referenciada no livro do Piston.

A unanimidade ocorre no que diz respeito à resolução. Todos aos autores concordam que o acorde de sexta aumentada deve resolver no grau da dominante. Exceto a Suíça que resolverá na dominante, porém passando pelo I^6_4 grau.

Diether de la Motte é bem sucinto na explicação do acorde de sexta aumentada. Ele o afirma numa seção onde trata de Acordes Alterados. Ele começa explicando que alterar significa elevar ou abaixar uma nota, porém, sem alterar a função do acorde. A alteração costuma estar numas das vozes externas e a alteração mais comum é aquela que visa criar uma sensível para a dominante. Na sequência ele apresenta um pequeno exemplo da formação deste novo acorde que soa como uma sétima de dominante⁷³.



Figura 228 - 20.14 Construção da sexta aumentada - Diether de la Motte p. 142

21. ACORDES DE QUINTA AUMENTADA

Diether de la Motte comenta que o acorde de quinta aumentada já existia na época de Bach e sua formação provém de modo menor. É raro o acorde de quinta aumentada aparecer de forma independente. Na maioria dos casos trata-se de uma forma de retardo que resolve para as notas da dominante ou da tônica. De la Motte finaliza dizendo que o contexto é quem decide qual nota é a dissonante, no exemplo abaixo, se é o *sol susenido* ou o *dó*.

⁷³ Podemos reparar que Diether de la Motte usa uma forma diferente de cifrar os acordes. Não vamos entrar em detalhes das particularidades da escrita porque este livro não é o objetivo direto desta pesquisa.

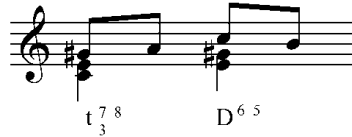


Figura 229 - 21.1 Quinta Aumentada - Diether de la Motte p. 79

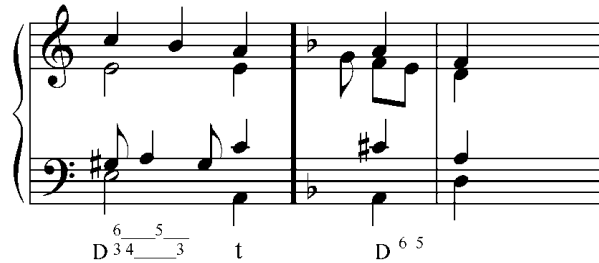


Figura 230 - 21.2 - Bach, dois exemplos corais com quinta aumentada – Diether de la Motte p. 79

Em relação aos três livros, poucas coincidências são encontradas na abordagem do acorde de quinta aumentada. É de comum acordo que a nota aumentada resolve num movimento ascendente cromático. Schönberg e Piston concordam que o intervalo de terça maior divide a escala em três partes iguais e que existem apenas quatro acordes de quinta aumentada. Isto se dá pelo fato deste acorde ser a união de duas terças maiores, o que lhe causa o efeito circular. Schönberg ainda acrescenta que cada tríade aumentada pertence a, no mínimo, três tonalidades menores.

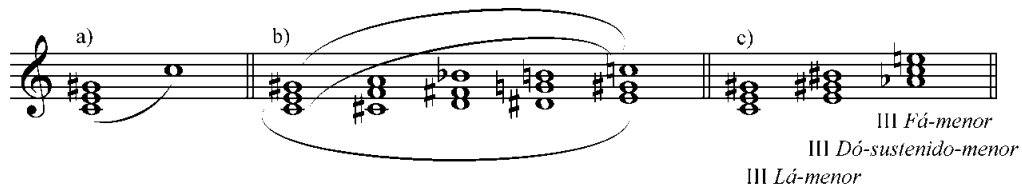


Figura 231 - 21.3 Acorde de Quinta Aumentada – Schönberg p. 348

21.1 Acorde de Quinta Aumentada – Schönberg

Analisando agora em separado as divergências dos textos, Schönberg começa pela presença da quinta aumentada no **III** grau do modo menor e que este tem sua resolução no **I** grau e no **VI** grau da escala menor. Quando resolve no **VI** grau, a alteração da quinta aumentada segue cromática.

Lá-menor *Dó-sustenido-menor* *Fá-menor*

Figura 232 - 21.4 Resoluções da Quinta Aumentada - Schönberg p. 348

Para Schönberg, o acorde de quinta aumentada pode ocorrer em qualquer grau, alterando-se a quinta, e nos acordes menores alterando-se também a terça. Qualquer grau pode preceder um acorde de quinta aumentada. Da mesma forma, pode-se encadear os acordes de quinta aumentada entre si.

Schönberg define este tipo de acorde como um acorde errante tal qual ele define os acordes diminutos. Devido à sua constituição de duas terças maiores que se for invertido continuam sendo terças maiores, Schönberg diz que este tipo de acorde não estabelece uma inversão. Este acorde pode ser usado na modulação, mas Schönberg adverte que a quinta aumentada não deve ser o único motivo da modulação.

21.2 Acorde de Quinta Aumentada - Piston

Piston menciona que este acorde é encontrado no I grau, IV grau e no V grau. A nota alterada não deve ser dobrada para não causar oitavas paralelas e para o acorde de $I^{5\#74}$ grau sua resolução é, quase sempre, na subdominante.

$I^{5\#}$ IV $I^{6/3\#}$ IV

Figura 233 - 21.5 Quinta Aumentada no I grau – Piston p. 436

⁷⁴ $I^{5\#}$ é o símbolo usado por Piston para representar o acorde de I grau com quinta aumentada.

Este pode resolver suavemente na supertônica, especialmente se a terça do I grau estiver duplicada.

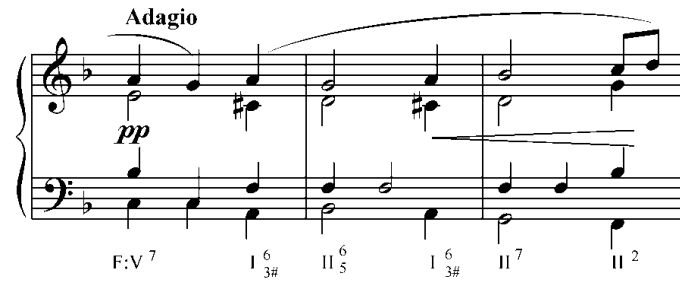


Figura 234 - 21.6 Brahms, L'Arlésienne, Suite Nº 1. 3, Adagietto - Piston p. 436

No caso do V^{5#} grau a nota alterada é a supertônica da tonalidade, que, apesar de resolver no I grau, pode sugerir uma resolução ao III grau. Se a dominante aparecer com a sétima teremos a terça dobrada do I grau.

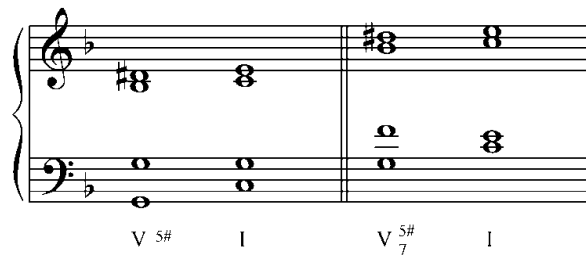


Figura 235 - 21.7 Quinta Aumentada no V grau - Piston p. 437

O IV^{5#} grau terá um aspecto de apoijatura para o II⁶ grau.

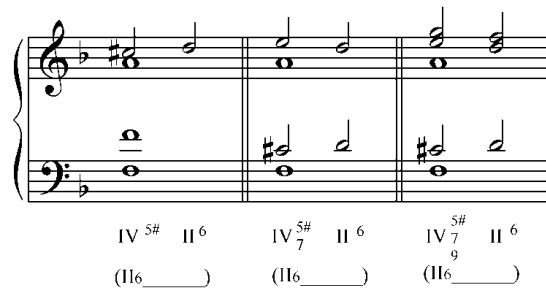


Figura 236 - 21.8 Quinta Aumentada no IV grau - Piston p. 438

Para finalizar, Piston acredita que a simetria do acorde de quinta aumentada pode ser a origem da Escala de Tons Inteiros.



Figura 237 - 21.9 Origem da escala de tons inteiros - Piston p. 439

21.3 Acorde de Quinta Aumentada – Kostka & Payne

Kostka & Payne têm uma visão bem mais simples deste acorde. Para estes autores a quinta aumentada vai aparecer no acorde de dominante V^{+75} com ou sem sétima. A nota alterada tem resolução na terça do I grau do modo maior, no modo maior não é possível devido à enarmonia das notas.

a Bom b Não usado

A:V⁺ I V⁺⁷ I a:V⁺ i V⁺⁷ i

Figura 238 - 21.10 Quinta Aumentada no V grau - Kostka & Payne p. 421

Se for de curta duração, esta nota alterada pode até ser classificada como uma nota de passagem. Outro detalhe apresentado no livro de Kostka & Payne é que nos acordes de dominante do modo menor onde a quinta estaria sendo substituída pela sexta menor, esta resolve por salto descendente, enquanto a quinta aumentada sempre resolve por grau conjunto ascendente.

a b

C:V⁺ 7 I c:V_{6th}^{subs} 7 i

Figura 239 - 21.11 Resolução da Quinta Aumentada - Kostka & Payne p. 422

Para concluir, Kostka & Payne dizem que a quinta aumentada pode ocorrer também nos acordes de dominantes secundárias, onde o mais comum é o V^{+}/IV ou V^{+7}/IV .

⁷⁵ V^{+} é o símbolo usado por Kostka & Payne para representar o acorde de V grau com quinta aumentada.

21.4 Discussões sobre o acorde de Quinta Aumentada

O ponto em comum nas obras a respeito do acorde de quinta aumentada é que a nota alterada deve resolver por semitom ascendente e que este acorde tem função de dominante. No mais, vários aspectos diferentes são apresentados. Schönberg anuncia que este acorde não tem inversão, enquanto os outros dois nada comentam. A forma de representar este acorde também é bastante diversificada, em que Schönberg nem afirma nenhum sinal extra enquanto Piston acrescenta um “5#”, Kostka & Payne afirmam o sinal “+” para acusar a presença da quinta aumentada. Schönberg diz que este acorde provém da escala menor, mas, qualquer acorde pode ser alterado e receber uma quinta aumentada. Já Piston diz que os graus que recebem a quinta aumentada são os graus da tônica, subdominante e dominante. E por fim Kostka & Payne afirmam a quinta somente no acorde de dominante.

22. NOTAS NÃO PERTENCENTES À HARMONIA

Schönberg descreve no seu livro que não existem sons estranhos à harmonia, mas sim sons estranhos ao sistema harmônico. Ele diz que estes sons são originados através de acontecimentos melódicos. Para Schönberg existem: os retardos, as notas de passagem, as notas de adorno, a antecipação e os ornamentos.

Neste item averiguamos grandes diferenças entre Schönberg e os autores norte-americanos. Kostka & Payne são os que enumeram o maior número de tipos de notas não pertencentes à harmonia, por isso, vamos tomar os itens deste livro como base de comparação.

22.1 Nota de passagem

A nota de passagem é um ponto comum nas três obras. Os autores concordam que as notas de passagem servem para fazer uma conexão melódica, diatônica ou cromática, unindo duas ou mais notas. A primeira e a última nota podem ou não pertencer ao mesmo acorde. Schönberg detalha que, o intervalo a ser ligado deve ser de pelo menos uma terça, se for um intervalo maior, pode haver entre as notas mais de uma

nota de passagem. Já para Piston e Kostka & Payne, o intervalo a ser unido pode ser até mesmo de segunda maior, sendo desta forma, nota de passagem cromática. Schönberg ainda completa dizendo que as notas de passagem podem servir para modulação.

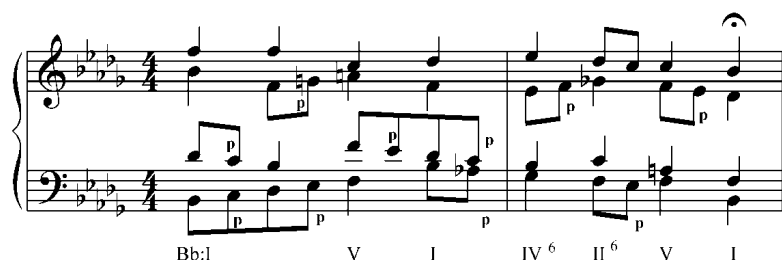


Figura 240 - 22.1 Bach - Chorale N° 139, Jesu, der du meine Seele. – Piston p. 117

22.2 Bordadura⁷⁶

Schönberg nada fala sobre bordaduras no seu livro, todavia, ele apresenta um tipo de ornamentação chamado de Nota de Adorno que é apresentado por Kostka & Payne como Grupo de Bordadura⁷⁷ e será visto mais adiante no item 2.20.7.

Entre Piston e Kostka & Payne não há diferenças na definição de bordadura. Ela serve para ornamentar uma nota. Pode ser diatônica ou cromática. A bordadura cromática promove um colorido tonal especial e carrega atenção à nota ornamentada. A bordadura pode ser uma nota acima ou abaixo da nota principal e também pode estar presente em mais de uma voz ao mesmo tempo. Piston chama esta última de Acorde de Bordadura. As notas repetidas podem, ou não, pertencer ao mesmo acorde.

⁷⁶ Nos livros do Piston e do Kostka & Payne o termo em inglês utilizado é *Neighboring Tones* que para uma tradução literal seria *notas vizinhas*. Usamos aqui o termo “Bordadura” por ser este termo que descreve a mesma situação, usado em livros de língua portuguesa como é o caso do livro **Harmonia – da concepção básica a expressão contemporânea, 2º volume** da autora Maria Luisa de Mattos Prioll. Ao que tudo indica, este termo deriva do francês *Broderies* que encontramos nos livros: **Manuel D’Harmonie – Livre Théorique** de Jacques Petit, **Manuel Pratique d’harmonie tonal – Les bases de l’écriture musicale** de David Lampel e no livro **Étude technique et stylistique de l’Harmonie** de Jean Doué.

⁷⁷ Da mesma forma que o termo *Neighbor Tones* foi traduzindo como Brodadura, tomamos a liberdade de chamar o termo *Neighbor Group* de Grupo de Bordadura por conter um conjunto de notas que resolvem na mesma nota como uma bordadura.

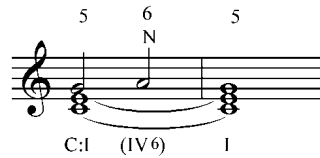


Figura 241 - 22.2 Bordadura – Piston p. 121

Piston acrescenta que existe a bordadura incompleta, quando a nota de partida ou a nota de chegada não estão presentes. Porém, ele afirma ainda que estas podem ser consideradas como escapadas ou apojeturas.

Terminando a explicação sobre as bordaduras, Piston completa dizendo que, assim como a nota de passagem, a bordadura nem sempre é uma dissonante. Quando o baixo permanece o mesmo de um acorde no estado fundamental e a quinta caminha para a sexta, formando um acorde na primeira inversão. Isto prova que o fator consonante da bordadura a confirma como uma nota pertencente à melodia.

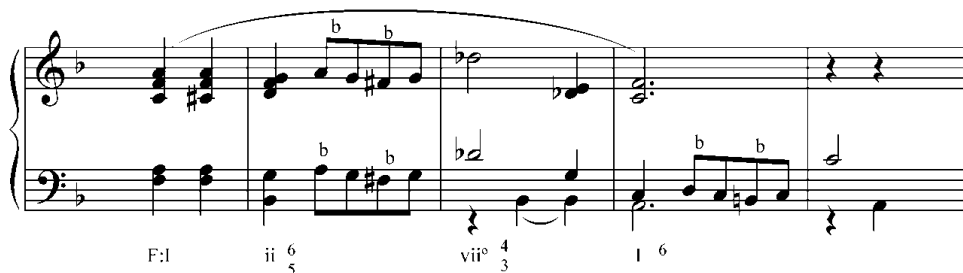


Figura 242 - 22.3 Schumann, Scherzo Op. 32 – Kostka & Payne p. 171

22.3 Suspensão

A Suspensão é um ponto com algumas divergências entre os três livros. Para Kostka & Payne é considerada suspensão quando uma nota se mantém no mesmo som quando outras já estão em outro acorde. Para Schönberg este termo não existe e este tipo de ornamento é também considerado como Retardo, que será analisado no item 2.20.4.

Para Kostka & Payne, este som pode ou não estar ligado, já para Piston, se as notas não estiverem ligadas a outra nota pode ser considerada como apojetura. Esta diferença era importante no contraponto do século XVI onde suspensões eram permitidas, mas, apojeturas não. Schönberg vai comungar desta mesma idéia na explicação do retardo. Outra diferença, é que Piston afirma que o mais comum é a

suspensão resolver por grau conjunto descendente, no entanto, muitas resoluções ascendentes acontecem. Este efeito Schönberg e Kostka & Payne chamam de retardo.

Todos concordam que a suspensão deve ocorrer em tempo forte ou parte forte de tempo e que podem ocorrer em mais de uma voz simultaneamente podendo ocorrer em qualquer voz até mesmo no baixo. Schönberg detalha como uma lei que o som da resolução não deve ser usado simultaneamente com o retardo (ou como os outros autores chamam de suspensão).

É fato comum que a resolução pode acontecer por salto, chamado por Schönberg de resolução suspensa, envolvendo uma ou mais notas intermediárias.

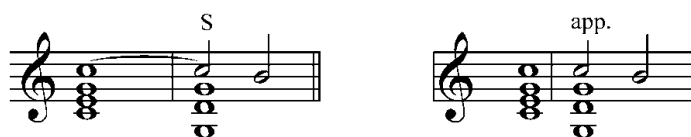


Figura 243 - 22.4 Suspensão e Apojatura – Piston p. 127

Último detalhe explicado por Kostka & Payne é que pode ocorrer uma sucessão de suspensões chamada de cadeia de suspensões.

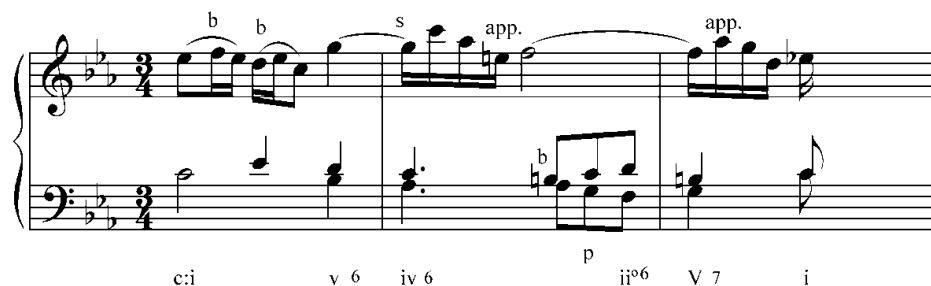


Figura 244 - 22.5 Bach, Suite Francesa Nº 2, Sarabande – Kostka & Payne 174

22.4 Retardo

Piston não utiliza este termo no seu livro. Kostka & Payne consideram o retardo como semelhante à suspensão, porém, com resolução ascendente. Kostka & Payne terminam dizendo que todos os detalhes relativos à suspensão se aplicam ao retardo. Por fim, Schönberg é o que mais se dedica ao retardo, e, para ele, o retardo pode ser resolvido uma segunda descendente ou ascendente. E, como já dissemos no item anterior, Piston e Kostka & Payne usam para a resolução descendente, o termo suspensão. O que Schönberg apresenta no item sobre a suspensão vale aqui para o

retardo também, mas, para evitarmos uma repetição enfadonha, não vamos apresentá-lo novamente. Segue abaixo o exemplo do livro do Schönberg sobre o retardo.

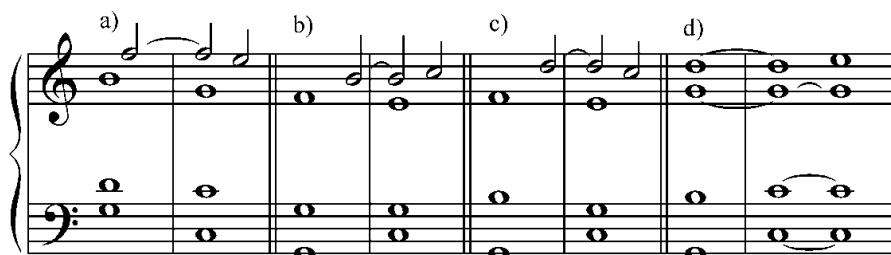


Figura 245 - 22.6 Retardo - Schönberg p. 467

22.5 Apojatura

Schönberg nada comenta sobre apojaturas. Piston e Kostka & Payne concordam em quase todos os aspectos da apojatura. Concordam: que a apojatura sempre ocorre em tempo forte ou parte forte de tempo; que a preparação se dá por salto; que a resolução é por grau conjunto, diatônico ou cromático, descendente. Se for ascendente: para Piston é sempre na relação sensível – tônica; e para Kostka & Payne a resolução ascendente é sempre cromática.

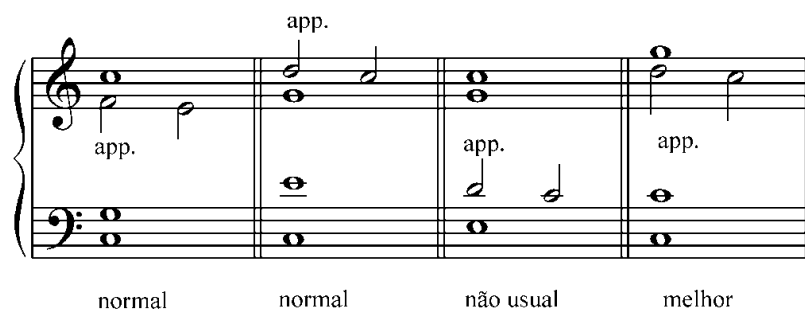


Figura 246 - 22.7 Apojaturas – Piston p. 124

Piston ainda acrescenta que este termo vem do italiano *appoggiare* que significa apoiar, por isso, ela acontece no tempo forte, ou seja, no apoio. Este autor detalha que a apojatura pode vir escrita como uma pequena nota, todavia, alguns editores mais modernos preferem escrever a apojatura e a nota de resolução como seus valores próprios, evitando problemas de interpretação.



Figura 247 - 22.8 Beethoven, Sonata, Op. 2, Nº I, III – Piston p. 125

Para finalizar, Piston comenta que a apojetura pode acontecer com mais de uma nota simultaneamente, ou até mesmo com um acorde inteiro. O mais usado é o V grau que resolve no acorde de I grau.

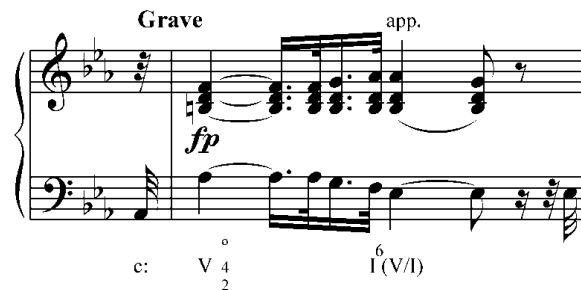


Figura 248 - 22.9 Beethoven, Sonata, Op. 13 (Pathétique), I – Piston p. 126

Um detalhe diferente apresentado por Kostka & Payne é que a apojetura pode ter um valor rítmico mais alto do que a nota de resolução.

22.6 Escapada

Schönberg nada comenta sobre a escapada. Entre Piston e Kostka & Payne não há discordância no uso do termo: escapada. Para estes autores a escapada consiste em aproximação por grau conjunto e saída por salto. O segundo movimento está sempre em oposição ao primeiro.

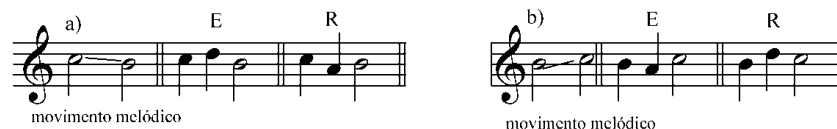


Figura 249 - 22.10 Escapada – Piston p. 129

Piston acrescenta dois detalhes. Primeiro que a escapada pode ser usada com ponte de ligação entre duas melodias. Segundo que o termo francês *échappée* é por ele

chamado de *reaching tone*, e que este movimento era semelhante ao usado no contraponto do século XVI chamado de *cambiata* termo italiano que quer dizer troca. Kostka & Payne vão chamar este movimento da *cambiata* de Grupo de Bordadura e Schönberg de Notas de Adorno.

Kostka & Payne afirmam que a escapada é sempre diatônica e está em tempo fraco. Para estes autores, a escapada é comum nas cadências para ornamentar a passagem do segundo grau da escala para o primeiro.

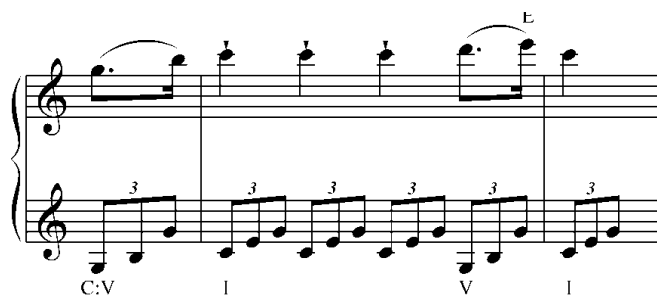


Figura 250 - 22.11 Haydn, Sonata N° 35, I – Kostka & Payne p. 185

22.7 Grupo de Bordadura

Schönberg chama este movimento de Notas de Adorno, que consiste num grupo de notas que circunscrevem um som consonante, podendo ser diatônico ou cromático.



Figura 251 - 22.12 Notas de Adorno - Schönberg p. 476

Piston nada comenta sobre este movimento.

Kostka & Payne classificam este grupo de bordadura como um modo comum de ornamentar uma nota envolvendo uma combinação de duas notas não pertencentes ao acorde. A primeira é uma escapada e a segunda uma apoiatura. Como já falamos no item anterior, este movimento era chamado em italiano de *cambiata*.

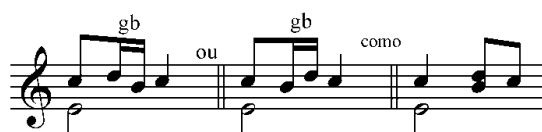


Figura 252 - 22.13 Grupo de Bordaduras - Kostka & Payne p. 185

22.8 Antecipação

Piston e Kostka & Payne concordam com Schönberg quanto a definição de antecipação. Este último explica a antecipação de uma maneira bem simples, sendo esta a idéia oposta ao retardo. Na antecipação a nota vem antes do seu tempo correto, quer dizer, a nota não pertence ao primeiro acorde, somente ao segundo. No exemplo abaixo extraído do seu livro: a) é um retardo e b) é uma antecipação.



Figura 253 - 22.14 Antecipação - Schönberg p. 477

Kostka & Payne completam dizendo que é melhor que a nota antecipada seja uma real dissonância no primeiro acorde. No exemplo abaixo tirado do seu livro, o exemplo a) soa melhor do que o b) por ser a nota *si bemol* mais dissonante do que a nota *ré*.

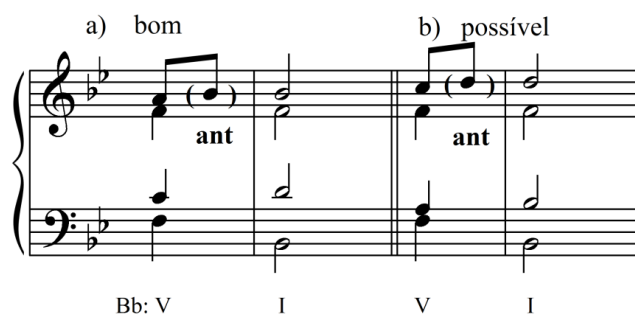


Figura 254 - 22.15 Antecipação - Kostka & Payne p. 186

Estes autores comentam ainda, que a aproximação é feita normalmente por grau conjunto, em alguns casos é por salto. E a resolução é sempre com a mesma nota. Um caso raro é o que acontece no exemplo abaixo da sonata de Mozart K 332 onde, a aproximação e a resolução acontecem por salto. O baixo antecipa a nota *lá* que estará no soprano.

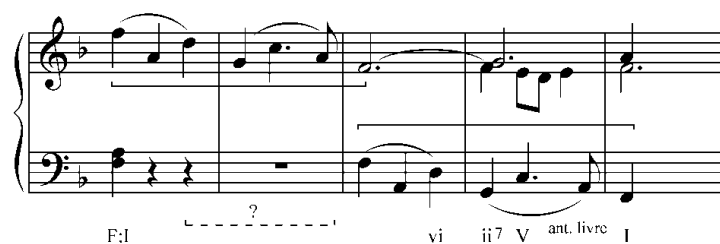


Figura 255 - 22.16 Mozart, Sonata K332, I – Kostka & Payne p. 187

Piston apresenta o fato da nota antecipada, ser sempre de valor rítmico menor ou igual á nota principal. Piston afirma um exemplo no seu livro, onde a tônica é antecipada no acorde de dominante, ficando tônica e sensível soando ao mesmo tempo. Este efeito é chamado por Piston de *Choque de Corelli*.



Figura 256 - 22.17 Handel, Concerto Grosso, Op. 6, N° 5, IV – Piston p. 122

22.9 Pedal

Schönberg nada fala sobre Pedal como nota não pertencente ao acorde. Kostka & Payne comentam que o pedal começa como uma nota do acorde, a deixa de ser, e enfim, volta a ser uma nota do acorde. Outro detalhe é que a nota pedal pode ser confundida como uma nota de acorde invertido.

Mas, é Piston quem nos traz o maior número de detalhes sobre o pedal que englobam as explicações de Kostka & Payne. Piston afirma que o nome pedal provém do uso do pedal do órgão ficando os manuais responsáveis por improvisos. O pedal pode ser realizado com a tônica, com a dominante ou com ambas. É uma nota não pertencente ao acorde que não é melódica. É um som que se mantém durante várias trocas de acordes. Tende a deixar o ritmo harmônico estático. O mais usado é o pedal no baixo, mas pode estar em outras vozes. Ele pode estar associado aos ostinatos. O pedal é um grande dispositivo para estabelecer e manter a tonalidade. O uso mais comum do

pedal de dominante é na preparação da re-exposição na forma sonata, ou em introduções lentas antes da exposição. O pedal de tônica é bastante usado nas *codas*. O pedal pode ser de curta duração até mesmo de um simples compasso. E por fim, o pedal duplo, de tônica e dominante juntos, promove uma segurança ainda maior da tonalidade e causa o efeito de um baixo lamuriado⁷⁸, como na Dança Árabe do Balé “O Quebra-nozes” de Tchaikovsky.

Figura 257 - 22.18 Tchaikovsky, O Quebra Nozes, Dança Árabe. – Piston p. 134

22.10 Discussões sobre as notas que não pertencem à harmonia

Estas notas que não pertencem à harmonia possuem visões um pouco diferentes nas obras. Como vimos, algumas destas classificações nem são comentadas em todos os livros. Diether de la Motte apresenta apenas cinco destas: nota de passagem, bordadura, retardo, escapada e antecipação.

Quanto às notas de passagem, em nada difere das explicações dos nossos três livros de estudo. Sobre as bordaduras, Diether de la Motte diz que na música anterior à Bach os autores preferiam usar a nota inferior como bordadura por produzir uma dissonância menos chamativa. Somente na época de Bach começa a se usar também a nota superior como bordadura.

A explicação de Diether de la Motte sobre o retardo e a mesma explicação dada por Schönberg, de que o retardo se forma em tempo forte e resolve em movimento descendente. No entanto para la Motte, existe também o retardo livre que é considerado pelos outros autores como apoiatura.

⁷⁸ No original de Piston: *drone bass* Minha tradução.

As escapadas são definidas por La Motte como notas auxiliares por salto descendente e de ataque. Elas estão em tempo fraco, provêm de uma nota do acorde por intervalo de segunda e realiza um salto descendente para outra nota do acorde seguinte.

Quanto à antecipação, La Motte nos traz a informação de que a antecipação da tônica é uma característica das cadências finais de Händel. No entanto a explicação da definição de antecipação é a mesma dos livros estudados.

Apresentamos a tabela abaixo para melhor comparar as explicações nos quatro livros aqui estudados:

Ornamento	Schönberg	Piston	Kostka & Payne	La Motte	Aproximação	Resolução
Nota de Passagem	Sim	Sim	Sim	Sim	Grau Conjunto	Conjunto na mesma direção
Bordadura	Não	Sim	Sim	Sim	Grau Conjunto	Conjunto na direção oposta
Suspensão	Retardo	Sim	Sim	Sim	Mesma nota	Descend.
Retardo	Sim	Não	Sim	Não	Mesma nota	Ascend.
Apojatura	Não	Sim	Sim	Escapada Livre	Salto	Grau conj.
Escapada	Não	Sim	Sim	Sim	Grau Conjunto	Salto na direção contrária
Grupo Bordadura	Notas de Adorno	Não	Sim	Não		
Antecipação	Sim	Sim	Sim	Sim	Salto ou grau conjunto	Mesma nota
Pedal	Não	Sim	Sim	Não		

Tabela 3 Comparação das notas não pertencentes à harmonia

CONCLUSÕES FINAIS

Com uma linguagem filosófica, Schönberg vai descrevendo a harmonia se baseando na série harmônica, mas nunca deixando de lado o que já foi escrito pelos compositores anteriores a ele. Por vezes, ele descreve os efeitos como se os elementos da harmonia tivessem vida própria, usando termos como: *...a vontade dos relativos senhores das regiões da dominante e da subdominante...*⁷⁹, ou ainda, *...a vitória do som fundamental.*⁸⁰ Percebemos também que existe uma preocupação em sempre justificar as regras e leis, através de fatos naturais da formação do som, e, principalmente, que estes fatos vêm antes das regras.

Já Piston, descreve de forma um pouco mais direta os processos harmônicos, justificando e mostrando os exemplos já existentes dos grandes compositores. Mais direta ainda é a linguagem de Kostka & Payne, que procuram descrever menos com palavras e mais com exemplos.

Durante as explicações, Schönberg usa sempre encadeamentos seus e todos em *dó maior*, mas aconselha ao aluno que os repita em todas as tonalidades. Apesar de usar as obras consagradas do repertório ocidental como justificativa para alguns momentos, Schönberg jamais as apresenta, enquanto Piston e Kostka e Payne sempre afirmam algum exemplo da literatura musical. Quando se trata de mostrar um exemplo com encadeamento, Piston o faz sempre em *dó maior* tal qual Schönberg. Kostka & Payne alternam em outras tonalidades.

Os exercícios propostos por Schönberg são sempre encadeamentos, enquanto Piston e Kostka & Payne priorizam as harmonizações e análises. Kostka & Payne desfrutam do uso da tecnologia e afirmam como suporte didático um conjunto com quatro CD's, sendo dois para o livro texto com exercícios e dois para o livro de exercícios. É compreensível que os outros autores não disponham deste recurso dado pela época em que viveram.

O início dos livros é diferente nos três. Schönberg começa com conceitos de dissonância e consonância e passa para a definição dos modos maior e menor com seus respectivos acordes. Piston, neste ponto se aproxima de Schönberg, mas, ainda assim,

⁷⁹ SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999, p.. 224.

⁸⁰ Idem p. 225.

difere por começar com um capítulo inteiro para intervalos e escalas e só no capítulo dois apresenta as tríades. Kostka & Payne começam com conceitos básicos da música, por exemplo, pentagrama e claves, e toda a divisão de valores, e então, os acordes.

Quando se faz necessário, Piston recorre ao termo *regra*, fazendo uso também de algumas tabelas para justificar seu ponto de vista. Schönberg evita ao máximo, no entanto, usa do artifício da palavra *lei* para regulamentar o uso de alguns caminhos e, mais suavemente, usa a palavra *diretrizes* para orientar o aluno. Kostka & Payne usam muito as tabelas como forma de comparação e sempre ao final dos capítulos apresentam um sumário para lembrar os pontos mais importantes, bem como um *checkpoint* com algumas perguntas para ativar a memória do aluno antes de entrar realmente nos exercícios propostos.

Kostka & Payne são os que mais abordam a estrutura de uma peça musical. Falando sobre frases e períodos e também sobre algumas formas musicais. Piston se atém apenas às frases e períodos, enquanto Schönberg não apresenta conceitos sobre este ponto. Ele começa seu livro dizendo que a matéria de ensino da composição musical se divide em três setores: harmonia, contraponto e formas musicais. Esta divisão, segundo o autor, possibilita um estudo isolado de cada um dos fatores. Talvez seja esta a justificativa de não abordar nada sobre formas musicais.

O único livro a fazer alguma referência à música popular é o de Kostka & Payne, os outros nada comentam a respeito.

Todos os três livros trazem nos capítulos finais alguns pontos sobre os processos harmônicos pós-tonais, sobre cromatismos e paralelismos. Mas estes não são assuntos deste trabalho de pesquisa.

A análise ocorreu com a averiguação do pensamento de cada autor em cada um dos itens. A ordem de apresentação ocorreu do livro mais antigo para o mais novo, ou seja, primeiro sempre vem a opinião de Schönberg, em seguida a do Piston e por fim a opinião de Kostka & Payne. Deixamos a palavra de Diether de la Motte para o momento das “Discussões sobre...”. Diether de la Motte prova, através de estatísticas, que alguns mitos podem ser simples influências das tradições de outros livros. E que, na realidade, nas obras reconhecidas do repertório musical ocidental, alguns princípios caem por terra. Como por exemplo, o fato de duplicar a terça numa composição a quatro vozes. Ele nos mostra com estatística em obras de Bach e Haendel que é mais recorrente a

duplicação da terça de um acorde do que a quinta. Fato este normalmente condenado nos livros de Harmonia.

Como resultado final de todas as convergências e divergências entre os autores, apresentamos um novo caminho a ser seguido no ensino da Harmonia. Caminho este permeado pelas explicações filosóficas de Schönberg, pelos exemplos das obras de repertório de Piston, pelos registros auditivos de Kostka & Payne. Pelos exercícios em forma de encadeamento de acordes de Schönberg e Piston, pelos exercícios propostos por Kostka & Payne sobre obras de repertório. Pelos fatos históricos e estatísticos mostrados por Diether de la Motte.

A continuidade deste projeto de pesquisa seria possível como um método de ensino de harmonia atual, em língua portuguesa, baseado nestas análises e em outros pontos que por ventura ficaram à margem deste trabalho. Seria possível criar assim, subsídios para os professores que atuam em faculdades de música e necessitam hoje construir apostilas que não são aprofundadas no assunto, mas, funcionam como paliativos didáticos e que muitas vezes carecem de mais informações.

REFERÊNCIAS

ALDWELL, E.; SCHACHTER, C. **Harmony and Voice Leading 2**. Ed. New York: HBJ College Publisher, 1999.

BARTOLI, Jean-Pierre. **L'harmonie classique et romantique (1750-1900)** Éléments et évolution. Paris : Minerve, 2001.

BENT, I.; DRABKIN, W. **L'Analyse Musicale – Histoires et Méthodes**. London: Main d'oeuvre, 1987.

DOUÉ, Jean. **Étude technique et stylistique de l'Harmonie**. Gérard Billaudot Éditeur. Paris, 2005.

GIRARD, Anthony. **Analyse du langage musicale – de Corelli à Debussy**. 2. Ed. Paris: Gérard Billaudot, 2002.

GREEN, Douglass M. **Form in tonal Music – An introduction to Analysis** 2. ed. Texas: Austin Wadsworth, 1979.

HINDEMITH, Paul. **Curso condensado de Harmonia Tradicional**. 10. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1949.

KOELLEREUTTER, H. J. **Harmonia Funcional – Introdução à teoria das funções harmônicas**. 2. ed. São Paulo: Ricordi, 1978.

KOSTKA, S.; PAYNE, D. **Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music**. : 5. ed. New York: Mac Graw Hill, 1984.

KREMER, Joseph-François. **Rameau, l'harmonie et les méprises de la tradition**. Le Poiré-sur-Vie, ed. Zurfluh. 2009.

LAMPEL, David. **Manuel pratique d'harmonie tonal**. Paris: Henry Lemoine, 2006.

LEGRAND, Raphaëlle. **Rameau et le pouvoir de l'harmonie**. Paris : Cité de la Musique, 2007.

LIEBOWITZ, René. **Schoenberg**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

MANEVEAU, Guy. **Musique et Éducation**: Aix-en-Provence. Edisud, 2000.

MOTTE, Diether de la. **Armonía**. Barcelona, Idea Musica. 2006.

PETIT, Jacques. **Manuel d'Harmonie – Livre Théorique vol. 2**. Paris: Cité de La Musique, 1998.

PISTON, Walter **Harmony** 5. ed. New York: Norton & Company, 1987.

RAMEAU, Jean-Philippe. **Traité de l'Harmonie**. Le Poiré-sur-Vie, ed. Zurfluh. 2009.

SCHENKER, Heinrich. **Harmony**. Chicago: The University Of Chicago Press, 1954.

SCHÖNBERG, Arnold. **Funções estruturais da harmonia**. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Londres Edusp, 1993.

_____, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999.