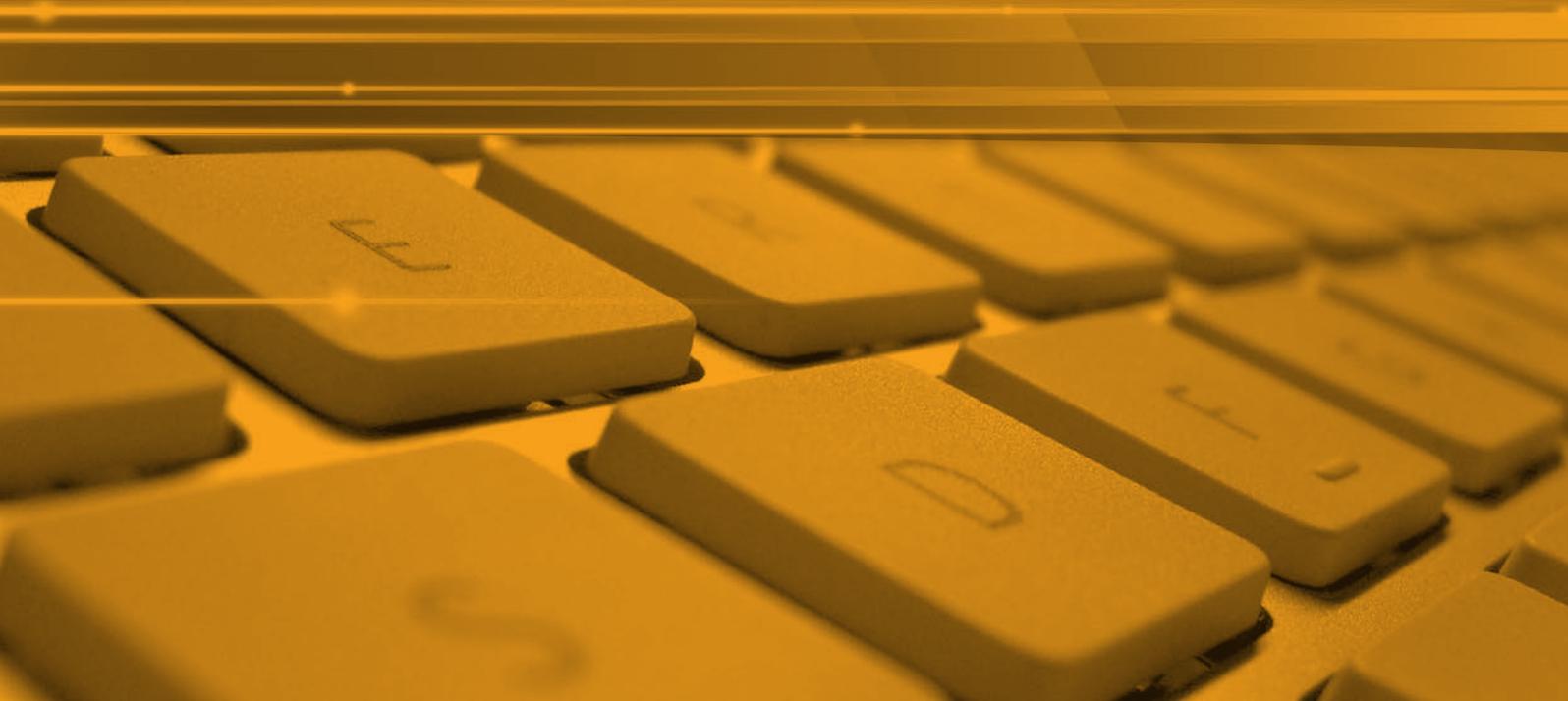


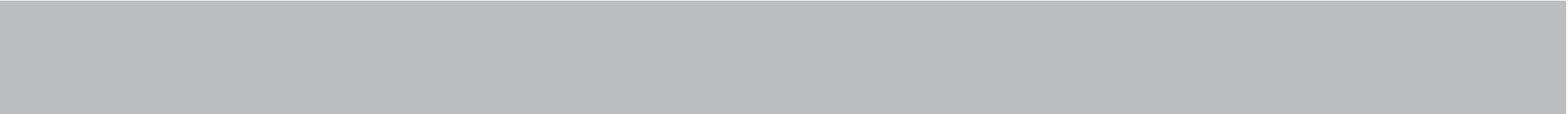
... **Coleção UAB–UFSCar**

..... **Educação Musical**

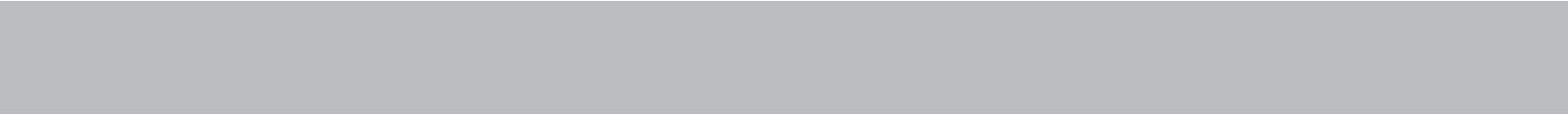
· **Glauber Lúcio Alves Santiago**

· **Introdução à Harmonia**
· **Tradicional**





Introdução à Harmonia Tradicional



**Reitor**

Targino de Araújo Filho

Vice-Reitor

Adilson J. A. de Oliveira

Pró-Reitora de Graduação

Claudia Raimundo Reyes

**Secretária Geral de Educação a Distância - SEaD**

Aline Maria de Medeiros Rodrigues Reali

Coordenação SEaD-UFSCar

Daniel Mill

Glauber Lúcio Alves Santiago

Joice Otsuka

Marcia Rozenfeld G. de Oliveira

Sandra Abib

Coordenação UAB-UFSCar

Daniel Mill

Sandra Abib

Coordenadora do Curso de Educação Musical

Isamara Alves Carvalho

UAB-UFSCar

Universidade Federal de São Carlos

Rodovia Washington Luís, km 235

13565-905 - São Carlos, SP, Brasil

Telefax (16) 3351-8420

www.uab.ufscar.br

uab@ufscar.br

**EdUFSCar****Conselho Editorial**

Ana Claudia Lessinger

José Eduardo dos Santos

Marco Giulietti

Nivaldo Nale

Oswaldo Mário Serra Truzzi (Presidente)

Roseli Rodrigues de Mello

Rubismar Stolf

Sergio Pripas

Vanice Maria Oliveira Sargentini

EdUFSCar

Universidade Federal de São Carlos

Rodovia Washington Luís, km 235

13565-905 - São Carlos, SP, Brasil

Telefax (16) 3351-8137

www.editora.ufscar.br

edufscar@ufscar.br

Glauber Lúcio Alves Santiago

Introdução à Harmonia Tradicional

São Carlos



EdUFSCar

2015

© 2013, Glauber Lúcio Alves Santiago

Concepção Pedagógica

Daniel Mill

Supervisão

Douglas Henrique Perez Pino

Revisão Linguística

Clarissa Galvão Bengtson

Daniel William Ferreira de Camargo

Kamilla Vinha Carlos

Paula Sayuri Yanagiwara

Rebeca Aparecida Mega

Diagramação

Izís Cavalcanti

Juan Toro

Vagner Serikawa

Capa e Projeto Gráfico

Luís Gustavo Sousa Sguissardi

Edição e revisão de partituras

Larissa Amurov Korsokovas

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária da UFSCar

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I. Conceito de harmonia tradicional	11
II. Utilização das vozes	14
III. Movimento relativo das vozes	17
CAPÍTULO 1: Escrita de tríades isoladas no estado fundamental	
1.1 Primeiras palavras.....	23
1.2 Montando tríades em posição fechada.....	23
1.3 Montando tríades em posição aberta	28
1.4 Cifragens dos acordes em cada grau	31
CAPÍTULO 2: Encadeamento de tríades no estado fundamental com notas comuns	
2.1 Primeiras palavras.....	35
2.2 Introduzindo o tema	35
2.3 Analisando o movimento de cada voz.....	36
2.4 Analisando o movimento relativo entre cada voz.....	38
2.5 O problema da sobreposição de vozes.....	43

2.6	Desprezo a subdivisões rítmicas	45
2.7	O problema do desequilíbrio causado por vozes contíguas muito distantes	45
2.8	O problema da duplicação de terças	46
2.9	O problema do cruzamento de vozes	47
2.10	O problema dos saltos de sétima e outros	47
2.11	Desprezo a pausas	48
2.12	Mais sobre as quintas e oitavas	51
2.13	Regras práticas para encadeamento de tríades no estado fundamental com notas comuns	52
2.14	Aplicação prática	56

CAPÍTULO 3: Como funciona o baixo cifrado

3.1	Primeiras palavras	61
3.2	Introdução	61
3.3	Cifrando tríades no estado fundamental	62
3.4	Cifrando tríades na primeira inversão (acordes de sexta)	63
3.5	A influência da armadura de clave	65
3.6	Conclusão sobre o baixo cifrado de tríades no estado fundamental e na primeira inversão	68

CAPÍTULO 4: Encadeamento de tríades no estado fundamental e na primeira inversão com notas comuns

- 4.1 Primeiras palavras.....71
- 4.2 Prática de encadeamentos.....71

CAPÍTULO 5: Encadeamento de tríades no estado fundamental com e sem notas comuns

- 5.1 Primeiras palavras.....79
- 5.2 Introduzindo o tema.....79
- 5.3 Erros no encadeamento.....80
- 5.4 Regra prática para encadear tríades sem notas comuns.....81

CAPÍTULO 6: Encadeamento de tríades no estado fundamental e na primeira inversão com e sem notas comuns

- 6.1 Primeiras palavras.....87
- 6.2 Conferindo terminologia.....87
- 6.3 Primeiras observações.....88
- 6.4 Encadeando dois acordes.....91
- 6.5 Encadeando um trecho completo.....97

CAPÍTULO 7: Encadeamento de tríades no estado fundamental na primeira e na segunda inversão com e sem notas comuns

- 7.1 Primeiras palavras.....109

7.2	Observações sobre a notação do baixo cifrado	109
7.3	Encadeando acordes de quarta e sexta na cadência $I_4^6 - V$	112
7.4	Encadeando acordes de quarta e sexta sem saltos no baixo	115
7.5	Resumo sobre as possibilidades de encadeamento de acordes de quarta e sexta	116
7.6	Prática de encadeamento de acordes de quarta e sexta sem saltos no baixo	117

CAPÍTULO 8: Tratamento para acordes de sétima e com quinta diminuta

8.1	Primeiras palavras	129
8.2	Revisão dos conceitos estudados anteriormente	129
8.2.1	Cifragens	129
8.2.2	Tessitura das vozes	131
8.2.3	Distância entre SC, CT e TB	132
8.2.4	Preferências na duplicação de notas	133
8.2.5	Cruzamento de vozes	135
8.2.6	Uníssonos e quintas paralelas	136
8.2.7	Sobreposição	138
8.2.8	Saltos em cada voz	140
8.3	O tratamento das dissonâncias	142
8.3.1	Sétimas preparadas e resolvidas	143
8.3.2	Resumo da cifragem das tétrades	146
8.3.3	Ordem de prioridade das regras	146
8.4	Quintas diminutas preparadas e resolvidas	147
8.4.1	Sétimas advindas de movimentos melódicos descendentes	149
8.4.2	Uso de sétimas do V sem preparação	150

8.5	Exemplos do uso de dissonâncias.....	151
-----	--------------------------------------	-----

CAPÍTULO 9: Prática de harmonização de baixos na escrita a quatro vozes para coro

9.1	Primeiras palavras.....	161
9.2	Harmonizando uma melodia do baixo: dó-ré-mi-fá-sol-sol-dó.....	161
9.2.1	Exemplos comentados.....	161
9.2.2	Passo a passo para a realização.....	164
9.3	Harmonizando outra melodia do baixo: dó-si-sol-fá-mi-dó-ré-sol-dó.....	168
9.4	Macetes para a harmonização de melodias no baixo.....	170

CAPÍTULO 10: Prática de harmonização de melodias na escrita a quatro vozes para coro

10.1	Primeiras palavras.....	185
10.2	Harmonizando uma melodia do soprano: sol-dó-si-sol-lá-si-dó.....	185
10.2.1	Exemplos comentados.....	185
10.2.2	Passo a passo para a realização.....	186
10.3	Prática.....	190
10.4	Explorando possibilidades adicionais.....	196
10.5	Uso de notas auxiliares (ou notas de inflexão melódica) e subdivisões rítmicas.....	199
10.6	Considerações finais.....	200

INTRODUÇÃO

Prezado leitor,

Neste livro busco utilizar um tratamento um tanto informal para que prossigamos no estudo da harmonia dita tradicional. Muitas vezes o texto parecerá mais uma conversa que um tratado de harmonia. Aliás, este livro está bem longe do que se entende como isso. Realizando passo a passo cada etapa deste material o leitor poderá ser gradualmente inserido em procedimentos práticos referentes ao estudo da harmonia tradicional, assim como nas ideias musicais que os norteiam,

Sendo assim, para quem já estudou harmonia tradicional esta será uma oportunidade de refletir na prática sobre os conceitos aprendidos e a metodologia do ensino deste assunto. Para aqueles que estão vendo pela primeira vez o assunto, este livro permitirá que se tenha uma base sólida para entender os processos envolvidos na teoria e na prática da harmonia tradicional. Assim, este material funcionará como uma introdução ao tema que deve ser aprofundado com a leitura e estudo de outros livros de harmonia.

Como pré-requisitos para o entendimento deste livro, temos:

- leitura musical básica nas claves de sol e de fá na quarta linha;
- armaduras de clave e tonalidades maiores e menores;
- escalas maiores e menores;
- intervalos (tom e semitom, classificação, qualificação, simples e compostos, harmônicos e melódicos);
- formação e classificação de tríades maiores, menores e diminutas;
- cifragem popular.

Fora estes pré-requisitos, é importante conhecer alguns temas que serão abordados brevemente nesta introdução, como o conceito de harmonia tradicional, a classificação das vozes e o movimento relativo entre duas vozes.

Vamos estudá-los!

I. Conceito de harmonia tradicional

Geralmente no início do estudo musical fala-se em melodia, harmonia e ritmo como elementos essenciais da música. Muitos até diferenciam a melodia como o uso de notas sucessivas e a harmonia como o uso de notas simultâneas. Porém, essa ideia não é totalmente correta. É possível sim termos harmonia em jogo mesmo se considerarmos apenas uma única voz, como ocorreria em alguma peça executada por um instrumento de sopro monofônico como uma flauta, um clarinete ou um trompete.

Ora, mas o leitor pode pensar no seguinte: é claro que é possível ter a ideia de harmonia mesmo em um instrumento de sopro como esses, já que quando executam arpejos um acorde está sendo indicado ao ouvinte, como no Exemplo 1.

Exemplo 1



Mas, caro leitor, embora isso seja verdade, mesmo quando não temos arpejos existe a harmonia. Veja o Exemplo 2.

Exemplo 2



Existe sempre harmonia, pois sempre nosso cérebro associa as notas de forma a comparar a sonoridade de uma com a outra, ou seja, o cérebro mistura as coisas. É mais ou menos como ocorre nos exemplos de 3 a 5, nos quais é apresentado um trecho musical e uma representação grosseira de como o cérebro analisaria.

Exemplo 3



Exemplo 4



Exemplo 5



Obviamente seria necessário recorrer ao estudo da neurociência e da psicofísica para entender como esse processo ocorreria, mas do ponto de vista apresentado neste livro basta entender que o ouvido sempre associa as notas musicais próximas em termos de tempo. O nome disso é memória, memória musical. Daí vem a noção de tonalidade em uma música que tem apenas melodia, por exemplo. O cérebro lembra-se da sequência de notas e busca alguma relação entre elas. É interessante, então, pensar que o estudo das relações harmônicas se dá mesmo quando temos apenas uma melodia. Porém, no caso do nosso estudo de harmonia tradicional pensaremos em diversas vozes simultâneas.

Agora que entendemos um pouco melhor a ideia de harmonia, que seria a relação entre uma nota e outra associada à ideia de simultaneidade no cérebro, mesmo que essas notas não ocorram de forma simultânea, podemos tentar refletir as variadas abordagens de estudo e prática da harmonia.

A harmonia é um fenômeno natural ao ser humano, mas a forma como a utilizamos e principalmente como a estudamos apresenta grande carga cultural. Mas, para facilitar vamos partir para uma classificação forçada, porém útil, do estudo da harmonia: harmonia tradicional *versus* harmonia funcional. Realmente essa é uma discussão complexa e foge aos objetivos deste livro, por isso direi simplesmente que a harmonia funcional se preocupa mais com qual acorde utilizar, enquanto a harmonia tradicional com o lugar onde cada voz está escrita. Assim, por exemplo, em um livro de harmonia tradicional grande parte do número de páginas apresentaria a preocupação com o lugar onde cada voz está soando e de onde vem para onde vai, enquanto apenas uma pequena parte indicaria ao leitor o modo como os acordes podem ser escolhidos. É claro que essa é uma representação muito rudimentar, mas pode dar alguma luz aos iniciantes.

Para exemplificar melhor darei um exemplo: por meio dos estudos de harmonia funcional posso idealizar a seguinte sequência de acordes a serem encadeados:

G E7 Am D7 G

Depois, por meio dos meus estudos de harmonia tradicional, posso pegar esses acordes e escrever para um quarteto de clarinetas, conforme ilustrado no Exemplo 6.

Exemplo 6



The musical score for Exemplo 6 consists of four staves, each representing a different instrument: Clarineta 1, Clarineta 2, Clarineta 3, and Clarone. The music is written in G major (one sharp) and 3/8 time. Clarineta 1 and Clarineta 2 play melodic lines with eighth notes and slurs. Clarineta 3 plays a bass line with quarter notes. Clarone plays a bass line with eighth notes and slurs. The score ends with a double bar line.

Contudo, é perfeitamente possível mesmo sem conhecer inicialmente nada de harmonia tanto conceber a sequência de acordes vista (G E7 Am D7 G) quanto a escrita no Exemplo 6, utilizando apenas os conhecimentos de um livro de harmonia funcional ou de harmonia tradicional.

Assim, a harmonia tradicional foca no encadeamento das vozes e na sonoridade do chamado período da prática comum (Barroco, Classicismo e Romantismo), por isso leva o nome de tradicional. Porém, durante o seu estudo realizam-se muitos raciocínios que servem para a escrita musical em peças de outros estilos, incluindo música popular, músicas de filmes, peças tonais em geral e de caráter educativo, entre outras.

II. Utilização das vozes

Quando estudamos harmonia tradicional geralmente utilizamos quatro vozes, o que permite o estudo de diversas nuances e limita a uma dificuldade menor do que a escrita para cinco ou mais vozes. É mais ou menos assim: uma voz é considerada muito pouco, pois não dá nem para ter um intervalo harmônico. Duas vozes também são consideradas pouco, pois não é possível montar uma tríade. Três vozes são consideradas bom, mas limitam um pouco a sonoridade, já que não garantem que o baixo tenha maior independência em relação aos acordes e à melodia principal. Cinco vozes geram problemas adicionais e que tornam a aprendizagem inicial desnecessariamente difícil.

Assim, poderíamos estudar quatro vozes com qualquer agrupamento, como um quarteto de clarinetas, um quarteto de sopros, um quarteto de metais etc. Porém, optaremos pelo quarteto de vozes humanas mistas (masculinas e femininas) tradicional: um coro com soprano, contralto, tenor e baixo. Essa abordagem permitirá que tenhamos maior cuidado na condução de vozes, a qual deve ficar, além

1 Acompanha este material um CD-ROM com o áudio em MP3 de alguns dos exemplos e exercícios aqui apresentados. O ícone de som indica quais deles constam nesse CD.

de bonita, fácil de cantar e afinar. Essa dificuldade adicional previne diversos exageros que a escrita instrumental pode incitar. A ideia é que se você sabe escrever bem para vozes humanas saberá escrever para instrumentos, mas o oposto não se aplica.

Existem diversas classificações das vozes humanas, mas como já disse utilizaremos o soprano (como a voz feminina mais aguda), o contralto (como a voz feminina mais grave), o tenor (como a voz masculina aguda) e o baixo (como a voz masculina mais grave). Em geral, a principal melodia de uma peça a quatro vozes está a cargo do soprano. É comum ter ainda as vozes meio-soprano (*mezzo-soprano*) entre o soprano e o contralto e o barítono entre o tenor e o baixo, mas excluiremos essas vozes de nossa abordagem neste livro.

O que deve ficar claro é que quando estudamos harmonia tradicional a quatro vozes não importa muito que classificação de voz humana ou instrumento se usa, o que importa é qual voz é a mais grave ou a mais aguda e quais são as intermediárias. Assim, nos exemplos de 7 a 10 temos uma mesma harmonização escrita para quatro formações diferentes, ou seja, em termos de dificuldade e cuidados para a escrita elas são equivalentes. No primeiro caso (Exemplo 7) temos a harmonização escrita para coro misto com soprano, contralto, tenor e baixo. No segundo caso (Exemplo 8) temos a mesma harmonização escrita para soprano, *mezzo-soprano*, contralto e barítono, só mudou o tom. O Exemplo 9 apresenta um quarteto de clarinetas e o Exemplo 10 a possibilidade ao piano.

Exemplo 7



The musical score for Exemplo 7 consists of four staves, each representing a different voice part: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The Soprano part begins with a G4 note, followed by a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Contralto part starts on E4, with notes: E4, F4, G4, A4, G4, F4, E4. The Tenor part begins on C4, with notes: C4, D4, E4, F4, E4, D4, C4. The Baixo part starts on G2, with notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The score includes various musical notations such as stems, beams, and slurs, and ends with a double bar line.

Exemplo 8



Musical score for Exemplo 8, featuring four vocal parts: Soprano, Mezzo soprano, Contralto, and Barítono. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#).

Exemplo 9



Musical score for Exemplo 9, featuring four woodwind parts: Clarineta 1, Clarineta 2, Clarineta 3, and Clarone. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb).

Exemplo 10



Musical score for Exemplo 10, featuring a Piano accompaniment. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb).

III. Movimento relativo das vozes

É fundamental entender muito bem os movimentos relativos entre as vozes antes de iniciar o estudo da harmonia tradicional. Esse entendimento nos proporcionará uma boa forma de diálogo. Aliás, muito do que se aprende na harmonia tradicional objetiva simplesmente proporcionar um diálogo entre o que é proposto e o que é pedido ao estudante.

O Exemplo 11 apresenta duas vozes: a primeira, representada pela flauta, e a mais grave, pelo oboé. Vemos neste exemplo os três tipos de movimento possíveis: o contrário, o direto e o oblíquo. No movimento contrário, ambas as vozes fazem intervalos melódicos ascendentes ou descendentes, de forma que, enquanto uma das vozes executa um intervalo melódico ascendente, a outra executa um descendente. No movimento direto, ambas as vozes fazem intervalos melódicos (ascendentes ou descendentes) na mesma direção. Assim, enquanto uma das vozes executa um intervalo melódico ascendente, a outra também executa um ascendente, ou o contrário: ambas as vozes executam intervalos melódicos descendentes. No movimento oblíquo, enquanto uma voz executa algum intervalo melódico (ascendente ou descendente), a outra se mantém na mesma nota e altura. Obviamente, se nenhuma das vozes se movimentar, não existe movimento, por isso chamamos de *movimento inexistente*, como no Exemplo 12.

Exemplo 11

The musical notation for Exemplo 11 consists of two staves: Flauta (Flute) on top and Oboé (Oboe) on the bottom. The Flauta staff has a treble clef and the Oboé staff has an alto clef. The music is divided into three measures. The first measure is labeled 'Contrário' and shows the Flauta moving up and the Oboé moving down. The second measure is labeled 'Direto' and shows both instruments moving up. The third measure is labeled 'Oblíquo' and shows the Flauta moving up while the Oboé remains on a single note.

Exemplo 12

The musical notation for Exemplo 12 consists of two staves: Flauta (Flute) on top and Oboé (Oboe) on the bottom. Both staves have a treble clef. In both measures, the Flauta and Oboé are shown with a single note on the same pitch, indicating no movement.

Evidentemente quando temos mais vozes, temos mais duplas de movimentos para comparar. É o caso do Exemplo 13, no qual temos flauta, oboé e clarinete. Se pegarmos a flauta e o oboé, teremos sucessivamente movimento direto, contrário, inexistente e oblíquo. Se pegarmos o oboé e o clarinete,

teremos movimento contrário, direto, oblíquo e oblíquo. Se pegarmos a flauta e o clarinete, teremos movimento contrário, contrário, oblíquo e inexistente.

Exemplo 13

The musical score for Example 13 consists of three staves: Flauta (Flute), Oboé (Oboe), and Clarineta Bb (B-flat Clarinet). The Flauta staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Oboé staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Clarineta Bb staff has a treble clef and a key signature of two flats. The notes are as follows: Flauta (C4, D4, E4, F4, G4), Oboé (C4, D4, E4, F4, G4), and Clarineta Bb (B3, A3, G3, F3, E3). Lines connect the notes between staves to indicate movement. Labels are placed below the staves: 'Direto' between Flauta and Oboé in the first measure; 'Contrário' between Flauta and Oboé in the second measure; 'Inexistente' between Flauta and Oboé in the third measure; 'Oblíquo' between Flauta and Oboé in the fourth measure; 'Contrário' between Oboé and Clarineta Bb in the first measure; 'Direto' between Oboé and Clarineta Bb in the second measure; 'Oblíquo' between Oboé and Clarineta Bb in the third measure; 'Oblíquo' between Oboé and Clarineta Bb in the fourth measure; and 'Entre Flauta e Clarineta: Contrário' in the first measure, 'Contrário' in the second measure, 'Oblíquo' in the third measure, and 'Inexistente' in the fourth measure.

Agora se tivermos quatro vozes, passamos a ter seis pares de vozes para analisar o movimento. É o que vemos no Exemplo 14, no qual temos dois acordes. Cada voz aqui é chamada de parte. Assim, temos na verdade quatro partes: a da voz soprano, a da flauta doce soprano, a do violão e a do contrabaixo. Nesse caso, especificamente o violão está tocando apenas uma nota, ou seja, a parte do violão só tem uma voz.

Exemplo 14

The musical score for Example 14 consists of four staves: Voz soprano (Soprano voice), Flauta doce soprano (Soprano flute), Violão (Guitar), and Contrabaixo (Double bass). The key signature is two flats and the time signature is 3/8. The notes are: Voz soprano (C4, D4), Flauta doce soprano (C4, D4), Violão (C4), and Contrabaixo (B3, A3). Lines connect the notes between staves to indicate movement.

No caso do Exemplo 14, analisando do grave para o agudo temos os seguintes movimentos para os seis pares de vozes:

Contrabaixo x violão: oblíquo

Contrabaixo x flauta doce soprano: contrário

Contrabaixo x voz soprano: contrário

Violão x flauta doce soprano: oblíquo

Violão x voz soprano: oblíquo

Flauta doce soprano x voz soprano: direto

No caso dos movimentos diretos podemos ainda considerar uma possibilidade adicional. Quando um movimento direto se faz mantendo o intervalo harmônico entre as vozes, diz-se que é um movimento paralelo. O Exemplo 15 mostra sete exemplos de movimentos paralelos.

Exemplo 15

The image shows a musical score for Flauta (Flute) and Oboé (Oboe) in G major. The Flauta part is in the treble clef and the Oboé part is in the bass clef. The score consists of seven measures. Below the notes, the intervals between the two parts are labeled: 8^a, 8^a, 3^a, 3^a, 5^a, 5^a, Unís., Unís., 5^a, 5^a, 10^a, 10^a, 2^a, 2^a. The intervals are: 8th (F4-G4), 8th (G4-A4), 3rd (A4-C5), 3rd (B4-D5), 5th (C5-E5), 5th (D5-F5), Unison (F5-F5), Unison (G5-G5), 5th (A5-C6), 5th (B5-D6), 10th (F6-A6), 10th (G6-B6), 2nd (A6-C7), 2nd (B6-D7).

Observe que entre as vozes está indicado o intervalo harmônico em cada compasso. Assim, se temos dois intervalos idênticos, temos certamente um movimento paralelo. Note ainda que não importa a existência ou não de acidentes nessa análise preliminar. No decorrer deste livro esse conceito será refinado um pouco mais.

CAPÍTULO 1

Escrita de tríades isoladas no estado
fundamental

1.1 Primeiras palavras

Neste capítulo, apresentaremos os princípios para a montagem de tríades diatônicas no estado fundamental, ou seja, mostraremos, por exemplo, como se monta uma tríade de dó maior para as vozes de um coro. Para isso, veremos a extensão das vozes corais, o conceito de duplicação, as sonoridades das posições abertas e fechadas e a relação entre os acordes e a indicação de graus.

1.2 Montando tríades em posição fechada

Observe e ouça (tocando ou reproduzindo o áudio) o acorde do Exemplo 1.1. Atente para a tonalidade e para o acorde cifrado abaixo (V). Ele é o acorde do quinto grau de dó maior: sol maior (sol, si e ré).

Estamos trabalhando com a escrita para coro misto com quatro vozes, soprano (S), contralto (C), tenor (T) e baixo (B). Veja a indicação (SCTB) no início do sistema. Verifique a nota de cada uma dessas vozes e identifique a função de cada uma no acorde (fundamental, terça ou quinta). Observe que a fundamental está dobrada (ou duplicada), ou seja, ouvida em mais de uma voz.

Exemplo 1.1



Tom:
Dó maior

S
C
T
B

terça
fundamental
quinta
fundamental

V

Verifique o intervalo entre cada voz contígua (uma voz em relação à próxima):

- do baixo para o tenor tem uma oitava e uma quinta;
- do tenor para o contralto tem uma quarta;
- do contralto para o soprano tem uma terça.

Observe que a posição do acorde é fechada. Mas o que é isso?

Um acorde está em posição fechada quando do tenor para o contralto e do contralto para o soprano não existe nenhum espaço de notas do acorde faltando. Observe que entre o baixo e o tenor pode haver qualquer distância, pois isso não interfere no fato de a posição ser fechada ou aberta. Ou seja: ignore o baixo para analisar a posição aberta ou fechada.

Agora observe os compassos do Exemplo 1.2. Cada um deles mostra uma extensão a ser usada em cada uma das quatro vozes (SCTB). Essa é uma extensão simplificada, mas que funciona razoavelmente bem em um coro. Busque evitar os extremos agudos e graves para cada voz. Agora responda: no Exemplo 1.1, cada voz respeitou estas extensões indicadas?

Exemplo 1.2



The image shows four musical staves, each representing a different voice range. Each staff has a single note with a line extending from it to indicate the range. Below each staff is a label in a box: 'extensão para o baixo', 'extensão para o tenor', 'extensão para o contralto', and 'extensão para o soprano'.

Agora, no Exemplo 1.3, iremos analisar várias maneiras de montar um acorde. Vá acompanhando a partitura abaixo a cada observação feita a seguir. Note que todos os acordes estão respeitando a cifragem (I é o primeiro grau de dó maior e o acorde usado é dó maior), estão completos (com fundamental, terça e quinta), têm a fundamental dobrada (ouvida em duas vozes diferentes) e estão em posição fechada (sem “espaços” entre tenor e contralto e **entre** contralto e soprano), e ainda que todas as vozes estão escritas dentro da extensão indicada para cada voz.

Exemplo 1.3



The image shows a musical score in 4/4 time with two staves (treble and bass clef). It contains eight measures, each with a chord. The chords are all D major triads (I). The notes are arranged in various ways across the staves, but all notes are within the range of the voice part indicated by the 'I' label below each measure.

Observe ainda que no Exemplo 1.3 não há cruzamento de vozes.

O cruzamento de vozes ocorre quando uma voz mais grave soa mais aguda que a voz aguda superior. Assim, o correto é que uma voz mais grave execute notas mais graves que uma voz mais aguda próxima a ela. Então, o baixo é mais grave que o tenor, que é mais grave que o contralto, que é mais grave que o soprano, ou seja, estão na devida ordem.

Toque em um teclado ou reproduza o áudio do trecho do Exemplo 1.3, ouvindo um compasso de cada vez. Esta é a atitude mais importante, pois aqui é que estará a música, de fato, e não um monte de bolinhas. Ouça com atenção e sinta os acordes em posição fechada. Nesta posição o acorde é ouvido com bastante clareza, mas cada voz é ouvida com menor independência, ou seja, não dá para ouvir muito claramente cada voz. O tenor e o contralto, por exemplo, são mais difíceis de ouvir em um acorde em posição aberta do que em um acorde em posição fechada. Sinta isso. Atente para isso. Observe ainda que a distância do baixo para o tenor não enfraquece a sensação de posição fechada.

Saiba que se você leu rápido e não observou a partitura a cada passo que foi explicado no texto, você pode não ter assimilado e chegará ao final do capítulo, onde terá que montar acordes, cometendo muitos erros, o que se tornará uma bola de neve, pois sem esses conceitos totalmente incorporados em sua mente, olho e ouvido você quase certamente errará todos os demais exercícios do livro. Acredite!

Exercício 1

Agora é a sua vez! Escreva as três vozes superiores (SCT) em cada compasso deste Exercício 1, utilize semibreves e siga todas as seguintes indicações:

- verifique o tom (dó maior), assim como cada acorde cifrado (I para a tríade de dó maior, ii para ré menor, iii para mi menor, IV para fá maior, V para sol maior e vi para lá menor);
- escreva todos os acordes em posição fechada;
- respeite a extensão das vozes;
- complete o acorde (que deve ter fundamental, terça e quinta) e duplique a fundamental;
- não cruze as vozes (deixe-as na ordem);
- tente variar a localização das notas. Por exemplo: tanto o compasso 1 quanto o 2 e o 3 estão com o acorde do segundo grau e com o baixo no mesmo lugar. Musicalmente também estaria correto deixar os três compassos iguais, mas você perderia a oportunidade de treinar mais. Por isso, varie a localização das notas (do SCT, obviamente) para não ficar tudo igual.

Ao escrever cada acorde, execute o compasso para sentir a sonoridade. Lembre-se de que estamos apenas montando acordes individualmente, portanto não os execute de maneira consecutiva. Espere alguns segundos entre tocar um e outro.

Tom: Dó maior

The image shows two musical staves in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#) and a tonic of D major. The first staff contains six measures with the following chords: ii, ii, ii, iii, iii, and IV. The second staff contains seven measures with the following chords: V, V, vi, vi, vi, I, and I. Each measure contains a single note in the bass clef, representing the root of the chord.

Após escrever, confira em cada acorde se:

- a cifragem foi respeitada, o acorde ficou completo e com a fundamental duplicada;
- as notas estão na extensão de cada voz;
- houve algum cruzamento de vozes (neste exercício, o risco de isso ocorrer se dá apenas entre o tenor e o contralto);
- os acordes estão em posição fechada.

No Exercício 1, você acabou de montar tríades consonantes (maiores e menores) da forma mais “perfeita” possível. Se você for um príncipe muito rico, contrate um coro para cantar seu exercício! Você verá que ficará bastante sonoro e que os acordes serão bem claros (devido à posição ser fechada). Além disso, se você não utilizou muito os extremos, será bem agradável para o coro cantar e ouvir. Como você não utilizou cruzamentos, cada voz também deve ter ficado em uma localização confortável em relação à outra em termos de tessitura.

Nos sete compassos escritos no Exemplo 1.4, vamos conferir o aprendizado utilizando exemplos negativos, ou exemplos contraditórios ao que vimos antes. Observação: se você ouvir estes exemplos negativos, pode não encontrar nada que pareça ruim ou feio. Por isso, comentaremos o problema de cada um deles a seguir.

Exemplo 1.4



I ii IV V I V I

- Compasso 1 – O tenor ficará em uma região bem brilhante e o contralto em uma região apagada. Com isso, pode haver um desequilíbrio sonoro do coro.
- Compasso 2 – Não haverá coristas para cantar a nota ou ela ficará muito suave mesmo que alguém a cante.
- Compasso 3 – Na escrita para coro em sistema com dois pentagramas, o convencional é SC e TB.
- Compasso 4 – Duplicar a fundamental facilita muito alguns encadeamentos, como veremos no futuro. Mas duplicar a terça em um acorde maior gera um desequilíbrio, pois ela aparece muito, fica muito forte. Quando duplicamos a fundamental ou a quinta, não ocorre muito esse desequilíbrio.
- Compasso 5 – O acorde é lá menor e a indicação de grau refere-se a dó maior, ou seja, as notas não correspondem ao acorde indicado. Se for um exercício, significa que você se descuidou. Se for uma música, decida o que você deseja e escreva uma coisa só.
- Compasso 6 – Temos um equívoco de escrita. Uma nota lá escrita, aparentemente no lugar de uma nota si, no tenor. Notas erradas são um problema sério e que ocorre até nas boas famílias. Cuide para que isso não ocorra, pois dependendo da nota errada pode haver um prejuízo muito grave, principalmente se você passar a partitura para um grupo amador e que não saiba identificar o erro.
- Compasso 7 – Como no compasso 5, a cifra não corresponde ao escrito, já que 1 significa, no tom de dó maior, a tríade de dó maior no estado fundamental (com dó no baixo). Se for um exercício, você se descuidou. Se for uma música, decida o que você deseja e escreva uma coisa só.

1.3 Montando tríades em posição aberta

Observe e ouça cada compasso do Exemplo 1.5.

Exemplo 1.5

Tom: Dó maior

The image shows a musical score for five measures of chords in the key of C major. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The time signature is 4/4. The chords are labeled as follows: Measure 1: I (C major, C4, E4, G4); Measure 2: vi (E minor, E4, G4); Measure 3: vi (E minor, E4, G4); Measure 4: IV (F major, F4, A4); Measure 5: V (G major, G4, B4). The notes are placed on the staff lines to show their positions in open position.

No compasso 1 temos dó maior (dó, mi, sol) com a fundamental dobrada (no baixo e no soprano). As vozes estão na extensão correta e não existem cruzamentos. O que ocorre de diferente do que tínhamos no início deste capítulo é que agora temos acordes montados em posição aberta. O que vem a ser isso?

Um acorde está em posição aberta quando não está em posição fechada. Parece ridículo, mas é exatamente isso. Ou seja, se existe entre o tenor e o contralto ou entre o contralto e o soprano alguma “nota faltando” ou algum “espaço” entre as vozes, considerando as notas do acorde, temos um acorde na posição aberta. Cuidado para não exagerar e deixar entre o tenor e o contralto ou entre o contralto e o soprano mais que uma oitava de intervalo.

Veja os exemplos dos compassos:

- Compasso 1 – Entre o contralto e o soprano “daria para pôr” a nota sol, e entre o tenor e o contralto a nota dó.
- Compasso 2 – Entre o contralto e o soprano “daria para pôr” a nota lá, e entre o tenor e o contralto a nota dó.
- Compasso 3 – Entre o contralto e o soprano “daria para pôr” a nota dó, e entre o tenor e o contralto a nota mi.
- Compasso 4 – Entre o soprano e o contralto “daria para pôr” a nota fá.
- Compasso 5 – Entre o contralto e o soprano “daria para pôr” as notas sol e si. Observe que está indicado “daria para pôr”, pois obviamente existem outros elementos a serem considerados e que podem impedir que a nota seja posta, como a necessidade de completar o acorde, duplicações, entre outras coisas.

Exercício 2

Agora é sua vez de escrever as notas do soprano, do contralto e do tenor! Porém, utilize apenas acordes em posição aberta. Ou seja: deve haver algum “espaço” entre o tenor e o contralto e/ou entre o contralto e o soprano. Observe que entre o baixo e o tenor pode haver qualquer distância, pois isso não interfere no fato de a posição ser aberta ou fechada.

Siga os seguintes passos:

- verifique o tom, assim como cada acorde cifrado;
- respeite a extensão das vozes;
- complete o acorde (que deve ter fundamental, terça e quinta) e duplique a fundamental;
- não cruze as vozes (deixe-as na ordem);
- lembre-se de que nenhuma posição pode estar fechada, mas sim aberta.

Tom: Fá maior

Após escrever cada acorde, confira novamente se:

- a cifragem foi respeitada, o acorde ficou completo e com a fundamental duplicada;
- as notas estão na extensão de cada voz;
- existe mais de uma oitava entre o tenor e o contralto (isso não pode existir!);
- existe mais de uma oitava entre o contralto e o soprano (isso não pode existir!);
- houve algum cruzamento de vozes (neste exercício, o risco de isso ocorrer se dá apenas entre o tenor e o contralto);
- os acordes estão em posição aberta.

Após finalizar o seu exercício, ouça o que você escreveu. Novamente, lembre-se de que essa é a parte mais importante do exercício. Toque muitas vezes para sentir bem o som.

Comparando o que você deve ter ouvido no Exercício 1 com o que ouviu no Exercício 2, você deve ter ouvido bem os acordes, já que a harmonia é bem simples e as notas são de longa duração. Porém, como os acordes estão em posição aberta você ouvirá cada voz de uma maneira mais

individualizada. Agora, o tenor e o contralto ficaram mais claros. Tente cantá-los junto enquanto ouve o trecho para sentir bem esse aspecto.

Exercício 3

Neste último exercício do capítulo, escreva todas as quatro vozes em cada um dos dez compassos. Para isso:

- verifique o tom, assim como cada acorde cifrado. Lembre-se de que todos esses acordes estão no estado fundamental (com a fundamental no baixo);
- respeite a extensão das vozes;
- complete o acorde (que deve ter fundamental, terça e quinta) e duplique a fundamental;
- não cruze as vozes (deixe-as na ordem);
- siga em cada compasso a indicação de posição aberta ou fechada.

Tom: Fá maior

I posição aberta IV posição fechada ii posição fechada V posição aberta vi posição fechada iii posição aberta

Tom: Ré maior

I posição fechada IV posição fechada ii posição aberta V posição aberta

Após finalizar o exercício, verifique se está tudo conforme deve ser. Confira se:

- a cifragem foi respeitada (considerando inclusive o tom);
- o acorde ficou completo e com a fundamental duplicada;

- as notas estão dentro da extensão de cada voz;
- não existe mais de uma oitava entre o tenor e o contralto ou entre o contralto e o soprano;
- não houve algum cruzamento de vozes;
- os acordes estão na posição indicada.

Amanhã ouça todos os exercícios novamente para apreciar o seu trabalho e ir acostumando o ouvido a sentir esse estilo musical. Esta será a chave para o sucesso no estudo da harmonia tradicional.

1.4 Cifragens dos acordes em cada grau

No nosso estudo, por diversas vezes, teremos que indicar o acorde por meio dos graus da escala. Nesse sentido, utilizaremos algarismos romanos maiúsculos para acordes maiores e minúsculos para acordes menores. Assim, por exemplo, no tom de dó maior, teremos I para o acorde de dó maior (C), ii para o acorde de ré menor (Dm), iii para o acorde de mi menor (Em), IV para o acorde de fá maior (F), V para o acorde de sol maior (G), vi para o acorde de lá menor (Am) e vii^o para o acorde de si diminuto (Bdim). Note que, para a tríade diminuta, foi utilizado um pequeno ^o além dos algarismos romanos em minúsculo.

CAPÍTULO 2

Encadeamento de tríades no estado
fundamental com notas comuns

2.1 Primeiras palavras

No capítulo anterior, vimos como se monta um acorde e como ele soa sozinho. Agora, no Capítulo 2, veremos como fazer soar acordes sucessivos, ou seja, somente a partir de agora em nosso estudo poderemos ter algo mais próximo de uma música completa. Chega a ser irônico, não é, aprendermos a tocar um acorde sozinho e agora dois acordes consecutivos? Mas é isso mesmo, esse é o nosso caminho no estudo da harmonia tradicional. Neste capítulo, iremos nos deter no encadeamento de acordes seguidos que possuam notas em comum. Por exemplo: os acordes de dó maior e de mi menor possuem as notas mi e sol como notas comuns. Aprenderemos, então, a encadeá-los. Vamos lá?

2.2 Introduzindo o tema

Em muitos estilos de música é comum ver a cifra e simplesmente executar uma “posição” no instrumento, sem um cuidado muito detalhado com o lugar onde soará cada nota, ou seja, o importante é as notas soarem e não em que “voz” elas irão soar. Por exemplo: se você vai fazer um acompanhamento de uma música popular simples ao violão, é comum ver a cifra C e executar um acorde de dó maior dedilhando-se as cordas de 5 a 1 com a seguinte sequência de casas utilizadas: 3, 2, 0, 1, 0. O violonista irá tocar o acorde e, como soa bem, nem se dará ao trabalho de pensar: vejam, estou executando o dó², o mi², o sol², o dó³ e o mi³. Estou executando cinco notas, duplicando a fundamental e a terça.

Demos um exemplo com o violão, mas e se fossemos montar uma harmonização com os acordes Dm - G - C para um coro simplesmente colocando as notas em qualquer lugar? Vamos experimentar fazer isso para ver o que ocorre? Teremos os acordes indicados e iremos escrever para coro: soprano (S), contralto (C), tenor (T) e baixo (B). Vamos lá?

Veja e ouça atentamente as quatro sequências do Exemplo 2.1. Cada uma delas mostra uma possibilidade de execução para coro dos acordes Dm - G - C. Obviamente cada uma delas difere no ritmo e na localização das notas do acorde, mas todas estão cumprindo fielmente a observância das notas dos acordes Dm - G - C.

Exemplo 2.1



ii V I ii V I

Como se pôde observar, utilizamos como exemplo uma seqüência ii - V - I em dó maior. Assim, pensamos que em ii temos as notas ré, fá e lá; em V as notas sol, si e ré; e em I as notas dó, mi e sol. E então escrevemos onde achamos melhor, sem grandes problemas. A única coisa com a qual tivemos cuidado foi a escrita das notas corretas do acorde no estado fundamental (com a nota mais grave sendo a fundamental do acorde), como indicado na cifragem.

Ouçá as seqüências do Exemplo 2.1 atentamente! O que notamos ao ouvir essas seqüências é que aparentemente ficou bom, ou seja, não pareceu estranho ou algo muito feio. Mas, no próximo item vamos ouvi-las e estudá-las melhor para saber se essa primeira impressão é a que fica mesmo.

2.3 Analisando o movimento de cada voz

Para escrevermos para coro utilizamos linhas melódicas (melodias ou vozes), uma para cada voz do coro. Este é o padrão que utilizaremos. Assim, teremos uma voz para a voz soprano, uma para contralto, uma para tenor e uma para baixo. O que chamamos de voz inicialmente é uma linha melódica, uma melodia. Deste modo, temos aqui quatro melodias que são executadas simultaneamente pelas quatro categorias de vozes do coro misto (soprano, contralto, tenor e baixo). Vamos transcrever aqui no Exemplo 2.2 a seqüência 1 que ouvimos no Exemplo 2.1 para analisarmos melhor o movimento que cada uma das vozes realizou.

Exemplo 2.2



Ouçã a sequênciã e atente, a cada momento, para cada uma das vozes destacadas pela cor. É a mesma sequênciã, mas sua audiçãõ deve se diferenciãr. Atente inicialmente para o soprano, depois para as demais vozes. Lembre-se que isso é que é aprender música: ouvir, ouvir, ouvir (mas não como no supermercado)!

Muitas vezes no estudo da harmonia tradicional, o estudante se vê entediado ou acha que está indo tudo muito lento ou que a explicaçãõ está muito demorada. Advirto: não se sintã irritado em ter que ficar olhando cada nota de cada voz com atençãõ e entender os movimentos que elas fazem. Saiba que se tiver paciênciã irã entender muito bem o assunto!

Analisando a mesma sequênciã do exemplo anterior, vamos observar o movimento melódico do baixo nos dois primeiros compassos do Exemplo 2.3. Vamos analisar o trecho?

Conforme os acordes Dm - G - C, as notas estão todas corretas e são as fundamentais destes acordes, a tessitura parece adequada e temos saltos elegantes, bem característicos de um baixo (cante para sentir a elegância do movimento). Muito bom!

Exemplo 2.3



Agora vamos analisar a melodia do tenor, nos compassos 3 e 4 do Exemplo 2.3. Também não vemos problemas e as notas todas pertencem aos acordes indicados (Dm - G - C). Para sermos chatos, podemos pensar que talvez esteja saltando demais, não é mesmo? Ficar cantando muitos saltos não é muito fácil em termos vocais. Porém, um aspecto positivo desses saltos é que eles se compensaram, ou seja: saltou bastante para cima, mas em seguida saltou bastante para baixo, o que deixou a linha melódica equilibrada. Isso é bom!

Sobre o contralto, no Exemplo 2.4, compassos 1 e 2, vemos que, melodicamente, também não temos muitos problemas, assim como foi com o tenor. Há alguns saltos, mas isso em si não é algo ruim. É até bom em termos melódicos ter um pouco de saltos para contrastar com notas seguidas (graus conjuntos).

Exemplo 2.4



ii V I

E agora, o soprano, nos compassos 3 e 4! Aparentemente teríamos as mesmas considerações que tivemos sobre o tenor e o contralto, mas além delas temos que: melodicamente cantar fá e si não é muito tranquilo, pois é uma quarta aumentada (cante para verificar). Além disso, o si é a sensível da escala de dó maior e partindo de um acorde de função dominante para um acorde do primeiro grau, seria interessante resolver na tônica, ou seja, subir semitom acima (ir por grau conjunto do si para o dó, e não saltar para o mi).

2.4 Analisando o movimento relativo entre cada voz

Agora vamos analisar o que ocorre entre cada voz! É nisso que o estudo da harmonia tradicional é mais rico e é isso o que mais faremos neste livro.

Ao termos quatro vozes diferentes, temos seis pares de vozes a serem analisados em seus movimentos relativos. Esses pares são os seguintes: baixo e tenor (BT), baixo e contralto (BC), baixo e soprano (BS), tenor e contralto (TC), tenor e soprano (TS) e contralto e soprano (CS).

Ouçá o Exemplo 2.5 para ouvir o tenor e o baixo juntos. Esta é a primeira combinação de vozes que analisaremos. Note que essas duas vozes estão fazendo movimentos diretos (movimentos na mesma direção) e, além disso, mantendo o mesmo intervalo (de quintas). Assim, são quintas paralelas. Confira entre o primeiro e o segundo acorde: do ré (B) para o lá (T) é uma quinta; do sol (B) para o ré (T) é uma quinta. Também temos quintas paralelas do segundo para o terceiro acorde: do sol (B) para o ré (T) é uma quinta; do dó (B) para o sol (T) é uma quinta.

Exemplo 2.5



1º acorde 2º acorde 3º acorde

Quintas paralelas não são bem-aceitas na sonoridade básica apreciada no estudo da harmonia tradicional. Sonoridade que busca lembrar o que foi utilizado no “período da prática comum” (barroco, classicismo e início do romantismo). Quintas paralelas soam muito “antigas” para esse período. Parece música medieval, algo cru e bruto, sem um “refinamento”. Ouça o Exemplo 2.6. A melodia do baixo e do tenor está toda com quintas paralelas. Não soa medieval e meio bruto? Meio como o som de *Heavy Metal*? Pois bem, é dessa sonoridade que se buscará escapar, ou seja, não se poderá utilizar quintas paralelas.

Exemplo 2.6



No Exemplo 2.7 ouça (e, obviamente, também veja) outra harmonização para a parte de baixo que vimos no Exemplo 2.6. O baixo continua como no exemplo anterior, mas o tenor mudou. No lugar de quintas paralelas, temos o uso de variados intervalos e movimentos. Soa menos medieval, mais suave ou menos “bruto”?

Exemplo 2.7



Vamos voltar à análise da sequência dos compassos 1 e 2 do Exemplo 2.1, como vínhamos fazendo anteriormente. Uma das principais atividades ao se realizar uma harmonização é o re-trabalho, ou seja, fazer novamente um trecho ou todo o exercício quando notamos que algo pode melhorar. Nos compassos 1 e 2 do Exemplo 2.8 eliminamos as quintas paralelas mudando o tenor. Ouça para sentir como ficou!

Exemplo 2.8



Agora ouça e observe os compassos 3 e 4 do Exemplo 2.8. Temos o baixo e o contralto, nossa segunda combinação de vozes. Lembre-se de que são quatro vozes, mas aqui estamos enfocando apenas duas. Como vemos, essas duas vozes fazem um movimento de oitavas paralelas. Que efeito negativo isso poderia ter?

Na escrita a quatro vozes, utilizar oitavas e uníssonos paralelos equivale a perder uma voz. É como se a música viesse andando com quatro vozes e, do nada, em um trecho ficassem apenas três vozes. Obviamente como arranjo isso será possível, pois ninguém é obrigado a manter quatro vozes o tempo todo. Mas, se a proposta é ter quatro vozes, utilizar uníssonos e oitavas resulta em menor sonoridade e, por isso, não é permitido em nossos exercícios de escrita a quatro vozes. No Exemplo 2.9 temos uma harmonização a duas vozes, na qual nos últimos compassos surgem oitavas paralelas. Ouça e sinta que parece que “sumiu uma voz”, ficou mais vazio, o som ficou menos cheio.

Exemplo 2.9



No Exemplo 2.10 temos outra possibilidade de escrita do exemplo dos compassos 3 e 4 do Exemplo 2.8, mantendo-se o baixo e mudando-se o contralto para evitar oitavas paralelas. Compare as duas possibilidades auditiva e visualmente.

Exemplo 2.10



Agora, temos nos compassos 1 e 2 do Exemplo 2.11 nosso terceiro par de vozes: o baixo e o soprano (BS). Ouça-o! Nesse caso não temos muitos problemas, além dos melódicos do soprano que comentamos no item anterior deste capítulo. Fora isso, terças (ou décimas) paralelas não são um problema para nossos exercícios. Obviamente não é porque não são problema que você tem que abusar e utilizar apenas terças paralelas entre duas vozes. Variar um pouco sempre é bom, mantendo certo equilíbrio. Por falar em equilíbrio, uma pequena desvantagem do trecho é que as vozes estão sempre fazendo movimento direto. Por três acordes não tem muito problema, mas se fossem muitos acordes poderia ficar monótono manter apenas movimentos diretos.

Como falamos, nos compassos 1 e 2 deste exemplo temos alguns possíveis problemas na melodia do soprano. Agora ouça os compassos 3 e 4, nos quais a quarta aumentada foi retirada e a sensível resolvida na tônica.

Exemplo 2.11



Nosso quarto par de vozes é o tenor e o contralto (TC). Ouça-os nos compassos 5 e 6 do Exemplo 2.11. Essa passagem é de difícil explicação. Mas, vamos lá?

O que você ouviu nesses dois compassos está errado em termos da sonoridade que buscamos, mas só se considerarmos apenas essas duas vozes. Se imaginarmos que temos outras vozes, essas duas podem ser consideradas corretas. Resumindo:

Quando temos duas vozes, o intervalo harmônico de quarta é considerado dissonante, não soando adequado para um uso livre na harmonia tradicional. Disso vem o conceito de que um acorde na segunda inversão (com a quinta no baixo) é dissonante.

Mas, no caso em questão não temos uma quarta entre o baixo e alguma outra voz, e sim uma quarta entre o tenor e o contralto, ou seja, essa quarta não representa parte de um acorde na segunda inversão e, portanto, soar bem. Ouça no Exemplo 2.12 uma harmonização a quatro vozes mantendo essas quartas entre o tenor e o contralto. Ignore a cifragem destes compassos. Ela está correta, mas ainda não vimos este assunto.

Exemplo 2.12



ii⁶ V² I⁶

Se você não entendeu bem esse assunto de acordes na segunda inversão ou de intervalos dissonantes, não se preocupe. Até o final do livro esse assunto será devidamente tratado.

Eis aqui no Exemplo 2.13 o nosso quinto par de vozes: tenor e soprano (TS). Ouça-o! Trata-se de sextas paralelas. Não existe nenhum problema nisso. Podemos no máximo lembrar do que falamos sobre as terças paralelas, quanto a evitar muitos intervalos iguais entre duas vozes para não ficar muito monótono.

Exemplo 2.13



6ª 6ª 6ª

No Exemplo 2.14 chegamos à nossa última dupla de vozes: contralto e soprano (CS). Vamos ouvi-la?

São terças paralelas e, como vimos antes, isso não é um problema. Mas aqui, nessa passagem, temos outra coisa que é indesejável e um pouco difícil de explicar. Temos o que chamamos de sobreposição de vozes. No caso, são duas sobreposições: uma entre os dois primeiros acordes e outra entre os dois últimos acordes.

Exemplo 2.14



2.5 O problema da sobreposição de vozes

No Exemplo 2.15 temos a primeira sobreposição de vozes. Vamos ver o que é isso? Prepare sua mente!

Exemplo 2.15



A sobreposição de vozes ocorre quando uma voz que é mais aguda é ouvida em nota mais grave que uma voz mais grave no acorde posterior, ou o contrário, quando uma voz que é mais grave é ouvida em nota mais aguda que uma voz mais aguda no acorde posterior. É complicado, não? E o pior é que a frase é essa mesmo. E pior ainda é que essa é a explicação mais fácil para o fenômeno.

O Exemplo 2.16 apresenta diversos casos de sobreposição de vozes. No compasso 1, temos uma sobreposição bem exagerada para ficar mais fácil de observarmos. Ouça-a! Vamos à definição anterior para explicar usando como exemplo o que está nesse compasso 1. A sobreposição ocorre quando uma voz que é mais aguda (aqui, o soprano) é ouvida em nota mais grave (fá3, em roxo) que uma voz mais grave (aqui, o contralto) no acorde posterior (dó 4, em roxo).

Agora veja a exemplificação de uma forma mais dinâmica no compasso 2, usando o exemplo original (Exemplo 2.15). O fá do soprano é mais grave que o sol do contralto no acorde posterior. Isso é sobreposição.

Outros exemplos: no compasso 3, o sol do soprano é mais grave que o lá do contralto no acorde posterior e no compasso 4, o dó do contralto é mais grave que o ré do tenor no acorde posterior.

Exemplo 2.16



Veja um último exemplo (Exemplo 2.17), agora entre tenor e baixo. O mi do tenor é mais grave que o sol do baixo no acorde posterior. Isso é sobreposição.

Exemplo 2.17



Agora vamos continuar a análise da sequência que vimos no Exemplo 2.14 pegando os dois últimos acordes. Veja o Exemplo 2.18, nos compassos 1 e 2. Aqui usaremos a segunda opção da definição: a sobreposição de vozes ocorre quando uma voz que é mais grave (aqui, o contralto) é ouvida em nota mais aguda (sol3) que uma voz mais aguda (aqui, o soprano) no acorde posterior, ou seja, o sol do contralto é mais agudo que o mi (mi3) do soprano no compasso posterior.

Exemplo 2.18



Nos compassos 3 e 4 do Exemplo 2.18, mantivemos o contralto e modificamos o soprano para evitar as sobreposições. Ficou melhor? Qual é mesmo o problema sonoro da sobreposição?

O fato é que a sobreposição de vozes pode causar certo embaraço ao ouvido. No caso, o ouvinte pode se perder um pouco mais na audição de cada voz. Resumindo: o som fica um pouco “emboado”. Em algumas circunstâncias, a sobreposição não pode ser evitada e, em outras, não é problema (como em instrumentos como o piano e o violão). Para nós, deverá ser evitada ao máximo, pois estamos escrevendo para coro e queremos a sonoridade mais limpa possível.

2.6 Desprezo a subdivisões rítmicas

Até agora estivemos quase o capítulo todo falando apenas sobre os compassos 1 e 2 do Exemplo 2.1. Quanta coisa dois compassos podem dizer, não é? Sobre quantos aspectos tivemos que refletir? Sim, estamos estudando condução de vozes na harmonia tradicional. Agora iremos analisar os compassos 3 e 4 do Exemplo 2.1, transcritos a seguir no Exemplo 2.19.

Quando se analisa condução de vozes, não se considera subdivisões rítmicas das notas. Assim, por exemplo, se em uma voz qualquer tivermos quatro colcheias seguidas como nota dó3, é como se tivéssemos apenas uma mínima como dó3 nessa voz. Veja o Exemplo 2.19 e compare os compassos 1 e 2 com os compassos 3 e 4 para entender melhor essa correspondência.

Exemplo 2.19



ii V I ii V I

Temos nesse exemplo muitos dos erros já comentados anteriormente, por isso só apresentaremos a seguir as novidades. Vamos lá?

2.7 O problema do desequilíbrio causado por vozes contíguas muito distantes

Nos compassos 1 e 2 do Exemplo 2.20 vemos que entre o tenor e o contralto há mais de uma oitava, o que pode ser observado no segundo acorde e também no último. Isso é um problema, pois essa distância excessiva entre essas vozes contíguas causa um desequilíbrio sonoro.

Como regra básica de montagem de acordes a quatro vozes temos que: entre o soprano e o contralto e entre o contralto e o tenor não podemos ter mais de uma oitava. Isso, ocorrendo, faz com que o grupo perca a unidade. Para você entender, pense assim: não parecerá muito quatro vozes, e sim dois duetos.

Exemplo 2.20



ii V I ii V I

2.8 O problema da duplicação de terças

Ainda no compasso 3 do Exemplo 2.20, vemos em vermelho terças duplicadas (terças em duas das vozes). Isso é ruim, pois a terça, principalmente nos acordes maiores, soa muito forte quando duplicada. Veja os compassos do Exemplo 2.21.

Ouçá os exemplos com um acorde maior (mi maior) no Exemplo 2.21. Identifique a fundamental, a terça e a quinta em cada tríade. Nos dois primeiros acordes duplicou-se a fundamental, nos dois segundos a quinta e nos dois últimos a terça.

Exemplo 2.21



III III III III III III

Ouçá novamente e tente sentir que ao duplicar a fundamental ou a quinta, o acorde continua equilibrado, ou seja, as vozes todas ficam como uma unidade. Quando duplicamos a terça em um

acorde maior, ela tende a tirar esse equilíbrio e ficar bem mais forte que as outras notas. Nos acordes menores também não é ideal fazer essa duplicação, mas o efeito é menos negativo. Ou seja, se houver necessidade é possível dobrar terças em acordes menores sem considerar erro em nossos exercícios.

2.9 O problema do cruzamento de vozes

Nos compassos 5 e 6 do Exemplo 2.1 tínhamos a sequência reproduzida a seguir no Exemplo 2.22. Vemos um aspecto negativo importante a ser considerado: o cruzamento de vozes.

O cruzamento de vozes se dá quando uma voz que deveria ser mais aguda soa mais grave que uma voz que deveria ser mais grave. Por exemplo: o soprano cantando uma nota mais grave que o contralto em um dado momento, ou o contralto mais grave que o tenor, ou o tenor mais grave que o baixo. O cruzamento resulta no desequilíbrio entre as vozes.

No exemplo, o tenor, que é uma voz mais grave que o contralto, está cantando notas mais agudas que este no primeiro acorde. Temos ainda outro cruzamento entre essas duas vozes no último acorde. Mas, qual é o problema do cruzamento? Ouvindo em um instrumento ou mesmo em uma gravação, aparentemente não existirá cruzamento, pois estamos ouvindo um som sintetizado ou gravado todo misturado. Se fosse um coro ao vivo, ouviríamos bem melhor o cruzamento e notaríamos, no caso, o tenor se sobressaindo ao contralto nesses momentos, ou seja, perderíamos o equilíbrio entre as vozes.

Exemplo 2.22



The musical score is in 4/4 time. The first system contains two chords: a ii chord and a V chord. The second system contains a chord I. A red arrow points to a note in the lower voice of the I chord, with a callout box labeled 'Salto de 7ª' (7th leap) indicating a large interval jump. Red eye icons are placed above and below the notes to highlight the voice crossings between the two staves in each system.

2.10 O problema dos saltos de sétima e outros

Uma linha melódica é formada de repetições de notas, mudanças por grau conjunto (uma nota acima ou abaixo) ou saltos.

Na construção de uma linha melódica equilibrada são evitados saltos muito amplos e difíceis de afinar, como os saltos de sétima, nona, décima, décima primeira etc.

Assim, nessa mesma sequência do Exemplo 2.22 temos ainda um problema melódico do tenor como novidade. Ouça e veja os compassos 2 e 3. Temos um salto de sétima. Saltar tanto assim tira o equilíbrio que buscamos. Além disso, será mais difícil para o coro afinar essa passagem.

2.11 Desprezo a pausas

Assim como desprezadas as subdivisões rítmicas, desprezamos também pausas, principalmente curtas, na análise da condução de vozes. O motivo disso é o fato de que na verdade é o ouvido que as ignora, pois o cérebro considera mudanças de notas. Assim, em termos de harmonia, repetir uma nota é a mesma coisa que a manter e ter pausas é a mesma coisa que ter uma nota alongada.

O Exemplo 2.23 ilustra a visualização de um trecho e como ele deve ser analisado. Ouça-o!

Exemplo 2.23



ii V I ii V I

Nesse momento vamos treinar o que vimos até agora. Utilizaremos a sequência dos compassos 7 e 8 do Exemplo 2.1 transcritos nos compassos 3 e 4 do Exemplo 2.23.

Exercício 1

Observe a sequência e responda:

ii V I

a) Foi respeitada a tessitura de cada uma das quatro vozes? (Para não se perder na conferência, siga a ordem: B, T, C e S)

b) As notas dos acordes correspondem à cifragem?

c) Alguma das três notas dos acordes (fundamental, terça ou quinta) foi omitida?

d) Foi duplicada alguma terça? Isso ocorreu em algum acorde maior?

e) Entre o soprano e o contralto ou entre o contralto e o tenor existe mais que uma oitava?

f) Entre cada um dos seis pares de vozes ocorreu alguma oitava ou uníssono paralelo? Observe que quando falamos de oitavas, subentendem-se também duas oitavas, três oitavas etc. Siga os pares na sequência para não se perder: BT, BC, BS, TC, TS e CS.

g) Entre cada um dos seis pares de vozes (BT, BC, BS, TC, TS e CS) ocorreu alguma quinta paralela? Observe que quando falamos de quinta, subentende-se também qualquer oitava, ou seja, falamos de quintas, de décimas segundas e de décimas nonas.

h) Entre cada um dos seis pares de vozes (BT, BC, BS, TC, TS e CS) houve algum cruzamento?

i) Entre cada um dos seis pares de vozes (BT, BC, BS, TC, TS e CS) houve alguma sobreposição?

Exercício 2



Ouçã e cante o trecho várias vezes para sentir o som e o estilo. Lembre-se que essa pausa de semínima não representa nada harmonicamẽte. É como se não existisse ou se as semínimas do compasso 2 fossem mínimas.

Em seguida, responda as questões:

The musical score is in 4/4 time. The vocal line consists of two phrases: 'A - pren - den - do.' and 'A - mém!'. The piano accompaniment consists of chords labeled I, vi, ii, V, I, IV, I. The chords are: I (C major), vi (F major), ii (D minor), V (G major), I (C major), IV (F major), and I (C major). The vocal line has a dotted quarter note for 'A', a quarter note for 'pren', a quarter note for 'den', and a quarter note for 'do.' in the first phrase. In the second phrase, there is a quarter rest for 'A', followed by a quarter note for 'mém!'.

a) Foi respeitada a tessitura de cada uma das quatro vozes? (Para não se perder na conferência, siga a seguinte ordem: B, T, C e S)

b) As notas dos acordes correspondem à cifragem?

c) Alguma das três notas dos acordes (fundamental, terça ou quinta) foi omitida?

d) Foi duplicada alguma terça? Isso ocorreu em algum acorde maior?

e) Entre o soprano e o contralto ou entre o contralto e o tenor existe mais que uma oitava?

f) Entre cada um dos seis pares de vozes ocorreu alguma oitava ou uníssono paralelo? Observe que quando falamos de oitavas, subentendem-se também duas oitavas, três oitavas etc. Siga os pares na sequência para não se perder: BT, BC, BS, TC, TS e CS.

g) Entre cada um dos seis pares de vozes ocorreu alguma quinta paralela? Observe que quando falamos de quinta, subentende-se também qualquer oitava, ou seja, falamos de quintas, de décimas segundas e de décimas nonas.

h) Entre cada um dos seis pares de vozes (BT, BC, BS, TC, TS e CS) houve algum cruzamento?

i) Entre cada um dos seis pares de vozes (BT, BC, BS, TC, TS e CS) houve alguma sobreposição?

A sonoridade da sequência analisada no Exercício 2 é a que desejaremos para nossos exercícios de harmonia tradicional, e não o que vimos e ouvimos no Exercício 1.

Perseguiremos o seguinte ideal: mínimo de movimento e máximo de equilíbrio! Esta será a massa do bolo. Mais movimento e contraste será a cobertura. E, por enquanto, não estamos aprendendo a fazê-la. Certo?

2.12 Mais sobre as quintas e oitavas

Como já foi indicado neste livro de introdução à harmonia tradicional, optou-se por valorizar apenas algumas regras. A principal regra que foi dispensada relaciona-se ao que se chama de quintas ou oitavas ocultas, que são quintas obtidas por movimento direto. Em outras palavras, em muitos livros de harmonia, o uso de qualquer quinta ou oitava obtida por movimento direto é feito com reservas. No entanto, o efeito negativo dessas quintas e oitavas ocultas, em geral, não é tão prejudicial, e, por isso, resolvi não abordar esse tema. Obviamente, indico que o leitor, ao se aprofundar no estudo posterior, incorpore em sua prática de harmonização tais elementos. Veja os compassos 1 e 2 do Exemplo 2.24 para observar um exemplo de oitava e um exemplo de quinta oculta entre soprano e baixo.

Existem, porém, mais duas coisas sobre as quintas e as oitavas que serão indicadas agora: já se explicaram as quintas e oitavas paralelas como algo a ser evitado. Na verdade, a quinta ou a oitava paralela estão dentro de uma categoria maior, que é chamada de quinta ou oitava consecutiva. Assim, por exemplo, se, no soprano, temos como notas sucessivas sol³ e dó⁴ e, no baixo, dó² e fá¹, temos quintas consecutivas. É óbvio que, embora consecutivas, não são paralelas, por haverem sido obtidas por movimento contrário. O efeito negativo dessas quintas consecutivas obtidas por movimento contrário é menor do que se fossem obtidas por movimento direto, mas, mesmo assim, serão consideradas erro em nossos exercícios. Da mesma forma, se tivermos, por exemplo, no soprano, sol³ e dó⁴ e, no baixo, sol² e dó¹, teremos oitavas consecutivas. É importante lembrar que estamos utilizando soprano e baixo como exemplos. Essas coisas poderiam ocorrer entre qualquer dos seis pares de vozes. Vide os compassos 3 e 4 do Exemplo 2.24, que ilustra tais casos de quintas e oitavas consecutivas obtidas por movimento contrário.

Exemplo 2.24



A segunda coisa a ser esclarecida é que, no caso das quintas paralelas – quando uma delas ou ambas são diminutas –, o efeito de paralelismo é amenizado. Contudo, no presente livro, esse uso não será empregado.

2.13 Regras práticas para encadeamento de tríades no estado fundamental com notas comuns

Temos algumas regras práticas para realizar uma condução de vozes sem cometer nenhum dos erros apontados anteriormente e conseguir obter nosso ideal presente: mínimo de movimento e máximo de equilíbrio! Para sequências de acordes com notas comuns, as quais estamos estudando nesta lição, essas regras são as seguintes:

1. *Completar o primeiro acorde seguindo a cifragem, respeitando a tessitura das vozes, duplicando a fundamental e não fazendo cruzamentos* (cuidado, pois entre o tenor e contralto o iniciante tende a errar neste aspecto). No Exemplo 2.24, veja o exemplo no compasso 1.
2. *No acorde seguinte: verifique a cifra e escreva o baixo*. Melodicamente, no baixo você pode utilizar saltos de segunda, terça, quarta, quinta e oitava. Utilize saltos de sexta apenas quando não houver outra opção. Nunca utilize saltos de sétima e saltos de mais de uma oitava. Veja o exemplo do compasso 2.
3. *Verifique quais notas são comuns a ambos os acordes*. No exemplo, temos: dó, mi e sol no primeiro e fá, lá e dó no segundo, ou seja, a nota dó é a única nota comum entre os dois acordes.
4. *Mantenha as notas comuns na mesma voz*. No exemplo, então, devemos manter o soprano na nota dó. Veja os compassos 3 e 4. Colocamos uma ligadura apenas para ficar mais fácil de ver essa nota, chamada nota de enlace harmônico ou de nexo harmônico.
5. *Verifique quais notas estão faltando e complete o segundo acorde buscando movimentar as vozes o mínimo*, ou seja, tente não fazer saltos e se fizer, faça os menores saltos possíveis.
6. *Confira (nos compassos 5 e 6) se você não fez alguma quinta, uníssono ou oitava paralela, cruzamento ou sobreposição*. Considere também o caso das quintas consecutivas por movimento contrário – elas também devem ser evitadas.

Nunca realize os exercícios com caneta, utilize lápis ou lapiseira para poder apagar e reescrever. Isso é fundamental!

Exemplo 2.25



Exemplo
Tom: Do maior

I IV I IV I IV

No Exemplo 2.25, o contralto e o tenor moveram-se bem pouco, na verdade nem saltaram. Ficou muito bom! Ouça os compassos 5 e 6 para conferir.

Agora é a sua vez!

Exercício 3

Siga as regras práticas indicadas anteriormente e realize as conduções de vozes. São diversas sequências de dois compassos. O primeiro acorde de cada sequência já está dado. Faça apenas o segundo, encadeando com o primeiro.

Passos para o acorde seguinte:

1. Verifique a cifra e escreva o baixo sem saltar mais que uma quinta.
2. Verifique quais notas são comuns a ambos os acordes e as mantenha na mesma voz (notas de nexos harmônicos). Obviamente, faça isso apenas nas três vozes superiores, pois o baixo você acabou de escrever. Para facilitar, nos primeiros acordes as notas estão pintadas. Lembre-se de que você não pode duplicar a terça e não deve deixar o acorde incompleto. Se isso for ocorrer por conta de manter notas comuns, mantenha apenas uma das notas. Fique atento!
3. Verifique quais notas estão faltando e complete o segundo acorde buscando o caminho mais curto.
4. Confira se não utilizou notas fora da tessitura, se não fez cruzamentos, quintas, uníssonos ou oitavas paralelas ou se não deixou alguma terça duplicada. Após corrigir eventuais erros, ouça diversas vezes sua condução de vozes.
 - a) Cuidado: na sequência dos compassos 7 e 8, o perigo de sobreposição é bem alto; nas sequências envolvendo I e vi, o risco de quintas e oitavas paralelas é maior.

Tom: Dó maior

I iii I iii I IV I IV

I V I V I vi I vi

Lembre-se de ouvir tudo o tempo todo. É isso que será música. Bolinhas na partitura não são música!

b) Continue com as mesmas regras facilitadoras. Observe que mudou o tom. No acorde seguinte:

1. Verifique a cifra e escreva o baixo sem saltar mais que uma quinta.
2. Verifique quais notas são comuns a ambos os acordes e as mantenha na mesma voz (notas de nexos harmônico).
3. Verifique quais notas estão faltando e complete o segundo acorde buscando o caminho mais curto.
4. No final, confira se não utilizou notas fora da tessitura, se não fez cruzamentos, sobreposições, quintas, uníssonos ou oitavas paralelas (ou consecutivas), ou se não deixou alguma terça duplicada.
5. Após corrigir eventuais erros, ouça diversas vezes sua condução de vozes.

Tom: Sol maior

I iii I IV I V I vi I vi

Nota: entre os compassos na quinta sequência do item b, certamente você deverá ter cometido um erro: um salto maior que uma quinta no baixo. E qual o motivo disso? Obviamente se o baixo tivesse descido uma terça em vez de ter subido uma sexta, teria executado uma nota fora da extensão. Esta explicação não nos isenta da culpa de criar um baixo mais difícil de cantar e afinar, mas não é um problema tão grave assim. Se fosse uma sétima ou uma nona seria muito pior. A solução? Bom, a solução seria eu ter escrito o sol uma oitava acima, como fiz na sequência anterior (compassos 7 e 8), mas aqui deixei propositalmente para explorarmos essa possibilidade.

Exercício 4

Siga as regras práticas indicadas anteriormente e realize as conduções de vozes. São diversas sequências de dois compassos, sendo que o baixo já está escrito.

1. Inicie montando o primeiro acorde: observe a tonalidade e a cifragem, cuidado com a tessitura, complete o acorde duplicando a fundamental e cuidado com cruzamentos.
2. Depois, monte as vozes superiores do segundo acorde:
 - a) Verifique a cifra.
 - b) Verifique quais notas são comuns a ambos os acordes e as mantenha na mesma voz (notas de nexos harmônicos).
 - c) Verifique quais notas estão faltando e complete o segundo acorde buscando o caminho mais curto.
 - d) Confira se não utilizou notas fora da tessitura, se não fez cruzamentos, sobreposições, quintas, uníssonos ou oitavas paralelas (ou consecutivas), ou se não deixou alguma terça duplicada.

Tom: Sib maior

ii V vi I V iii

iii vi IV vi V I

2.14 Aplicação prática

Ouçá atentamente esta peça apresentada no Exemplo 2.26. Ouçá várias vezes e cante cada uma das vozes com a letra. No exercício seguinte você terá que fazer algo semelhante, por isso atente para tudo aqui!

Exemplo 2.26



Tom: Dó maior

To - dos can - tão me - lo - di - as!

I iii vi ii IV ii V I

Va - mos en - trar no quar - to

So - lo do bai - xo, ou - tras vo - zes ca - lam! IV

graú e ter - mi - nar a can - ção!

ii V I

Observe que estamos seguindo todas as regras de montagem de acordes e de condução de vozes.

Quando escrevi essa peça, inicialmente tinha apenas os acordes escolhidos e segui montando o acorde do grau I. Em seguida escrevi toda a linha do baixo, buscando que ela ficasse melódica e fácil de cantar. Depois, parti para o segundo acorde (o iii) e mantive as notas comuns entre o I e o iii na mesma voz, completando o acorde pelo caminho mais curto.

Nos compassos 6 e 7 resolvi não escrever a quatro vozes. Esta foi uma opção minha como compositor. Obviamente se o enunciado de um exercício falar que é escrita a quatro vozes, você não pode decidir escrever uma voz só e dizer que foi opção sua como compositor, não é? Isso você fará em outras oportunidades.

Nos compassos 8 e 9 vemos um mesmo acorde, o qual está subdividido ritmicamente. Em termos de harmonia, é como se fossem sustentados oito tempos.

Exercício 5

Complete a peça a seguir. O primeiro acorde está pronto e o baixo também já está todo escrito. Então, em cada acorde:

1. Complete as três vozes superiores.
2. Identifique as notas comuns e as mantenha na mesma voz.
3. Complete o acorde pelo caminho mais curto.
4. Confira se não errou nada (quintas e oitavas paralelas ou consecutivas, duplicação da terça, notas fora da tessitura, cruzamentos e sobreposições).
5. Parta para o próximo acorde.

Sempre prossiga fazendo a mesma coisa.

No compasso 4, imagine que se inicia outra sequência, mas lembre-se de que o soprano vinha cantando a nota fá. Não faça saltos muito grandes com ele.

Observação: nos momentos em que temos apenas um acorde e o baixo subdividindo ritmo (como no 4, 5, 6 e 10), NÃO varie a escrita das vozes no mesmo acorde. Ainda não vimos esse assunto e se você fizer isso agora, pode fazer coisas erradas. Por exemplo, se no tempo 1 do compasso 4 você escrever para o soprano a nota sol, terá que manter em todos os demais tempos desse compasso a nota sol. Para o contralto e para o tenor é a mesma coisa.

Tom: Dó maior

so-lo do so-pra-no

I IV ii I IV ii V

iii vi IV ii V I IV I

Se desejar acrescentar letra fique à vontade. Depois, ouça várias vezes e confira se não existe nenhum erro.

Mas e então, ficou bom?

O que é bom?

O que significa “ficar bom”?

O que significa “erro”?

Espero que tenha sido útil! Ainda há muito a ser aprendido, pois esse é o básico do básico. Mas, tentei deixar o mais musical possível.

CAPÍTULO 3

Como funciona o baixo cifrado

3.1 Primeiras palavras

Até agora em nosso livro estamos utilizando a notação musical tradicional do ocidente para estudar harmonia. Poderíamos utilizar outras formas para guiar o estudo, as quais variariam desde o uso exclusivo da audição ou de um instrumento musical, ao uso de texto com os nomes das notas por extenso, cifragem popular etc. Imaginem como poderiam ser interessantes essas abordagens de ensino. Certamente cada uma delas possui vantagens e desvantagens. Em nosso estudo de harmonia tradicional utilizamos, além da notação musical ocidental, o baixo cifrado. Vamos descobrir o que é isso?

3.2 Introdução

Antes de iniciarmos nosso estudo sobre os encadeamentos de tríades, que ocorrerá no capítulo seguinte, precisamos deixar bem claro como funciona a cifragem que utilizaremos, a qual vem do baixo cifrado e é a mais utilizada no estudo da harmonia tradicional. Saiba que quase tudo o que você aprendeu de cifragem popular não será aplicado ao baixo cifrado e, aliás, poderá até atrapalhar.

Verifique os compassos 1 e 2 do Exemplo 3.1 e responda sobre cada um:

- Quais notas estão escritas?
- Que acorde é esse (maior, menor...)?
- Qual a nota mais grave?
- Está em que estado (fundamental, primeira inversão, segunda inversão)?
- Em qual tonalidade está?

Muito bem! O primeiro acorde é a tríade de ré menor no estado fundamental e o segundo é a tríade de ré menor com a terça no baixo, ou seja, na primeira inversão. Como cifrar esses acordes?

Exemplo 3.1



Tom: Dó maior

S

C

T

B

Dm Dm/F

6 ii ii⁶

Na cifragem de música popular, com a qual estamos mais acostumados, teríamos cifrado como se vê nos compassos 3 e 4. Na cifragem que utilizaremos neste livro para o estudo da harmonia tradicional, utilizaremos a cifragem mostrada nos compassos 5 e 6. Confira!

Conferiu? Achou algo errado ou estranho? Observou que não tem nada escrito no compasso 5 e que o compasso 6 só tem um ⁶ escrito? Pois é, a cifragem é isso mesmo! Não ficou nada fácil de entender, não é? Bom, vamos prosseguir com o estudo para entendermos bem isso.

Embora a cifragem dos compassos 5 e 6 esteja totalmente correta, acrescentaremos a indicação dos graus para podermos realizar os exercícios. Assim, teremos o que é visto nos compassos 7 e 8. Observe que a diferença entre os compassos 5 e 6 e 7 e 8 está na indicação do grau (ii) em algarismos romanos, em minúsculo. Veremos isso mais adiante. Por enquanto, vamos continuar na busca da explicação para a cifragem com baixo cifrado. Vamos lá?

3.3 Cifrando tríades no estado fundamental

Na notação musical com baixo cifrado não se utiliza apenas de cifras (ou símbolos). Para se conhecer os acordes, devemos ter a partitura com a linha melódica (uma melodia) do baixo. Por isso o nome é baixo cifrado.

O Exemplo 3.2 apresenta uma linha de baixo, ou melhor, uma partitura completa na qual estamos vendo escrita somente a linha do baixo. Apenas vendo isso, o tecladista do período barroco já saberia todos os acordes e os completaria observando esses baixos. Como ele descobriria isso? Vamos ver?

Exemplo 3.2



Ele pegaria as notas do baixo e subentenderia que sobre cada nota deste haveria um intervalo de terça e um intervalo de quinta. Veja as notas entre parênteses no Exemplo 3.3. Assim, dó, mi e sol formariam qual acorde? Dó maior. Mas então ele tocaria o acorde, não nessa ordem, mas na forma mais “musical” possível pare ele, ou seja, seguindo as regras que estamos aprendendo neste livro.

Os compassos 3 e 4 do Exemplo 3.3 mostram como poderia ser a execução do nosso tecladista barroco de uma partitura como a do Exemplo 3.2. Veja e ouça esse trecho! Se você observou bem nosso tecladista, viu as notas do baixo e executou os acordes C - F - Dm - G - C.

Por favor, leia com bastante atenção isso tudo que está sendo exposto, pois assim garantirá o bom entendimento do assunto, o qual não é algo óbvio, por mais que pareça.

Exemplo 3.3



3.4 Cifrando tríades na primeira inversão (acordes de sexta)

Ouçã e observe o Exemplo 3.4. Vemos que o compositor desejou escrever algo diferente e, por isso, acrescentou algumas cifragens. Na verdade, vemos que ele acrescentou alguns números ⁶ sobre a nota do baixo. O que ocorreu? Vamos ver?

Exemplo 3.4



Acompanhe o texto no Exemplo 3.5. No primeiro, terceiro e último acorde estava escrito a nota dó e nosso tecladista barroco irá subentender que, além do dó, temos outra nota uma terça acima dele (mi). Subentenderia que também haveria outra nota (sol) uma quinta acima dele. Veja as notas entre parênteses na indicação acima. No segundo acorde, ele subentenderia que além do si haveria uma terça (ré). Mas na hora de subentender que haveria uma quinta <fá>, foi surpreendido pela presença de uma sexta, a nota sol, e como nosso tecladista busca sempre pensar primeiro em consonâncias, ele resolve não tocar a quinta <fá> para não chocar com a sexta, sol. No quarto acorde ele viu a nota fá no baixo e subentendeu que haveria uma terça (lá) e uma quinta <dó>. Mas observou que o compositor havia indicado para ele tocar a sexta em relação ao fá, ou seja, ré. Assim, para evitar uma dissonância entre o dó e o ré, ele não executou a quinta, seguindo as orientações da cifragem.

Exemplo 3.5



Ouçã e observe o Exemplo 3.6 para ver uma possível interpretação do tecladista.

Exemplo 3.6



Nesse segundo acorde do Exemplo 3.6, com a nota si no baixo, onde está a quinta? Deveria haver uma quinta? Não, pois quando se coloca um ⁶, a nota que é a quinta em relação ao baixo não deve ser acrescentada no acorde, mas sim a nota do intervalo de sexta em relação ao baixo. Entendido?

Como se pode notar observando o que ocorreu anteriormente, quando se coloca um ⁶ na cifra- gem se muda totalmente o acorde. Era para ser um acorde e se transforma em outro. Por exemplo: era para ser si diminuto e se tornou sol maior. Agora vamos observar os acordes formados no exemplo anterior, copiados no Exemplo 3.7. Ciframos com a cifra- gem popular acima para facilitar a visualização.

Exemplo 3.7



C G/B C Dm/F C

3.5 A influência da armadura de clave

Vamos cifrar com cifragem popular o seguinte baixo cifrado. Veja os Exemplos 3.8 e 3.9. Subentende-se que temos a terça (mi) e que no lugar da quinta temos a sexta (lá). Que acorde é esse? Ordenando as notas: lá, dó e mi. É lá menor. Lá menor com o dó no baixo (Am/C).

Observa-se que no baixo cifrado é necessário considerar a armadura de clave para saber se um acorde é maior, menor etc.

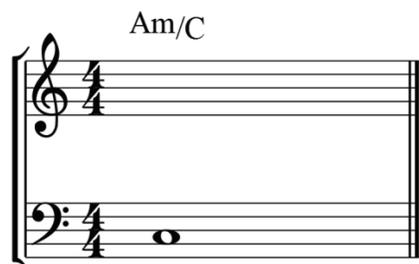
Exemplo 3.8



6

Observe no Exemplo 3.9 a partitura com o lá menor cifrado.

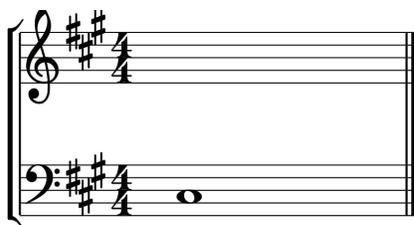
Exemplo 3.9



6

Agora vamos cifrar com cifragem popular o acorde na partitura do Exemplo 3.10.

Exemplo 3.10



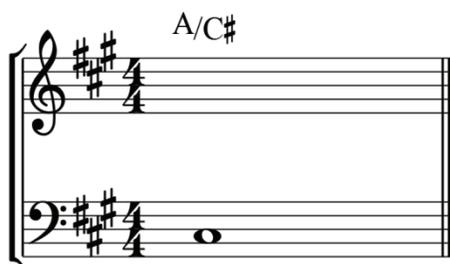
6

Temos inicialmente a nota dó#. A partir daí, subentende-se que temos a terça (mi) e que no lugar da quinta (sol#) temos a sexta (lá). Que acorde é esse? Ordenando as notas: lá, dó# e mi. É lá maior. Lá maior com dó sustenido no baixo (A/C#).

Lembrando: no baixo cifrado é necessário observar a armadura de clave para saber se um acorde é maior, menor etc.

Veja no Exemplo 3.11 a partitura com a cifragem.

Exemplo 3.11



6

Agora é sua vez de praticar!

Exercício 1

Escreva acima a cifragem popular correspondente ao baixo cifrado do mesmo trecho. Siga o exemplo no compasso 1 e a lógica utilizada a seguir:

Primeiro acorde do compasso 1

1. Que nota está escrita no baixo? Veja no pentagrama!

Resposta: dó.

2. Tem algum número escrito abaixo do baixo?

Resposta: não.

3. Se não tem nenhum número, qual a terça e a quinta em relação à nota do baixo, seguindo a armadura de clave?

Resposta: mi e sol.

4. Essas notas formam qual acorde?

Resposta: dó, mi e sol formam dó maior (C).

Segundo acorde do compasso 1

1. Que nota está escrita no baixo?

Resposta: lá.

2. Tem algum número escrito abaixo do baixo?

Resposta: sim.

3. Se tem um 6, qual a terça e a sexta em relação à nota do baixo, seguindo a armadura de clave?

Resposta: dó e fá.

4. Essas notas formam qual acorde?

Resposta: lá, dó e fá (ordenando fá, lá, dó) formam fá maior (F). No caso, com o lá no baixo (F/A).

Siga essa lógica para descobrir o acorde a cifrar acima do sistema nos demais compassos. Observe que você deve conhecer a formação de tríades para realizar esse exercício: tríade maior (3^aM e 5^aJ), tríade menor (3^am e 5^aJ), tríade diminuta (3^am e 5^ad) etc.

C F/A

Exercício 2

Continue a prática da identificação de acordes e cifragem popular correspondente ao baixo cifrado. Siga o exemplo no compasso 1 e a lógica indicada no exercício anterior. Cuidado com a armadura de clave. Agora há dois sustenidos. Boa atividade!

F#m F#m/A

3.6 Conclusão sobre o baixo cifrado de tríades no estado fundamental e na primeira inversão

Aprendemos, então, o seguinte:

Quando não há nada escrito no baixo cifrado, o baixo representa a fundamental de um acorde, e quando há um ⁶ sob a nota do baixo, significa que essa nota na verdade é a terça de um acorde. Chamamos isso de acorde de sexta (com um significado bem diferente do que ocorre na cifragem popular).

Veja os exemplos com acordes cifrados nos dois sistemas de cifragem e as notas de uma possível execução a quatro vozes (Exemplo 3.12). Vemos que o tipo de tríade, maior, menor, diminuta etc., advêm da observação da armadura de clave. Vemos ainda que o baixo cifrado indica apenas o acorde e a melodia do baixo. Toda a montagem do acorde, ou seja, a execução do acorde nas demais vozes, fica a critério do executante ou do compositor ou arranjador.

Exemplo 3.12



F/A Am/C Bdim Bdim/D

CAPÍTULO 4

Encadeamento de tríades no estado fundamental
e na primeira inversão com notas comuns

4.1 Primeiras palavras

Nos capítulos 1 e 2 você aprendeu as principais regras para a condução de vozes na harmonia tradicional, realizou encadeamentos de acordes com notas comuns e no estado fundamental. No Capítulo 3 você aprendeu um pouco sobre o baixo cifrado e como se cifra acordes com a terça no baixo (na primeira inversão). Sendo assim, você deve estar apto a aprender a encadear tríades consonantes no estado fundamental e na primeira inversão. Vamos lá!

4.2 Prática de encadeamentos

Antes de iniciarmos a encadear acordes invertidos, confira se você entendeu bem os conceitos anteriores.

O estudo da harmonia é cumulativo e sempre utilizará, no futuro, o que foi aprendido no passado. Tenha sempre em mãos um caderno com suas anotações.

Vamos observar nos compassos 1 e 2 do Exemplo 4.1 como esses dois acordes foram encadeados?

- Verifique a nota de cada voz.
- Cante cada voz. Ficar assim: baixo – dó lá; tenor – sol fá; contralto – dó dó; e soprano – mi fá.
- Identifique o acorde.
- Verifique o baixo cifrado.

Exemplo 4.1

Tom: Dó maior

S
C
T
B

6 6 6 6

Veja no compasso 3 do Exemplo 4.1 que o primeiro acorde foi completado seguindo todas as regras que aprendemos no passado: acorde completo, notas de cada voz dentro da extensão, terça não duplicada, não mais de uma oitava entre tenor e contralto e entre contralto e soprano e ausência de cruzamentos entre as vozes.

Depois, vemos escrito o baixo do segundo acorde (em roxo) no compasso 2 do Exemplo 4.1. Vemos que havia uma nota comum entre ambos os acordes (a nota dó) e que ela estava no contralto.

O contralto manteve-se nesta nota. Veja em roxo nos compassos 5 e 6 do Exemplo 4.1. Ouça esses compassos, cante junto com o acompanhamento a voz contralto para sentir bem a nota se manter entre ambos os acordes. Cante na altura correta (dó3).

Por fim, o segundo acorde foi completado seguindo-se o caminho mais curto, ou seja, com o mínimo de movimento das vozes. Além disso, vemos que se optou por duplicar a fundamental no segundo acorde. Ouça os compassos 7 e 8. Observe que as notas comuns foram mantidas ao máximo na mesma voz. Busque sempre fazer isso!

Agora é a sua vez!

Exercício 1

Observe na partitura cinco pares de acordes. Serão realizados os encadeamentos de cada acorde desses pares. O baixo já está escrito e cifrado. Complete com o soprano, o contralto e o tenor. Siga todas as regras aprendidas até o momento.

Em cada acorde temos que ter: respeito à cifragem, acorde completo, notas de cada voz dentro da extensão, terça não duplicada (as terças no baixo estão destacadas em roxo para facilitar a visualização), não mais de uma oitava entre tenor e contralto e entre contralto e soprano e ausência de cruzamentos entre as vozes.

Entre um acorde e o outro temos que buscar manter notas comuns na mesma voz sempre que possível, procurando também fazer o mínimo de movimento possível em cada voz. Além disso, não podemos deixar que ocorra nenhum movimento de uníssono, oitava ou quintas paralelas entre todos os pares de vozes (BT, BC, BS, TC, TS e CS) e nenhuma sobreposição.

Em termos de movimentos melódicos de cada voz: nem o soprano, nem o contralto e nem o tenor pode fazer saltos de sétima ou superiores à oitava (observe que oitava pode). Já o baixo não deve fazer saltos melódicos superiores à quinta (exceto a oitava, a qual ele pode fazer).

Dica 1: aqui no compasso 1 observe que o baixo executa as notas mi e fá. Na nota mi temos um ⁶ no baixo cifrado. Isso significa que é um acorde com sexta, um acorde na primeira inversão (com a terça no baixo), lembrando que o baixo é a voz que canta a nota mais grave no acorde. Assim, o primeiro acorde é dó maior, já que mi é a terça de dó e, segundo a armadura de clave, o dó e o sol são naturais, resultando em um acorde de dó maior. Na nota fá não temos nenhuma indicação numérica. Então, temos fá, lá e dó, segundo a armadura de clave, resultando em fá maior.

Dica 2: no compasso 3 temos os acordes de sol maior e depois de dó maior.

Dica 3: chega de dicas. Descubra os acordes!

Exercício 2

Agora vamos continuar fazendo a mesma coisa: harmonizando o baixo com as três vozes superiores e seguindo a cifragem. Observe que a armadura de clave mudou. Temos um # (o fá). Siga todas as regras já indicadas para o exercício anterior.

Tom: Sol Maior

Após escrever ouça, ouça, ouça. Nunca seja seduzido por fazer bolinhas sem som. Nossas bolinhas são som, som, som!

Exercício 3

Agora vamos escrever tudo. Não indicaremos a partitura do baixo, então você terá que escrevê-la também. Assim, para podermos mostrar o acorde indicaremos o grau (com algarismos romanos maiúsculos ou minúsculos) junto das indicações do baixo cifrado (os números indo-arábicos). Siga sempre todas as regras que você vem aprendendo. Observe a tonalidade (fá maior).

Escreva mínimas em cada acorde em todas as quatro vozes.

Dica 1: no primeiro compasso, o primeiro acorde é fá maior, que é o acorde do primeiro grau da tonalidade de fá maior. Está em estado fundamental (aqui com o fá no baixo). O segundo acorde é dó maior (por conta do V) e está com o mi no baixo (a terça do acorde) por conta do 6.

Dica 2: no compasso 2 temos os acordes Gm C/E.

Tom: Fá maior

I V⁶ ii V⁶ IV⁶ ii vi I⁶ IV⁶ vi⁶

Exercício 4

Agora você terá que completar a peça *Sempre vivi a vida!* (um verdadeiro tributo ao *Carpe Diem!*). Siga o baixo cifrado que já está até com os graus indicados para facilitar. Observe a tonalidade e siga todas as regras anteriores. Anote essas regras em um papel, à mão mesmo, pois você precisará delas na memória. São as mesmas regras vistas no Exercício 1, que são estas:

Regras básicas de condução de vozes:

Em cada acorde precisamos ter: respeito à cifragem, acorde completo, notas de cada voz dentro da extensão, terça não duplicada, não mais de uma oitava entre tenor e contralto e entre contralto e soprano e ausência de cruzamentos entre as vozes.

Entre um acorde e outro temos que buscar sempre que possível manter notas comuns na mesma voz e fazer o mínimo de movimento em cada voz. Além disso, não podemos deixar que ocorra nenhum movimento de uníssono, oitava ou quintas paralelas entre todos os pares de vozes (BT, BC, BS, TC, TS e CS) e nenhuma sobreposição.

Em termos de movimentos melódicos de cada voz: nem o soprano, nem o contralto e nem o tenor pode fazer saltos de sétima ou superiores à oitava (observe que oitava pode). Já o baixo não deve fazer saltos melódicos superiores à quinta (exceto a oitava, a qual ele pode fazer).

O soprano já está escrito. Não escreva nenhuma nota mais aguda que ele, pois isso seria um cruzamento muito pernicioso. O baixo também já está escrito, então não escreva nenhuma nota mais grave que ele, pois isso seria um cruzamento muito ruim.

Observe que o ritmo do acorde V⁶ está subdividido por conta do texto “vida”, que tem duas sílabas. Ainda não vimos o assunto de encadeamentos de acordes mantendo o mesmo acorde. Assim, não mude as notas no mesmo acorde. Faça como o soprano e o baixo fizeram: o acorde se manteve e as notas também.



Sempre vivi a vida!

Tom: Ré maior

Sem-pre vi - vi a vi - da co - lhen - do, mo - en - do prá fa - zer o pão.

I V⁶ I vi iii V⁶ I V ii V⁶ V I

Após escrever as notas com todo o cuidado, é fundamental que você realize uma conferência detalhada do que ocorreu. Essa é uma tarefa tediosa, mas necessária. Fazendo isso, cada vez mais você será capaz de identificar erros e entender melhor exemplos de más e boas práticas.

Confira se não ficou nenhuma oitava, unísono ou quinta paralela, nenhum cruzamento e nenhuma sobreposição entre esses pares de vozes. Assinale com um “X” o espaço após cada conferência.

Baixo e tenor ()

Baixo e contralto ()

Baixo e soprano ()

Tenor e contralto ()

Tenor e soprano ()

Contralto e soprano ()

Exercício 5

Agora será apresentada a mesma peça anterior, só que com todas as quatro vozes e vários erros. Como exemplo serão indicados alguns erros entre os compassos 1 e 3. Veja a partitura e localize esses erros!

Erro 1: no compasso 1, nos tempos 1, 2 e 3. Oitava paralela entre baixo e contralto.

Erro 2: no compasso 1, nos tempos 3 e 4. Oitava paralela entre baixo e contralto.

Erro 3: no compasso 2, nos tempos 1 e 2. A nota do soprano era fá#. Foi colocada uma nota mais aguda. O resultado para quem ouvir será achar que há outra melodia nesse trecho. Assim, podemos ter um destes dois erros: ou é um cruzamento ou é um erro por mudar a melodia.

Erro 4: no compasso 2. Sobreposição envolvendo tenor (ré3) e contralto (dó#2).

Erro 5: no compasso 3, entre os tempos 1, 2 e 3. Observe o tenor no primeiro acorde. Na verdade não é um erro de harmonia. Mas é um erro, pois neste exercício foi indicada a não modificação das notas quando o acorde se mantiver.

Erro 6: no compasso 3, em V⁶, temos a terça duplicada (no baixo e contralto).

Erro 7: no compasso 3, tempos 3 e 4. Oitava paralela entre baixo e contralto.

Erro 8: no compasso 3, tempos 3 e 4. Sobreposição de vozes entre contralto e tenor.

Erro 9: no compasso 3 o tenor faz um salto melódico ruim, é um salto de sétima (do mi² para o ré³).

Os demais compassos são por sua conta. Encontre ao menos cinco erros e indique-os.



Sempre vivi a vida!

I V⁶ I vi iii V⁶ I

V ii V⁶ V I

Escreva ao menos cinco erros localizados entre os compassos 4 e 7, conforme os exemplos vistos sobre os compassos de 1 a 3.

Dica: temos aqui erros de nota errada, duplicação de terça, oitava paralela, quinta paralela, cruzamento e sobreposição.

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____
5. _____
6. _____
7. _____

CAPÍTULO 5

Encadeamento de tríades no estado fundamental
com e sem notas comuns

5.1 Primeiras palavras

Até então, todos os acordes que você encadeava nos capítulos anteriores possuíam notas comuns. E agora, como encadear o acorde de dó maior com o acorde de ré menor? No primeiro acorde temos dó, mi e sol e no segundo, ré, fá e lá. Qual nota manter na mesma voz? O que fazer se isso é impossível? Quais consequências isso traz? Vamos descobrir?

5.2 Introduzindo o tema

Para compreender o presente capítulo, confira se você entendeu bem os conceitos dos capítulos anteriores. Lá vimos encadeamentos de acordes com notas comuns, ou seja, sempre havia ao menos uma nota igual entre um acorde e o seguinte. Agora iremos aprender a encadear acordes sem nenhuma nota comum entre eles.

Primeiramente é necessário atentar para a verificação dos intervalos entre as vozes. Para isso, vamos realizar os Exercícios 1 e 2 para compararmos duas possibilidades de encadeamento dos acordes IV e iii, nos quais não temos notas comuns entre eles. No caso, estamos em dó maior e corresponderá aos acordes de fá maior (fá, lá, dó) e mi menor (mi, sol, si). Como se vê, realmente não existe nenhuma nota comum entre esses dois acordes.

Exercício 1



No exercício temos dois acordes encadeados. Em cada acorde verifique os intervalos harmônicos de cada par de vozes e responda (as duas primeiras já estão respondidas como exemplo):

IV iii

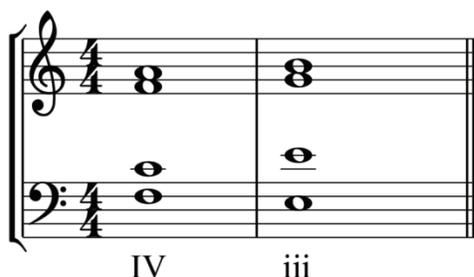
1. Entre baixo e tenor temos no primeiro acorde oitava e no segundo acorde: oitava.
2. Entre baixo e contralto temos no primeiro acorde terça e no segundo acorde: terça.
3. Entre baixo e soprano temos no primeiro acorde _____ e no segundo acorde: _____.
4. Entre tenor e contralto temos no primeiro acorde _____ e no segundo acorde: _____.
5. Entre tenor e soprano temos no primeiro acorde _____ e no segundo acorde: _____.
6. Entre contralto e soprano temos no primeiro acorde _____ e no segundo acorde: _____.

Exercício 2



Agora pegaremos os mesmos acordes (IV e iii) vistos nos exercícios anteriores e faremos uma condução de vozes (encadeamento de acordes) diferente. Em cada acorde, verifique os intervalos harmônicos de cada par de vozes e responda:

1. Entre baixo e tenor temos no primeiro acorde _____ e no segundo acorde: _____.
2. Entre baixo e contralto temos no primeiro acorde _____ e no segundo acorde: _____.
3. Entre baixo e soprano temos no primeiro acorde _____ e no segundo acorde: _____.
4. Entre tenor e contralto temos no primeiro acorde _____ e no segundo acorde: _____.
5. Entre tenor e soprano temos no primeiro acorde _____ e no segundo acorde: _____.
6. Entre contralto e soprano temos no primeiro acorde _____ e no segundo acorde: _____.



Observando os resultados dos Exercícios 1 e 2, temos que no primeiro exercício tivemos intervalos idênticos entre as vozes no primeiro e no segundo acorde. Já no Exercício 2, tivemos uma variação nos intervalos. Isso se deu porque encadeamos as tríades de maneiras diferentes em cada exercício. Vamos ver agora quais consequências isso pode ter.

5.3 Erros no encadeamento

Vamos observar como esses dois acordes do Exemplo 5.1 (I e ii) foram encadeados?

Temos aqui dois acordes que não possuem notas comuns (dó mi sol, ré fá lá). Eles estão encadeados com o mínimo de movimento possível em cada voz, não é? Isso é bom, mas por outro lado temos dois tipos de erros que “condenam” esse encadeamento em nossos exercícios: movimentos paralelos indevidos (quintas e oitavas paralelas) e certo desequilíbrio, pois todas as vozes estão indo na mesma direção – o baixo subiu, o tenor subiu, o contralto subiu e o soprano subiu.

Exemplo 5.1



Tom: Dó maior

S
C
T
B

I ii

E agora, no Exemplo 5.2, vamos retomar os mesmos acordes (I e ii). Ouça e veja. Aqui não temos nenhum movimento de vozes indevido (quintas e oitavas paralelas). Temos ainda um melhor equilíbrio, pois embora as três vozes superiores (soprano, contralto e tenor) estejam indo na mesma direção, o baixo desloca-se em movimento contrário a elas, ou seja, o baixo compensa um pouco o movimento das outras vozes que estão na mesma direção.

Exemplo 5.2



I ii

5.4 Regra prática para encadear tríades sem notas comuns

Vamos aprender uma regra prática para encadear acordes sem notas comuns, caso que estamos estudando agora.

Passo 1: complete o primeiro acorde.

Passo 2: escreva o baixo do segundo acorde.

Passo 3: verifique a direção do movimento do baixo e memorize-a.

Passo 4: complete o acorde seguinte fazendo com que cada voz realize um movimento em direção contrária ao baixo.

Para entendermos melhor, vamos acompanhar no Exemplo 5.3 o uso dessa regra prática:

Passo 1: complete o primeiro acorde. Veja e ouça o compasso 2 do Exemplo 5.3.

Passo 2: escreva o baixo do segundo acorde. Veja e ouça o compasso 3 do Exemplo 5.3.

Passo 3: verifique a direção do movimento do baixo. No exemplo, o baixo subiu indo do sol1 ao lá1, ou seja, fez um movimento melódico ascendente. Memorize isso, veja e ouça o compasso 3.

Passo 4: complete o acorde seguinte fazendo com que cada voz realize um movimento em direção contrária ao baixo. Nesse exemplo: o baixo subiu, então o soprano desce, o contralto desce e o tenor desce. Veja e ouça o compasso 4.

Exemplo 5.3



V vi V vi V vi V vi

Agora é a sua vez!

Exercício 3

Escreva as vozes do segundo acorde dos encadeamentos dos compassos seguindo os acordes indicados.

Passo 1: completar o primeiro acorde (já está feito).

Passo 2: escrever o baixo do segundo acorde. Lembre-se de que o baixo não deve fazer saltos melódicos muito grandes, ou seja, cuide para não fazer, sem querer, uma sétima no lugar de uma segunda (já está feito).

Passo 3: verifique se o baixo subiu ou desceu.

Passo 4: complete o segundo acorde com soprano, contralto e tenor, fazendo movimento em direção contrária ao baixo.

Sempre siga todas as regras aprendidas até o momento.

Em cada acorde temos que ter: respeito à cifragem, acorde completo, notas de cada voz dentro da extensão, terça não duplicada, não mais de uma oitava entre tenor e contralto e entre contralto e soprano e ausência de cruzamentos entre as vozes.

Entre um acorde e o outro temos que buscar sempre que possível manter notas comuns na mesma voz (quando existirem notas comuns, obviamente) e fazer o mínimo de movimento em cada voz. Além disso, não podemos deixar que ocorra nenhum movimento de uníssono, oitava ou quintas paralelas entre os pares de vozes (BT, BC, BS, TC, TS e CS) e sobreposições.

Em termos de movimentos melódicos de cada voz: nem o soprano, nem o contralto e nem o tenor pode fazer saltos de sétima ou superiores à oitava (o salto de oitava é permitido). Já o baixo não deve fazer saltos melódicos superiores à quinta (exceto a oitava, a qual ele pode fazer).

Ao final da escrita, verifique se não cometeu nenhum erro e em seguida ouça, ouça, ouça!



Tom: Do maior

I ii ii iii iii ii vi V IV V ii I

Exercício 4

Complete a harmonização do soprano, contralto e tenor na peça *Um Varal*. Lembre-se de que é uma sequência completa. Encadeie cada acorde: o acorde 1 com o acorde 2, o 2 com o 3, o 3 com o 4 e assim por diante.

Sempre siga todas as regras aprendidas até o momento: regras de montagem de acordes, de encadeamentos de acordes e de movimentos melódicos em uma voz. Ao final, confira e corrija eventuais erros e ouça para sentir como soa. Cante com a letra cada uma das vozes!

Não escreva nada nos compassos de 5 a 8 e nos compassos 13 e 14. É apenas um solo de baixo e já está escrito.



Um Varal

Tom: Sol maior

Solo de baixo

Um va - ral se rom - pe ao ven - to. Lan - ce -

I V ii⁶ vi V IV V I

Tutti

tan - do a mu - lher Que es - ten - deu as

IV iii ii vi

Solo de baixo

Tutti

su - as fral - das. Quan - do o mun - do e - ra me - lhor.

V IV iii vi ii I

CAPÍTULO 6

Encadeamento de tríades no estado fundamental
e na primeira inversão com e sem notas comuns

6.1 Primeiras palavras

Estamos entrando em uma parte mais complexa do nosso estudo. Daqui para frente você terá que utilizar bastante o raciocínio. Ou seja, aquelas nossas regras práticas serão menos utilizadas, pois as situações serão mais complexas e muitas vezes você ficará encurralado, sem saber por onde seguir ou qual das regras seguir, já que às vezes a vida é mais difícil do que se pode pensar.

6.2 Conferindo terminologia

Antes de continuar convém deixar clara uma terminologia que utilizaremos daqui para frente. Pode ser que você já saiba, mas por garantia vamos conferir: vozes superiores, grau conjunto e movimento de fundamentais por grau conjunto. Confira a seguir:

Vozes superiores: quando falamos de vozes inferiores ou superiores nos referimos ao fato de estas serem mais agudas ou mais graves. Assim, por exemplo, as três vozes superiores são soprano, contralto e tenor. Nas atividades anteriores, muitas vezes o baixo já vinha escrito e bastava você adicionar as vozes superiores (soprano, contralto e tenor).

Grau conjunto: refere-se a um movimento melódico sem saltos. É o contrário do movimento por grau disjunto, que tem saltos. Veja o Exemplo 6.1: no soprano temos um movimento por grau disjunto; no contralto temos um movimento por grau conjunto; no tenor não temos movimento; no baixo temos um movimento por grau conjunto.

Exemplo 6.1



Tom: Dó maior

S
C
T
B

Movimento de fundamentais por grau conjunto: é um movimento “imaginário” (ou seja, que não existe), sem saltos, realizado pela fundamental de um acorde (como se ela fosse uma voz). Fala-se imaginário, pois na verdade a fundamental é um conceito, uma classificação, e não uma nota de uma voz em si. Pelo menos não até que as vozes sejam escritas e a harmonização realizada. Aí, no caso, pode ser que alguma voz realize o movimento por grau conjunto de fundamentais. Veja exemplos de movimentos de fundamentais por grau conjunto no Exemplo 6.2. Note que não importam a inversão e as notas escritas, basta ter os acordes para analisar um movimento de fundamentais.

Exemplo 6.2

Tom: Dó maior

IV V ii⁶ iii vi V⁶ I⁶ ii⁶

6.3 Primeiras observações

Agora podemos entrar no assunto de nossa atividade: encadeamento de acordes sem notas comuns no estado fundamental e na primeira inversão. Nesse momento você entende que acordes com movimentos de fundamentais por grau conjunto não possuem notas comuns? Pense sobre isso!

Observe os exemplos de 6.3 a 6.8, nos quais temos os acordes I e ii no estado fundamental ou na primeira inversão. As fundamentais dos acordes estão em azul, as quintas em verde e as terças em preto. Veja e ouça cada um!

No Exemplo 6.3 o baixo está realizando um movimento que coincide com o movimento por graus conjuntos da fundamental dó e ré de I e ii. Observe na partitura que os acordes estão no estado fundamental. Observe ainda que não existe nenhum uníssono, quinta ou oitava paralela, nenhum cruzamento e nenhuma sobreposição entre BT, BC, BS, TC, TS e CS.

Exemplo 6.3



Tom: Dó maior

I ii

No Exemplo 6.4 o tenor está realizando um movimento que coincide com o movimento por grau conjunto das fundamentais. Note que ambos os acordes estão na primeira inversão. Confira se existe algum uníssono, quinta ou oitava paralela, cruzamento ou sobreposição entre as vozes. Não é para haver!

Exemplo 6.4



Tom: Dó maior

I⁶ ii⁶

No Exemplo 6.5, assim como no anterior, o tenor continua fazendo o movimento de fundamentais por grau conjunto. Vemos que o primeiro acorde está em estado fundamental e o segundo na primeira inversão. Não existe nenhum movimento errado, porém, notamos que soprano e contralto fazem saltos muito grandes e que pelo menos tenor e baixo estão se movimentando em direção oposta, compensando o salto.

Exemplo 6.5



Tom: Dó maior

I ii⁶

No Exemplo 6.6, embora continue a existir o movimento por graus conjuntos das fundamentais dos acordes, nenhuma voz executa este movimento. Isso não é um erro, só estamos apresentando a situação. Outra característica que notamos é que optamos por duplicar a quinta no segundo acorde em vez de duplicar a fundamental, como tínhamos feito até agora. Está tudo certo aqui!

Exemplo 6.6



Tom: Dó maior

I ii⁶

No Exemplo 6.7 o contralto é que está fazendo o movimento de fundamentais por grau conjunto. Veja as inversões! É bom lembrar de ouvir tudo sempre!

Exemplo 6.7



Tom: Dó maior

I⁶ ii

No Exemplo 6.8 nenhuma voz executa o movimento por grau conjunto das fundamentais. Como dissemos antes, isso não é um erro. Aqui, assim como no Exemplo 6.6, optamos por duplicar a quinta no segundo acorde em vez de duplicar a fundamental. Está tudo certo aqui!

Exemplo 6.8



Tom: Dó maior

I⁶ ii

Sobre o encadeamento de acordes sem notas comuns, vimos nos exemplos anteriores que existem casos nos quais alguma voz faz o movimento de fundamentais e outras vezes não. Isso em si não é algo bom ou ruim: são meras possibilidades.

O estudante pode estar se perguntando nesse momento: nossa, este capítulo está confuso. Até agora muito foi falado e nada foi dito. Qual o objetivo disso tudo? O que tenho que saber, afinal? Bom, vamos então tentar acabar com essa ansiedade entrando de forma mais objetiva no assunto. Vamos lá? Será que dessa vez vai?

6.4 Encadeando dois acordes

Vamos iniciar encadeando alguns acordes: o I⁶ e o ii⁶ no tom de dó maior. Veja o Exemplo 6.9. Vamos analisar se a condução foi bem-realizada passo a passo.

Exemplo 6.9

I⁶ ii⁶

O primeiro passo é completar o primeiro acorde. Veja e ouça no Exemplo 6.10 como ficou. Observe que a terça não foi duplicada, conforme recomendamos desde o início de nossas atividades. Preferimos duplicar a fundamental. Confira: soprano, quinta; contralto, fundamental; tenor, fundamental; baixo, terça.

Exemplo 6.10



I⁶ ii⁶

O segundo passo é escrever o baixo do segundo acorde. Veja e ouça no Exemplo 6.11 como ficou.

Exemplo 6.11



I⁶ ii⁶

O terceiro passo: bom, meus queridos, não existe um terceiro passo. É pura criatividade, suor e lágrimas. Vocês têm que montar o segundo acorde buscando completá-lo sem incorrer em nenhum erro de:

- notas fora do acorde indicado;
- movimentos paralelos proibidos (quintas, oitavas etc.);
- duplicações indevidas (no caso, é bom evitar a terça principalmente em acordes maiores, mas em menores também);
- mais de uma oitava entre soprano e contralto e contralto e tenor;
- movimentos melódicos proibidos em cada voz (saltos muito grandes etc.);
- cruzamentos;
- sobreposições;
- muito movimento das vozes (saltos), principalmente quando esses saltos não são compensados;

Vamos deixar de desânimo e completar as vozes. Veja o Exemplo 6.11 e pense comigo: o acorde é ré menor (Dm), ré, fá e lá. Já tem o fá que é a terça. Seria bom ter dois rés e um lá. Assim, duplico a fundamental, completo o acorde com a quinta e não duplico a terça, como recomendado. Poderia ficar como no Exemplo 6.12.

Exemplo 6.12



Tom: Dó maior

I⁶ ii⁶

Vamos conferir erros de condução de vozes analisando cada par de vozes conforme visto no Exemplo 6.12. Primeiro entre baixo e tenor: não há cruzamentos ou sobreposição; temos sextas paralelas (um movimento permitido). Veja e ouça apenas essas vozes no Exemplo 6.13.

Exemplo 6.13



I⁶ ii⁶

Entre baixo e contralto: não há cruzamentos ou sobreposição; temos movimento contrário e nada de movimentos paralelos proibitivos. Veja e ouça essas vozes no Exemplo 6.14.

Exemplo 6.14



I⁶ ii⁶

Entre baixo e soprano: não há cruzamentos ou sobreposição; temos movimento contrário. Veja e ouça essas vozes no Exemplo 6.15.

Exemplo 6.15



Musical notation for Example 6.15, showing bass and soprano staves in 4/4 time. The bass staff has notes G₂ and F₂, and the soprano staff has notes G₄ and F₄. Chord symbols I⁶ and ii⁶ are written below the bass staff.

Entre tenor e contralto: não há cruzamentos ou sobreposição; temos movimento contrário. Veja e ouça essas vozes no Exemplo 6.16.

Exemplo 6.16



Musical notation for Example 6.16, showing tenor and alto staves in 4/4 time. The tenor staff has notes G₃ and F₃, and the alto staff has notes G₄ and F₄. Chord symbols I⁶ and ii⁶ are written below the tenor staff.

Entre tenor e soprano: não há cruzamentos ou sobreposição; temos movimento contrário. Veja e ouça essas vozes no Exemplo 6.17.

Exemplo 6.17



Musical notation for Example 6.17, showing tenor and soprano staves in 4/4 time. The tenor staff has notes G₃ and F₃, and the soprano staff has notes G₄ and F₄. Chord symbols I⁶ and ii⁶ are written below the tenor staff.

Entre contralto e soprano: não há cruzamentos ou sobreposição; temos movimento direto, mas não paralelo. Veja e ouça essas vozes no Exemplo 6.18.

Exemplo 6.18



I⁶ ii⁶

Como vimos, até o momento não temos erros. A única coisa a notar é o salto grande que o soprano faz, que é uma quarta descendente que ainda é intensificado pela terça descendente do contralto. Para quem quer manter tudo o mais estável possível isso não é muito bom. O alento é que o baixo e o tenor caminharam em sentido oposto (ascendentemente), compensando o soprano e o contralto. Veja o Exemplo 6.19.

Exemplo 6.19



I⁶ ii⁶

Agora vamos ver outro exemplo para encadear I⁶ e ii⁶. Veja e ouça o Exemplo 6.20. Em relação ao exemplo anterior, este tem a vantagem de não saltar muito, mas vemos dois erros. Um erro bem sério é a oitava paralela entre tenor e soprano. Um erro menos grave é a terça duplicada em acorde menor.

Exemplo 6.20



Tom: Dó maior

Terça duplicada

I⁶ ii⁶

No Exemplo 6.21 temos poucos saltos: isso é bom. Conseguimos isso duplicando a quinta no segundo acorde. Duplicar a quinta não é um erro. A partir de agora saiba que esse artifício irá lhe salvar a pele muitas vezes. Temos uma curiosidade: quartas paralelas entre tenor e contralto. Não se trata de um erro, soando bem no conjunto.

Exemplo 6.21



Tom: Dó maior

Quinta duplicada

I⁶ ii⁶

Agora é a sua vez!

Exercício 1

Encadeie os acordes abaixo e complete as vozes superiores conforme a cifragem. Como o baixo já está escrito, veremos a cifragem apenas com o baixo cifrado (sem I e ii). Mas, sabemos que são esses acordes pelo baixo cifrado. Observe que em alguns acordes a quinta foi duplicada. Isso não é problema, como vimos. Para facilitar, as terças estão em vermelho – para lembrar você de que elas não devem ser duplicadas.

Vamos fazer esse primeiro encadeamento do compasso 1. O baixo já está feito e o temos com a terça no segundo acorde (fá). Falta ré e lá. Iremos, de preferência, duplicar a fundamental, tendo assim dois rés e um lá. Mas podemos tentar duplicar a quinta, pois às vezes isso facilita do trabalho.

Monte o segundo acorde evitando paralelismos inadequados (quintas, oitavas etc.), cruzamentos, sobreposições e movimentos melódicos indevidos (muito grandes) em cada voz, buscando o menor movimento geral possível etc. Após escrever, ouça o encadeamento. Proceda assim em cada encadeamento.



No Exemplo 6.23 temos a harmonização do que vimos no exemplo anterior. Ouça o trecho e atente para a sonoridade. Vá olhando a partitura e observe que:

1. todos os acordes estão completos (com fundamental, terça e quinta), seguindo a cifragem e sem terças duplicadas. Observe que as terças estão em vermelho e que em nenhum acorde aparece duas notas nessa cor;
1. em alguns acordes a quinta foi duplicada (em roxo). Isso não é um erro e na verdade facilitou o trabalho de harmonizar sem cometer erros neste exemplo, permitindo haver uma melodia mais fluente no soprano;
2. melodicamente, cada uma das três vozes superiores (soprano, contralto e tenor) não realizou saltos de sétima ou maiores que a oitava (nona etc.). Observe ainda que o baixo não fez nenhum movimento melódico com saltos de sexta, sétima ou maiores que a oitava;
3. se consegui manter notas comuns na mesma voz em todos os encadeamentos possíveis. Veja as ligaduras que foram colocadas apenas para ressaltar esse aspecto;
4. será que tivemos algum erro de movimento paralelo inapropriado, cruzamento ou sobreposição? Veremos isso a seguir!

Exemplo 6.23



Tom: Dó maior

I V⁶ I IV I⁶ ii I⁶ V⁶ IV⁶ V IV I⁶ ii V⁶ I vi V I

Exercício 2



Na partitura, temos apenas um extrato com o baixo e o tenor (nosso primeiro par de vozes) do que tínhamos no Exemplo 6.23.

5 6 5 3 3 5 6 3 3 3 5 6 5 6 5 8 3 8

Ouçã e veja se temos algum destes erros:

1. Movimento de quintas paralelas entre essas duas vozes: para conferir isso, vá falando o intervalo simples (ignore se estiver com mais de uma oitava) entre as vozes em cada tempo. Está numerado o intervalo aqui neste exemplo para você ter uma ideia do que tem que fazer mentalmente no futuro. Observe ainda que isso não é a notação do baixo cifrado, embora coincida muitas vezes, pois aqui estamos vendo o baixo como nota mais grave. Com os números marcando os intervalos fica fácil. Tem algum 5 seguido de 5?

Resposta: _____

2. Movimento de uníssono ou oitava paralela. Tem algum 1 seguido de 1? Tem algum 8 seguido de 8?

Resposta: _____

3. Sobreposição de vozes. Atente para os momentos em que as vozes saltam em movimento direto (vão para a mesma direção com um salto grande).

Resposta: _____

4. Cruzamentos de vozes. Se o tenor ficou mais grave que o baixo em algum momento.

Resposta: _____

Exercício 3



Agora temos apenas o baixo e o contralto (nosso segundo par de vozes) comparado ao que tínhamos no Exemplo 6.23.

Indique os intervalos por meio de números de 1 a 8. Se for mais de uma oitava, considere os intervalos simples (2 no lugar de 9, 3 no lugar de 10, 4 no lugar de 11 etc.). Siga o exemplo dos compassos 1 e 2.

Ouçã e veja se temos algum destes erros (nã se irrite por fazer isso em cada par de vozes, pois esse procedimento faz parte do aprendizado!):

1. Movimento de quintas paralelas entre essas duas vozes (lembre-se de que falamos quinta, mas nã importa a oitava. Pode ser quinta, décima segunda e até mesmo décima nona). Tem 5 5?

Resposta: _____

2. Movimento de uníssonos ou oitava paralela. Tem 1 1 ou 8 8?

Resposta: _____

3. Sobreposição de vozes. Atente para os momentos em que as vozes saltam em movimento direto (vã para a mesma direção com um salto grande). Como estamos verificando entre vozes saltadas nã contíguas, será muito improvável haver uma sobreposição de vozes.

Resposta: _____

4. Cruzamentos de vozes. Observe se o contralto ficou mais grave que o baixo em algum momento. Como estamos verificando entre vozes saltadas, será muito improvável haver um caso desses.

Resposta: _____

Exercício 4



Nesse momento temos o baixo e o soprano (nosso terceiro par de vozes).

Ouçã e veja novamente se temos algum destes erros:

1. Movimento de quintas paralelas entre essas duas vozes: lembre-se de que falamos quinta, mas não importa a oitava. Pode ser quinta, décima segunda e até mesmo décima nona. Tem 5 5?

Resposta: _____

2. Movimento de uníssono ou oitava paralela. Obviamente incluí qualquer oitava acima, como a décima quinta. Tem 1 1 ou 8 8?

Resposta: _____

3. Sobreposição de vozes. Atente para os momentos em que as vozes saltam em movimento direto (vão para a mesma direção com um salto grande). Como estamos verificando entre vozes saltadas, será muito improvável haver uma sobreposição de vozes.

Resposta: _____

4. Cruzamentos de vozes. Observe se o soprano ficou mais grave que o baixo em algum momento. Como estamos verificando entre vozes saltadas, será muito improvável haver um caso desses.

Resposta: _____

Exercício 5



Agora temos o tenor e o contralto (nosso quarto par de vozes). Como feito anteriormente, indique os intervalos por meio de números de 1 a 8.

Ouçã e veja mais uma vez se temos algum destes erros:

1. Movimento de quintas paralelas entre essas duas vozes.

Resposta: _____

2. Movimento de uníssono ou oitava paralela.

Resposta: _____

3. Sobreposição de vozes. Atente para os momentos em que as vozes saltam em movimento direto.

Resposta: _____

4. Cruzamentos de vozes. Verifique se o contralto ficou mais grave que o tenor em algum momento. Tenha atenção especial neste caso, pois estamos entre o tenor e o contralto. É comum o iniciante fazer sem querer cruzamentos entre estas vozes.

Resposta: _____

Exercício 6



Temos agora o tenor e o soprano (nosso quinto par de vozes). Como feito anteriormente, indique os intervalos por meio de números de 1 a 8.

Ouçã e veja novamente se temos algum destes erros:

1. Movimento de quintas paralelas entre essas duas vozes.

Resposta: _____

2. Movimento de uníssono ou oitava paralela.

Resposta: _____

3. Sobreposição de vozes. Atente para os momentos em que as vozes saltam em movimento direto.

Resposta: _____

4. Cruzamentos de vozes. Verifique se o soprano ficou mais grave que o tenor em algum momento.

Resposta: _____

Exercício 7



Veja agora nosso último par de vozes: o contralto e o soprano. Como feito anteriormente, indique os intervalos por meio de números de 1 a 8

Ouçã e veja mais uma vez se temos algum destes erros:

1. Movimento de quintas paralelas entre essas duas vozes.

Resposta: _____

2. Movimento de uníssono ou oitava paralela.

Resposta: _____

3. Sobreposição de vozes. Atente para os momentos em que as vozes saltam em movimento direto.

Resposta: _____

4. Cruzamentos de vozes.

Resposta: _____

Por fim, apenas para finalizarmos a análise do trecho, vamos ouvir todas as vozes novamente. Ouça e veja esse trecho no Exemplo 6.24.

Exemplo 6.24



Tom: Dó maior

I V⁶ I IV I⁶ ii I⁶ V⁶ IV⁶ V IV I⁶ ii V⁶ I vi V I

Agora é a sua vez!

Exercício 8

Não mude o primeiro acorde, o qual já está escrito! Encadeie todos os acordes (incluindo, obviamente, o primeiro) seguindo tudo o que foi exposto até agora. Lembre-se de que essa não é uma tarefa banal e pode demorar muitas horas. É possível que você chegue ao final e veja que tem que fazer tudo novamente, pois ficou muito grave, por exemplo, saindo da tessitura de uma voz. Bom, mas daqui para a frente esse será o nosso trabalho para aprendermos condução de vozes segundo a harmonia tradicional. Utilize suas anotações para saber o que pode ou não ser feito. A cada acorde escrito, ouça e confira se não há erros de duplicações, saltos, cruzamentos, movimentos paralelos inadequados e sobreposições. Tudo isso deve estar em sua mente e no papel.

Dica 1: escreva o baixo todo primeiro o mais grave possível. Possível significa sem saltos errados e respeitando a tessitura.

Dica 2: não tente copiar os exemplos dados nas páginas anteriores, pois dificilmente você conseguirá encaixá-los sem cometer algum erro.

Tom: Dó maior

I V⁶ I IV I⁶ ii I⁶ V⁶ IV⁶ V IV I⁶ ii V⁶ I vi V I

Boa prática!

CAPÍTULO 7

Encadeamento de tríades no estado fundamental na primeira e na segunda inversão com e sem notas comuns

7.1 Primeiras palavras

Neste capítulo estudaremos o encadeamento de tríades em qualquer estado. Já aprendemos como se cifra acordes no estado fundamental e na primeira inversão. Agora vamos aprender como fica a cifragem no caso da segunda inversão. Depois, estudaremos como utilizar esses acordes.

7.2 Observações sobre a notação do baixo cifrado

A escrita da cifragem do baixo cifrado para os acordes na segunda inversão é representada por um ⁴ e um ⁶ abaixo da nota do baixo. Assim, temos no segundo acorde do Exemplo 7.1 um acorde do quinto grau com quarta e sexta. Ou, pensando na nota do baixo, um ré com quarta e sexta. Observe que, como estamos em dó maior, temos um acorde de sol maior. Lembre-se de que a cifragem que estamos vendo é bem diferente da cifragem popular. Nunca confunda. Se você entendeu bem pode ir para o próximo item.

Exemplo 7.1



Tom: Dó maior

S
C
T
B

I V₄⁶

Veja o compasso 1 do Exemplo 7.2. Imagine nosso tecladista barroco lendo uma partitura com baixo cifrado. Se aparecer apenas uma nota ré, o que ele faz?

Ele subentende que tem uma terça e uma quinta como notas de acorde, ou seja, ele pensará: o acorde tem ré (a nota escrita), fá (a nota uma terça acima subentendida) e lá (a nota uma quinta acima subentendida). Isso resultaria em um acorde de ré menor (Dm). Então ele executaria como desejasse as notas. Veja (e ouça!) o compasso 2 desse exemplo para ter uma ideia do que ele poderia tocar.

Exemplo 7.2



Musical notation for Exemplo 7.2. It shows a two-staff system in 4/4 time. The first measure has a bass clef and a single note (D) on the first line. The second measure has a treble clef and two notes (F and A) on the first and second lines, with the label 'Dm' above them.

No caso de aparecer um 6 abaixo do baixo (da nota ré), como no compasso 1 do Exemplo 7.3, o que faria nosso tecladista barroco?

Ele tocaria o ré no baixo e subentenderia que no acorde existe uma terça acima do ré, que seria o fá. Ele iria subentender que existiria uma quinta, mas seria surpreendido pela sexta, indicada na cifra. Então, para evitar dissonância, optaria pela sexta no lugar da quinta. Assim, ele teria como outra nota do acorde a nota si. No caso, o acorde resultante seria a tríade de si diminuto com a terça no baixo (Bdim/D). Veja (e ouça!) no compasso 2 do Exemplo 7.3 como ele poderia executar a cifragem.

Exemplo 7.3



Musical notation for Exemplo 7.3. It shows a two-staff system in 4/4 time. The first measure has a bass clef and a single note (D) on the first line, with a '6' below it. The second measure has a treble clef and two notes (B and D) on the first and second lines, with the label 'Bdim/D' above them and a '6' below it.

Agora, no Exemplo 7.4, apareceu um $_4$ e um 6 abaixo do baixo (da nota ré). O que faria nosso tecladista barroco?

Ele tocaria o ré no baixo. Depois, iria subentender que teria uma nota uma terça acima do ré, mas veria que na cifragem há um $_4$ e, assim, para não chocar a terça com a quarta ele omitiria a terça. Com a quinta e a sexta ele faria a mesma coisa, dando preferência para a sexta. Isso resultaria nas notas ré (nota escrita), sol (quarta acima do ré) e si (sexta acima do ré). Este seria o acorde de sol maior na segunda inversão (com a quinta no baixo) (G/D). Veja e ouça o compasso 2 do exemplo para ter uma ideia do resultado.

Exemplo 7.4



Musical notation for Example 7.4. It shows a two-staff system in 4/4 time. The top staff is a treble clef with a G/D chord symbol above it. The bottom staff is a bass clef. The first measure has a bass note (G) with a 4⁶ figured bass below it. The second measure has a G/D chord with a 4⁶ figured bass below it.

Exercício 1

Monte as tríades conforme a cifragem. O baixo já está escrito e obviamente só faltam as vozes superiores. Acima do pentagrama cifre com cifragem popular.

Lembre-se: acordes de quarta e sexta no baixo cifrado são tríades da segunda inversão (ou seja, com a quinta no baixo). Assim, a nota que está no baixo é a quinta e não a fundamental. Observe a armadura de clave para saber se o acorde é maior, menor ou diminuto.

Atente ainda para as regras de montagem de acordes: completar o acorde, duplicando a fundamental (de preferência) ou a quinta, mas não duplicando a terça. Lembre-se de que o baixo aqui já está fazendo a quinta. Não deixe mais de uma oitava entre soprano e contralto e entre contralto e tenor. Escreva apenas notas dentro da tessitura de cada voz.

Musical notation for Exercise 1. It shows a two-staff system in 4/4 time. The top staff is a treble clef. The bottom staff is a bass clef. The first measure has a bass note (G) with a 4⁶ figured bass below it. The second measure has a bass note (A) with a 4⁶ figured bass below it. The third measure has a bass note (B) with a 4⁶ figured bass below it. The fourth measure has a bass note (C) with a 4⁶ figured bass below it. The fifth measure has a bass note (D) with a 4⁶ figured bass below it. The sixth measure has a bass note (E) with a 4⁶ figured bass below it. The seventh measure has a bass note (F) with a 4⁶ figured bass below it.

Agora que dominamos a cifragem, vamos aprender a encadear acordes de quarta e sexta.

Um primeiro dado é o seguinte: acordes de quarta e sexta são considerados dissonantes na harmonia tradicional. E na harmonia tradicional tudo o que é dissonante deve ser tratado de maneira a suavizar ou explicar esta dissonância. Para os nossos ouvidos contemporâneos, isso pode parecer sem muito sentido. Mas, mesmo assim iremos ouvir exemplos para sentir essa dissonância. Ouça os acordes apresentados no Exemplo 7.5. Qual o mais instável?

Exemplo 7.5



4⁶ 6

7.3 Encadeando acordes de quarta e sexta na cadência I₄⁶ – V

Temos duas possibilidades para utilizar acordes na segunda inversão. A primeira é o acorde fazer parte de uma cadência harmônica do tipo I₄⁶ – V. Este primeiro acorde desta cadência é chamado de acorde cadencial de quarta e sexta. Veja e ouça os exemplos de 7.6 a 7.12.

Verifique que aqui no compasso 2 do Exemplo 7.6 estão em roxo os acordes da cadência que estamos utilizando como fundamento para justificar o uso do acorde dissonante, que é o I₄⁶.

Exemplo 7.6



Tom: Dó maior

I I⁶ ii vi⁶ I₄⁶ V I

No Exemplo 7.7 vemos que antes e depois dos dois acordes da cadência harmônica que estamos usando podemos ter qualquer acorde, não necessitando, por exemplo, após o V ir para o I. No exemplo também vemos que o baixo pode saltar uma oitava entre as notas da cadência I₄⁶ – V.

Exemplo 7.7



Tom: Dó maior

I iii I₄⁶ V vi

No Exemplo 7.8 temos o I₄⁶ com a quinta duplicada, o que é bastante usual.

Exemplo 7.8



Tom: Dó maior

I IV⁶ I₄⁶ V I⁶

O Exemplo 7.9 mostra mais uma possibilidade.

Exemplo 7.9



Tom: Dó maior

I I₄⁶ V ii

O Exemplo 7.10 mostra apenas a cadência, o que é um encadeamento totalmente correto. Não necessita ter nenhum acorde adicional, nem antes nem depois, para que isso possa ser justificado na harmonia tradicional.

Exemplo 7.10



Tom: Dó maior

I_4^6 V

Nos exemplos 7.11 e 7.12 temos exemplos em outras tonalidades.

Exemplo 7.11



Tom: Ré maior

I_4^6 V

Exemplo 7.12



Tom: Mib maior

I_4^6 V

Exercício 2

Encadeie estas duas seqüências de acordes. Siga todas as regras aprendidas até o momento. Observe que o baixo já está escrito com sua cifra. Respeite isso!

Lembrando:

Quando não houver nada é tríade no estado fundamental: fundamental no baixo.

Quando houver um ⁶ é tríade na primeira inversão: terça no baixo.

Quando houver um ₄⁶ é tríade na segunda inversão: quinta no baixo.

Tom: Dó maior

Exercício 3

Encadeie estas três seqüências de acordes. Siga todas as regras aprendidas até o momento. Observe que não temos o baixo escrito. Será parte do seu trabalho escrevê-lo. Siga os graus indicados e as tonalidades.

Tom: Dó maior Tom: Sib maior Tom: Sol maior

7.4 Encadeando acordes de quarta e sexta sem saltos no baixo

Agora vamos estudar a outra possibilidade do uso dos acordes na segunda inversão. Você lembra que citamos há pouco duas possibilidades? Pois bem, vamos ver essa outra!

A segunda possibilidade é montarmos uma condução de vozes na qual não exista salto com o baixo, nem antes e nem depois de ele ser a quinta de um acorde. É isso que temos no Exemplo 7.13. Aprecie isso! Veja que o baixo nunca salta e que no acorde do meio temos a quinta no baixo.

Exemplo 7.13



Tom: Dó maior

C G/D C/E

I V₄⁶ I⁶

Exercício 4

Agora um trabalhinho para você!

Analisar cada uma das tríades, coloque a cifragem do baixo cifrado juntamente com os graus e acima a cifragem popular. Siga o exemplo dos compassos 1 e 2.

Tom: Dó maior

C G/D C/E

I V₄⁶ I⁶

7.5 Resumo sobre as possibilidades de encadeamento de acordes de quarta e sexta

Como resumo, podemos pensar que temos duas maneiras de justificar acordes na segunda inversão (acordes de quarta e sexta):

- a primeira só serve para justificar esse uso quando o acorde na segunda inversão ocorre no primeiro grau e está como acorde cadencial de quarta e sexta na cadência I₄⁶ – V. A vantagem é que não nos preocupamos com o que ocorre antes do acorde de quarta e sexta e nem depois do V;

- a segunda maneira permite que o acorde de quarta e sexta apareça em qualquer grau (I_4^6 , ii_4^6 , iii_4^6 , IV_4^6 , V_4^6 , vi_4^6 e vii_4^6), mas ele deve aparecer entre dois acordes (um antes e outro depois). Além disso, esses dois acordes devem ser escolhidos de forma que não haja saltos no baixo nem antes e nem depois do acorde central (o acorde de quarta e sexta).

Uma observação geral deve ser feita: não se pode encadear dois acordes seguidos na segunda inversão.

Observe no Exemplo 7.14 alguns acordes de quarta e sexta corretamente utilizados. Os segundos acordes de cada sequência são os acordes de quarta e sexta.

Exemplo 7.14



Tom: Dó maior

Tom: Dó maior

7.6 Prática de encadeamento de acordes de quarta e sexta sem saltos no baixo

Vamos explorar melhor a possibilidade de uso dos acordes de quarta e sexta sem saltos no baixo.

Exercício 5

Complete as sequências de três acordes. O acorde central já é dado, assim como o baixo. Resta a você escolher corretamente os acordes anterior e posterior, evitando acordes de quarta e sexta seguidos, e o acorde vii^o , o qual ainda não estudamos. Escolha os acordes e circule-os. Por fim, realize as conduções de vozes seguindo todas as regras vistas até agora.

- a) No acorde anterior temos dó no baixo. Assim, neste primeiro acorde você deverá escolher entre I e vi^6 , desconsiderando IV_4^6 , o qual é o mesmo acorde que aparecerá em seguida. No terceiro acorde temos novamente o dó no baixo. Você deverá escolher também entre I e vi^6 , já que IV_4^6 é o mesmo acorde visto anteriormente.



IV_4^6

I, vi^6 ou IV_4^6 ?	I, vi^6 ou IV_4^6 ?
-------------------------------------	-------------------------------------

- b) No acorde anterior temos dó no baixo. Você deverá escolher entre I e vi^6 , desconsiderando IV_4^6 , o qual é o mesmo acorde que aparecerá em seguida. No acorde posterior temos ré no baixo. Assim, neste terceiro acorde você deverá escolher entre ii, vii^{o6} e IV_4^6 , desconsiderando V_4^6 , que representaria acordes seguidos na segunda inversão, e vii^{o6} , já que ainda não aprendemos a trabalhar com acordes com quinta diminuta.



IV_4^6

I, vi^6 ou IV_4^6 ?	ii, vii^{o6} ou V_4^6 ?
-------------------------------------	---

c) No acorde anterior temos si no baixo. Assim, neste primeiro acorde você deverá escolher entre vii° , V^6 e iii_4^6 . Desconsidere vii° , com o qual ainda não aprendemos a lidar, e IV_4^6 , que é o mesmo acorde que aparecerá em seguida. No acorde posterior temos dó no baixo. Neste terceiro acorde você deverá, então, escolher entre I e vi^6 , desconsiderando IV_4^6 , que é o mesmo acorde visto anteriormente.

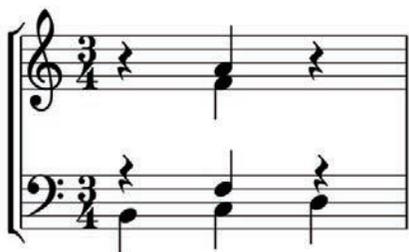


IV_4^6

vii° ,
 V^6
ou
 iii_4^6
?

I,
 vi^6
ou
 IV_4^6
?

d) No acorde anterior temos si no baixo. Assim, neste primeiro acorde você deverá escolher entre vii° , V^6 e iii_4^6 . Desconsidere vii° , com o qual ainda não aprendemos a lidar, e iii_4^6 , que também é um acorde na segunda inversão. No acorde posterior temos ré no baixo. Neste terceiro acorde você deverá escolher entre ii, $vii^{\circ 6}$ e V_4^6 , desconsiderando V_4^6 , que representaria acordes seguidos na segunda inversão, e $vii^{\circ 6}$, já que ainda não aprendemos a trabalhar com acordes com quinta diminuta.



IV_4^6

vii° ,
 V^6
ou
 iii_4^6
?

ii,
 $vii^{\circ 6}$
ou
 V_4^6
?

- e) No acorde anterior temos ré no baixo. Assim, neste primeiro acorde você deverá escolher entre ii, vii^{o6} e V₄⁶, desconsiderando V₄⁶, que representaria acordes seguidos na segunda inversão, e vii^{o6}, já que ainda não aprendemos a trabalhar com acordes com quinta diminuta. No acorde posterior temos si no baixo. Neste terceiro acorde você deverá escolher V⁶, desconsiderando vii^o, com o qual ainda não aprendemos a lidar, e iii₄⁶, que é um acorde na segunda inversão.
- f) Agora, é a sua vez! Conforme foi encaminhado até agora, escolha o acorde e complete a harmonização com as vozes superiores no primeiro e no terceiro acorde.

IV₄⁶

ii, vii ^{o6}		vii ^o ,
ou		V ⁶
V ₄ ⁶		ou
?		iii ₄ ⁶
		?

Vimos no exercício anterior possibilidades de acordes de quarta e sexta envolvendo o IV₄⁶. Vamos analisar agora outro caso? Veja o Exemplo 7.15.

Exemplo 7.15



iii₄⁶

Informamos apenas o acorde central. Teremos que escolher o acorde anterior e o posterior incluindo a nota do baixo. Siga os passos:

- Passo 1 – Inicie completando o baixo. Lembre-se de que não pode haver saltos no baixo. Veja o Exemplo 7.16.

Exemplo 7.16



iii₄⁶

- Passo 2 – Imagine no primeiro acorde que o baixo faz a fundamental e escreva a cifra em alguns centímetros abaixo do normal. Veja o Exemplo 7.17.

Exemplo 7.17

vi iii₄⁶

- Passo 3 – Imagine no primeiro acorde que o baixo faz a terça e escreva a cifra abaixo da anterior. Veja o Exemplo 7.18.

Exemplo 7.18

vi iii₄⁶
IV⁶

- Passo 4 – Imagine no primeiro acorde que o baixo faz a quinta e escreva a cifragem abaixo da anterior. Veja o Exemplo 7.19.

Exemplo 7.19

vi
IV⁶
ii₄⁶

iii₄⁶

- Passo 5 – Repita os passos de 2 a 4 para o terceiro acorde. Veja o Exemplo 7.20.

Exemplo 7.20

vi
IV⁶
ii₄⁶

iii₄⁶

vii⁰
V⁶
iii₄⁶

- Passo 6 – Exclua os acordes de quarta e sexta das suas opções de acordes, pois isso resultaria no mesmo acorde ou em acordes de quarta e sexta seguidos. Veja o Exemplo 7.21.

Exemplo 7.21

iii₄⁶

vi
IV⁶
~~X⁶~~

vii⁰
V⁶
~~X₄⁶~~

- Passo 7 – Exclua, no momento, os acordes do vii⁰, pois ainda não aprendemos a lidar com eles. Veja o Exemplo 7.22.

Exemplo 7.22

iii₄⁶

vi
IV⁶
~~X⁶~~

~~Xi⁰~~
V⁶
~~X₄⁶~~

Passo 8 – Escolha entre os acordes restantes aquele que desejar. Veja o Exemplo 7.23.

Exemplo 7.23

vi
~~IV⁶~~
~~IX⁶~~

iii₄⁶

~~Xi⁰~~
~~V⁶~~
~~IX⁶~~

- Passo 9 – Escreva a cifragem no local adequado e realize a condução de vozes seguindo todas as regras aprendidas. Veja o Exemplo 7.24.

Exemplo 7.24



vi iii₄⁶ V⁶

Exercício 6

Escolha os acordes 1 e 3 e realize o encadeamento conforme todas as regras vistas até o momento. Siga os nove passos indicados anteriormente.

The image shows a musical exercise in 3/4 time. It consists of four measures, each containing a chord in the bass clef. The chords are labeled as follows:

- Measure 1: ii_4^6 (D minor, second inversion)
- Measure 2: I_4^6 (C major, second inversion)
- Measure 3: V_4^6 (F major, second inversion)
- Measure 4: vi_4^6 (E minor, second inversion)

Exercício 7

Para finalizar esse estudo sobre os acordes de quarta e sexta, você deverá completar a sequência abaixo. Já estão escritos o soprano e o baixo. Complete com o contralto e o tenor. Não mude o soprano e o baixo! Tente imaginar que acordes são possíveis considerando que o baixo pode estar em qualquer estado (fundamental, primeira ou segunda inversão). Depois de realizar a escolha dos acordes e a condução das vozes, escreva apenas os números do baixo cifrado. Por exemplo: se no compasso 4 você utilizar o acorde de sol maior, abaixo do baixo você escreverá 6_4 e nada mais, indicando que o acorde está na segunda inversão. Antes, durante e após a escrita, ouça para entender a musicalidade do exercício.

The first system of musical notation for Exercise 7 shows a sequence of notes in the soprano and bass staves. The time signature is 3/4. The soprano staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

The second system of musical notation for Exercise 7 shows a sequence of notes in the soprano and bass staves. The time signature is 3/4. The soprano staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

CAPÍTULO 8

Tratamento para acordes de sétima
e com quinta diminuta

8.1 Primeiras palavras

Neste capítulo aprenderemos muitas coisas novas, como podemos ver e ouvir no Exemplo 8.1, as quais criam possibilidades adicionais de expressão: trata-se do uso de tétrades, das cifragens diferentes para tétrades, do uso do vii^o e da triplicação da fundamental. Não se preocupe em entender agora, só estamos apresentando-as.

Exemplo 8.1



Tom: Dó maior

S
C
T
B

C CMaj7/E F Bdim/F Em G7 C

I I₅⁶ IV vii^o₃⁴ iii V⁷ I

8.2 Revisão dos conceitos estudados anteriormente

Antes de mostrarmos as novidades, resumiremos aqui as regras que temos seguido, apresentando exemplos positivos e negativos. Fique atento aos títulos dos tópicos que aparecerão!

8.2.1 Cifragens

Os graus com algarismos romanos maiúsculos indicam acordes maiores. Aqueles com algarismos romanos minúsculos indicam acordes menores. Acordes diminutos são representados por algarismos romanos minúsculos e mais um pequeno círculo sobrescrito (^o). O Exemplo 8.2 ilustra a maneira adequada de se utilizar a cifragem segundo o que estamos estudando.

Exemplo 8.2



Tom: Dó maior

Musical notation for Example 8.2, showing seven triads in D major (Tom: Dó maior) in 4/4 time. The triads are labeled with Roman numerals: I, ii, iii, IV, V, vi, and vii^o. The notation is presented in two staves (treble and bass clef).

Veja exemplos *negativos* no Exemplo 8.3: tríade diminuta com algarismos romanos maiúsculos, tríade menor com algarismos romanos maiúsculos e tríade maior com algarismos romanos minúsculos.

Exemplo 8.3



Tom: Ré maior

Musical notation for Example 8.3, showing three triads in D major (Tom: Ré maior) in 4/4 time. The triads are labeled with Roman numerals: VII, III, and v. The notation is presented in two staves (treble and bass clef).

8.2.2 Tessitura das vozes

O Exemplo 8.4 indica a tessitura de cada uma das vozes que estamos utilizando como padrão.

Exemplo 8.4



Diagram illustrating the tessitura (voice range) for four voices (Baixo, Tenor, Contralto, Soprano) across four measures. The notation shows the placement of notes on the staff lines, with labels indicating the intended voice part:

- extensão para o baixo (extension for the bass)
- extensão para o tenor (extension for the tenor)
- extensão para o contralto (extension for the alto)
- extensão para o soprano (extension for the soprano)

O Exemplo 8.5 apresenta um exemplo *negativo*: identifique o erro visualmente. Não é necessário escrever aqui, apenas observar.

Exemplo 8.5



Tom: Dó maior

Diagram illustrating a chord progression in D major (Tom: Dó maior) in 4/4 time. The notation shows the placement of notes on the staff lines, with labels indicating the chords:

- I⁶
- IV
- V

O Exemplo 8.6 mostra um exemplo positivo: veja que o erro do exemplo anterior não existe mais.

Exemplo 8.6



Tom: Dó maior

I⁶ IV V

8.2.3 Distância entre SC, CT e TB

Entre o soprano e o contralto não é bom haver mais que uma oitava para não quebrar a unidade sonora do coro. Veja e ouça exemplos negativos e positivos no Exemplo 8.7.

Exemplo 8.7



Entre o contralto e o tenor também não é bom haver mais que uma oitava para não quebrar a unidade sonora. Veja e ouça exemplos negativos e positivos no Exemplo 8.8.

Exemplo 8.8



Entre o tenor e o baixo (diferentemente do que ocorre entre SC e CT) pode haver mais de uma oitava, pois isso não causa a quebra da unidade sonora do grupo. Veja e ouça boas práticas no Exemplo 8.9.

Exemplo 8.9



8.2.4 Preferências na duplicação de notas

Nas tríades maiores é preferível duplicar a fundamental. A quinta também pode ser duplicada, mas a terça não. Veja exemplos negativos no Exemplo 8.10.

Exemplo 8.10



Tom: Dó maior

IV I⁶

Veja abaixo exemplos positivos com fundamentais duplicadas (Exemplo 8.11).

Exemplo 8.11



Tom: Dó maior

IV I⁶

No Exemplo 8.12 temos mais exemplos positivos, agora com quintas duplicadas.

Exemplo 8.12



Tom: Dó maior

IV I⁶

Nas tríades menores também é preferível se duplicar a fundamental. A quinta também pode ser duplicada. A terça, porém, embora não haja preferência, não apresenta um efeito tão negativo do que quando em tríade maior. Veja, a seguir, exemplos um pouco negativos (Exemplo 8.13).

Exemplo 8.13



Tom: Dó maior

ii vi⁶

No Exemplo 8.14 temos mais exemplos positivos com fundamentais duplicadas.

Exemplo 8.14



Tom: Dó maior

ii vi⁶

Detailed description: The musical notation is in 4/4 time and D major. The first measure shows a ii chord (D-F-A) with the bass clef on the bottom staff and the treble clef on the top staff. The second measure shows a vi⁶ chord (B-D-F) with the bass clef on the bottom staff and the treble clef on the top staff. The notes are arranged in a way that the fundamental frequencies are duplicated across the staves.

No Exemplo 8.15 temos outros exemplos positivos com quintas duplicadas.

Exemplo 8.15



Tom: Dó maior

ii vi⁶

Detailed description: The musical notation is in 4/4 time and D major. The first measure shows a ii chord (D-F-A) with the bass clef on the bottom staff and the treble clef on the top staff. The second measure shows a vi⁶ chord (B-D-F) with the bass clef on the bottom staff and the treble clef on the top staff. The notes are arranged in a way that the fifth intervals are duplicated across the staves.

8.2.5 Cruzamento de vozes

Em um acorde o cruzamento de vozes ocorre quando:

- o soprano canta mais grave que o contralto; ou
- o contralto canta mais grave que o tenor; ou
- o tenor canta mais grave que o baixo.

Veja abaixo exemplos negativos com cruzamentos entre contralto e tenor (Exemplo 8.16). Perceba a notação em vermelho.

Exemplo 8.16



Tom: Dó maior

I I₅⁶ vi vi² II⁶ II⁷ I₄⁶ V⁷ I

Agora compare com o Exemplo 8.17, no qual foi corrigido o erro de cruzamento entre contralto e tenor.

Exemplo 8.17



Tom: Dó maior

I I₅⁶ vi vi² II⁶ II⁷ I₄⁶ V⁷ I

8.2.6 Uníssonos e quintas paralelas

Alguns movimentos paralelos entre duas vozes são considerados errados:

1. o uníssonos ou qualquer outro intervalo uma ou mais oitavas acima do uníssonos – considere ainda as oitavas consecutivas obtidas por movimento contrário.
2. a quinta ou qualquer outra quinta uma ou mais oitavas acima da quinta – considere ainda as quintas consecutivas obtidas por movimento contrário.

No Exemplo 8.18 temos exemplos negativos com uníssonos, oitavas paralelas etc. No compasso 1 entre soprano e baixo temos décimas quintas paralelas (o que para nós é chamado simplesmente de oitava paralela); no compasso 2 entre tenor e baixo temos oitavas paralelas de fato; no compasso 3 entre contralto e o baixo temos novamente oitavas paralelas; por fim, no último compasso temos uníssonos paralelo entre contralto e tenor.

Exemplo 8.18



Agora veja no Exemplo 8.19 alguns exemplos positivos na correção do que foi visto no Exemplo 8.18.

Exemplo 8.19



Para analisar exemplos negativos com quintas e décimas segundas (quintas oitavadas), veja o Exemplo 8.20.

Exemplo 8.20



O Exemplo 8.21 apresenta exemplos positivos corrigidos com os do exemplo anterior. Compare-os!

Exemplo 8.21



8.2.7 Sobreposição

A sobreposição de vozes ocorre quando:

1. uma voz que é mais aguda é ouvida em nota mais grave que uma voz mais grave no acorde posterior; ou
2. uma voz que é mais grave é ouvida em nota mais aguda que uma voz mais aguda no acorde posterior.

Vejamos inicialmente no Exemplo 8.22 exemplos negativos do caso 1 (uma voz que é mais aguda é ouvida em nota mais grave que uma voz mais grave no acorde posterior):

- no compasso 1 o contralto executa um mi3 no primeiro acorde e o tenor um fá3 no acorde posterior;
- no compasso 2 o soprano executa um sol3 no primeiro acorde e o contralto um lá3 no acorde posterior;
- no compasso 3 o tenor executa um mi2 no primeiro acorde e o baixo um fá2 no acorde posterior.

Exemplo 8.22



Agora temos exemplos positivos (Exemplo 8.23) dados na correção do exemplo anterior. Ouça e confira tudo!

Exemplo 8.23



Vejamos no Exemplo 8.24 exemplos negativos do caso 2 (uma voz que é mais grave é ouvida em nota mais aguda que uma voz mais aguda no acorde posterior):

- no compasso 1 o tenor executa um fá3 no primeiro acorde e o contralto um mi3 no acorde posterior;
- no compasso 2 o contralto executa um lá3 no primeiro acorde e o soprano um sol3 no acorde posterior;
- no compasso 3 o baixo executa um fá2 no primeiro acorde e o tenor um mi2 no acorde posterior.

Exemplo 8.24



Agora temos exemplos positivos (Exemplo 8.25) dados na correção do exemplo anterior.

Exemplo 8.25



8.2.8 Saltos em cada voz

As vozes superiores (soprano, contralto e tenor) possuem uma boa possibilidade de saltos. Estes podem ser feitos de sexta ou oitava, porém os de sétima não são bem-vindos, assim como aqueles superiores à oitava.

Exemplo negativo: salto de sétima no soprano – Exemplo 8.26. Para senti-lo melhor, cante o soprano.

Exemplo 8.26



Exemplo negativo: salto de sétima no contralto – Exemplo 8.27. Para senti-lo melhor, cante o contralto.

Exemplo 8.27



Musical score for Example 8.27, showing a seventh interval jump in the alto voice. The score is in 4/4 time and consists of two staves. The alto voice part (top staff) has a red dot on the second measure, indicating a seventh interval jump. The bass line (bottom staff) is a simple accompaniment.

Exemplo negativo: salto de nona no tenor – Exemplo 8.28. Para senti-lo melhor, cante o tenor.

Exemplo 8.28



Musical score for Example 8.28, showing a ninth interval jump in the tenor voice. The score is in 4/4 time and consists of two staves. The tenor voice part (top staff) has a red dot on the second measure, indicating a ninth interval jump. The bass line (bottom staff) is a simple accompaniment.

Exemplos positivos: correção dos exemplos anteriores nos Exemplos 8.29, 8.30 e 8.31. Cante agora as vozes corrigidas para ver se ficou mais fácil de executá-las!

Exemplo 8.29



Musical score for Example 8.29, showing corrected intervals. The score is in 4/4 time and consists of two staves. The alto voice part (top staff) and the bass line (bottom staff) are both corrected to avoid the intervals shown in the previous examples.

Exemplo 8.30



Exemplo 8.31



8.3 O tratamento das dissonâncias

Após toda essa revisão, finalmente entraremos no tratamento das dissonâncias em tétrades e em acordes com quinta diminuta, que é o nosso tema!

Inicialmente é importante salientar: nesses nossos exercícios de harmonia tradicional, não é possível fazer como na música popular, utilizando notas de tensão (dissonâncias) a bel prazer. Veja o Exemplo 8.32. Para nós, diversos erros teriam sido cometidos neste trecho. Observe que, musicalmente, tentei escrever tudo correto e soando bem, mas essa não é a sonoridade que estaremos buscando no momento. Ou seja, a intenção é parecer música clássica (barroco, classicismo, romantismo etc.), e não popular (MPB, Jazz etc.).

Exemplo 8.32



Tom: Dó maior

CMaj7 FMaj7 Am7 Dm7/C G/B G7 C(add9)

I⁷ IV⁷ vi⁷ ii² V⁶ V⁷ I⁹

8.3.1 Sétimas preparadas e resolvidas

A primeira possibilidade do uso de tétrades é a seguinte: todas as sétimas devem ser preparadas e resolvidas.

Preparar é fazer a nota dissonante ser ouvida como nota consonante, na mesma voz e oitava, no acorde anterior. Veja no Exemplo 8.33 uma dissonância (a nota mi³, em vermelho). Ela está no contralto! Observe que na cifragem da harmonia tradicional escrever um sete (7) em algarismo indo arábico significa que é uma téttrade no estado fundamental. Para saber que tipo de téttrade (maior com sétima maior, maior com sétima, menor com sétima etc.) é utilizada, deve-se observar a armadura de clave. Assim, jamais pense que 7 significa sétima menor (pode ser menor ou maior, dependendo da armadura de clave).

Exemplo 8.33



Tom: Dó maior

FMaj7

IV⁷

Ou seja, no caso em questão devemos ter a nota mi3 sendo ouvida no acorde anterior na mesma voz (no contralto, nesse caso). Veja o Exemplo 8.34.

Exemplo 8.34



IV⁷

Mas isso não basta. É necessário que a nota dissonante seja consonante no acorde anterior. Para isso, a nota mi3 teria que ser a fundamental, a terça (maior ou menor) ou a quinta (justa) de um acorde. Veja algumas possibilidades no Exemplo 8.35. Em outras palavras: a sétima tem que ser uma nota de enlace harmônico.

Exemplo 8.35



I IV⁷

iii⁶ IV⁷

vi⁶ IV⁷

vi IV⁷

Após realizar a preparação da dissonância, é necessário proceder com sua resolução.

Resolver uma dissonância significa fazê-la se tornar consonante no acorde posterior na mesma voz e sem saltos. A melhor forma de resolver uma dissonância é fazendo com que ela desça por grau conjunto no acorde posterior, ou seja, sem saltos ir para a nota de baixo na escala. Veja no Exemplo 8.36 que o contralto do mi3 desceu para o ré3.

Exemplo 8.36



IV⁷

Bom, se ré é a nota que deve constar no contralto, quais são os acordes nos quais ela é consonante? Os compassos de 1 a 3 do Exemplo 8.37 mostram o ré como fundamental, terça e quinta. Confira!

Exemplo 8.37



IV⁷ ii⁶ IV⁷ vii⁰₄⁶ IV⁷ V

Agora veja, ouça e analise os compassos de 1 a 3 do Exemplo 8.38. Verifique que todas as sétimas foram preparadas e resolvidas. Ficou claro? Se não, volte um pouco e releia as páginas anteriores. Entender isso é fundamental para prosseguir!

Exemplo 8.38



iii⁶ IV⁷ ii⁶ I IV⁷ vii⁰₄⁶ iii IV⁷ V

8.3.2 Resumo da cifragem das tétrades

Note que apresentamos novas cifragens por conta das tétrades: veja o quadro, copie-o em seu caderno de anotações e memorize-o:

- 7 → tétrade no estado fundamental (fundamental no baixo)
- 6_5 → tétrade na primeira inversão (terça no baixo)
- 4_3 → tétrade na segunda inversão (quinta no baixo)
- 2 → tétrade na terceira inversão (sétima no baixo)

8.3.3 Ordem de prioridade das regras

Antes de continuar, vamos discutir uma questão importante: qual a prioridade das regras? Se eu tiver que infringir algumas delas, que critérios utilizarei para escolher entre as várias possibilidades? Bom, a ordem de prioridade seria a seguinte:

- 1º Respeito à extensão das vozes.
- 2º Respeito ao não uso de quintas e oitavas paralelas ou consecutivas etc.
- 3º Respeito ao não uso de saltos melódicos superiores a oitava e de sétima nas vozes soprano, contralto, tenor e baixo.
- 4º Respeito ao não uso de cruzamentos de vozes.
- 5º Respeito ao não uso de sobreposição de vozes.
- 6º Respeito à resolução de dissonâncias.
- 7º Respeito à preparação de dissonâncias.
- 8º Respeito à não duplicação de dissonâncias (sétimas, quintas diminutas etc.).
- 9º Respeito à não duplicação de terças em acordes maiores.
- 10º Respeito ao não uso de saltos de sexta no baixo.
- 11º Respeito à não duplicação da terça em acordes menores.

Mantenha esta listagem sempre à mão para realizar seus exercícios. Você irá precisar!

Exercício 1

Complete a harmonização do primeiro e do último acorde das quatro seqüências a seguir. Observe as notas já escritas. Lembre-se de seguir todas as regras de escrita que temos visto.

Tom: Dó maior

soprano

tenor

contralto

baixo

IV ii⁷ V V I₅⁶ ii⁶ V⁶ iii₃⁴ vi iii⁶ vi² ii⁶

8.4 Quintas diminutas preparadas e resolvidas

Além de utilizada para as dissonâncias de sétima, a ideia de preparar e resolver vale também para as dissonâncias de quinta diminuta, mantendo-se a mesma lógica. Observe atentamente, ouça e reflita sobre cada encadeamento do Exemplo 8.39.

- Localize a nota dissonante (que é a quinta diminuta do vii^o). Como estamos em dó maior, é a nota fá do si diminuto (tríade). Faça isso em cada um dos encadeamentos.
- Verifique se essa nota foi preparada (em nota consonante) e resolvida (também em nota consonante).
- Verifique a cifra utilizada para ter certeza de que está entendendo tudo o que está ocorrendo.
- Verifique que nos acordes com quinta diminuta a preferência de duplicação é diferente do que vimos nos acordes maiores e menores. Aqui a quinta é a pior nota para ser duplicada, pois é dissonante. Já a fundamental e a terça podem ser livremente duplicadas.
- Observe que o acorde diminuto pode ocorrer em qualquer inversão.

Exemplo 8.39



Tom: Dó maior

IV vii° I ii vii° I IV° vii° iii IV° vii° vi°

IV vii°⁶ I ii vii°⁶ I IV° vii°⁶ iii ii°⁶ vii°^{4°6} I°⁶

Exercício 2

Identifique erros conforme solicitado e circule-os. Siga o exemplo do compasso 1.

1. No compasso 1 indique o erro de oitava paralela (já circulado no exemplo).
2. No compasso 2 indique o erro de duplicação de dissonância.
3. No compasso 3 indique o erro de quinta de tríade diminuta não preparada.
4. No compasso 4 indique o erro de duplicação de dissonância, oitavas paralelas e dobramento da terça em acorde maior.



Tom: Dó maior

IV vii°⁶ I ii vii°⁶ I IV° vii°⁶ iii ii°⁶ vii°^{4°6} I°⁶

Exemplo de resolução

8.4.1 Sétimas advindas de movimentos melódicos descendentes

No item 7.2.1 vimos a primeira possibilidade do uso de tétrades, que era a ideia de elas serem preparadas e resolvidas. Agora veremos outra, que a é possibilidade de ela dispensar a preparação por conta de surgir o movimento melódico descendente sem salto, como se a voz estivesse executando uma pequena escala descendente com três notas juntas.

Observe o compasso 1 do Exemplo 8.40. Temos um fragmento descendente de escala com três notas: dó-si-lá. Quando isso ocorre, a nota do meio (no caso, a nota si) pode ser uma sétima de um acorde. Porém, tanto a nota anterior como a posterior devem ser consonantes em seus respectivos acordes. Observe que o dó é uma nota consonante no acorde anterior (é a fundamental do acorde de dó maior) e que a nota lá também é consonante em seu acorde (é a terça do fá maior).

Nos compassos seguintes temos o mesmo fragmento de escala descendente (dó-si-lá). Ouça, observe e confira como as notas anteriores e posteriores são consonantes e também observe a cifragem e a condução de vozes. Depois você terá que elaborar coisas desse tipo, por isso é importante que você ouça e veja muitas vezes cada sequência para entender tudo o que está ocorrendo em cada voz, entre cada um dos seis pares de vozes (SC, ST, SB, CT, CB, TB) e nas quatro vozes como um todo.

Exemplo 8.40



Tom: Dó maior

I I⁷ IV IV⁶ I₅⁶ IV vi I₃⁴ IV I⁶ I⁷ ii I I⁷ vi⁶

Lembre-se de pegar seu caderno e fazer anotações agora! É importante que você assimile esse conhecimento para poder prosseguir.

No Exemplo 8.41, temos outros fragmentos de escala descendente com três notas, nos quais a nota central é a sétima de uma téttrade. Aprecie com atenção estes acordes e os analise. Uma observação: apresentamos exemplos apenas com o soprano, mas essa ideia de utilizar tétrades sem preparar como fragmento de escala pode ser utilizada em qualquer uma das vozes.

Exemplo 8.41



vii^o₆ vii^o₅ iii IV vi₃ ii ii⁶ ii⁷ iii IV IV⁷ ii⁶ V V⁷ I

Exercício 3

Complete as vozes em cada uma das sequências. Observe a cifragem dada e as notas escritas para a voz indicada. Escolha um acorde anterior e um posterior, de forma que as notas do fragmento melódico descendente fiquem consonantes (ou seja, devem ser fundamentais, terças maiores, terças menores ou quintas justas de acordes) e não possam ser sétimas ou quintas diminutas. Depois, escreva a cifragem abaixo desses dois acordes (o anterior e o posterior). Por fim, realize a condução de vozes conforme todas as regras indicadas. Obviamente você tem que ir ouvindo o tempo todo para sentir como está ficando. Não seja simplesmente um colocador de bolinhas!

Tom: Dó maior

I⁷ vi₅ ii² IV₅

8.4.2 Uso de sétimas do V sem preparação

Até o momento vimos duas possibilidades para utilizar dissonâncias: a primeira consistiu nas preparações e resoluções e a segunda nos fragmentos de escala descendente. Agora, para finalizar teremos nossa terceira possibilidade: uso de dissonância apenas com resolução para o V7 e suas inversões.

Como o enunciado já disse, quando temos acordes com sétima do quinto grau (V) não necessitamos realizar nenhum tratamento especial anterior para utilizarmos a sétima do acorde. A única coisa de que necessitamos é resolvê-la. Veja o Exemplo 8.42. Nos compassos 1 e 4 vemos no acorde central um ponto interessante: temos a quinta sendo omitida. Isso não é considerado um erro no acorde V7 e muitas vezes até ajuda a evitar quintas paralelas no encadeamento.

Exemplo 8.42



Tom: Dó maior

I₄⁶ V⁷ I IV V₅⁶ iii vi V₅⁶ I ii V² I⁶

Exercício 4

Realize os encadeamentos seguindo a cifração e todas as regras aprendidas até o momento.

Tom: Dó maior

ii V⁷ I vi V₅⁶ iii I₄⁶ V⁷ I VI⁶ V² I⁶

8.5 Exemplos do uso de dissonâncias

Agora temos que pensar nesses conceitos envolvendo as dissonâncias de uma forma mais abrangente, ou seja, devemos ter em mente que todas essas possibilidades podem ocorrer na mesma peça e às vezes no mesmo acorde. Vejamos o Exemplo 8.43.

Exemplo 8.43



Tom: Dó maior

I I⁷ ii ii⁷ iii IV⁷ V I₄⁶ V ii₄⁶ V₅⁶ I

No tempo 2 do compasso 1 o soprano canta uma sétima. Esta não foi preparada, mas surgiu em uma linha melódica do tipo fragmento de escala descendente vindo de nota consonante e indo para nota consonante. No tempo 3 ocorre a mesma coisa, só que com o tenor. Veja o Exemplo 8.44.

Exemplo 8.44



I I⁷ ii ii⁷

No compasso 2 do Exemplo 8.43, no segundo acorde temos no contralto uma sétima que foi preparada e resolvida. Veja o Exemplo 8.45.

Exemplo 8.45



iii IV⁷

Ainda no trecho do Exemplo 8.43, no compasso 3 do tempo 3 temos um acorde dissonante, que é um acorde na segunda inversão. Porém, como ele está no primeiro grau e é seguido do quinto, resulta na fórmula I_4^6-V , a qual não necessita que o acorde na segunda inversão chegue sem saltos no baixo. Veja o Exemplo 8.46.

Exemplo 8.46



The musical notation for Exemplo 8.46 shows a sequence of three chords: V, I_4^6 , and V. The notation is presented in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first chord (V) is a triad with notes G, B, and D. The second chord (I_4^6) is a second inversion triad with notes B, D, and G. The third chord (V) is a triad with notes G, B, and D. The notes are connected by stems and beams, and there are curved lines indicating melodic movement between notes.

Finalmente, no primeiro acorde do penúltimo compasso do trecho do Exemplo 8.43, temos um acorde dissonante, na segunda inversão. Porém, o baixo não realiza salto antes ou depois dele e tanto o acorde anterior quanto o posterior não são acordes na segunda inversão. No segundo acorde do compasso temos uma sétima que não foi preparada, apenas resolvida. Porém, como ela é do V não existe problema nisso. Veja o Exemplo 8.47.

Exemplo 8.47



The musical notation for Exemplo 8.47 shows a sequence of three chords: ii_4^6 , V_5^6 , and I. The notation is presented in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first chord (ii_4^6) is a second inversion dyad with notes F and C. The second chord (V_5^6) is a second inversion dyad with notes G and D. The third chord (I) is a triad with notes G, B, and D. The notes are connected by stems and beams, and there are curved lines indicating melodic movement between notes.

Agora vamos ouvir a mesma sequência anterior, só que com algumas notas de inflexão melódica que foram inseridas para abrilhantar nosso exercício. O objetivo é mostrar o potencial musical do que foi ensinado até o momento. As notas de inflexão melódica estão pintadas de roxo. São elas: apogiaturas¹, bordaduras, notas de passagem, retardos e escapadas.

1 Há, também, *apogiatura*, equivalente ao termo apogiatura.

Exemplo 8.48



Tom: Dó maior

The musical score for Exemplo 8.48 is in 4/4 time and D major. It consists of two staves: a treble staff with a melody and a bass staff with a bass line. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some notes marked with a purple dot. The bass line consists of quarter and eighth notes. Below the bass staff, the following chord symbols are indicated: I, I⁷, ii, ii⁷, iii, IV⁷, V, I₄⁶, V, ii₄⁶, V₅⁶, and I.

Embora este não seja um dos objetivos de estudo da presente obra, indicam-se aqui algumas explicações sobre as notas de inflexão melódica para servir como um breve guia ao leitor.

Quando colocamos uma melodia perante uma harmonia, podemos verificar que melodia e harmonia se completam e combinam. Assim, quando ouvimos uma música, sentimos unidade entre elas.

Aí, alguém poderia pensar: “Mas qual a relação entre as notas da harmonia e da melodia? São as mesmas notas?”. Bom, se formos buscar responder a essa questão, veremos que a resposta é “não”, pois, geralmente, a melodia é composta não apenas das notas dos acordes.

A situação é ilustrada no Exemplo 8.49. Em um compasso tal de uma música, a harmonia é representada pelo acorde de C (dó maior), cujas notas são dó, mi e sol. E, nesse mesmo compasso, temos uma melodia composta das notas mi, ré, mi, fá, sol, lá, sol, nessa sequência.

Exemplo 8.49



The musical score for Exemplo 8.49 is in 4/4 time and C major. It consists of two staves: a treble staff with a melody and a bass staff with a bass line. The melody is composed of quarter notes. The bass staff has a whole note chord symbol 'C' above it. The melody notes are: G4, F4, G4, A4, B4, A4, G4.

Como podemos ver, essa melodia é formada apenas por duas notas do acorde (mi e sol) e por outras três notas que não são do acorde (ré, fá e lá). “E agora?”, perguntará o iniciante na arte da música. Ora, o que permitiu que a melodia combinasse com o acorde, já que a maioria das notas dela não

é uma nota do acorde? É a isso que buscaremos responder agora.

Ao criar uma melodia, após uma harmonia já estabelecida, a primeira possibilidade é utilizarmos as notas do acorde. Assim, com um acorde de dó maior (dó, mi e sol), poderíamos ter melodias com essas notas em qualquer ordem, com variações rítmicas, pausas, repetições e mesmo omissões, como se observa no Exemplo 8.50.

Exemplo 8.50



A segunda possibilidade seria utilizarmos notas de passagem, que são notas fora dos acordes que estão entre duas notas de acorde obtidas por movimento de grau conjunto (sem saltos). Por exemplo: no acorde de dó maior, dó-ré-mi, o ré é a nota de passagem. Vide mais amostras no Exemplo 8.51.

Exemplo 8.51



A terceira seria utilizarmos bordaduras, que são semelhantes às notas de passagem com a diferença de que, em vez de a melodia cruzar de uma nota para outra do acorde, ela retorna à nota inicial. Por exemplo: no acorde de dó maior, dó-ré-dó, o ré é a bordadura. Vide mais amostras no Exemplo 8.52.

Exemplo 8.52



A quarta possibilidade que veremos são as apogiaturas. Uma apogiatura é uma nota fora do acorde que antecede, por grau conjunto (sem salto), uma nota dos acordes. A apogiatura ocorre em um tempo forte em relação à nota que ela antecede. Por exemplo: no acorde de dó maior, ré-dó, o ré é a apogiatura. Vide mais amostras no Exemplo 8.53.

Exemplo 8.53



No Exemplo 8.54, observa-se a antecipação, nossa quinta possibilidade. Neste caso, uma nota em uma voz antecipa sua entrada, soando fora do acorde anterior, mas dentro do acorde posterior.

Exemplo 8.54



A sexta possibilidade indicada (Exemplo 8.55) é o retardo, o inverso da antecipação. Nele, a nota em uma voz que seria ouvida como nota do acorde posterior não pertence ao acorde anterior.

Exemplo 8.55



Musical score for Example 8.55. The score is in C major and 4/4 time. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The chords are: C, Dm/F, C, F/A, C, G/B, C, Am. The melody starts on a C chord, moves to Dm/F, then C, F/A, G/B, and finally Am. The bass line provides harmonic support with chords corresponding to the melody.

A nossa última categoria de notas auxiliares ou de inflexão melódica são os ornamentos, que podem ser trinados, mordentes, grupetos, *acciacaturas* (ou apogiaturas breves ou longas, como em alguns autores) etc., vide o Exemplo 8.56.

Exemplo 8.56



Musical score for Example 8.56. The score is in C major and 4/4 time. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The chords are: C, C, C, C, Am. The melody includes a trill, a mordent, and a grace note. The bass line provides harmonic support with chords corresponding to the melody.

É importante deixar claro que, neste livro, não estamos explorando o uso desses recursos e que, para que sejam utilizadas, algumas considerações adicionais deveriam ser realizadas. Portanto, que essas indicações sejam mais para incentivar a curiosidade do que para se tornar prática ao longo da realização dos exercícios neste início de aprendizado da harmonia tradicional!

Exercício 5



Identifique os erros e descreva-os conforme se pede:

Erro 1: compasso 1, tempo 2: *(exemplo) Sétima não preparada no soprano* _____

Erro 2: compasso 1, do tempo 2 para o 3: _____

Erro 3: compasso 1, tempo 4: _____

Erro 4: compasso 2, tempos 1 e 2: _____

Erro 5: compasso 2, tempos 3 e 4: _____

Erro 6: entre o último acorde do compasso 2 e o primeiro do compasso 3: _____

Erro 7: compasso 3, tempos 1 e 2: _____

Erro 8: compasso 3, tempo 4: _____

Erro 9: compasso 4, tempos 1 e 2: _____

Erro 10: compasso 4, tempos 3 e 4: _____

Erro 11: compasso 5: _____

Tom: Dó maior

The musical score is in 4/4 time and D major. It consists of five measures. The notes and their corresponding chord symbols are as follows:

Measure	Notes (Soprano)	Notes (Alto)	Notes (Tenor)	Notes (Bass)	Chord Symbol
1	D4	F#4	A4	D4	I
2	D4	F#4	A4	D4	I ⁷
3	E4	F#4	A4	D4	ii
4	E4	F#4	A4	D4	ii ⁷
5	F#4	A4	D4	D4	iii
6	F#4	A4	D4	D4	IV ⁷
7	G4	A4	D4	D4	V
8	G4	A4	D4	D4	I ₄ ⁶
9	G4	A4	D4	D4	V
10	F#4	A4	D4	D4	ii ₄ ⁶
11	F#4	A4	D4	D4	V ₅ ⁶
12	D4	F#4	A4	D4	I

CAPÍTULO 9

Prática de harmonização de baixos na escrita
a quatro vozes para coro

9.1 Primeiras palavras

Caro leitor, neste capítulo iremos entender e treinar como se harmoniza uma melodia simples escrita para a voz baixo. Para isso, é necessário que você tenha todo o domínio do que vimos até o momento. Pegue seu caderno de anotações e o tenha ao lado para lembrar-se de tudo! Vamos lá? Para facilitar o entendimento, esta atividade toda está no tom de dó maior.

9.2 Harmonizando uma melodia do baixo: dó-ré-mi-fá-sol-sol-dó

9.2.1 Exemplos comentados

Cante a partitura do Exemplo 9.1. Busque sentir a elegância da melodia sendo executada pelos baixos de um coro. Como poderíamos harmonizar este trecho? Que acordes utilizaríamos? Como seriam as demais vozes do coro? Na verdade, tudo isso poderia ser de várias formas. Vamos analisar vários exemplos e comentar alguns acordes que chamam atenção para o nosso estudo.

Exemplo 9.1



S Tom: Dó maior

C

T

B

No Exemplo 9.2 vemos uma primeira possibilidade de harmonização e escrita das vozes soprano, contralto e tenor. Observe que o baixo se manteve. Vá tocando o trecho e cantando cada uma das quatro vozes, sentindo o percurso delas.

Exemplo 9.2



C G/D C/E F C/G G C

I V_4^6 I^6 IV I_4^6 V I

Primeiro compasso: V_4^6 . Neste exemplo temos um acorde de quarta e sexta (tríade na segunda inversão, isto é, com a quinta no baixo), o qual só pôde ser utilizado porque não é precedido ou sucedido de outro acorde de quarta e sexta e também porque não houve saltos no baixo, nem antes e nem depois, como podemos ver.

Terceiro compasso: I_4^6 . Aqui temos a cadência I_4^6 -V. Assim, o acorde de quarta e sexta envolvido pode ser utilizado mesmo com saltos antes ou depois do baixo. Ainda nesse compasso, temos o V antecedendo o I final. Esse é o melhor acorde para ser escolhido, pois com sua função harmônica de dominante prepara muito bem a finalização do trecho e firma a tonalidade.

No Exemplo 9.3 vemos uma segunda possibilidade de harmonização e escrita das vozes soprano, contralto e tenor. Observe que o baixo se manteve. Vá tocando o trecho e cantando cada uma das quatro vozes, sentindo o percurso delas.

Exemplo 9.3



C Dm C/E F G G7 C

I ii I^6 IV V V^7 I

Terceiro compasso: V^7 . Aqui tivemos uma sétima não preparada, mas como ela pertence ao acorde do quinto grau (V) não há problema, já que a preparação nesse caso é dispensável. Temos também V antecedendo o I final. Esse é o melhor acorde para ser escolhido, pois com sua função harmônica de dominante prepara muito bem a finalização do trecho.

No Exemplo 9.4 vemos uma terceira possibilidade de harmonização e escrita das vozes soprano, contralto e tenor. Observe que o baixo se manteve. Vá tocando o trecho e cantando cada uma das quatro vozes. Não ache isso desnecessário, pois é agora que você realmente tem a chance de tornar seu aprendizado musical!

Exemplo 9.4



Chords: C, G/D, C/E, Dm/F, C/G, G, C

Chord symbols: I, V_4^6 , I^6 , ii^6 , I_4^6 , V, I

Primeiro compasso: V_4^6 . Neste exemplo temos um acorde na segunda inversão (quinta no baixo), o qual só pôde ser utilizado porque não é precedido ou sucedido de outro acorde de quarta e sexta e também porque não houve saltos no baixo, nem antes e nem depois.

Terceiro compasso: I_4^6 . Aqui temos a cadência I_4^6 -V. Assim, o acorde de quarta e sexta envolvido pode ser utilizado mesmo com saltos antes ou depois do baixo. Ainda nesse compasso temos o V antecedendo o I final. Esse é o melhor acorde para ser escolhido, pois prepara muito bem a finalização do trecho.

No Exemplo 9.5 vemos uma quarta possibilidade de harmonização. Vá tocando o trecho e cantando cada uma das quatro vozes.

Exemplo 9.5



Chords: C, Dm7, Em, FMaj7, G, G7, C

Chord symbols: I, ii^7 , iii , IV^7 , V, V^7 , I

Primeiro compasso: ii^7 . Neste acorde a quinta foi omitida, o que não é um problema muito grave e foi a única alternativa encontrada para evitar problemas maiores na realização desse encadeamento. Podemos ver que a sétima foi devidamente preparada e resolvida.

Segundo compasso: IV^7 . Temos aqui a sétima devidamente preparada e resolvida. Também podemos comparar as cifragens e lembrar que na cifragem da harmonia tradicional o 7 não significa nem maior e nem menor, em termos de tipo de sétima.

Terceiro compasso: V^7 . Aqui tivemos uma sétima não preparada. Mas, como pertence ao acorde do quinto grau (V), não há problema, a preparação é dispensável. Também temos V antecedendo o I final, preparando muito bem a finalização.

No Exemplo 9.6 vemos uma quinta possibilidade de harmonização e escrita das vozes soprano, contralto e tenor. O baixo se manteve.

Exemplo 9.6



C G7/D Em FMaj7 G G7 C

I V_3^4 iii IV^7 V V^7 I

Primeiro compasso: V_3^4 . Neste exemplo temos um acorde na segunda inversão (no caso, uma tríade) com a quinta no baixo, o qual só pôde ser utilizado porque não é precedido ou sucedido de outro acorde na segunda inversão e também porque não houve saltos no baixo, nem antes e nem depois. Notamos também que temos a sétima e que a preparação foi dispensada, já que se trata de um acorde do grau V. Mas, como necessário, foi devidamente resolvida.

Segundo compasso: IV^7 . Podemos ver que a sétima foi devidamente preparada e resolvida.

Terceiro compasso: V^7 . Aqui tivemos uma sétima não preparada, mas como pertence ao acorde do quinto grau (V) não há problema. Temos também V antecedendo o I final.

9.2.2 Passo a passo para a realização

Anteriormente vimos como existem muitas possibilidades de realizarmos harmonizações com uma melodia dada. Agora iremos retomar a melodia crua e analisar os passos que foram dados para realizar uma harmonização. Atente para isso, pois em breve você terá que realizar esses passos sozinho.

Exemplo 9.7



Tom: Dó maior

I	ii	iii	IV	V	V	I
vi ⁶	vii ⁶	I ⁶	ii ⁶	iii ⁶	iii ⁶	vi ⁶
IV ₄ ⁶	V ₄ ⁶	iv ₄ ⁶	vii ⁶	I ₄ ⁶	I ₄ ⁶	IV ₄ ⁶
ii ²	iii ²	IV ²	V ²	vi ²	vi ²	ii ²

A primeira coisa a fazer é escrever abaixo do sistema todas as várias possibilidades de acordes que temos se considerarmos a nota do baixo que já está escrita. Veja o Exemplo 9.7. Por exemplo: no primeiro acorde temos a nota dó no baixo e o tom dó maior. Se dó for a fundamental de um acorde, este será dó maior no estado fundamental (I ou C); se o dó for a terça de um acorde, este será lá menor na primeira inversão (vi⁶ ou Am/C); se for a quinta de um acorde, este será fá maior na segunda inversão (IV₄⁶ ou F/C). Temos ainda a possibilidade de o dó ser a sétima de algum acorde. Neste caso, o acorde seria ré menor com sétima (ii² ou Dm7/C).

Ficou claro? Assim devemos proceder para cada acorde. É trabalhoso, mas é a única forma de realizar a harmonização e a atividade presente. Dedique-se a isso! Verifique, abaixo do baixo, cada possibilidade de acorde indicada conforme a lógica do exemplo e, acima, a cifragem com o baixo como fundamental, seguida da cifragem com o baixo como terça, depois da cifragem com o baixo como quinta e, por fim, da cifragem com o acorde com o baixo como sétima.

O segundo passo é nos livrarmos da sujeira, ou seja, de acordes que não utilizaremos porque resultariam em algo indesejável ou errado. Usaremos aqui em nosso livro dois pontos (..) antes desses acordes excluídos para indicá-los. Veja o Exemplo 9.8. Os critérios de exclusão são os seguintes:

1. Acordes diferentes do I no primeiro e no último compasso da peça.
2. Tétrades na terceira inversão (X²) que não possam ser utilizadas, segundo as possibilidades de uso de sétimas estudadas até então.
3. Acordes vii^o quando não for possível ter a sua quinta diminuta preparada e resolvida.
4. Acordes na segunda inversão (X₄⁶) quando forem seguidos ou quando resultarem em salto antes ou depois do baixo ou não resultarem na fórmula I₄⁶-V.

Estude atentamente cada caso de exclusão, comparando cada acorde excluído com os critérios de exclusão para saber o motivo ou os motivos pelos quais o acorde foi excluído. Lembre-se de que depois você terá que fazer isso sozinho. O momento de aprender é agora!

Exemplo 9.8

Tom: Dó maior

I	ii	iii	IV	V	V	I
..vi ⁶	..vii ^{o6}	I ⁶	ii ⁶	iii ⁶	iii ⁶	..vi ⁶
..IV ₄ ⁶	V ₄ ⁶	iv ₄ ⁶	..vii ^{o6}	I ₄ ⁶	..I ₄ ⁶	..IV ₄ ⁶
..ii ²	..iii ²	..IV ²	..V ²	..vi ²	..vi ²	..ii ²

O terceiro passo é escolher os acordes. Veja o Exemplo 9.9. Neste capítulo vamos colocar em negrito o acorde escolhido. A princípio você poderia escolher qualquer um dos que não foram excluídos, mas busque fazer escolhas que lhe satisfaçam esteticamente. Lembre-se de que o I final soa bem se precedido do V, então, se possível escolha V para o penúltimo acorde.

No primeiro compasso atente para o V₄⁶. Observe que como aqui foi escolhido um acorde na segunda inversão, automaticamente temos que abrir mão do IV₄⁶ como possibilidade para o acorde seguinte. No penúltimo compasso vemos o V antecedendo o I final, o que é bastante adequado.

Exemplo 9.9

Tom: Dó maior

I	ii	iii	IV	V	V	I
..vi⁶	..vii⁰⁶	I⁶	ii⁶	iii⁶	iii⁶	..vi⁶
..IV₄⁶	V₄⁶	iv₄⁶	..vii⁰⁶	I₄⁶	..I₄⁶	..IV₄⁶
..ii²	..iii²	..IV²	..V²	..vi²	..vi²	..ii²

Por fim, como último passo basta realizarmos corretamente a condução de vozes completando o soprano, o contralto e o tenor. Veja o Exemplo 9.10. Nesse momento podemos descobrir que alguma escolha anterior não foi muito boa e assim resolvermos mudar algum acorde, ou mesmo acrescentar alguma sétima em algum lugar onde considerarmos possível. Não foi o caso deste exemplo. Ouça para conferir como ficou o resultado final!

Exemplo 9.10



I	V₄⁶	I⁶	IV	I₄⁶	V	I
----------	----------------------------------	----------------------	-----------	----------------------------------	----------	----------

9.3 Harmonizando outra melodia do baixo: dó-si-sol-fá-mi-dó-ré-sol-dó

No Exemplo 9.11 temos outra frase para harmonizarmos. Cante-a e sinta a força que ela tem como frase de baixo.

Para harmonizarmos, a primeira coisa a fazer é escrever abaixo do sistema todas as várias possibilidades de acordes que temos se considerarmos a nota do baixo que já está escrita. Confira as possibilidades cifradas: acima, a cifragem com o baixo como fundamental, seguida da cifragem com o baixo como terça (⁶), depois da cifragem com o baixo como quinta (₄⁶) e, por fim, da cifragem com o acorde com o baixo como sétima (²).

Exemplo 9.11



Tom: Dó maior

I	vii ^o	V	IV	iii	I	ii	V	I
vi ⁶	V ⁶	iii ⁶	ii ⁶	I ⁶	vi ⁶	vii ^{o6}	iii ⁶	vi ⁶
IV ₄ ⁶	iii ₄ ⁶	I ₄ ⁶	vii ^{o6}	iv ₄ ⁶	IV ₄ ⁶	V ₄ ⁶	I ₄ ⁶	IV ₄ ⁶
ii ²	I ²	vi ²	V ²	IV ²	ii ²	iii ²	vi ²	ii ²

O segundo passo é nos livrarmos da sujeira: acordes que não utilizaremos porque resultariam em algo indesejável ou errado. Em nossa atividade colocaremos dois pontos antes desses acordes para indicar que são excluídos. Acompanhe o Exemplo 9.12. Os critérios de exclusão são os seguintes:

1. Acordes diferentes do I no primeiro e no último compasso da peça.
2. Tétrades na terceira inversão (X^2) que não possam ser utilizadas, segundo as possibilidades de uso de sétimas estudadas até o momento.
3. Acordes vii^o quando não for possível ter a sua quinta diminuta preparada e resolvida.
4. Acordes na segunda inversão (X_4^6) quando forem seguidos ou quando resultarem em salto antes ou depois do baixo ou não resultarem na fórmula I_4^6 -V.

Exemplo 9.12

Tom: Dó maior

I ..vii^o V IV iii I ii V I
 ..vi⁶ V⁶ iii⁶ ii⁶ I⁶ vi⁶ ..vii^{o6} iii⁶ ..vi⁶
 ..IV₄⁶ ..iii₄⁶ I₄⁶ ..vii^{o6} ..iv₄⁶ ..IV₄⁶ ..V₄⁶ ..I₄⁶ ..IV₄⁶
 ..ii² ..I² ..vi² V² ..IV² ..ii² ..iii² ..vi² ..ii²

O terceiro passo é escolher os acordes. Neste exercício colocaremos em **negrito** o acorde escolhido. A princípio você poderia escolher qualquer um dos acordes que não foram excluídos, mas busque fazer escolhas que te satisfaçam esteticamente. Lembre-se de que o I final soa bem se precedido do V. Confira o Exemplo 9.13.

Exemplo 9.13

Tom: Dó maior

I ..vii^o V IV iii I **ii** V I
 ..vi⁶ V⁶ iii⁶ ii⁶ I⁶ vi⁶ ..vii^{o6} iii⁶ ..vi⁶
 ..IV₄⁶ ..iii₄⁶ I₄⁶ ..vii^{o6} ..iv₄⁶ ..IV₄⁶ ..V₄⁶ ..I₄⁶ ..IV₄⁶
 ..ii² ..I² ..vi² V² ..IV² ..ii² ..iii² ..vi² ..ii²

Por fim, basta realizarmos corretamente a condução de vozes. Nesse momento podemos descobrir que alguma escolha não foi muito boa e assim resolvermos mudar algum acorde, ou mesmo

acrescentar alguma sétima em algum lugar onde considerarmos possível. Ouça o Exemplo 9.14 para sentir como ficou o resultado final!

Exemplo 9.14



C G/B C/G G7/F C/E Am/C Dm G C

I V⁶ I₄⁶ V² I⁶ vi⁶ ii V I

Segundo compasso: $I_4^6 - V^2$. É interessante observar esta possibilidade. Temos o I_4^6 devidamente seguido do V, só que este aparece invertido com a sétima no baixo. A sétima, por sua vez, está resolvida como deveria ser, mas não foi preparada, o que não é um problema, já que como pertence ao V dispensa a preparação.

Quarto compasso: V antecedendo o I final. Este é o melhor acorde para ser escolhido, pois com sua função harmônica de dominante, prepara muito bem a finalização do trecho, marcando bem a tonalidade.

9.4 Macetes para a harmonização de melodias no baixo

A partir de tudo o que vimos, podemos afirmar que é um caminho complexo que deve ser seguido para a realização de harmonizações de melodias. Assim, para facilitar esse árduo trabalho apresentaremos alguns macetes que são bem úteis.

Macete 1 - três notas sem salto

Como primeiro macete para apresentar ideias de possibilidades de escolha de acordes, tem-se que podemos utilizar acordes na segunda inversão facilmente quando temos três notas descendendo por graus conjuntos, ou simplesmente três notas sem salto. Sobre a nota central, geralmente será possível utilizar um acorde desse tipo. Observe que utilizar acordes de quarta e sexta é muito bom, pois traz movimento ao baixo e maior variedade no uso de diferentes acordes. Veja e ouça o Exemplo 9.15.

Exemplo 9.15



Tom: Dó maior

$?_4^6$ ii vi_4^6 IV

Macete 2 - três notas descendentes

Como segundo macete, temos: quando existem três notas descendo em grau conjunto no baixo, a nota central pode ser a sétima de uma téttrade. Veja e ouça o Exemplo 9.16. Preste atenção na cifragem.

Exemplo 9.16



Tom: Dó maior

$?^2$ vi vi^2 IV

Macete 3 - dois quintos graus da escala seguidos

Como terceiro macete, temos: quando há no baixo duas notas do quinto grau seguidas, é possível utilizar a cadência I_4^6-V (ou $I_4^6-V^7$). Veja e ouça o Exemplo 9.17.

Exemplo 9.17



Tom: Dó maior

I_4^6 V I_4^6 V I_4^6 V

Macete 4 - baixo em notas de acordes com função harmônica dominante (V e VII graus)

Como quarto macete, temos diversas observações sobre as notas que podem ser utilizadas como componentes de acordes com função harmônica dominante. No compasso 1 do Exemplo 9.18 vemos escrita uma nota sol. Como se está em dó maior, é a nota do quinto grau da tonalidade. Uma boa possibilidade é pensarmos que quando aparece essa nota do quinto grau, podemos deixá-la como fundamental do V⁷, lembrando que basta haver no acorde seguinte alguma possibilidade para resolução da sétima dessa téttrade. Confira o compasso 2.

Exemplo 9.18



Tom: Dó maior

G7

V⁷

No compasso 1 do Exemplo 9.19 vemos a nota do sétimo grau (em dó maior a nota si). Podemos utilizá-la como terça da téttrade do V grau (V₅⁶). Basta que tenhamos a sétima da téttrade resolvida no acorde seguinte. Veja e ouça o exemplo do compasso 2. Também podemos pensar na nota do sétimo grau como fundamental do vii^o ou do vii^{o7}. Mas muito cuidado, pois tanto a quinta diminuta quanto a sétima devem ser preparadas e resolvidas. Veja e ouça o exemplo do compasso 3.

Exemplo 9.19



Tom: Dó maior

G7/B

Bm7(b5)

V₅⁶

vii^{o7}

Quando a nota do segundo grau aparece no baixo, podemos tentar utilizar o vii^{o6} ou o vii^{o5}⁶. Em dó maior seria Bdim/D (a tríade) ou Bm7(b5)/D (o si meio diminuto com o ré no baixo). Lembre-se apenas de que é necessário poder preparar e resolver a quinta diminuta e a sétima do acorde. Veja e ouça o Exemplo 9.20.

Exemplo 9.20



Tom: Dó maior Bdim/D

vii°⁶

Quando temos a nota do quarto grau no baixo, como no Exemplo 9.21, podemos tentar utilizá-la como quinta do acorde do sétimo grau ($vii^{\circ}_4{}^6$ ou $vii^{\circ}_3{}^4$), o que em dó maior seria Bdim/F ou Bdim7(b5)/F. Lembre-se apenas de que antes deve vir outra fá e depois deve vir uma nota mi para a quinta diminuta que está no baixo já preparada e resolvida. No caso de você utilizar o $vii^{\circ}_3{}^4$, nunca deixe de preparar e resolver a sétima, além da quinta diminuta.

Exemplo 9.21



Tom: Dó maior Bdim/F

vii°²

Quando em dó maior, no caso temos a nota lá. Se ela for precedida de outra lá e seguida de sol, pode-se utilizar o $vii^{\circ 2}$ (Bm7(b5)/A). Veja e ouça o Exemplo 9.22.

Exemplo 9.22



Tom: Dó maior Bm7(b5)/A

vii°²

Macete 5 - cuidado com o o_4^6

Muitas vezes escolhemos acordes de quarta e sexta e esquecemos de observar a regra que impede que sejam utilizados acordes seguidos na segunda inversão. Atente para isso! Observe no Exemplo 9.23 onde o erro se processou.

Exemplo 9.23



Dm/A Em/B C

Tom: Dó maior

vi	..vii ^o	I			
IV ⁶	V ⁶	vi ⁶	ii ₄ ⁶	iii ₄ ⁶	I
ii ₄ ⁶	iii ₄ ⁶	IV ₄ ⁶			
..vii ^{o2}	..I ²	..ii ²			

Exercício 1

- a) Observe atentamente a melodia da voz baixo escrita. Cante para poder senti-la.
- b) Verifique os cinco macetes indicados anteriormente e veja se algum deles pode ser aplicado nesta sequência.

Tom: Dó maior

- c) Na pauta a seguir, preencha os espaços vazios pelos acordes correspondentes (I, ii, iii, IV, V, vi ou vii°).
- d) Coloque dois pontos antes dos acordes que você eliminará previamente. Elimine-os seguindo estes critérios:
- acordes diferentes do I no primeiro e no último compasso da peça;
 - tétrades na terceira inversão (X^2) que não possam ser utilizadas, segundo as possibilidades de uso de sétimas estudadas até então;
 - acordes vii° quando não for possível ter a sua quinta diminuta preparada e resolvida;
 - acordes na segunda inversão (X_4^6) quando forem seguidos ou quando resultarem em salto antes ou depois do baixo ou não resultarem na fórmula I_4^6-V .
- e) Depois, circule o acorde que você escolherá para ser utilizado. Lembre-se de que o I final soa bem se precedido do V ou do V^7 .
- f) Por fim, realize corretamente a condução de vozes completando o soprano, o contralto e o tenor.

—	—	—	—	—	—	—
6	6	6	6	6	6	6
$_4^6$	$_4^6$	$_4^6$	$_4^6$	$_4^6$	$_4^6$	$_4^6$
2	2	2	2	2	2	2

Exercício 2

- a) Observe atentamente a melodia da voz baixo escrita. Cante para poder senti-la.
- b) Verifique os cinco macetes indicados anteriormente e veja se algum deles pode ser aplicado nesta sequência. Por exemplo: no segundo compasso, será que dá para usar este sol como sétima de algum acorde mesmo sem preparação? Não escreva sua resposta, apenas pense!

Tom: Dó maior

- c) Na pauta a seguir, preencha os espaços vazios pelos acordes correspondentes (I, ii, iii, IV, V, vi ou vii°).
- d) Coloque dois pontos antes dos acordes que você eliminará previamente. Elimine-os seguindo estes critérios:
- acordes diferentes do I no primeiro e no último compasso da peça;
 - tétrades na terceira inversão (X^2) que não possam ser utilizadas, segundo as possibilidades de uso de sétimas estudadas até o momento;
 - acordes viio quando não for possível ter a sua quinta diminuta preparada e resolvida;
 - acordes na segunda inversão (X_4^6) quando forem seguidos ou quando resultarem em salto antes ou depois do baixo ou não resultarem na fórmula I_4^6-V .
- e) Depois, circule o acorde que você escolherá para ser utilizado. Lembre-se de que o I final soa bem se precedido do V ou do V^7 .
- f) Por fim, realize corretamente a condução de vozes completando o soprano, o contralto e o tenor.

—	—	—	—	—	—	—
6	6	6	6	6	6	6
— ₄ ⁶						
2	2	2	2	2	2	2
—	—	—	—	—	—	—

Exercício 3

- Observe atentamente a melodia da voz baixo escrita. Cante para poder senti-la.
- Verifique os cinco macetes indicados anteriormente e veja se algum deles pode ser aplicado nesta sequência.

Tom: Dó maior

The musical notation shows a bass line in 4/4 time, D major. The notes are: C4 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half). The treble clef is empty.

- Na pauta a seguir, preencha os espaços vazios pelos acordes correspondentes (I, ii, iii, IV, V, vi ou vii°).
- Coloque dois pontos antes dos acordes que você eliminará previamente. Elimine-os seguindo estes critérios:
 - acordes diferentes do I no primeiro e no último compasso da peça;
 - tétrades na terceira inversão (X^2) que não possam ser utilizadas, segundo as possibilidades de uso de sétimas estudadas até o momento;
 - acordes viio quando não for possível ter a sua quinta diminuta preparada e resolvida;
 - acordes na segunda inversão (X_4^6) quando forem seguidos ou quando resultarem em salto antes ou depois do baixo ou não resultarem na fórmula I_4^6-V .
- Depois, circule o acorde que você escolherá para ser utilizado. Lembre-se de que o I final soa bem se precedido do V ou do V⁷.
- Por fim, realize corretamente a condução de vozes completando o soprano, o contralto e o tenor.

Exercício 4

- a) Observe atentamente a melodia da voz baixo escrita. Cante para poder senti-la.
- b) Verifique os cinco macetes indicados anteriormente e veja se algum deles pode ser aplicado nesta sequência. No segundo compasso: hum! Parece apetitoso esse fá! Será que o podemos tornar uma quinta diminuta preparada e resolvida? Pense nisso!

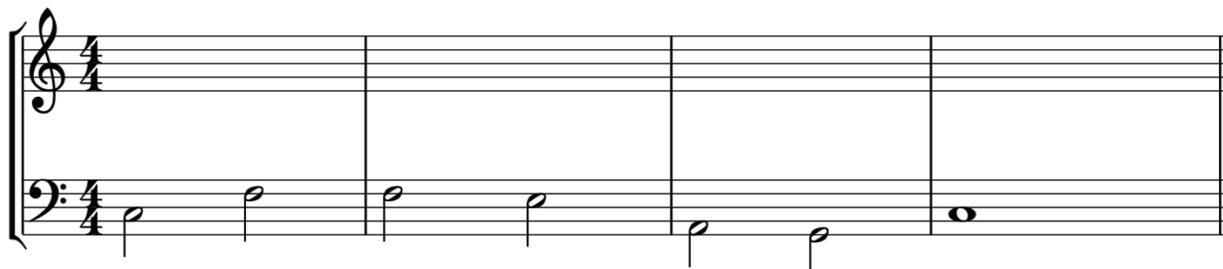
Tom: Dó maior

- c) Na pauta a seguir, preencha os espaços vazios pelos acordes correspondentes (I, ii, iii, IV, V, vi ou vii°).
- d) Coloque dois pontos antes dos acordes que você eliminará previamente. Elimine-os seguindo estes critérios:
 - acordes diferentes do I no primeiro e no último compasso da peça;
 - tétrades na terceira inversão (X²) que não possam ser utilizadas, segundo as possibilidades de uso de sétimas estudadas até então;
 - acordes viio quando não for possível ter a sua quinta diminuta preparada e resolvida;

- acordes na segunda inversão (X_4^6) quando forem seguidos ou quando resultarem em salto antes ou depois do baixo ou não resultarem na fórmula I_4^6-V .

e) Depois, circule o acorde que você escolherá para ser utilizado. Lembre-se de que o I final soa bem se precedido do V ou do V^7 .

f) Por fim, realize corretamente a condução de vozes completando o soprano, o contralto e o tenor.



—	—	—	—	—	—	—
6	6	6	6	6	6	6
4^6	4^6	4^6	4^6	4^6	4^6	4^6
2	2	2	2	2	2	2

Exercício 5

- Observe atentamente a melodia da voz baixo escrita. Cante para poder senti-la.
- Verifique os cinco macetes indicados anteriormente e veja se algum deles pode ser aplicado nesta sequência. No segundo compasso: hum! Parece apetitoso esse si! Será que o podemos tornar uma sétima preparada e resolvida? No terceiro compasso: que legais essas duas notas sol seguidas! O que será que podemos fazer com isso?



- Na pauta a seguir, preencha os espaços vazios pelos acordes correspondentes (I, ii, iii, IV, V, vi ou vii°).

- d) Coloque dois pontos antes dos acordes que você eliminará previamente. Elimine-os seguindo estes critérios:
- acordes diferentes do I no primeiro e no último compasso da peça;
 - tétrades na terceira inversão (X^2) que não possam ser utilizadas, segundo as possibilidades de uso de sétimas estudadas até o momento;
 - acordes viii quando não for possível ter a sua quinta diminuta preparada e resolvida;
 - acordes na segunda inversão (X_4^6) quando forem seguidos ou quando resultarem em salto antes ou depois do baixo ou não resultarem na fórmula I_4^6-V .
- e) Depois, circule o acorde que você escolherá para ser utilizado. Lembre-se de que o I final soa bem se precedido do V ou do V^7 .
- f) Por fim, realize corretamente a condução de vozes completando o soprano, o contralto e o tenor.

—	—	—	—	—	—	—
6	6	6	6	6	6	6
—	—	—	—	—	—	—
4^6	4^6	4^6	4^6	4^6	4^6	4^6
—	—	—	—	—	—	—
2	2	2	2	2	2	2
—	—	—	—	—	—	—

Exercício 6

- a) Observe atentamente a melodia da voz baixo escrita. Cante para poder senti-la.
- b) Verifique os cinco macetes indicados anteriormente e veja se algum deles pode ser aplicado nesta sequência. No primeiro compasso: temos várias notas repetidas, o que é um prato cheio para acordes de 4^6 . No terceiro compasso: será que não ficaria bom utilizar esse dó do primeiro acorde do terceiro compasso como sétima?

Tom: Dó maior

- c) Na pauta a seguir, preencha os espaços vazios pelos acordes correspondentes (I, ii, iii, IV, V, vi ou vii^o).
- d) Coloque dois pontos antes dos acordes que você eliminará previamente. Elimine-os seguindo estes critérios:
- acordes diferentes do I no primeiro e no último compasso da peça;
 - tétrades na terceira inversão (X^2) que não possam ser utilizadas, segundo as possibilidades de uso de sétimas estudadas até então;
 - acordes viio quando não for possível ter a sua quinta diminuta preparada e resolvida;
 - acordes na segunda inversão (X_4^6) quando forem seguidos ou quando resultarem em salto antes ou depois do baixo ou não resultarem na fórmula I_4^6-V .
- e) Depois, circule o acorde que você escolherá para ser utilizado. Lembre-se de que o I final soa bem se precedido do V ou do V⁷.
- f) Por fim, realize corretamente a condução de vozes completando o soprano, o contralto e o tenor.

—	—	—	—	—	—	—
6	6	6	6	6	6	6
— ₄ ⁶						
2	2	2	2	2	2	2

CAPÍTULO 10

Prática de harmonização de melodias na escrita
a quatro vozes para coro

10.1 Primeiras palavras

Caro estudante, neste capítulo iremos entender e treinar como se harmoniza uma melodia musical simples escrita para a voz soprano. Tenha em mãos tudo o que você aprendeu até o momento. Vamos lá? Para facilitar o entendimento, toda esta atividade está no tom de dó maior.

10.2 Harmonizando uma melodia do soprano: sol-dó-si-sol-lá-si-dó

10.2.1 Exemplos comentados

Leia o sistema do Exemplo 10.1, toque e cante junto. Busque sentir a beleza da melodia sendo executada pelos sopranos de um coro. Como poderíamos harmonizar este trecho? Que acordes utilizaríamos? Como seriam as demais vozes do coro? Na verdade, tudo isso poderia ser de várias formas. Veja os exemplos seguintes!

Exemplo 10.1



Tom: Dó maior

S
C
T
B

No Exemplo 10.2 vemos uma primeira possibilidade de harmonização e escrita das vozes contralto, tenor e baixo. Observe que o soprano se manteve. Vá tocando o trecho e cantando cada uma das quatro vozes. Sinta o percurso delas.

Exemplo 10.2



Tom: Dó maior

C C/E F C/E Dm G C

I I⁶ V² I⁶ ii V⁷ I

No Exemplo 10.3 vemos uma segunda possibilidade de harmonização e escrita das vozes contralto, tenor e baixo. Observe que o soprano se manteve. Vá tocando o trecho e cantando cada uma das quatro vozes. Novamente sinta o percurso delas. Faça música!

Exemplo 10.3



Tom: Dó maior

C FMaj7/A Bm7(b5) Em Am G C

I IV₅⁶ vii^{o6} iii vi V I

10.2.2 Passo a passo para a realização

Anteriormente vimos como existem diversas possibilidades de realizarmos harmonizações com uma melodia dada. Agora iremos retomar a melodia crua e analisar os passos que foram dados para realizar a harmonização. Atente para isso, pois em breve você terá que realizar esses passos sozinho!

A primeira coisa a fazer é escrever abaixo do sistema todas as várias possibilidades de acordes que temos se considerarmos a nota do soprano que já está escrita. Por exemplo: no primeiro acorde temos a nota sol no soprano – lembrando que o tom é do maior. Siga o Exemplo 10.4.

Se sol for a fundamental de um acorde, este será sol maior (V ou G); se sol for a terça de um acorde, este será mi menor (iii ou Em); se for a quinta de um acorde, este acorde será dó maior (I ou C). Temos ainda a possibilidade de o sol ser a sétima de um acorde. Neste caso, o acorde seria lá menor com sétima (vi⁷ ou Am7). Ficou claro? Note que, como não estamos harmonizando o baixo, não falamos em inversões de acordes. Assim, devemos proceder para cada acorde. Verifique com atenção cada possibilidade de acorde indicada conforme o exemplo. Abaixo da partitura temos a cifragem com o soprano como fundamental, seguida da cifragem com o soprano como terça, depois da cifragem com o soprano como quinta e, por fim, da cifragem com o soprano como sétima.

Exemplo 10.4



Tom: Dó maior

V	I	vii ^o	V	vi	vii ^o	I
iii	vi	V	iii	IV	V	vi
I	IV	iii	I	ii	iii	IV
vi ⁷	ii ⁷	I ⁷	vi ⁷	vii ^{o7}	I ⁷	ii ⁷

O segundo passo é nos livrarmos da sujeira, ou seja, de acordes que não utilizaremos porque resultariam em algo indesejável ou errado. Em nossa atividade colocaremos dois pontos antes desses acordes para indicar que são excluídos. Os critérios de exclusão são os seguintes:

1. acordes diferentes do I no primeiro e no último compasso da peça;
2. tétrades que não possam ser utilizadas, segundo as possibilidades estudadas até o momento;
3. acordes vii^o quando não for possível ter a sua quinta diminuta preparada e resolvida.

Analise com cuidado ao Exemplo 10.5 para conferir esse aspecto. Estude atentamente cada caso de exclusão, comparando cada acorde excluído com os critérios de exclusão para saber o motivo ou os motivos pelos quais o acorde foi retirado.

Exemplo 10.5

Tom: Dó maior

..V	I	vii°	V	vi	vii°	I
..iii	vi	V	iii	IV	V	..vi
I	IV	iii	I	ii	iii	..IV
..vi ⁷	..ii ⁷	..I ⁷	..vi ⁷	..vii ^{o7}	..I ⁷	..ii ⁷

O terceiro passo é escolher os acordes. Vamos colocar em negrito o acorde escolhido. A princípio você poderia escolher qualquer um dos que não foram excluídos, mas busque fazer escolhas que lhe satisfaçam esteticamente. Pode ser que você tenha que voltar para esse passo diversas vezes até que obtenha uma escolha de acordes que resulte em uma condução de vozes correta. É possível que você escolha acordes com os quais seja impossível se fazer uma boa condução de vozes, por isso lembre-se: *refazer não é um problema!* Pode-se observar que o I final soa bem se precedido do V, ou seja, se possível escolha V para o penúltimo acorde. Confira o Exemplo 10.6.

Exemplo 10.6

Tom: Dó maior

..V	I	vii°	V	vi	vii°	I
..iii	vi	V	iii	IV	V	..vi
I	IV	iii	I	ii	iii	..IV
..vi ⁷	..ii ⁷	..I ⁷	..vi ⁷	..vii ^{o7}	..I ⁷	..ii ⁷

O quarto passo é escrevermos o baixo (confira o Exemplo 10.7). Agora devemos saber que podemos utilizar o baixo, teoricamente, em qualquer nota do acorde. De fato, a maioria das vezes o baixo aparece como fundamental mesmo. Mas, para buscarmos variedade, é bom deixá-lo algumas vezes na terça, na quinta e mesmo na sétima de um acorde. Optou-se por utilizar um acorde na primeira inversão apenas em um lugar: no compasso 2. Se você notar que está dando algo errado, tente mudar sua linha de baixo ou mesmo sua escolha de acordes. Por exemplo: para escrever esses exercícios eu mudei três vezes os acordes que havia escolhido, até que ficasse como necessário. Não tenha precisismo em mudar. Não trate como uma grande obra de arte seu exercício. Seja humilde!

Exemplo 10.7



Tom: Dó maior

..V	I	vii ^o	V	vi	vii ^o	I
..iii	vi	V	iii	IV	V	..vi
I	IV	iii ⁶	I	ii	iii	..IV
..vi ⁷	..ii ⁷	..I ⁷	..vi ⁷	..vii ^{o7}	..I ⁷	..ii ⁷

Por fim, basta realizarmos corretamente a condução de vozes completando o contralto e o tenor. Nesse momento podemos descobrir que alguma escolha não foi muito boa e assim resolvermos mudar algum acorde, ou mesmo acrescentar alguma sétima em algum lugar onde julgarmos possível (veja o ⁷ no compasso 3). Ouça como ficou o resultado final! Confira o Exemplo 10.8.

Exemplo 10.8



Tom: Dó maior

..V I vii° V vi vii° I

..iii vi V iii IV V⁷ ..vi

I IV iii I⁶ ii iii ..IV

..vi⁷ ..ii⁷ ..I⁷ ..vi⁷ ..vii^{o7} ..I⁷ ..ii⁷

10.3 Prática

Exercício 1

- a) Observe atentamente a melodia do soprano escrita. Toque e cante junto para senti-la!

Tom: Dó maior

- b) Na pauta a seguir, substitua os pontos de interrogação pelos acordes correspondentes (I, ii, iii, IV, V, vi ou vii°).
- c) Coloque dois pontos antes dos acordes que você eliminará previamente. Elimine-os segundo estes critérios:
- acordes diferentes do I no primeiro e no último compasso da peça;
 - tétrades que não possam ser utilizadas, segundo as possibilidades estudadas até então;
 - acordes vii° quando não for possível ter a sua quinta diminuta preparada e resolvida.

- d) Depois, coloque em negrito o acorde que você escolherá para ser utilizado. Lembre-se de que o I final soa bem se precedido do V.

Tom: Dó maior

- e) Copie os acordes escolhidos da pauta anterior na pauta a seguir.
- f) Na pauta a seguir, escreva o baixo buscando manter a maioria dos acordes em estado fundamental e alguns invertidos, conforme for possível.
- g) Por fim, complete as vozes do contralto e do tenor. Se necessário, retome os passos anteriores escolhendo novos acordes ou inversões.

Tom: Dó maior

Exercício 2

Faça o mesmo que você fez no exercício anterior.

a) Observe atentamente a melodia do soprano escrita. Toque e cante junto para senti-la!

Tom: Dó maior

b) Na pauta a seguir, substitua os pontos de interrogação pelos acordes correspondentes (I, ii, iii, IV, V, vi ou vii°).

c) Coloque dois pontos antes dos acordes que você eliminará previamente. Elimine-os seguindo estes critérios:

- acordes diferentes do I no primeiro e no último compasso da peça;
- tétrades que não possam ser utilizadas, segundo as possibilidades estudadas até o momento;
- acordes vii° quando não for possível ter a sua quinta diminuta preparada e resolvida.

d) Depois, coloque em **negrito** o acorde que você escolherá para ser utilizado. Lembre-se de que o I final soa bem se precedido do V.

Tom: Dó maior

—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—
7	7	7	7	7	7	7
—	—	—	—	—	—	—

- e) Copie os acordes escolhidos da pauta anterior na pauta a seguir.
- f) Na pauta a seguir, escreva o baixo buscando manter a maioria dos acordes em estado fundamental e alguns invertidos, conforme for possível.
- g) Por fim, complete as vozes do contralto e do tenor. Se necessário, retome os passos anteriores escolhendo novos acordes ou inversões.

Tom: Dó maior

Exercício 3

- a) Observe atentamente a melodia do soprano escrita. Toque e cante junto para senti-la!

Tom: Dó maior

- b) Na pauta a seguir, substitua os pontos de interrogação pelos acordes correspondentes (I, ii, iii, IV, V, vi ou vii°).
- c) Coloque dois pontos antes dos acordes que você eliminará previamente. Elimine-os seguindo estes critérios:
 - acordes diferentes do I no primeiro e no último compasso da peça;
 - tétrades que não possam ser utilizadas, segundo as possibilidades estudadas até então;
 - acordes vii° quando não for possível ter a sua quinta diminuta preparada e resolvida.
- d) Depois, coloque em negrito o acorde que você escolherá para ser utilizado. Lembre-se de que o I final soa bem se precedido do V.

Tom: Dó maior

Diagram of guitar fretboard with seven vertical lines representing strings. The seventh string (bottom) has a '7' written below it in each of the seven measures, indicating a barre.

- e) Copie os acordes escolhidos da pauta anterior na pauta a seguir.
- f) Na pauta a seguir, escreva o baixo buscando manter a maioria dos acordes em estado fundamental e alguns invertidos, conforme for possível.
- g) Por fim, complete as vozes do contralto e do tenor. Se necessário, retome os passos anteriores escolhendo novos acordes ou inversões.

Tom: Dó maior

Exercício 4

- a) Observe atentamente a melodia do soprano escrita. Toque e cante junto para senti-la!

Tom: Dó maior

- b) Na pauta a seguir, substitua os pontos de interrogação pelos acordes correspondentes (I, ii, iii, IV, V, vi ou vii°).
- c) Coloque dois pontos antes dos acordes que você eliminará previamente. Elimine-os seguindo estes critérios:
- acordes diferentes do I no primeiro e no último compasso da peça;
 - tétrades que não possam ser utilizadas, segundo as possibilidades estudadas até o momento;
 - acordes vii° quando não for possível ter a sua quinta diminuta preparada e resolvida.
- d) Depois, coloque em **negrito** o acorde que você escolherá para ser utilizado. Lembre-se de que o I final soa bem se precedido do V.

Tom: Dó maior

— — — — — — —

— — — — — — —

— — — — — — —

7 7 7 7 7 7 7

- e) Copie os acordes escolhidos da pauta anterior na pauta a seguir.
- f) Na pauta a seguir, escreva o baixo buscando manter a maioria dos acordes em estado fundamental e alguns invertidos, conforme for possível.
- g) Por fim, complete as vozes do contralto e do tenor. Se necessário, retome os passos anteriores escolhendo novos acordes ou inversões.

Tom: Dó maior

10.4 Explorando possibilidades adicionais

Nesta seção veremos algumas possibilidades adicionais para o uso do que foi aprendido até o momento. É importante saber que o que vimos foi apenas uma pequena introdução à harmonia tradicional. Poderíamos ter refinado muitas coisas e utilizado mais regras ou restrições, porém, para não perdermos o enfoque, utilizamos apenas algumas delas.

Agora observe o Exemplo 10.9. Se você fosse harmonizar esta melodia com o que vimos até o momento, que acordes utilizaria? Bom, utilizaria os acordes do campo harmônico diatônico de dó maior, que poderiam ser tríades ou tétrades. Mas será que é só isso? Na harmonia tradicional só podemos utilizar acordes do campo harmônico diatônico? A resposta é: claro que não! Podemos utilizar diversos outros acordes!

O que veremos daqui até o fim deste capítulo são exemplos de harmonizações com outras possibilidades. Para facilitar a explicação e visualização, utilizaremos a cifragem de música popular. Para empregarmos indicações com baixo cifrado, teríamos que perder muito tempo explicando as cifragens novas.

Exemplo 10.9



Tom: Dó maior

No Exemplo 10.10 temos o uso de acordes de empréstimo modal (Eb, AbMaj7 e Bdim7). Estes são acordes emprestados do tom homônimo menor, ou seja, estamos em dó maior e emprestamos de dó menor alguns acordes. Também temos o acorde de sexta napolitana (DbMaj7) e o SubV7 (Db7(b5)). Observe que foram seguidas todas as regras indicadas até agora, inclusive na preparação e resolução de dissonâncias!

Exemplo 10.10



Tom: Dó maior

C Eb AbMaj7/Eb DbMaj7 Bdim7/D Db7(b5) C

Como segundo exemplo (Exemplo 10.11) temos o uso de dominantes secundárias. A primeira foi C#dim7 preparando o Dm, ou seja, o VIIIdim7 do IIIm. A segunda dominante secundária foi o B7 preparando o Em, ou seja, o V7 do IIIIm. Observe que todas as regras foram seguidas. No entanto, no Em temos uma terça duplicada, o que não é um grande problema, já que se trata de um acorde menor.

Exemplo 10.11



Tom: Dó maior

C C#dim7 Dm B7/D# Em G7/D C

No terceiro exemplo (Exemplo 10.12) vemos o uso de uma preparação do tipo subdominante-dominante secundária (II-V secundário). É o Em7(b5) e A7 indo para o ré. Porém, no lugar de ré menor foi utilizado outro acorde do mesmo grau, só que por empréstimo modal (o Dm7(b5)). Observe que a quinta diminuta do Em7(b5) não foi tão bem-preparada, mas isso não acarreta muitos problemas, já que veio sem saltos. O restante está de acordo com o indicado até o momento.

Exemplo 10.12



Tom: Dó maior

C G/D Em7(b5) A7/C# Dm7(b5)/Ab G7 C

Como quarto exemplo temos um trecho no qual ocorre a mudança de tom de uma peça, ou seja, a peça estava em dó maior e antes de se firmar no novo tom começaram a aparecer acordes da tonalidade nova, realizando-se, por fim, uma cadência perfeita (V7-I) para essa tonalidade. Veja o Exemplo 10.13.

Exemplo 10.13



Tom: de Dó maior para Sol maior

C Am Bm Em Am7 D7 G

Dó maior: I vi
Sol maior: IV ii iii vi ii7 V7 I

No Exemplo 10.14 temos nosso quinto exemplo. Trata-se do uso de acordes com tensões harmônicas utilizadas com ou sem preparação. Com isso, tivemos que deixar de lado diversas regras que indicamos até então, o que tem suas consequências. Mas, observe que mesmo assim o trecho parece ser equilibrado e não muito difícil de ser executado.

Exemplo 10.14



Tom: Dó maior

CMaj7 FMaj9 Em7(11) BbMaj7 EbMaj9/Bb Bdim7 C(add9)

10.5 Uso de notas auxiliares (ou notas de inflexão melódica) e subdivisões rítmicas

Para finalizar esse nosso estudo, vamos retomar um trecho que utilizamos no início deste capítulo, o qual foi copiado no Exemplo 10.15. Ouça-a!

Exemplo 10.15



Tom: Dó maior

I vi iii I⁶ IV V⁷ I

O aluno pode se perguntar: por que utilizo sempre notas longas nesses exercícios? Não há semínimas, colcheias ou notas menores na harmonia tradicional? É claro que há. A questão é que, em geral, existem subdivisões rítmicas e o uso de notas auxiliares ou notas de inflexão melódica em uma peça, como as que vimos ao fim do capítulo 2. Veja: no Exemplo 10.16 temos uma peça com a mesma letra e harmonização vista no exemplo anterior, só que agora temos subdivisões rítmicas e notas auxiliares, por isso ela parece mais fluida e movimentada. Ouça com atenção, cante cada voz e compare cada uma delas com o exemplo anterior.

Exemplo 10.16



Tom: Dó maior

Um va - ral se foi ao chão. Mas o ven - to é u - ma par-te, só.

I vi iii I⁶ IV V⁷ I

10.6 Considerações finais

Finalizamos este breve estudo inicial na área da harmonia tradicional. Realmente, foi um grande esforço tornar simples tal estudo, e, para isso, com certeza, algumas escolhas tiveram que ser realizadas. Resta, agora, ao leitor buscar se aprofundar em outros livros de harmonia tradicional para retomar elementos que deixamos de lado aqui e para desbravar outros caminhos, como o uso do campo harmônico menor e de tantas outras coisas que nem ao menos começamos a vislumbrar. Aliás, o vislumbre é que foi o objetivo deste livro. Que o leitor possa vislumbrar com sede as possibilidades deste estudo, que é um dos mais belos da aprendizagem musical!

SOBRE O AUTOR

Glauber Santiago

É bacharel em Direito, mestre em Engenharia de Produção com dissertação voltada para a gestão da qualidade em organizações musicais e doutor, também, em Engenharia de Produção com tese versando sobre uma proposta de diagnóstico das competências do educador musical em projetos de curso de graduação. Atua na área musical como professor nas áreas de Percepção e Notação Musical, Linguagem e Estruturação Musical, Criação Musical, entre outras. Musicalmente, também atua como arranjador, compositor e produtor musical. Em sua produção de materiais didáticos, destacam-se alguns livros e métodos para o ensino de teclado, flauta doce, xilofone Orff, introdução à Harmonia Tradicional, ambientes virtuais de aprendizagem, videoaulas sobre música e diversos softwares relativos ao aprendizado musical.

