

do terceiro tipo, *triade diminuta*, somente se forma sobre o VII grau. Gostaria de fazer notar uma importante diferença: a tríade sobre o primeiro grau é, verdadeiramente, uma tríade maior, pois é ela que dá nome ao tom maior correspondente. As outras duas, construídas sobre os graus IV e V, também são chamadas, habitualmente, de tríades maiores, e, neste sentido, fala-se de tríade de *Fá-Maior* ou de *Sol-Maior*. Porém, isto é, propriamente, falso e origina confusões. Em *Dó-Maior* só há uma tríade passível de levar o nome de tríade maior: a construída sobre o I grau. As outras duas, IV e V graus, não deveriam jamais ser chamadas de *Fá-Maior* ou *Sol-Maior*, pois poderiam induzir ao erro de imaginar que se trata da tonalidade de *Fá-Maior* ou de *Sol-Maior*. Da mesma maneira é falso denominar as tríades construídas sobre os graus II, III e VI de, respectivamente, tríades de “*Ré-menor*”, “*Mi-menor*” e “*Lá-menor*”. O mais adequado será servir-se das expressões I, II, III grau etc.; ou, então, dizer: tríade sobre *sol*, ou sobre *lá*, com terça maior ou menor, quais são maiores ou menores. Usam-se também os nomes de *tônica* [Tonika] para o I grau, *dominante* [Dominante] para o V, *subdominante* [“*Unterdominante*” ou “*Subdominante*”] para o IV, *mediante* [Obermediante] para o III, *superdominante* [Untermmediante] para o VI e *sensível* [verminderter Dreiklang]* para o VII. Também o II grau tem, em determinadas circunstâncias, um nome que será mencionado em seu devido tempo.

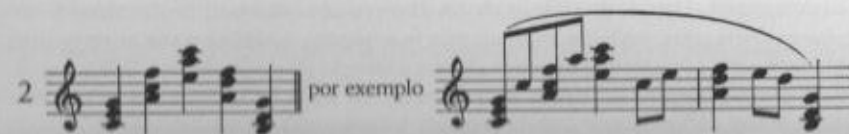
A expressão “dominante” para o V grau não é, a bem dizer, inteiramente correta.** “Dominante” quer dizer “que domina”, entendendo-se assim que o V grau “domina” outro ou outros graus. Obviamente, isto só pode ser uma imagem; contudo, nem como tal parece-me adequada. Pois o quinto som da escala, que no caso é a quinta na formação da tríade, aparece na série dos harmônicos evidentemente depois da fundamental, sendo, portanto, de menor importância no complexo sonoro do que a própria fundamental, pois esta aparece antes e mais freqüentemente. Logo, para a relação sonora é mais caracterís-

tico que a quinta dependa da fundamental do que o contrário, o predomínio da quinta sobre a fundamental. Se algo “domina”, tal só poderá ser a fundamental, e esta pode estar, por sua vez, dominada pelo som situado uma quinta abaixo dela, visto que a fundamental, assim como qualquer som, aparece em segundo lugar na série dos harmônicos superiores de uma quinta inferior. Para que a imagem fosse correta não se deveria chamar “superior” a um som que é, na realidade, apenas subordinado. Com o nome “dominante” haver-se-ia, então, que designar a fundamental. Porém, mantereí essa expressão para não causar confusão com uma nova terminologia; e também porque – como será mostrado mais adiante –, se é certo que o acorde sobre o V grau não domina a tonalidade inteira, reina sobre uma parte dela, sua região superior: *a região superior da dominante* [Ober-Dominant-Region]. Devo advertir, contudo, que muito do que direi sobre o valor dos graus da escala, com relação à sua capacidade para formar sucessões de acordes, deriva da convicção de que a tônica é a verdadeira “dominante” e a dominante é a dominada.

Habitualmente, a expressão “dominante” é justificada com a afirmação de que o I grau aparece introduzido como efeito do V. Portanto, o I grau seria uma conseqüência do V. Mas isto não pode ser aceito, uma vez que nada pode ser causa de um fenômeno e ao mesmo tempo, efeito desse mesmo fenômeno; e o I grau é, isto sim, causa do V, visto que este é seu harmônico. Por certo o I grau segue o V. Mas aqui existe uma confusão entre os dois significados da palavra “seguir” [folgen]. Seguir significa obedecer, mas também alinhar-se, ir após. E se a tônica “segue” a dominante, o faz como um rei, ao qual precede seu vassalo, mestre de cerimônia, boleteiro [Quartiermacher], que efetua os preparativos necessários à entrada do rei, o qual então lhe segue. Porém, o vassalo lá se encontra em conseqüência do rei, e não o contrário.

Disposição dos acordes

O encadeamento dos acordes pode, naturalmente, ser efetuado de maneira esquemática, considerando-se cada acorde como um bloco ao qual se faz seguir outro bloco, outro acorde, semelhante ao que às vezes ocorre na escrita pianística:



* Verminderter Dreiklang: literalmente, *triade diminuta*. Mais à frente, o autor usará o termo *Leitton* (som condutor) para o que propriamente chamamos de *som* (ou *nota*) *sensível*. (N.T.)

** Este é o primeiro de uma série de comentários que Schoenberg fará ao longo do texto, alguns muito curiosos e pitorescos, discutindo impropriedades terminológicas adotadas na linguagem musical. Em que pese muitas dessas incursões lingüísticas em pés-de-página parecerem, à primeira vista, desnecessárias (e talvez por isso mesmo algumas mais à frente, conforme explicar-se-á, foram excluídas da atual edição original austríaca), elas, não obstante, formam em seu conjunto algo de interesse para a compreensão da matéria estudada, além de configurarem – e isto é o realmente importante – uma visão bastante ampla de um lado original e característico dos interesses e do pensamento do autor, o que certamente termina por contribuir em favor de uma melhor compreensão de sua idéia musical. (N.T.)

Dessa maneira não fica prejudicado o mais importante princípio do encadeamento harmônico: uma boa sucessão. Todavia, como diversas seqüências de acordes não possuem, conforme dito antes, uma origem puramente harmônica, mas derivam de conduções melódicas, apresenta-se a necessidade de dispor encadeamentos que tornem visível a influência melódica. Por esta razão, os acordes aparecem como encontros originados pelo movimento das vozes, se bem que não devemos esquecer que o verdadeiro motor desse movimento, o motivo, não existe aqui.

Para representar as sucessões de acordes por meio do movimento das vozes nos servimos, já que a maioria dos acontecimentos harmônicos exige em média quatro partes, dos quatro tipos principais de vozes humanas – soprano, contralto, tenor e baixo –, com os quais se obtém a denominada composição a quatro partes.

Tal combinação de vozes humanas é, como veremos adiante, tão útil quanto natural. Não apenas garante todas as diferenciações sonoras suficientes para distinguir claramente uma voz de outra, como também possui a unidade sonora necessária para que o conjunto possa facilmente ser percebido como um todo homogêneo, como um acorde. Mas também, através da limitação de cada voz, de sua relativa imperfeição, resultam vantagens.* A necessidade de empregá-las no âmbito restrito de suas possibilidades exige para as vozes um tratamento característico e uma elaboração adequada ao material. O aluno aprende, assim, de um caso tão simples, a observar um princípio artesanal importante: servir-se de forma característica das vantagens e deficiências do material disponível. No que se refere ao nosso caso, as particularidades da voz humana (de resto muito semelhantes às de quase todos os instrumentos) são as seguintes: existe um registro no qual toda voz normal, saudável, canta facilmente, sem esforço: o registro médio. E dois registros que exigem maior esforço e originam maior cansaço: o agudo e o grave. O registro médio soa menos expressivo e penetrante que o agudo ou o grave. Todavia, como na representação dos encadeamentos harmônicos se trata

menos de tais efeitos do que dos puramente harmônicos, pode-se formular a respeito do emprego das vozes o seguinte princípio (que até certo ponto coincide com a escrita na prática): em geral, cada voz deve cantar em seu registro médio; somente quando outras circunstâncias o exigirem (dificuldades na condução das partes, evitar monotonia etc.) serão utilizados os registros mais agudos ou mais graves. A extensão de cada voz – tendo-se em conta o tratamento esquemático que delas faremos – é aproximadamente a compreendida entre as mínimas:

The image shows four staves of musical notation representing vocal ranges. The top staff is labeled 'Soprano' and uses a treble clef. The second staff is labeled 'Contralto' and uses a treble clef with a one-line extension below the staff. The third staff is labeled 'Tenor' and uses a bass clef with a one-line extension above the staff. The fourth staff is labeled 'Baixo' and uses a bass clef with a one-line extension below the staff. Each staff contains a sequence of notes, with semibreves in parentheses indicating the extreme notes (highest and lowest) that can be used when necessary.

As semínimas entre parênteses indicam as notas extremas, no agudo e no grave, que podem ser utilizadas em caso de maior necessidade. Obviamente, a extensão de um solista ou até mesmo das vozes do coro é, na realidade, muito maior ou até diferente da apresentada aqui, a qual procura apenas mostrar um meio-termo suficientemente correto. O registro médio, que é o que deve ser usado preferentemente, encontra-se à distância de uma quarta ou uma quinta dos sons extremos agudo e grave, a saber:

The image shows four staves of musical notation representing vocal ranges. The top staff is labeled 'Soprano' and uses a treble clef. The second staff is labeled 'Contralto' and uses a treble clef with a one-line extension below the staff. The third staff is labeled 'Tenor' and uses a bass clef with a one-line extension above the staff. The fourth staff is labeled 'Baixo' and uses a bass clef with a one-line extension below the staff. Each staff contains a sequence of notes, with semibreves in parentheses indicating the extreme notes (highest and lowest) that can be used when necessary.

Naturalmente, o aluno não pode contentar-se com esse registro médio e terá que fazer uso dos registros mais agudo e mais grave. Recorrerá, primeiramente, aos sons mais próximos do registro médio e depois aos mais extremos: mas isto somente quando não houver outro recurso. Em geral, não deve

* Trato essas coisas com tanta meticulosidade menos por temor de que – se não lhas explico – o aluno as aceite sem reflexão e as empregue mecanicamente, do que para deixar claro que estes princípios não derivam da estética, e sim da utilidade para determinado fim. Embora muito do que está contido no que se denomina estética seja somente uma adequada elaboração do material, e apesar de o que se chama de proporção [Ebenmass] freqüentemente não ser, talvez, outra coisa senão um ordenamento que respeite cuidadosamente as particularidades do material, considero importante chamar a atenção para o citado fato. Pois as condições de utilidade podem ser outras se o material nos surge de maneira diferente e se o objetivo se torna outro. Mas a estética pretende haver encontrado leis eternas.

ultrapassar o âmbito de uma oitava na extensão de cada voz; quem deseje escrever comodamente para as vozes, evitará, na prática, fazê-las cantar longa e ininterruptamente nos registros extremos. O aluno usará os dois registros extremos apenas por breve tempo, abandonando-os assim que possível. Se na prática o tratamento das vozes solistas ou do coro apresenta às vezes características muito diversas das apresentadas, trata-se de efeitos composicionais ou sonoros que aqui não serão almejados.

Das particularidades das vozes, e também da experiência, resultam as condições para a sua montagem na sonoridade do coro. Se nenhuma voz deve sobressair, todas as vozes devem então buscar registros cujos rendimentos sonoros sejam mais ou menos equivalentes. Pois, se uma voz cantasse num registro brilhante enquanto as outras se movessem num registro opaco, aquela tomaria de imediato um papel preponderante. Se a intenção for fazer com que uma voz ressalte (se, por exemplo, uma voz interna contém a melodia), então será conveniente fazê-la cantar num registro mais expressivo. Mas se uma voz se destaca sem que haja tal intenção, o regente do coro deveria matizar restabelecendo o equilíbrio, diminuindo a voz mais brilhante ou reforçando as mais obscuras. Como não estamos ainda nos ocupando de motivos nem de melodias, tais problemas dificilmente seriam levados em consideração aqui se a tarefa – usar para a representação somente os meios adequados e absolutamente necessários – não resultasse numa vantagem que, também posteriormente, será de utilidade para o aluno.

Os acordes podem ser escritos em *posição fechada* [*enge Lage*] ou *posição aberta* [*weite Lage*]. A posição aberta soa geralmente mais suave, enquanto a fechada costuma ser mais cortante. Na representação puramente esquemática das relações harmônicas, o aluno não se encontra diante da tarefa de ter que escolher entre esses dois efeitos. Por isso podemos limitar-nos aqui a simplesmente constatar a diferença e usar ambas as posições, sem perguntar-nos pela causa ou objetivo de sua eficácia. A posição fechada caracteriza-se pelo fato de que as três vozes superiores entoam sons tão próximos entre si que, entre dois deles consecutivos, não é possível introduzir mais nenhuma nota do acorde. A distância entre o tenor e o baixo não precisa ser levada em conta, desde que não seja excessivamente grande. Se, entre as notas de duas vozes superiores consecutivas pode-se inserir um ou mais sons do acorde, estará ele então em posição aberta.

A experiência ensina que a melhor maneira de se obter um complexo sonoro [*Zusammenklang*] equilibrado é não permitir, entre duas vozes superiores consecutivas, distâncias maiores do que uma oitava, enquanto a distân-

cia entre o tenor e o baixo pode ser maior. Naturalmente, se não se deseja um efeito tão homogêneo (um caso que não nos interessa aqui), as vozes podem e devem ser dispostas de outras maneiras.

Example 5 shows a triad in two positions. The left side is labeled "posição fechada" (closed position) and the right side is labeled "posição aberta" (open position). The notation is for a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The number "5" is written to the left of the staff. In the closed position, the notes are G4, B4, and D5. In the open position, the notes are G4, B4, and D6.

Da distribuição dos três sons do acorde por quatro vozes, surge a necessidade de duplicar um dos sons. Duplicar-se-á, em primeiro lugar, o som básico, também chamado *fundamental*; em segundo lugar, a quinta; e como terceira e última possibilidade, a terça do acorde. Isto é uma consequência da natureza da série dos harmônicos. Se se deseja imitar, por meio da síntese, o complexo sonoro do som natural – ou seja: se se quer obter uma sonoridade cujo efeito relembre a eufonia inerente ao material natural –, então será necessário atuar de modo semelhante à natureza. Obteremos a máxima semelhança se a fundamental – que aparece mais freqüentemente do que qualquer outro som na série dos harmônicos – estiver com mais presença representada no acorde. A quinta, pela mesma razão, será menos apropriada para a duplicação do que a oitava, porém mais do que a terça. Esta última duplicar-se-á mais raramente, visto que, ao caracterizar o gênero do acorde – maior ou menor –, destaca-se já de forma especial. Como aqui não levaremos em conta efeitos sonoros e outros, escolheremos sempre para os acordes a duplicação mais exata e necessária em cada caso. Nos limitaremos, portanto, já que nesse estágio inicial é supérflua a duplicação da quinta e da terça, à *duplicação da oitava*:

Example 6 shows a triad in two positions. The left side is labeled "posição fechada" (closed position) and the right side is labeled "posição aberta" (open position). The notation is for a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The number "6" is written to the left of the staff. In the closed position, the notes are G4, B4, and D5, with the G4 and B4 notes duplicated in the bass clef. In the open position, the notes are G4, B4, and D6, with the G4 and B4 notes duplicated in the bass clef.

No exemplo 6, a tríade do I grau em *Dó-Maior* é apresentada em distintas formas e em posições fechadas e abertas. Como primeiro exercício, o aluno escreverá da mesma maneira, tendo em consideração a extensão das vozes já indicada, acordes sobre os graus II, III, IV, V e VI (o VII grau ficará excluído por

enquanto); e da mesma forma repetirá estes exercícios em algumas outras tonalidades. Tais exercícios serão escritos em dois pentagramas, nas claves de sol e de fá. O melhor será que o aluno escreva as vozes de soprano e contralto no pentagrama superior (clave de sol) e as de tenor e baixo no inferior (clave de fá na quarta linha). O tenor, em certos casos, será escrito no pentagrama superior,* circunstância em que o baixo ficará só no pentagrama inferior. Os exemplos são dados, na maioria das vezes, em *Dó-Maior*. Todavia, o aluno deve sempre praticar o que aprendeu em outras tonalidades, de modo que estas não lhe permaneçam estranhas.

Aqui, citarei também o método denominado baixo cifrado, ou baixo numerado, uma espécie de taquigrafia musical que se usou antigamente para dar ao cravista o esqueleto harmônico da obra, cuja sonoridade ele, improvisando, completava por meio de acréscimos de harmonias. Para este objetivo colocavam-se, sob a voz do baixo, cifras que esquematicamente significavam a distância dos demais sons do acorde em relação ao som mais grave (o baixo), sem levar em conta se o intervalo referia-se à mesma oitava ou a uma oitava superior. Assim, por exemplo:

7

significa: mas também: ou ainda:

Dessa maneira, os números 3-5-7 significavam tão-somente a organização esquemática dos componentes do acorde no menor espaço; podia-se, contudo, acrescentar – aos intervalos 3-5-7 – uma ou mais oitavas. O número 3 significava que acima havia uma terça superior em qualquer oitava; o 5, o mesmo quanto a uma quinta superior; idem para o 7, significando uma sétima, o 9 uma nona, o 6 uma sexta etc. Se, numa execução, ordenavam-se as notas

como 3-5-7, ou 5-3-7, ou 7-3-5, ou de qualquer outra maneira, isto era de arbítrio do cravista, que se decidia conforme as necessidades da condução das vozes. Os acordes eram formados – quando não havia alterações especiais (\sharp , \flat ou \natural) junto às cifras dos intervalos – com as notas da escala indicada pela armadura. Uma tríade na posição fundamental, cuja cifra deveria ser $\frac{3}{5}$, deixava-se sem cifrar.* Porém, se se encontravam as cifras 8, 5 ou 3 junto à nota do baixo, significava que a voz mais aguda (no nosso caso o soprano) devia ocupar, respectivamente, a oitava, a quinta ou a terça. A isto chamamos: posição de oitava, de quinta ou de terça do acorde.

Encadeamento das tríades tonais: principais e secundárias

A boa solução da tarefa denominada *encadeamento dos acordes* depende do cumprimento de algumas condições. Tais condições não serão dadas aqui (como já se disse e se repetiu em muitas oportunidades) em forma de leis ou regras; senão, como instruções. Leis e regras deveriam ter sempre uma validade incondicional; e a hipótese de que as exceções confirmam a regra vale apenas para aquelas regras cuja única confirmação é constituída exatamente pelas exceções. Ao contrário, as instruções prestam-se simplesmente como meio para atingir determinado objetivo. Daí não serem eternas, como as leis, mas tornarem-se outras ao ser outro o objetivo. Apesar de as instruções seguintes corresponderem parcialmente à prática composicional, não se originam de intenções estéticas, mas possuem uma meta determinada. A saber: resguardar o aluno de erros que somente mais tarde poderão ser explicados e descritos como erros. A primeira dessas instruções, já de imediato relacionada à condução das vozes, exige *realizar somente aquilo que é estritamente necessário para o encadeamento dos acordes*. Isto significa: cada voz se moverá apenas quando preciso; e ainda: mover-se-á através dos menores passos ou saltos

* A extensão da voz de tenor está assinalada, no exemplo 3, em clave de fá. No mesmo exemplo, as notas entre parênteses, ao lado (em clave de sol), referem-se à notação usada no *lied*, na ópera, na música coral etc., a saber: o que se lê soa uma oitava abaixo do que está escrito. Porém, a notação que usaremos em nossos exercícios aproxima-se da escrita pianística. Assim, o tenor, quer seja escrito na clave de sol ou de fá, será sempre lido como notas em altura real, como se não estivesse escrito para canto, mas para piano, ou seja: *sem transposição de oitava*.

* A cifragem dos acordes, como engenhosa taquigrafia, procurava servir-se do menor número possível de signos. Daí indicar-se apenas o que fugia ao normal. Considerava-se óbvio (o que era certo historicamente) que toda nota do baixo viesse acompanhada da terça e da quinta; neste caso, portanto, não se cifrava. Todos os demais casos exigem cifras. É certo que se poderia imaginar que a cifra 6 indicasse, além de acrescentar a sexta, manter o 3 e o 5. Como, neste caso, existe ainda um outro princípio, a saber, indicar a posição da dissonância como $\frac{6}{5}$, podia-se fazer uso da cifra 6 ao invés de $\frac{6}{5}$, visto que esta última era empregada numa única situação: no acorde de terça-e-sexta; todas as demais posições do acorde que contivessem uma sexta eram completadas com o acréscimo de pelo menos uma segunda cifra.

que possibilitem às outras vozes realizar, por sua vez, também passos mínimos. As vozes seguirão assim (como ouvi uma vez de Bruckner) “a lei do caminho mais curto”.^{*} Disto se conclui que quando dois acordes sucessivos a serem encadeados tiverem um som em comum, este som permanecerá no segundo acorde na mesma voz em que estava no primeiro, ou seja: “será mantido”. Para simplificar nossa tarefa ainda mais, escolheremos, nos primeiros encadeamentos, apenas acordes que tenham um ou mais sons em comum (duas tríades não podem ter mais do que dois sons comuns entre si); e manteremos a nota ou notas comuns como *enlace harmônico* [*harmonisches Band*]. A tabela seguinte apresenta os acordes que se prestam a tais encadeamentos, atendendo ao requisito das notas comuns:

I	.	III	IV	V	VI	.
.	II	.	IV	V	VI	VII
I	.	III	.	V	VI	VII
I	II	.	IV	.	VI	VII
I	II	III	.	V	.	VII
I	II	III	IV	.	VI	.
.	II	III	IV	V	.	VII

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

Os números romanos indicam os graus.

Como se pode verificar, cada grau tem um nexos harmônico (nota comum) com todos os demais graus, exceto com o imediatamente anterior e com o imediatamente posterior. Isto é óbvio. O acorde sobre o II grau é *ré-fá-lá*. As fundamentais de dois graus consecutivos (por exemplo *dó* e *ré*) estão entre si a um som [Ton] de distância; portanto, suas terças (*mi* e *fá*) e suas quintas (*sol* e *lá*) distarão entre si também de um som.^{**} Nesse caso, conseqüentemente, não há nenhuma nota comum. Por outro lado, possuirão uma nota em comum os acordes cujas fundamentais distem entre si uma quarta ou uma quinta; e terão duas notas em comum aqueles acordes cujas fundamentais distem entre si uma terça ou uma sexta.

^{*} Durante o transcorrer do texto o autor faz um uso não normativo das aspas e dos itálicos para realizar destaques, até mesmo várias vezes, como aqui, utilizando simultaneamente os dois recursos. Mantivemos esse procedimento na maioria dos casos, apenas optando por um ou outro em circunstâncias nos quais o duplo emprego do destaque nos causaria uma redundância demasiado óbvia, mormente em termos técnicos. (N.T.)

^{**} O autor chama aqui som [Ton] o som seguinte da escala, anterior ou posterior. (N.T.)

DÓ	DÓ				
RÉ		RÉ			
MI	MI		MI		
FÁ		FÁ		FÁ	
SOL	SOL		SOL		SOL
LÁ		LÁ		LÁ	LÁ
SI			SI	SI	SI
DÓ			DÓ		DÓ
RÉ				RÉ	RÉ
MI					MI
FÁ					FÁ

Conforme a tabela, o I grau pode ser encadeado, observando-se a condição da nota comum, com os graus III, IV, V e VI.

Nestes primeiros exercícios a fundamental deve ser colocada sempre como o som mais grave do acorde, a saber: no baixo. O baixo deve ser sempre a voz mais grave; a seguir, como voz imediatamente mais aguda, vem o tenor, seguido pelo contralto e pelo soprano, sendo esta última a voz mais aguda. O aluno deve sempre evitar o *cruzamento das vozes*, ou seja: que uma voz mais grave – o tenor, por exemplo – cante acima de uma mais aguda, ou seja, acima do contralto ou do soprano. O aluno escreverá, primeiramente, debaixo do pentagrama inferior, o grau dos acordes que devem ser encadeados; feito isso, escreverá a nota do baixo do primeiro acorde e completará, neste acorde, as vozes que faltam. As vozes podem aparecer em posição fechada ou aberta, de terça, quinta ou oitava. *Tal escolha, por parte do aluno, deve preceder a solução da tarefa. Desta maneira, o próprio aluno coloca-se o problema.* Isto gostaríamos de manter durante todo o aprendizado. A melhor maneira de o aluno evitar erros na *disposição dos acordes* é responder, uma após outra, as seguintes perguntas:

1ª pergunta: Qual som irá no baixo? (O grau básico, a fundamental.)

2ª pergunta: Qual som irá no soprano? (Conforme se tenha optado pela posição de oitava, quinta ou terça, o que será indicado, com a cifra correspondente – 8, 5 ou 3 – junto ao algarismo romano que significa o grau.)

3ª pergunta: O que falta? (O som ou sons que faltam são colocados de tal forma que surja a posição escolhida, fechada ou aberta.)

Para a realização dos encadeamentos, o aluno bem fará em estabelecer-se as seguintes perguntas:*

1. Qual som é a fundamental? (Atenção: colocá-lo no baixo!)
2. Qual som é o nexo harmônico? (Mantê-lo!)
3. Que sons faltam?

Novamente, para evitar o surgimento de erros que somente mais tarde poderão ser explicados, duplicaremos exclusivamente a oitava no acorde inicial dos primeiros exercícios. Como o aluno poderá observar, também nos acordes seguintes não aparecerá jamais a duplicação da quinta ou da terça. Empregaremos esses dobramentos apenas quando a condução das vozes obrigar-nos a isso, visto que não levaremos em conta aqui razões de sonoridade.

O encadeamento dos graus I e III, observando-se as perguntas acima, será então realizado da seguinte maneira (exemplo 8a):

1. Nota do baixo (III grau): *mi*;
2. Notas comuns: *mi* e *sol* (mantidas, portanto, no soprano e contralto);
3. Que som falta: *si* (o tenor irá de *dó* a *si*).

Cabe observar o seguinte: o aluno deve imaginar o encadeamento dos acordes sempre como resultado do movimento das partes; portanto, não dirá: "coloco o *si* no tenor", mas sim: "o tenor vai de *dó* a *si*"; ou então: "ponho *mi* no soprano e *sol* no contralto", mas sim: "o *mi* permanece no soprano e o *sol* no contralto".

É preciso que o aluno diferencie *fundamental* (o som sobre o qual o acorde está edificado; por exemplo: *ré* no II grau, *mi* no III grau etc.) e *nota do baixo* (o som que é colocado na voz do baixo). Em nossos primeiros exercícios – e até fornecermos outras instruções – colocaremos sempre a *fundamental no baixo*. Mais tarde colocar-se-ão no baixo outros componentes do acorde; por isso, o aluno tem que aprender a não confundir estes dois conceitos.

De momento, realizaremos nossos exercícios sem divisões de compasso e em semibreves.

O exemplo 8a demonstra a sucessão I-III, na qual existem dois sons em comum (*mi* e *sol*); em 8b e 8c (I-IV e I-V) o vínculo harmônico* constitui-se de apenas um som; em 8d (I-VI) temos novamente dois sons em comum. O aluno indicará a permanência dos sons comuns por meio de ligaduras.

Conforme estes modelos, o aluno deve exercitar-se encadeando os graus restantes com os acordes assinalados na tabela, a saber: o II com o IV, depois com o V e com o VI (*o VII grau fica fora por enquanto, pois exige um tratamento especial*); o III com o I, V e VI; o IV com o I, II e VI etc., e assim até o VI grau (*também aqui o VII grau fica excluído*).

Encadeamento das tríades tonais – principais e secundárias – em pequenas frases

A próxima tarefa do aluno será agora formar pequenas frases com os seis acordes de que dispõe de momento, o mais variadas e interessantes possível dentro do que permitam os meios que até aqui tem em mãos. Deverá obter, ainda que em forma embrionária, um efeito pelo qual nos esforçaremos mais tarde com maior energia, quando dispusermos de meios mais amplos: expressar, até certo ponto, a tonalidade. Para compor pequenas frases que respondam a esta exigência, deveremos cumprir alguns requisitos. (Note bem: mais uma vez, não se trata de uma lei eterna, embora tal lei seja relativamente inofensiva, uma vez que algumas poucas exceções dão por terra, num abrir e fechar de olhos, com a lei e com a eternidade; trata-se, isto sim, de instruções que terão validade apenas enquanto forem úteis ao resultado proposto, mas serão suprimidas quando surgirem objetivos mais elevados.) Essas fra-

* Minha experiência pedagógica de largos anos impõe-me recomendar ao aluno, com toda veemência, que não deixe de ter presente tais perguntas e respostas ao realizar os exercícios. Para sua habilidade, é melhor agir assim do que deixar-se guiar somente pelo ouvido ou pela memorização da imagem gráfica. Acostumar-se-á, dessa maneira, a resolver rapidamente estas questões e não as esquecerá quando fizer os exercícios ao piano (o que deve, sem falta, ser realizado). A vantagem obtida será que, em todo momento, estar-se-á trabalhando com a reflexão [Überlegung], julgando com rápida reflexão e plena consciência, em vez de trabalhar com a memória, onde foram gravados alguns artifícios.

* *Harmonisches Band*. Para evitar repetições excessivas, traduzimos esta expressão também por "enlace harmônico", "nexo harmônico" e por "nota comum" (sendo esta a mais usual entre nós). (N.T.)

ses terão de ser, evidentemente, muito breves, visto dispormos de apenas seis acordes, cujo encadeamento, além do mais, está condicionado à existência de nota comum. As repetições, se não aparecem envoltas num colorido harmônico diferente ou não obedecem a algum objeto determinado, podem facilmente soar monótonas, desnecessariamente monótonas; ou, então, ocasionam ao acorde repetido (já que a repetição é, na maioria das vezes, um reforço) uma preeminência dentre os demais acordes. Portanto, a repetição deverá ser, em geral, evitada, enquanto não existir a intenção de dar a um acorde essa preeminência. Por ora, semelhante intenção limitar-se-á a apenas um acorde: ao do I grau, com o qual a tonalidade se expressa. Ao ser repetido numa frase curta, esse acorde adquire uma importante significação, exprimindo – mesmo que por enquanto de maneira não muito contundente – a tonalidade. O mais adequado emprego desta repetição será o de este acorde ser o primeiro e o último da frase. Porque as sensações que marcam mais profundamente são a primeira e a última. Ademais, alguma variedade é alcançada se a repetição do acorde é adiada tanto quanto possível, para que, nesse meio tempo, aconteça algo diferente, contrastante. Dessa forma, a primeira condição determinará: *a frase começará e terminará com a tríade do I grau*. Disto resulta que, para conseguir o vínculo harmônico, deveremos situar, antes do último acorde, um outro que possibilite o encadeamento com o I grau segundo a tabela já exposta; ou seja: o III, IV, V ou VI grau. Para não cairmos em erros inevitáveis num exercício de grande extensão, nos limitaremos, inicialmente, a sucessões de quatro a seis acordes. Dentre estes, o I grau ocupará o primeiro e o último acordes; entre estes dois acordes (início e final) poderá haver, portanto, de dois até quatro acordes diferentes; melhor que haja menos acordes do que mais, já que se deve evitar a repetição.

O próprio aluno pode agora, seguindo a tabela, propor-se a tarefa a ser realizada, começando com o I grau e dando seqüência com um grau que tenha com ele nota comum; por exemplo, o III. Isso feito, tem-se agora que procurar na tabela um grau seguinte que tenha nexos harmônicos com o III: pode ser o I, o V ou o VI. Porém, o I já foi utilizado e seu novo emprego encerraria a frase. Por isso, deve-se optar entre o V e o VI. Visando proceder sistematicamente, empregaremos no primeiro exercício o V; assim, teremos até aqui a sucessão I-III-V. Depois do V, segundo mostra a tabela, poderemos usar os graus I, II ou III; todavia já apareceram o I e o III; resta-nos, pois, o II. Mas, dessa maneira, o exercício estender-se-ia a pelo menos seis acordes. Como decidimos limitar ao mínimo possível a extensão destes primeiros exercícios, repetiremos o I grau como conclusão. O exercício, então, será: I-III-V-I. Este encadeamento será realizado exatamente conforme o já mencio-

nado para o encadeamento dos acordes, isto é: respondendo-se às três perguntas (ver, mais adiante, o exemplo 11a).

Para projetar outras pequenas frases, o aluno procederá, de preferência, sistematicamente, começando novamente com I-III e prosseguindo de maneira diferente do primeiro exercício; por exemplo, I-III-VI; depois do VI, poderá: ou terminar, usando o I, ou acrescentar IV-I. Esgotadas todas as possibilidades de combinação com o começo I-III, iniciará com o I-IV, depois com I-V e, por último, com I-VI, cada vez prosseguindo de maneira diferente.

Aqui é preciso dizer algo sobre a condução das vozes: deve ser melódica. Isso não significa que deva ser plena de expressividade, bela ou variada, ricamente ornamentada ou completamente articulada como, por exemplo, num *lied*. Tal não seria possível almejar, pois faltam de momento todos os elementos necessários. Trabalhamos sem ritmo – isto é, sem o impulso motivico – e a articulação e a ornamentação são quase impensáveis sem o ritmo. O que, por enquanto, deve-se entender por melódico pode talvez ser expresso assim: as vozes não devem ser antimelódicas, quer dizer, devem evitar passos e sucessões de movimentos que resultem desagradáveis. É difícil encontrar uma medida, pois o que em outro tempo foi antimelódico, hoje, freqüentemente, é considerado melodioso. Bellermann, por exemplo, acha necessário mencionar o fato de que Haendel usou um intervalo de sétima menor numa melodia. Por certo os compositores dos séculos XV ou XVI não o teriam feito; todavia, para o século XVII, o XVI não mais constitui uma norma. O mesmo poderia ser dito da maioria das demais prescrições, baseadas na melódica de Haendel, que se desejasse impor ao nosso tempo. Dificilmente tais prescrições estariam plenamente de acordo mesmo com a condução melódica vanguardista de Haydn, Mozart e Beethoven, para não falar da de Schumann, Brahms ou Wagner. Deve-se considerar porém que, na realização de exercícios puramente harmônicos, o melódico – como já foi dito – não pode ser plenamente levado em consideração: porque falta o motivo, porque, com isso, escapa não apenas a necessidade, mas também a razão para que exista o atrativo de uma rica ornamentação. Somente pode ser a nossa tarefa: dar aqueles passos necessários ao encadeamento dos acordes. Em geral, portanto, o menor movimento possível. Pois, quanto menor for esse movimento, menos faltas serão cometidas na movimentação e na condução das vozes. Porém, na condução das partes mais expostas, as chamadas vozes extremas (soprano e baixo), por chamarem mais a atenção, a monotonia poderia prejudicar a expressão da eficácia harmônica; por isso, mais à frente, será preciso mencionar alguns meios para evitar tal monotonia. Consideraremos, de momento, apenas a parte do baixo, por ser a única que dá, com freqüência, grandes saltos, enquanto as demais vozes mo-

vem-se quase exclusivamente por grau conjunto. Portanto, assinalaremos por agora somente as falhas que podem aparecer no baixo. Evidentemente, trata-se, em parte, de sucessões contra as quais, hoje em dia, ninguém teria qualquer objeção. Porém, a velha teoria harmônica tinha razão, até certo ponto, quando recomendava evitá-las. O modo como fundamentavam essas proibições pode hoje parecer-nos caduco; mas, visto que em nossas pequenas frases estamos realizando exercícios musicais os mais elementares, tarefas escolares cujo efeito musical é tão primitivo que um ouvido habituado à liberdade harmônica de Wagner quase teria o direito de aceitá-lo sem críticas, recomenda-se não confiar em nossos ouvidos de hoje, e sim nos ouvidos do passado, cujo sentido de beleza logrou obter do material, indubitavelmente, aquelas realizações que estão de acordo com o efeito geral dessas construções tão simples. Se quisermos, desde já, que essas pequenas frases – como tudo que anseie desenvolver o sentimento formal e artístico – possuam *estilo* (isto é, certa relação proporcional entre o efeito e os meios empregados), então será útil respeitarmos as instruções da velha teoria harmônica. Instruções que poderemos tranquilamente abandonar quando nossos recursos forem mais amplos e houvermos aumentado nossas possibilidades de extrair efeitos resultantes do material sonoro. Consideraremos estas instruções não como regras – ou seja, algo que pode ser anulado unicamente por uma exceção –, mas sim como instruções [*Anweisungen*], e nada mais do que isso. E estamos conscientes de que as levamos em conta apenas porque somente podemos alcançar um efeito estilístico justo se usarmos os meios de acordo com suas modestas finalidades.

Uma dessas instruções prescreve: *devem-se evitar dois saltos melódicos justos, de quarta ou de quinta na mesma direção, porque, assim, os sons inicial e final formam uma dissonância*. Ou, dito de forma mais geral: dois saltos interválicos na mesma direção, cuja soma dê uma dissonância, resultam antimelódicos.

Assim, por exemplo:

a) melhor: ou então: b) melhor: ou ainda:

c) melhor: ou então: d) melhor: ou ainda:

e) melhor: ou então:

Por certo isso era correto do ponto de vista da antiga teoria harmônica. Pois suas instruções referiam-se fundamentalmente à música vocal, executada muitas vezes a capela (sem acompanhamento instrumental). Os executantes – amadores ou profissionais – cantavam quase sempre à primeira vista, sem muitos ensaios. Cantar à primeira vista era o requisito a que tudo o mais deveria ajustar-se. Escrever bem para o canto significava, sobretudo, evitar ao máximo as dificuldades. E como o cantor não tem os sons prontos, ou pelo menos não possui pontos de referência precisos como o instrumentista, existem certos intervalos que – ainda hoje – apresentam dificuldades de entoação. É verdade que no canto o âmbito do executável tem sido continuamente ampliado, mas tal desenvolvimento é sempre mais lento do que nos instrumentos. Em todo caso, entende-se que o ouvido crie resistência às dissonâncias (harmônicos mais distantes), não apenas em blocos sonoros, em acorde, mas também em sucessão, em linha melódica, que não as compreenda tão rapidamente, sentindo-as como obstáculo e desejando seu desaparecimento, sua resolução. Para o ouvinte, podem ser um prazer: a dissonância, sua ânsia de resolução e a própria resolução; mas, para o cantor, esse obstáculo pode tornar-se uma dificuldade.

A segunda instrução melódica proclama: *nenhuma voz deve realizar saltos maiores do que uma quinta* (o salto de oitava, que quase tem o efeito de uma repetição do mesmo som, naturalmente é permitido). Após o dito sobre as dissonâncias, fica claro por que não se deve usar o salto de sétima. Menos evidente é o porquê de não dever-se utilizar o salto de sexta. Bellermann nos informa que os antigos consideravam esse salto como “de uma debilidade efeminada” [*weichlich*]. Pode ser, mas deve haver uma origem. Tal causa acredito residir em duas circunstâncias, das quais por certo mais se conclui a dureza desse intervalo do que a sua brandura. Seja como for, provavelmente explicam o porquê de ser evitado. Saber se é certo ou errado denominar como tênue ou efeminado um intervalo inabitual, de pouco uso, é algo de menor importância. A primeira causa talvez sejam as diversas dificuldades que se originam na condução das vozes ao se fazer uso desse salto de sexta: há que existir espaço para tal salto e, muitas vezes, surgem paralelismos proibidos (dos quais se falará mais adiante).

a) b) c) d) uníssono

A segunda causa poder ser o fato de a sexta resultar estranha ao ouvido, visto que na série harmônica acontece em direção oposta (*mi-dó*) à fundamental. Deste modo, a fundamental fica sobre a terça (*dó-dó-sol-dó-mi-sol-dó*). Por isso soa estranha, podendo então ser considerada mais dura do que débil. Ambas as causas podem ter influenciado a que apenas raramente, ou nunca, fosse usado o salto de sexta, daí podendo parecer estranho, inabitual ao ouvido; e o chamado efeito “tênue” ocorreu tão-somente em razão de uma interpretação incompleta do fenômeno.

No exemplo 11 são expostas algumas frases, realizadas segundo nossa tabela.

11

a) b) c)

I III V I I III VI I I IV II V I

posição: aberta fechada de oitava fechada de quinta
de terceira

O aluno pode realizar estes mesmos exercícios utilizando outras posições (fechada em vez de aberta e vice-versa), ou iniciando em posição de quinta ou de oitava em vez de terça. É imprescindível que todo novo exercício seja praticado também em outras tonalidades, não meramente transportando, mas conforme um projeto autônomo.

O VII grau

A tríade sobre o VII grau – a tríade diminuta – exige uma reflexão especial. Sua constituição é diversa daquela das tríades até aqui estudadas, as quais possuem todas pelo menos uma coisa em comum: a quinta justa. A tríade do VII grau tem uma quinta diminuta, intervalo não encontrado entre os harmônicos mais próximos e por isso percebido como dissonância. Que, e por quais razões, a dissonância exige um tratamento especial já expliquei no caso da sucessão melódica (dois saltos de quinta ou de quarta na mesma direção). É óbvio que a dissonância chamará ainda mais a atenção ao apresentar-se simultaneamente, em acorde. Numa sucessão poderia passar despercebida se, por exemplo, se esquecesse o som precedente. Mas em acorde isto não é possível.

Como chegou-se a usar a dissonância é uma pergunta à qual só é possível apresentar conjecturas. De qualquer modo, deve no início ter sido algo pouco a pouco possibilitado; e a tentativa [*Versuch*] de mesclar os harmônicos mais distantes (dissonâncias) com as consonâncias (harmônicos mais próximos) deve no início ter sido apenas ocasional e levada com grande cautela [*Vorsicht*].* Imagino que seu primeiro uso tenha sido somente de passagem, ou seja; sobre uma tríade fixa *dó-mi-sol* uma voz melódica transportava-se de um *sol* a um *mi* através de um *fá* extremamente fugaz; algo similar a um portamento ou glissando executado mais ou menos integralmente (o que, coloquialmente, chamar-se-ia uma “escorregadela” [*Schmieren*],** cujas notas são, uma a uma, dificilmente perceptíveis. Posteriormente, um destes sons pôde ter vindo a fixar-se na escala. Creio, portanto, que a dissonância ocorreu primeiro transitoriamente, como nota de passagem; e que essa nota de passagem procede do portamento, da necessidade de unir intervalos disjuntos suave ou melodicamente, isto é, conforme a escala. A coincidência desta necessidade com a necessidade de servir-se musicalmente dos harmônicos mais afastados é talvez – e tão-somente – uma feliz casualidade, como tantas outras que com freqüência ocorreram no decurso de qualquer evolução. Por certo trata-se aqui do mesmo princípio, e o próprio portamento seja um dos seus resultados concretos. Todavia, também o portamento poderia ser, como a escala, uma transposição horizontal da série dos harmônicos. Se o ouvido ficou no meio do caminho e não acolheu aqueles harmônicos dissonantes que são realmente partes integrantes da vibração sonora – mas somente um termo médio de notas temperadas e estilizadas –, isso pode ser entendido como um compromisso entre a meta [*Ziel*] e as possibilidades reais de alcançá-la, de modo semelhante ao que foi dito com referência à origem de nossa escala.

* É provável que exista aqui um jogo de palavras entre *Versuch* (tentativa) e *Vorsicht* (cautela). (N.T.)

** Neste ponto, seria oportuno observar que também a música tem um dialeto que poderia servir como fonte para esclarecer o desenvolvimento histórico, da mesma forma que a linguagem popular serve para o estudo da linguagem culta. Trata-se da música do povo [*Volksmusik*]. Pois esta contém, junto aos resultados de sua própria evolução, elementos arcaicos que, em outros tempos, eram comumente usuais. Dever-se-ia também rever as banalidades e trivialidades. Ver-se-ia então que grande parte delas não são, propriamente, elementos “vulgares”, e sim corroídos pelo uso freqüente, daí evidenciando-se como envelhecidos. Coisas *banais*, como é de gosto os diletantes dizerem. [O autor não se refere aqui propriamente à música “popular” como hoje se concebe aquela destinada exclusivamente aos sucessos que resultem ganhos financeiros imediatos, mas sim à música folclórica (anônima) e também àquela música popular que, sem ser anônima, segue historicamente um desenvolvimento progressivo das complexidades harmônicas. (N.T.)]