

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA-PIC
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
ORIENTADOR: PROF. DR. MARCUS ALESSI BITTENCOURT
ACADÊMICO: CRISTIANO AMÉRICO DE OLIVEIRA

ANÁLISE COMPARATIVA DOS PRINCÍPIOS HISTÓRICOS
DE CONDUÇÃO DE VOZES

Maringá, 18 de setembro de 2009

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA-PIC
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
ORIENTADOR: PROF. DR. MARCUS ALESSI BITTENCOURT
ACADÊMICO: CRISTIANO AMÉRICO DE OLIVEIRA

ANÁLISE COMPARATIVA DOS PRINCÍPIOS HISTÓRICOS
DE CONDUÇÃO DE VOZES

Relatório contendo os
resultados finais do projeto
de iniciação científica
vinculado ao programa PIC-
UEM

Maringá, 18 de setembro de 2009

O aluno deve saber que as regras apresentadas aqui, no transcurso desse livro, são unicamente o resultado de inúmeras e repetidas observações feitas sobre obras dos grandes mestres, universalmente admirados, que nos precederam. Estas regras deveriam, na realidade, ser denominadas conselhos, recomendações, dado que a arte não há propriamente regras. (ZAMACOIS, 1945, p. 11)

Resumo

Esta pesquisa realizou uma triagem das regras de condução de vozes e escrita harmônico-contrapontística descritas em diversos tratados históricos e utilizadas na escrita musical. A pesquisa propôs analisar as concordâncias, discordâncias e inter-relacionamentos entre os diversos autores teóricos no que tange a quesitos de movimentações de vozes, dobramentos, tipologias de notas estruturais e não-estruturais, resoluções, nomenclaturas, sempre comparando a teoria com a prática da escrita efetivamente utilizada em repertório.

Palavras-chave: Condução de vozes, análise, harmonia.

A. Introdução

No decorrer de estudos de Harmonia, Contraponto e Análise, os alunos deparam-se com uma multiplicidade de visões históricas sobre os procedimentos de escrita musical que muitas vezes são conflitantes entre si e ainda nem sempre correspondem com a prática efetiva utilizada nas composições. Torna-se necessário passar aos alunos uma segurança de argumentação teórica, embasada em um conhecimento amplo das convergências e divergências entre diversos autores teóricos de época e em uma comparação entre a teoria e a prática musical histórica. A pesquisa apontou similitudes e divergências entre as normas de condução de vozes propostas por diversos tratados históricos de contraponto e harmonia no que tange a processos tradicionais de escrita musical harmônico-melódica, e comparou princípios de escrita e nomenclaturas analíticas descritos por autores de tratados teóricos. A pesquisa procurou demonstrar opções diversas de escrita para um mesmo problema musical, exemplo deste é a classificação dada por Zamacois (ZAMACOIS 1945) e Arnold Schoenberg (SCHOENBERG 1911) para as consonâncias e dissonâncias. Tais procedimentos visam ampliar os recursos técnicos, capacidade de discussão e apreensão teórica de alunos das disciplinas de Harmonia, Contraponto e Análise Musical.

B. Metodologia

A metodologia de trabalho envolveu;

I. Leitura e fichamento de tratados históricos de harmonia e contraponto (ZAMACOIS 1945, SCHOENBERG 1911, KORSAKOV 1885, BEETHOVEN 1853).

II. Comparação das semelhanças e divergências de regras, princípios e nomenclaturas dentre os diversos autores estudados, notando interconexões, citações e referências entre eles.

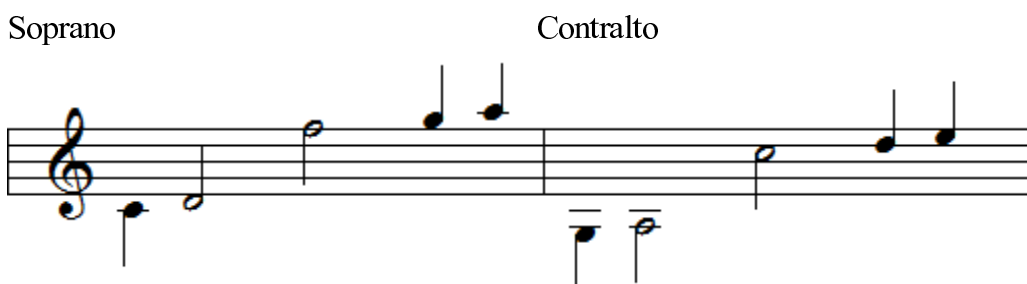
III. Comparação dos princípios teóricos propostos por cada tratado com a condução de vozes efetivamente agenciada em peças do repertório da época. Para isso foram utilizadas as harmonizações de corais luteranos BWV 250-438 de J. S. Bach (ver BACH 1876).

C. Os princípios históricos de condução de vozes.

1. Espaçamento e tessitura das vozes

No estudo da harmonia usam-se os quatro tipos principais de vozes humanas; baixo e tenor para as vozes masculinas, contralto e soprano para as vozes femininas. Esta distribuição das vozes torna possível distinguir claramente uma voz da outra, mesmo que estas estejam sobrepostas em forma de acordes.

Disposição das vozes segundo Schoenberg (1911, p. 79).



Entende-se por vozes extremas; baixo e soprano e interiores; tenor e contralto. Pelo fato de serem mais facilmente percebidas auditivamente, as vozes extremas serão tratadas com maior rigor nas conduções melódicas e harmônicas.

Os acordes podem ser escritos em posição *fechada* ou *aberta*.

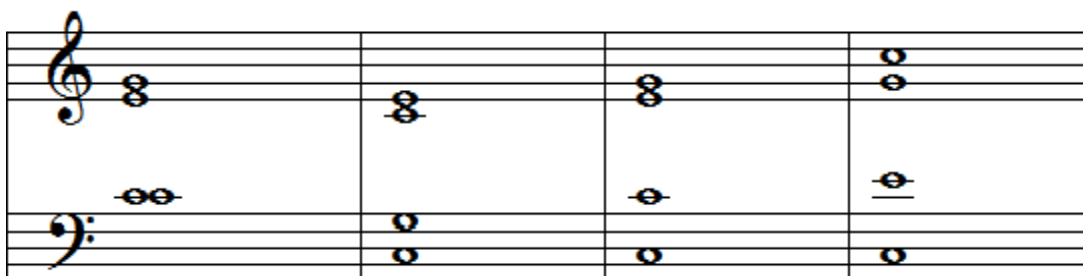
A posição fechada caracteriza-se pelo fato de que as três vozes superiores entoam sons tão próximos entre si que não é possível introduzir nenhuma nota do acorde. Se entre duas vozes superiores for possível inserir entre elas uma nota do acorde, este se encontra em posição aberta. (SCHOENBERG, 1911, p. 80).

Posição fechada

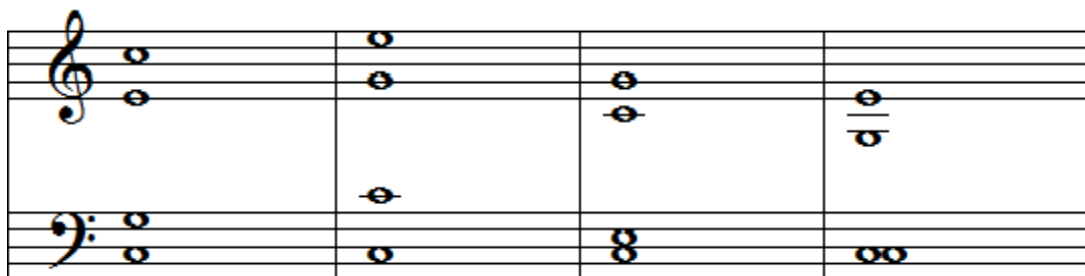
Posição aberta



“Na disposição fechada, as três vozes superiores estão distantes, uma da outra, por intervalos de terça ou quarta.” (KORSAKOV, 1947, p. 27)



“Na disposição aberta, as três vozes superiores estão distantes, uma da outra, por intervalos de quinta e sexta.” (KORSAKOV, 1947, p. 27)



2. Dobramentos e Supressões.

2.1 Dobramentos

Na distribuição dos acordes de três sons para uma harmonia a quatro partes, surge a necessidade de duplicar umas das vozes. Duplica-se em primeiro lugar a *fundamental**, em segundo a quinta e em terceiro a terça do acorde. Segundo Schoenberg, essa é uma consequência natural seguindo a disposição da *série harmônica*, portanto, para se aproximar mais ao efeito sonoro natural duplicam-se as vozes nesta ordem.

“Um som constitui-se de uma série de sons concomitantes, os harmônicos superiores. Forma, pois, por si próprio, um acorde.” (SCHOENBERG, 1911, p. 61).



...será necessário atuar de modo semelhante à natureza. Obteremos a máxima semelhança se a fundamental – que aparece mais frequentemente 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, porem mais do que a terça. (SCHOENBERG, 1911, p. 81).

* Não confundir fundamental (nota em que o acorde é construído) com nota do baixo.

A duplicação da terça é um excelente recurso para uma variedade harmônica, mas ineficaz em cadências conclusivas. A duplicação da terça resulta em um complexo sonoro mais instável, efeito esse justificado pela disposição da série dos harmônicos já mencionada anteriormente.

2.2 Supressões

Para que um acorde seja reduzido em um intervalo harmônico, e este sem dúvida alguma o represente, seguiremos algumas regras.

a) Terças não serão suprimidas

b) A quinta poderá ser suprimida em acordes perfeitos maiores e menores, na tétrede de dominante, ou ainda em situações onde ela não interfira na integridade ou função do acorde.

3. Movimentos melódicos e harmônicos.

3.1 Movimentos melódicos

Segundo Zamacois denomina-se movimento melódico a sucessão de notas contidas no curso de cada parte harmônica, o mesmo que dizer, a melodia que cada voz desenvolve. (1945, p. 47)

Piston define melodia como; “...qualquer grupo de notas que se percebe como uma sucessão coerente.” (1986, p. 87)

Proibições

Serão proibidos os intervalos melódicos aumentados, diminutos, saltos maiores que uma quinta (salto de oitava, que tem quase o efeito de uma repetição do mesmo som, é permitida) e saltos de sétima.

A proibição do salto de sexta é bastante controversa, podendo haver várias causas pelo seu desuso. Segundo Schoenberg este salto pode acarretar o surgimento de paralelismos proibidos pelas diversas dificuldades que se originam em seu uso na condução das vozes. Outra causa pode ser a relação desse salto com a serie harmônica, resultado estranho ao ouvido pelo fato de ocorrer em sentido oposto (mi-do) à fundamental, portando podendo ser considerado um salto mais “duro” em relação aos demais. (SCHOENBERG, 1911)

Deve-se evitar dois saltos seguidos melódicos de quarta ou quinta justa na mesma direção, porque assim os sons inicial e final formam uma dissonância de sétima ou nona, ou seja, os saltos resultam antimelódicos.

3.2 Movimentos harmônicos

Duas vozes simultâneas em movimento produzem três classes de movimentos:

- a) Movimento oblíquo: enquanto uma voz se move, a outra permanece estável.



- b) Movimento contrário: enquanto uma voz sobe a outra desce e vice-versa.



- c) Movimento direto: ambas as vozes se movem na mesma direção, simultaneamente, subindo ou descendo.



Proibições

Serão proibidos os movimentos de quinta, oitava e uníssonos paralelos (consonâncias perfeitas), seja por movimento direto ou contrario.

Segundo Zamacois, estes movimentos são formados quando dois ou mais destes intervalos são produzidos em sequência, nas mesmas vozes. (1945, p. 50).

		Uníssonos
5as e 8as sucessivas por mov. direto	O mesmo por mov. contrário	sucessivos

...quando duas vozes procedem de uma oitava e recaem em outra oitava por movimento direto, ou quando procedentes de uma quinta recaem, por movimento direto, em outra quinta, forma-se, respectivamente, as denominadas oitavas paralelas e quintas paralelas... (SCHOENBERG, 1911, p. 110 e 111)

“Todo movimento direto entre duas vozes que leve a uma consonância perfeita (oitava ou quinta) fica proibido.” (SCHOENBERG, 1911, p. 111).

Esta regra também proíbe as denominadas *oitavas e quintas ocultas**, ou seja; qualquer intervalo que por movimento direto formem quintas ou oitavas serão proibidos.

Exceções

É permitido o movimento de quintas paralelas quando umas delas formar um intervalo não justo. Oitavas e quintas paralelas serão permitidas quando:

- a) Entre vozes extremas; quando a voz superior movimentar-se por grau conjunto.
- b) Em uma voz interior e outra qualquer: quando uma delas movimentar-se por grau conjunto (exceto baixo).

* Na prática coral costumava-se completar os saltos melódicos com notas de passagem diatônicas para facilitar a execução das obras, isto justifica-se por serem músicas, quase em sua totalidade, destinadas à igreja, ou seja, a executantes sem tantos recursos técnicos. Este complemento, mesmo que “virtual”, proíbe duas vozes, procedentes de qualquer intervalo, formarem quinta ou oitava justa por movimento direto.

4. Consonância, semiconsonância e dissonância.

Segundo Predell, a consonância é uma combinação de repouso, podendo ser chamada de estática e a dissonância uma combinação de movimento ou dinâmica. A dissonância é uma voz mantida fora da harmonia, ou seja, não estrutural. Sendo assim a dissonância necessita ser resolvida, ou seja, mover-se para que volte ao seu centro, que é a harmonia. (ZAMACOIS, 1945, p. 20)

Schoenberg entretanto, mesmo não concordando com tal terminologia (consonância e dissonância) as define como;

...consonância como a relação mais próximas e simples com o som fundamental, e dissonância como a relações mais afastadas e complexas. As consonâncias originam-se dos primeiros harmônicos e são tão mais perfeitos quanto mais próximos estiverem do som fundamental. (SCHOENBERG, 1911, p. 59).

Segundo Schoenberg os intervalos seriam classificados como dissonâncias e consonâncias da seguinte maneira; (1911, pg. 60).

Consonâncias perfeitas – Uníssonos, oitava justa, quinta justa e terça maior.

Consonâncias imperfeitas – Terça menor e sextas maior e menor.

Dissonâncias – Segundas maior e menor, sétimas maior e menor, a nona etc., além de todos os intervalos aumentados e diminutos.

A quarta justa poderia ser contada entre as consonâncias imperfeitas ou entre as consonâncias, porém a evolução musical a trata com uma posição singular.

Zamacois propõem uma outra classificação para os mesmos intervalos; (1945, p. 21).

Consonâncias perfeitas – Oitavas, quintas e quartas justas.

Consonâncias imperfeitas – Terças e sextas maiores e menores.

Alguns intervalos harmônicos não são classificados como dissonâncias e nem como consonâncias, sendo denominados como semiconsonância. Constituem as semiconsonâncias, consonâncias atrativas, intervalos neutros ou mistos. (ZAMACOIS, 1945, p. 20).

Semiconsonância – Quarta aumenta e Quinta Diminuta

Dissonâncias absolutas – Segundas e sétimas maiores e menores e seus enharmônicos.

Dissonâncias condicionais – Intervalos aumentados ou diminutos enharmônicos de intervalos consonantes.

Faz-se necessária aqui uma observação pertinente; Se considerarmos a terça maior como sendo uma consonância perfeita (terceiro harmônico), teríamos que rever as regras de conduções de vozes, onde, todo movimento paralelo entre duas vozes que leve a uma consonância perfeita vindo de outra consonância perfeita fica proibido, ou seja, além do uníssono, oitava e quinta justas, acrescentaríamos a terça maior como intervalo proibido neste tipo de condução.

Outra colocação interessante seria a evolução do próprio conceito da terça, desde a prática da afinação pitagórica (que gera a terça teoricamente a partir do octogésimo primeiro harmônico 81:64), onde o intervalo era considerado uma dissonância, até a prática da afinação justa, que gera o intervalo a partir do quinto harmônico 5:4.

Algo relevante sobre dissonâncias

Em música, dissonância refere-se a uma qualidade dos sons onde estes soam “instáveis” e assim necessitando serem resolvidos para uma consonância estável. Tais conceitos aplicam-se em melodias, harmonias e tonalidades. Entender a concepção das dissonâncias nos remete as diferentes culturas, estilos e tradições musicais, diferentes abordagens e formas perceptuais de cada etnia. Dissonância, consonância e resolução estão presentes em todas as formas musicais baseadas em tais conceitos (melodia, harmonia e tonalidade).

5. Sons estranhos à harmonia

Serão tratados os sons estranhos a harmonia como acontecimentos melódicos, sons que não formam ou não fazem parte da harmonia, sendo assim impossíveis de relacioná-los a uma fundamental. Seu aparecimento em geral, cria dissonâncias que necessitam de uma solução ou uma justificação por procedimentos melódicos.

Segundo Schoenberg por formarem sonoridades simultâneas estas não poderiam ser classificadas como estranhas a harmonia.

“...a teoria harmônica somente poderia se ocupar de harmonias, de complexos sonoros simultâneos, e não de sons estranhos à harmonia...” (SCHOENBERG 1911, p. 435).

Segundo Piston *“No sentido literal não existem notas estranhas à harmonia, já que as notas que soam sempre formam uma harmonia.”* (PISTON, 1986, p. 110)

Carl Dahlhaus em seu livro “Schoenberg e a nova música”:

O termo ‘sons estranhos à harmonia’ deriva de Gottfried Weber. De acordo com Weber, ‘harmonias’ são sonoridades que podem ser utilizadas sem referência ao movimento melódico: tríades e acordes de sétima, por exemplo. Em contraste, ‘sons estranhos à harmonia’ – notas de passagem e suspensões – devem, obrigatoriamente, ter um fundamento melódico ou polifônico. Mas o conceito de ‘harmonia’ abarca não apenas a estrutura dos acordes mas, também, sua interconexão e coerência. Por consequência, uma dissonância é ‘harmônica’, segundo Weber, se sua resolução impõe uma mudança na fundamental do acorde e, então, provoca uma progressão harmônica. Se a fundamental permanece a mesma, a dissonância é considerada “estranha [alheia] à harmonia”, em outras palavras, é considerada como uma adição ornamental sem influência no desenvolvimento harmônico. (DAHLHAUS, 1990, p. 124)

5.1 Bordadura

A bordadura é uma consonância ou dissonância que conecta o mesmo som *estrutural** por movimento de grau conjunto ascendente ou descendente.

A bordadura pode não ser uma nota diatônica, sendo que com frequência é alterada cromaticamente para se aproximar meio tom da nota principal, quando isto ocorre em uma bordadura inferior, gera uma sensível momentânea.



Pode-se combinar duas bordaduras, inferior ou superior, formando um grupo de cinco notas que circunde-iam a nota central.



Uma outra figuração é a *bordadura dupla*.



A *bordadura incompleta* é a omissão da nota de início ou retorno da bordadura.



* Uma das notas consonantes pertencente a harmonia, decorrente da sobreposição de terças.

5.2 Notas de passagem

Segundo Korsakov:

“Chamam-se notas passagem aqueles sons que se encontram na parte fraca ou em momentos fracos dos compassos e que completam os espaços existentes entre os sons de um mesmo ou diferentes acordes”. (KORSAKOV, 1947, p. 94)

Segundo Schoenberg:

“As notas de passagem são uma conexão melódica, um processo escalar subalterno, que preenche um intervalo melódico de pelo menos uma terça por meio de sons escalares intermediários”. (SCHOENBERG, 1911, p. 470).

Segundo Piston:

“Um salto melódico pode completar-se com notas em todos seus graus intermediários, diatônicas ou cromáticas; estas notas intermediárias chamam-se notas de passagem.” (PISTON, 1986, p. 111)

As notas de passagem podem ser divididas em **diatônicas** ou **cromáticas** .

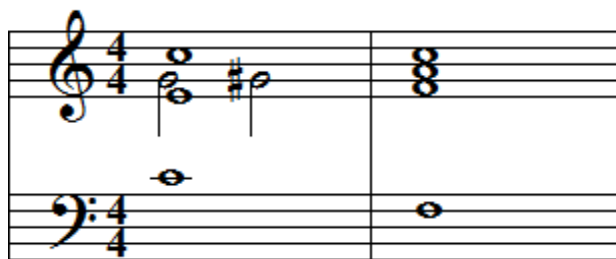
Diatônicas: Tem sua origem nas escala maior natural e nas menores harmônica e melódica.

Cromáticas: Tem sua origem no empréstimo da escala cromática.

Notas de passagem seguem o princípio de uma forma melódica simples (um fragmento de escala) onde esta indica a região que a nota pertence, ou seja, diatônica ou cromática. O importante é saber que o som inicial e final do fragmento melódico sejam consonantes.



“Obviamente, as notas de passagem também poderão ser tomadas de empréstimo da escala cromática.” (SCHOENBERG, 1911, p. 472)



As notas de passagem cromáticas podem também estar presentes não só entre dois sons distantes entre si por um intervalo de tom, mas também entre as notas de passagem diatônicas. Podem existir em uma ou mais vezes simultaneamente, e também ligadas nas notas de passagem diatônicas. (KORSAKOV 1947, p. 97).



“Um som cromaticamente alterado não deve existir junto ao mesmo som não alterado em uma outra voz”. (KORSAKOV 1947, p. 97)

Tal movimento gera o que chamamos de *falsa relação cromática*, que deve ser evitado por via de regra até um momento mais oportuno.



5.4 Retardo \ Suspensão

“Se uma voz em seu movimento gradual e na sucessão de um acorde a outro, se mantem e se prolonga sobre o segundo acorde, produz-se o chamado retardo.” (KORSAKOV 1947, p. 100).

“O retardo é a demora em acontecer um passo de segunda em uma voz enquanto se troca uma harmonia.” (SCHOENBERG, 1911, p. 466)

O retardo encontra-se no tempo forte do compasso, sua *preparação** se realiza no tempo fraco ou forte do compasso anterior através de ligadura.

A resolução geralmente realiza-se no tempo fraco do mesmo compasso do retardo por grau conjunto descendente, se a nota do retardo for uma sensível ou uma nota cromática ascendente, sua resolução é ascendente.



Há possibilidade de abandonar o retardo por salto, este procedimento denomina-se *retardo livre*, consiste em rodear o som de resolução por notas vizinhas, notas consonantes ao acorde ou a soma de ambos, e logo após resolve-lo.



* Preparação é um procedimento melódico utilizado para suavizar o surgimento de uma dissonância, onde o som dissonante pertencera ao acorde precedente, como uma consonância. Quando o som dissonante não pertencer à harmonia anterior, a melhor maneira de prepará-lo é por movimento de grau conjunto, ascendente ou descendente.

5.6 Apojatura

Todas as notas estranhas sempre ocorrem nos tempos fracos dos compasso, exceto pela apojatura. O movimento melódico da apojatura seguida de sua resolução é sempre forte-fraco, podendo ser preparada ou não.

A apojatura é um componente melódico mais suave, menos enfático, quando está preparado com a antecipação da mesma nota antes, seja como um fator da harmonia precedente ou como nota estranha. Outra preparação mais suave da apojatura é por movimento de segunda inferior ou superior. Não está preparada quando se corre por salto. (PISTON, 1986 p. 117)

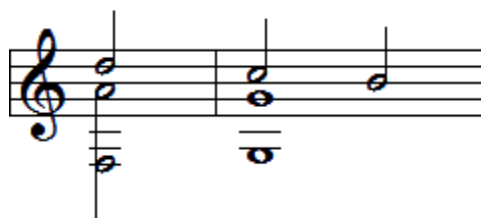
Preparação na harmonia precedente com nota estrutural, semelhante ao retardo.



Preparação na harmonia precedente por nota estranha.



Preparação por movimento de grau conjunto.



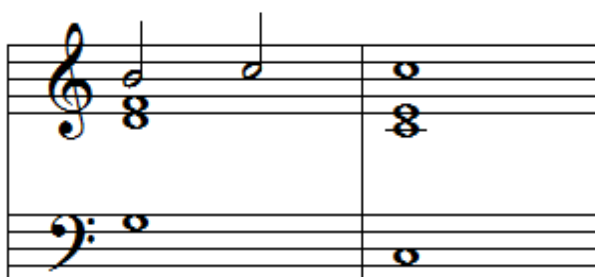
Sem preparação, ou seja, por salto.



5.6 Antecipação

“Como seu próprio nome indica, a antecipação é um tipo de avanço sonoro de uma nota. Desde o ponto de vista rítmico é como uma anacruse da nota antecipada, e que esta normalmente não está ligada.” (PISTON, 1986, p. 116)

“A antecipação fundamenta-se na ideia oposta ao retardo. Neste, atrasam-se uma ou mais vezes enquanto se troca uma harmonia, ao passo que naquela, elas, por assim dizer, antecipem-se.” (SCHOENBERG, 1911, p. 477)



Antecipação por grau disjunto.



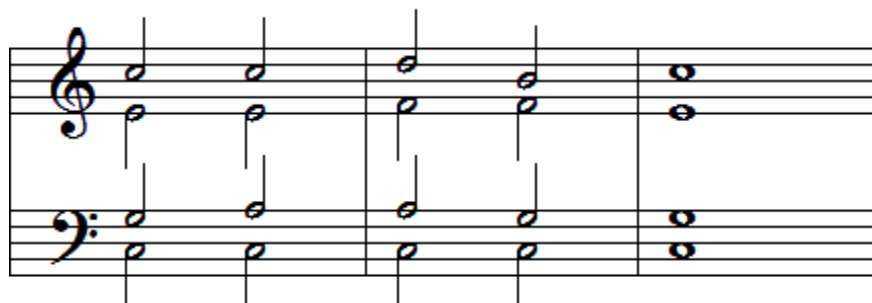
5.7 Nota Pedal

O pedal é uma nota, geralmente tônica ou dominante, que se prolonga em uma voz, podendo produzir diversas trocas de harmonia. Tem a tendência de manter o ritmo harmônico* estático, podendo ser usado para estabelecer/confirmar uma tonalidade ou iniciar sequências modulantes, já que as harmonias sobre ele (se este se encontra no baixo) podem ser emprestadas de outras regiões**.

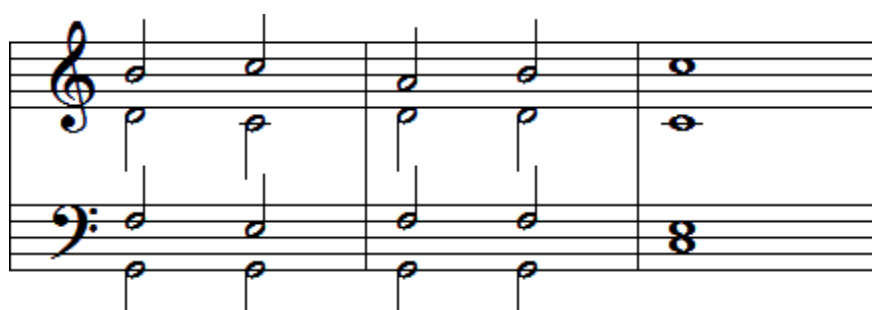
* Consiste nas trocas regulares ou irregulares das harmonias, geralmente subordinadas à organização métrica das durações.

** “Pode-se admitir que tonalidade seja uma função do som fundamental, ou seja: tudo o que a integra procede da fundamental e a ela se refere.”(SCHOENBERG, 1911, p. 223) Ao determinar uma fundamental, determina-se por consequência uma região onde harmonias não relacionadas a ela podem ser acrescentadas por meio de empréstimos de outras regiões.

Pedal de tônica.



Pedal de dominante.



5.8 Escapada

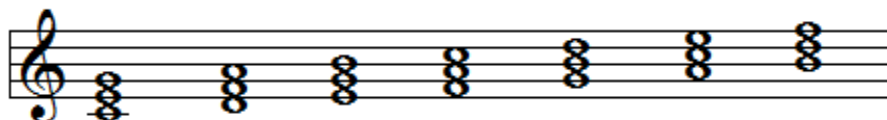
Podemos definir escapada como uma bordadura incompleta abandonada por salto.



6. Realização da harmônia

Ao sobrepor terças, usando apenas notas da escala, encontramos os acordes tríades gerados por cada grau, cada nota da escala gera um grau quando é fundamental.

Em dó maior:



“Uma tríade sozinha é indefinida quanto ao seu significado harmônico; pode ser a tônica de uma tonalidade ou um dos graus de muitas outras.” (SCHOENBERG, 2004, p. 17)

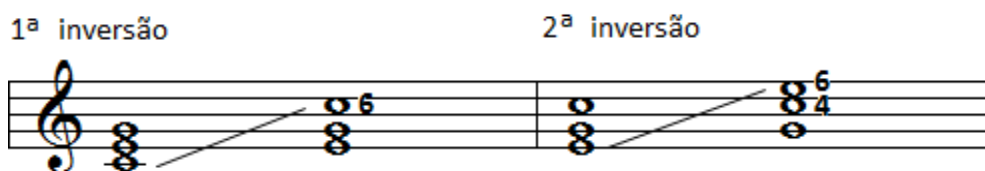
“A Progressão tem a função de estabelecer ou contradizer uma tonalidade. A combinação dos acordes que forma uma progressão é a de estabelecimento, modulação, transição, contraste ou reafirmação.” (SCHOENBERG, 2004, p. 17).

6.1 Inversão das tríades

O nome inversão deriva de que, na representação esquemática da tríade, o som mais grave é “invertido” (inverter significa colocar, uma oitava acima, um som mais grave de um acorde ou de um intervalo; ou uma oitava abaixo um som mais agudo, permanecendo em seus lugares os demais sons do acorde ou do intervalo). (SCHOENBERG, 1911, p. 103).

As inversões das tríades possibilitam uma variedade de nuances rítmicas e melódicas. Dando ao complexo sonoro um outro som no baixo que não seja a fundamental, resultará numa outra eficácia, seja ele mais débil ou não, possibilitando assim as diversidades harmônicas.

“...teremos a possibilidade de dispor um acorde em seu efeito mais forte de certa vez e, de outra vez, em seu efeito mais débil, atribuindo-lhe ora maior ora menor importância. E isto pode tornar-se uma vantagem artística!” (SCHOENBERG, 1911, p. 103).



6.2 Acordes de sexta

Segundo Schoenberg o acorde de sexta segue uma restrição: Nunca emprega-lo como acorde final e raras vezes como acorde inicial.

O desejo dos antigos, expressar a tonalidade de maneira mais inequívoca possível, os levou a evitar, no começo e no final, tudo aquilo que pudesse ser problemático ou duvidoso. O começo e o final deviam ser categóricos, claros, inequívocos; para esse objetivo, a inversão, como forma mais débil da tríade, era menos adequada do que o estado fundamental. (SCHOENBERG, 1911, p. 104).

O emprego do acorde de sexta é permitido em qualquer lugar onde seja possível o uso do mesmo em estado fundamental.

“Melodicamente as tríades em primeira inversão permitem o movimento do baixo por graus conjuntos em progressões me que a fundamental se moviam por salto. É difícil realizar uma linha melódica suave para o baixo se todos os acordes estão em estado fundamental.” (PISTON, 1986, p. 70)

6.3 A supremacia do baixo

A razão mais importante da consideração privilegiada ao fornecida ao baixo é a seguinte: o som mais grave do corpo sonoro, o baixo, por ser o mais afastado do umbral de perceptibilidade, possui, nitidamente, harmônicos mais fortes e intensos do que qualquer voz mais aguda. (SCHOENBERG, 1911, p. 106).

Mesmo sendo mínimo o efeito de tais harmônicos perante as vozes realmente cantadas (que por sua vez produzem outros harmônicos) estes geram choques se as vozes acima do baixo não coincidirem com seus harmônicos, já que o ouvido abarca o som em sua totalidade. Por este motivo podemos deduzir que os acordes de sexta e quarta-e-sexta não são consonantes como o mesmo em seu estado fundamental. (SCHOENBERG, 1911, p. 106).

6.4 Acorde de quarta-e-sexta cadencial

“O D_4^6 denominado acorde cadencial de quarta e sexta, é da maior importância como meio de formação da cadência.” (DE LA MOTTE, 1998 p. 37)

“O acorde $\frac{6}{4}$ cadencial é, frequentemente, considerado uma dissonância, preparada ou não, que deverá resolver no V. Por convenção, esta função adquiriu tal proeminência que, em geral, quando aparece sobre outro grau que não o I, torna-se ambígua.” (SCHOENBERG, 2004, p. 31).

O tratamento do acorde sexta-quarta deve-se ao fato de os harmônicos do baixo imporem uma maior força de atração tornando os sons restantes em dissonâncias, estes não condizendo com os harmônicos do baixo ficam subordinados a sua “vontade” que é impor seus harmônicos almejando uma disposição mais próxima do natural.



6.5 Diretrizes

No encadeamento dos acordes serão expostas algumas condições que não são tratadas como regras e sim como instruções seguindo o que já foi exposto sobre as conduções das vozes.

- a) Todas as vozes devem movimentar-se estritamente o necessário, ou seja apenas quando preciso, através dos menores passos ou saltos.
“É o movimento conjunto o que representa a menor quantidade possível de movimento melódico e, por ele, o preferido.” (ZAMACOIS, 1945, p. 55).
- b) Quando dois acordes sucessivos a serem encadeados possuírem um som em comum, este deve permanecer no segundo acorde na mesma voz que estava no primeiro, por movimento oblíquo.
- c) Deve-se evitar (já mencionado anteriormente) os movimentos de quinta, oitava e uníssonos paralelos, quintas e oitavas ocultas e saltos que resultem antimelódicos.
- d) A sensível deve se mover em direção a tônica.
- e) De preferência não dobrar notas tendenciosas, ou seja, sensível ou dissonâncias, como sétima ou nona por exemplo.
- f) Evitar o cruzamento* das vozes.
- g) Evitar conduzir todas as vozes para a mesma direção
- h) Não suprimir a terça.
- i) Evitar falsas relações cromáticas

* Cruzamento se caracteriza pelo movimento de uma voz inferior estar no registro da voz superior e vice-versa.

6. Antecipação
7. Nota de passagem descendente
8. Sensível ascendendo a tônica
9. Sensível ascendendo a terça do acorde em uma cadência de engano V – vi
10. Sétima originada por nota de passagem resolvendo por graus conjunto descendente
11. Nota de passagem descendente
12. Funciona aqui como um retardo que gerará respectivamente sétima e nona do acorde de Dominante.
13. Nota de passagem ascendente
14. Notas de passagem que geram com as mínimas da harmonia anterior (12) o acorde de Dominante sem fundamental com sétima e nona. A sétima e a nona resolvem por grau conjunto descendente, a sensível ascende a tônica.

- bend wor-den, ist; dein gött-lich Wort, das hel-le Licht, laß

T T₃ D⁴₃ T T D (Tr) Tr=Sr D⁷ T₃ D⁷ T=D (Tr)

I I⁶ I⁶₄ V⁷ I I V III vi ii V⁷ I⁶ vii^o I V III

I V I

* Prolongamento da Tônica.

15. Salto de sexta menor descendente, aceito por estar na mesma harmonia e não gerar movimentos proibidos. As trocas de posições em uma mesma harmonia funcionam como um recurso para que esta não resulte monótona.

“As repetições, se não aparecem envoltas num colorido harmônico diferente ou não obedecem a algum objeto determinado, podem facilmente soar monótonas...”
(SCHOENBERG, 1911, p. 88).

16. Nota de passagem descendente
17. Nota de passagem ascendente
18. Antecipação gerando uma intenção de Dominante seis quatro. (D_4^6)
19. Apojatura preparada por grau conjunto
20. Resolução por transferência

A sensível que não realiza seu caminho obrigatório é resolvida em uma das vozes extremas causando uma sensação de resolução, justificado pelo fato das vozes extremas serem mais facilmente percebidas auditivamente, como mencionado anteriormente. Esta resolução é muito usada com a finalidade de se obter o acorde de resolução completo, já que a obrigatoriedade das conduções melódicas resultaria no acorde incompleto.

“A transferência é o recurso através do qual o movimento que se espera ser realizado por uma voz é realizado por outra.” (ZAMPRONHA, 2006 p. 120)

“A transferência permite que a nota de resolução de uma dissonância, uma sétima por exemplo, apareça em outra voz.” (ZAMPRONHA, 2006 p. 120)

A transferência é possível de uma voz de menor evidência para outra de maior evidência, ou de uma voz em evidência para outra voz em evidência. A orquestração pode interferir substancialmente neste resultado, e a transferência pode vir a ocorrer de uma voz externa para outra interna, desde que a voz interna esteja em maior evidência. (ZAMPRONHA, 2006 p. 120)

21. Sétima originada por nota de passagem resolvendo por grau conjunto descendente
22. Nota de passagem descendente

23. Nota de passagem cromática ascendente gerando a sensível do acorde de Dominante emprestado da região* de Tônica relativa (Tr)
24. Nota de passagem descendente
25. Sensível ascendendo a tônica
26. Sétima originada por nota de passagem resolvendo por graus conjunto descendente
27. Nota estrutural que torna-se um retardo da harmonia posterior
28. Neste caso podemos considerar a nota mi do contralto um retardo, as vozes do tenor e baixo movem-se como notas de passagem descendentes e soprano como nota de passagem ascendente, este movimento cria uma dominante sem fundamental com a sétima dobrada, ambas resolvem por grau conjunto, mas apenas uma realiza seu movimento obrigatório evitando assim um movimento paralelo proibido (oitava paralela), a resolução do retardo no ré sustenido gera a sensível que ascende a tônica realizando assim o esperado.
Segundo Schoenberg quando uma dissonância é dobrada basta que uma faça seu movimento obrigatório, conseqüentemente evitando movimentos proibidos. (SCHOENBERG, 1911, p. 99).
29. Nota de passagem cromática ascendente gerando a sensível do acorde de Dominante, emprestado da região de Tônica relativa (Tr) resolvendo por transferência no baixo.

* O conceito de região é uma consequência lógica do princípio de monotonalidade. De acordo com este princípio, considera-se que qualquer desvio da Tônica ainda permanece na tonalidade, não importando se a sua relação com ela é direta ou indireta, próxima ou remota. (SCHOENBERG, 2004 p.)

ja bei uns aus - lo Schen nitch!

Tr S T Tr D Tr T₃ D⁴ ₃ T

T

vi IV I vi V vi I⁶ I₄⁶ V⁷ I

I

- 30. Bordadura
- 31. Nota de passagem ascendente
- 32. Bordadura dupla ascendente
- 33. O mesmo discutido em (28), porem neste caso com a sensível dobrada.
- 34. Idem a 17
- 35. Idem a 18
- 36. Idem a 19
- 37. Idem a 20
- 38. Idem a 21

D. Conclusão

O estudo das regras de condução de vozes se faz necessário para a compreensão dos acontecimentos melódicos-harmônicos utilizados na escrita musical, ligados diretamente a técnicas contrapontísticas. Este estudo aponta as práticas utilizadas até o final do sec. XIX, onde as conduções em sua maioria podem ser explicadas com tais regras composicionais, demonstrando a coerência da aplicação das mesmas em obras mestras. No decorrer do trabalho notaram-se divergências em relação às explicações técnicas de questões teóricas tais como as origem e classificação das dissonâncias e consonâncias e proibição de movimentos harmônicos. Tais discordâncias entre os tratados não chegam a causar conflitos irreconciliáveis. Muito pelo contrário, os desacordos entre os autores parecem demonstrar visões dos mesmos objetos musicais por ângulos diferentes e a identificação destes é exatamente o que enriquece o ensino da teoria musical. Mesmo com pequenas divergências entre os autores, o que não prejudica a compreensão das regras, é notável a utilização destas como base da composição ocidental e fundamento teórico para a realização das mesmas. Podemos concluir que a compreensão das regras tradicionais ferramentaliza o aluno a ultrapassar os “limites” tradicionalmente impostos a ele, projetando-o a buscar novas maneiras de empregá-las em suas composições ou até mesmo ignorá-las se assim a imaginação ditar. A análise de obras musicais históricas mostra que a passagem da teoria à prática ou da prática à teoria não é sempre um caminho sem obstáculos, mas pode-se realmente dizer que o repertório musical de época corrobora com a visão dos autores teóricos estudados.

E. Referências bibliográficas

BACH, Johann Sebastian. Chorale Harmonisations BWV 250-438. Leipzig: Breitkopf und Härtel, ca. 1876.

BEETHOVEN, Ludwig. Studies in thorough-bass, counterpoint and the art of scientific composition. New York: Schuberth and comp, 1853.

DAHLHAUS, Carl, Schoenberg and the New Music. New York: Cambridge University Press, 1987.

MOTTE, Diether de la. Armonía. Barcelona: Idea Books, 1998 [1976].

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolai. Tratado Prático de Armonia. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1976 [1885].

PISTON, Walter. Armonía. Barcelona: Editorial Labor, 1987 [1941].

ZAMPRONHA, M. L. S. (Org.) ; ZAMPRONHA, E. S. (Org.) . ARTE e CULTURA IV: estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. Harmonia. São Paulo: Editora da UNESP, 2002 [1911].

SCHOENBERG, A. Funções Estruturais da Harmonia. São Paulo: Via Lettera, 2004 [1954].

ZAMACOIS, Joaquín. Tratado de Armonia. Cooper City, EUA: Span Press, 1997 [1945].

ANÁLISE COMPARATIVA DOS PRINCÍPIOS HISTÓRICOS DE CONDUÇÕES DE VOZES.

Cristiano Americo de Oliveira (PIC-UEM), Marcus Alessi Bittencourt (Orientador), mabittencourt@uem.br

Universidade Estadual de Maringá - PR / Departamento de Música-DMU

Palavras-chave: Condução de vozes, análise, harmonia.

Resumo

Esta pesquisa realizou uma triagem das regras de condução de vozes e escrita harmônico-contrapontística descritas em diversos tratados históricos e utilizadas na escrita musical. A pesquisa propôs analisar as concordâncias, discordâncias e inter-relacionamentos entre os diversos autores teóricos no que tange a quesitos de movimentações de vozes, dobramentos, tipologias de notas estruturais e não-estruturais, resoluções, nomenclaturas, sempre comparando a teoria com a prática da escrita efetivamente utilizada em repertório.

Introdução

No decorrer de estudos de Harmonia, Contraponto e Análise, os alunos deparam-se com uma multiplicidade de visões históricas sobre os procedimentos de escrita musical que muitas vezes são conflitantes entre si e ainda nem sempre correspondem com a prática efetiva utilizada nas composições. Torna-se necessário passar aos alunos uma segurança de argumentação teórica, embasada em um conhecimento amplo das convergências e divergências entre diversos autores teóricos de época e em uma comparação entre a teoria e a prática musical histórica.

Metodologia

A metodologia de trabalho envolveu;

- I. Leitura e fichamento de tratados históricos de harmonia e contraponto (ZAMACOIS 1945, SCHOENBERG 1911, KORSAKOV 1885, BEETHOVEN 1853).
- II. Comparação das semelhanças e divergências de regras, princípios e nomenclaturas dentre os diversos autores estudados, notando interconexões, citações e referências entre eles.

- III. Comparação dos princípios teóricos propostos por cada tratado com a condução de vozes efetivamente agenciada em peças do repertório da época. Para isso foram utilizadas as harmonizações de corais luteranos BWV 250-438 de J. S. Bach (ver BACH 1876).

Resultados e Discussão

A pesquisa apontou similitudes e divergências entre as normas de condução de vozes propostas por diversos tratados históricos de contraponto e harmonia no que tange a processos tradicionais de escrita musical harmônico-melódica, e comparou princípios de escrita e nomenclaturas analíticas descritos por autores de tratados teóricos. A pesquisa procurou demonstrar opções diversas de escrita para um mesmo problema musical, exemplo deste é a classificação dada por Zamacois (ZAMACOIS 1945) e Arnold Schoenberg (SCHOENBERG 1911) para as consonâncias e dissonâncias. Tais procedimentos visam ampliar os recursos técnicos, capacidade de discussão e apreensão teórica de alunos das disciplinas de Harmonia, Contraponto e Análise Musical.

Conclusões

No decorrer do trabalho notaram-se divergências em relação às explicações técnicas de questões teóricas tais como as origem e classificação das dissonâncias e consonâncias e proibição de movimentos harmônicos. Tais discordâncias entre os tratados não chegam a causar conflitos irreconciliáveis. Muito pelo contrário, os desacordos entre os autores parecem demonstrar visões dos mesmos objetos musicais por ângulos diferentes, e a identificação destes é exatamente o que enriquece o ensino da teoria musical. A análise de obras musicais históricas mostra que a passagem da teoria à prática ou da prática à teoria não é sempre um caminho sem obstáculos, mas pode-se realmente dizer que o repertório musical de época corrobora com a visão dos autores teóricos estudados.

Agradecimentos

- ao meu Orientador Marcus Alessi Bittencourt pela paciência e valiosos ensinamentos no decorrer destes anos;
- ao Professor Rael B. Gimenes Toffolo pelas valiosas discussões e sugestões no decorrer do trabalho;
- à Andressa Augustin pela leitura de meus trabalhos, carinho, amizade, risos e simplesmente existir em minha vida.

Referências

BACH, Johann Sebastian. Chorale Harmonisations BWV 250-438. Leipzig: Breitkopf und Härtel, ca. 1876.

BEETHOVEN, Ludwig. Studies in thorough-bass, counterpoint and the art of scientific composition. New York: Schuberth and comp, 1853.

KORSAKOV, Rimsky. Tratado Prático de Armonia. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1976 [1885].

SCHOENBERG, Arnold. Harmonia. São Paulo: Editora da UNESP, 2002 [1911].

ZAMACOIS, Joaquín. Tratado de Armonia. Cooper City, EUA: Span Press, 1997 [1945].