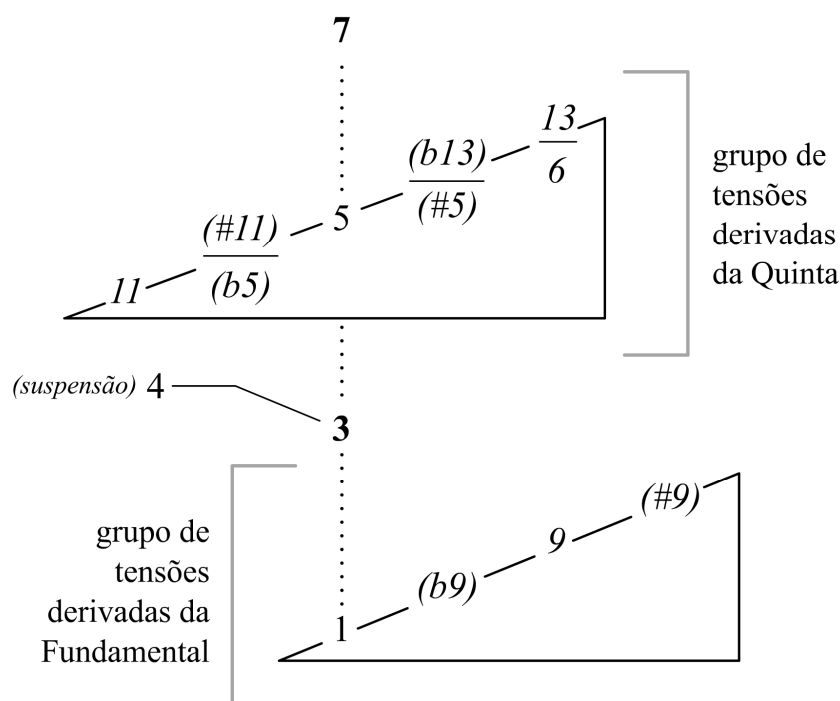


Artifícios de derivação em poéticas dissonantes | notas provisórias ¹

A *derivação* é uma possibilidade metodológica que nos auxilia a conduzir e a montar e desmontar [analisar, avaliar, criticar, a ouvir e a nos expressar através de] notas/acordes/escalas dissonantes a partir de modelos teórico/prático tradicionais. Por meio dessa sistemática as tensões são percebidas como expansões das notas justas das tétrades. Aqui as tensões são interpretadas (Figura 1) como deslocamentos cromáticos adjacentes a partir da nota **Fundamental** [1] de onde se derivam as tensões [(b9); 9 e (#9)] e/ou da **Quinta** [5] de onde se derivam as tensões [11, (#11), (b5), (#5), (b13) e 13]. Isso redesenha o tradicional “empilhamento de terças”, reagrupando as mesmas notas por sua afinidade funcional.

Figura 1:

Visualização das tensões derivadas a partir das consonâncias perfeitas de uma tétrade hipotética.



As notas de cada um desses dois grupos são variantes que podem ser escolhidas umas pelas outras e/ou combinadas umas com as outras em contextos específicos. A escolha e combinação dessas variantes modifica efetivamente o efeito sonoro de um acorde, acrescentando-lhe singularidades e características peculiares, sem, no entanto, alterar suas propriedades funcionais. Cada nota de um grupo de tensão é interpretada como capaz de certa equivalência com a nota consoante que dá origem a esse grupo, e também de certas condições de correspondência com as demais tensões dessa mesma teia. Entende-se assim que a diferença entre uma Fundamental e suas tensões derivadas [(b9); 9 e (#9)] e, entre uma Quinta e suas tensões derivadas [11, (#11), (b5), (#5), (b13) e 13] *se dá por grau* [por qualidade e intensidade expressiva], *mas não por espécie* ou capacidade funcional.

¹ Recortes ao artigo FREITAS, S. P. R. (2006) “Artifícios de derivação em poéticas dissonantes: algumas escolhas de notas em acordes da MP no B” aprovado para apresentação no VII Congreso Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana - IASPM-AL. (Habana, Cuba 20 al 25 de junio de 2006). [Grupo de trabalho Puntos de escucha: enfoques y métodos de estudio en la música popular desde distintas perspectivas disciplinares. Escucha social, erudición e industria en la resemantización de la performance popular histórica y la world music]. Agradeço ao Professor Leonardo Corrêa Garcia (Udesc) por suas muitas sugestões, críticas e contribuições neste texto.

Então, por exemplo, em um acorde sobre um grau que admita uma (*b9*), essa nota é um tipo de expressão – “tortuosa”, retorcida, expressiva e tensionada – da Fundamental! Tal (*b9*) guarda as mesmas prerrogativas de condução que uma Fundamental e/ou uma (*#9*). Então, a [*13ª*] é um tipo da Quinta, matizada de uma determinada maneira, e não um som que inaugura uma nova família de notas. Isso implica que os termos “Fundamental” e “Quinta” [antes restritos pela Teoria Musical à designação de notas específicas do acorde], passam a ser percebidos não apenas por aquilo que *são em si*, mas também *pela atividade que desenvolvem* na trama harmônica (potência, energia). É justamente esse papel – essa atribuição das notas – que favorece a identificação da “Fundamental” e “Quinta” como dois diferentes sistemas de derivação: dois conjuntos de sons substituíveis e combináveis entre si numa mesma posição funcional da concatenação a qual pertencem.

As notas [*1*] e [*5*] *são índices* que reúnem e hierarquizam outros sons capazes de – em ambientes musicais específicos – alcançar as mesmas faculdades de movimento que possuem essas duas consonâncias perfeitas básicas. Nesses sistemas de derivação, “Fundamental” ou “Quinta” são notas específicas sim, é claro, mas são também termos de singular autoridade – *natural, simbólica, cultural, histórica, atual, teórica, mecânica, embasada nos repertórios, etc.* – que emprestam nome e propriedades de movimento a seus respectivos conjuntos de sons derivados. São números primários, matrizes gerais e comuns, geradores das variáveis de tensão nesses conjuntos de sons disponíveis nisso que seja o acorde aqui, nesse mundo situado sob o traço da afinidade na expressividade dissonante. Para esses artifícios de derivação as alturas [*1*] e [*5*] *são unidades de saída em sistemas de gradação* que deslocam o marco do normal para o incomum, do simples para o complexo, do estável para o arriscado, do exato para o ambíguo. Enfim: das alturas [*1*] para as [(*b9*), *9*, (*#9*)], das [*5*] para as [*11*, (*#11*), (*b5*), (*#5*), (*b13*) e *13*]. “Fundamental” e “Quinta” são grandezas estipuladas que atuam como *termos de comparação* entre outras grandezas da mesma espécie. Termos que, flexionados, tendem à intensificação expressiva que move o concreto para um abstrato, o objetivo para o subjetivo, o “ser” em si para um “poderia ser”.

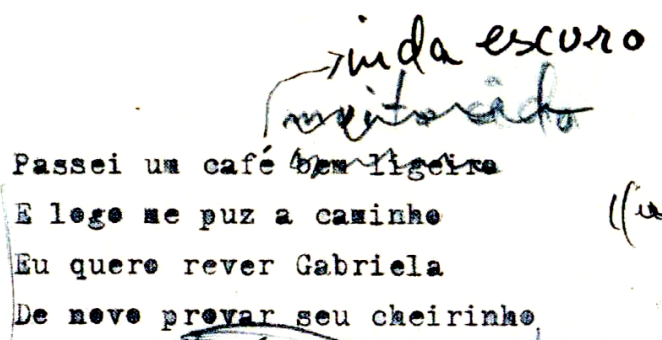
Essas operações de trocas e combinações, sequenciais e/ou simultâneas, são apenas em parte técnico-mecânicas, elas transcendem a natureza física das notas e alcançam efeitos poéticos. Tais efeitos se efetivam na junção desse mecanismo de flexão de notas/números à significados capazes de mover nossos sentidos e afetividades. A competência poética de uma [(*#5*)] não se restringe mesmo ao “número”, a uma frequência abstrata percebida como coisa “pura”. Uma [(*#5*)] é sim uma grandeza cheia de relações e sentidos, que pode nos dizer algo de uma natureza subjetiva mais intensa, não revelada ainda pelo som distenso, dito natural, justo e perfeito, de uma [*5*]. Tais efeitos das notas e acordes dissonantes – que, é claro, contaminam e se deixam contaminar pelos muitos outros formantes dessa poética (ritmo, letra, melodia, timbre, etc.) – contribuem para o êxito da narratividade dessa arte, permitindo que, coexistentes e sucessivas numa sequência musical, certas alturas cumpram a função base de – mais fixas e definidoras, por princípio sempre presentes e não duplicadas – traçar a direção e o sentido tonal da sequência (as notas [*3*] e [*7*]). Enquanto que outras (as notas [*1*] e [*5*]), reduplicadas ou omitidas, se encarregam de expor o valor móvel, a diferença, o não essencial, mas enriquecedor, que matizando as causas e os efeitos, pode intensificar ou abrandar, conter ou expandir, a prosa funcional.²

² *Resíduos e Derivações*: Por meio desses termos o sociólogo italiano Vilfredo Pareto (1848-1923) designou os dois fatores das teorias não científicas que correspondem aos dois fatores das teorias científicas, isto é às afirmações experimentais e às deduções lógicas. Os resíduos são os instintos, os sentimentos, os interesses etc., que constituem os materiais das teorias não científicas; e as derivações são as sistematizações lógicas ou pseudológicas dadas a esse material. (ABBAGNANO, 1982, p. 821).

Nas junções inseparáveis de sentidos e interpretações associados às alturas (se de fato fosse possível isolar e descontaminar esse parâmetro na música) são justamente os modos de se lidar com essas últimas (as notas [1] e o [5]) que possibilitam o concreto estabelecimento físico, técnico-musical, mecânico e efetivamente sonoro do que seja a diferença, a territorialidade, a tradição, a re-significação, a visão de mundo, a alteridade, a semelhança, o hibridismo e a identidade.³ Então, ocupando-nos com *escolhas de escalas e acordes* lidamos não só com ‘técnicas puras’ de combinações de notas (se é que isso existe), mas também com a “convicção de que a cada escolha técnica está ligada inequivocamente um valor expressivo” (Lévi-Straus, 1997).⁴

Podemos falar e lidar com essa faculdade poética de muitas e variadas formas, de modo que o termo “derivação” em si não é a coisa importante. Para ilustrar o princípio que realmente importa aqui, uma analogia com o trabalho ‘poético da poesia’ pode ser esclarecedora: Na Figura 2 temos uma folha de trabalho de Tom Jobim na canção Gabriela. O primeiro verso vai sendo (re)trabalhado: de “Passei um café *bem ligeiro*”; para “Passei um café *muito cedo*”; até a forma definitiva “Passei um café *inda escuro*” que, por fim, respondeu mais as exigências poéticas e expressivas da canção.

Figura 2: estrofe rascunhada da canção Gabriela por Tom Jobim (1982)



inda escuro
muito cedo
Passei um café bem ligeiro
E logo me puz a caminhar (u)
Eu quero rever Gabriela
De novo provar seu cheirinho

¿ Como conseguir algo assim das “frequências” musicais (sem as palavras)? Nosso espaço de garimpagem poética é o das “alturas”, das notas que se deslocam, se derivam, se empurram cromaticamente acima e abaixo, trocam de posição e se invertem. Através desses artifícios – só em parte técnicos – é que conseguimos esculpir nossos enunciados poéticos.

Configuração das notas do acorde em ambientes dissonantes

Para a *poética da música popular dissonante* como a entendemos aqui, o acorde volta definitivamente a ter valor por sua sonoridade em si, que se soma ou até se sobrepõe ao seu valor como função, como indicador de direção harmônica. Esse campo da música popular re-fabrica e re-inventa alguns preceitos técnicos fundamentais⁵ da condução de vozes da prática comum – *posição, dobramentos e omissões, espaçamentos, inversões e movimentos de resolução* – que se conservam aqui revistos e expandidos:

³ Os modos de uso e valoração desses dois sons – fundamental e quinta – são chaves muito significativas na abordagem às músicas populares. Algumas optam pela não derivação desses dois sons (power chord) e (re)semantizam essa combinação intervalar fisicamente estável – que para outras músicas continua sendo símbolo de temperança, equilíbrio, sobriedade, comunhão eclesial e perfeição divina – como um emblema sonoro de sua visão de mundo. Outras músicas, as que são mais contemplados nesse estudo, optam por, sempre que possível, não tocar jamais esses dois sons indesejáveis, justos e perfeitos demais. Os modos de uso desse intervalo característico vinculam-se a praticamente tudo o que envolve um ritual musical: letra, não letra, música, instrumentos e/ou como tocá-los, palhetas, cordas, visual, figurinos, sapatos, adereços, territorialidade, iluminação, cenário, amplificação, nomes, arranjos, mídias, técnicas e meios de gravação, mixagem, produção, edição, distribuição, etc.

⁴ LÉVI-STRAUS, Claude. *Olhar escutar ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁵ “Fundamento é o que assegura a qualquer coisa sua razão de ser, isto é sua existência ontológica. No sentido de princípio, o fundamento é, simultaneamente, o sistema mais simples e mais geral, de onde se pode deduzir maior número de conhecimentos.” (THINES e LEMPEREUR. *Dicionário Geral das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70, 1992, p. 424).

1. Posições

Assim como Fundamentais e Quintas têm capacidades de se localizar em qualquer voz (tessitura), também suas tensões derivadas [(b9); 9 e (#9)] e [11; (#11); (b5); (#5); (b13) e 13] vem a se localizar em qualquer oitava ou altura.

Tradicionalmente⁶ atribui-se o nome da posição à nota mais aguda (“posição de quinta”, “de terça”, “de oitava”) e sua normalização valorativa é dada pelo nível de perfeição da nota que se acha nessa “posição melódica”. Assim, um fechamento cadencial será classificado como “autentico e perfeito” se o soprano concluir com a Fundamental, mas será “autentico imperfeito” se o soprano concluir com a Terça ou a Quinta (ALDWELL e SCHACHTER, 1994, p. 83).⁷

Agora, o atributo fica claramente invertido. Grosso modo as coisas poderiam se acomodar em dois tipos de atitudes que se complementam. Primeiro: procura-se “valorizar a tensão na voz principal (soprano) de um acorde” como qualidade tida como “mais contemporânea” e mais “informativa”. Segundo: o ex-valor positivo de “estabilidade”, provocado pela sonoridade de sons justos, autênticos ou perfeitos na melodia (como a Fundamental, terça maior, quinta justa e mesmo a “sétima menor na voz principal – soprano – de um acorde de dominante”) passa a ser visto como um valor negativo e indesejado. Um “problema a ser resolvido” (BUETTNER, 2004, p. 4)⁸ através de agrupamentos de sons que, por baixo dessas notas melódicas “perfeitas”, desestabilizem tais propriedades que agora não combinam mais com a visão de mundo de quem está fazendo/ouvindo essa música.

2. Inversões

1ª inversão:	3ª [maior ou menor] <i>no baixo</i>
2ª inversão:	5ª ou b5ª <i>no baixo</i>
3ª inversão:	7ª menor <i>no baixo</i>
4ª inversão:	b9ª <i>no baixo</i>

3. Dobramentos e omissões

Assim como se duplicam – *ou tri, ou quadruplicam* – e assim como se omitem as Fundamentais e as Quintas, as tensões delas derivadas também serão duplicadas e omitidas (segundo certos princípios). Mas não pode ser a mesma coisa, é claro, porque para a sonoridade dissonante, a idéia de dobramento enquanto recurso de definição e ênfase da tipologia justa e perfeita é um contra senso. A duplicação/omissão de notas na poética dissonante é um recurso de ênfase da expressão, de diferença estilística, de timbragem de poético, e assim de traço identitário.

⁶ Na Harmonia, o termo “Posição” – “Disposição”, “Distribuição” ou “Abertura” em diferentes autores (cf. HINDEMITH, 1949, p.2. PISTON, 1993, p. 16. RIMSKY-KORSAKOV, 1946, p. 26. SCHOENBERG, 2001, p. 77. ZAMACOIS, 1945, p. 38.) – cuida das maneiras de dispor e distanciar as notas de um mesmo acorde em diferentes ordenações, pelos diferentes registros da tessitura disponível. Conquanto a fundamental não deixe de ser a nota mais grave do acorde – o que implica em inversão – as demais notas, respeitando registros, número de vozes e distâncias específicas, podem aparecer em qualquer ordenação. As possibilidades de posição de um único acorde são incontáveis e, justamente por essa qualidade, inclassificáveis. As inúmeras montagens observam as limitações mecânicas e o idiomatismo de cada meio de execução (coral, orquestra, quarteto de cordas, piano, guitarra, cavaquinho, etc.) e as combinações desses meios, e são configuráveis frente a enorme diversidade das necessidades e intenções musicais. Assim, embora a grande diferença sonora que cada combinação das notas do acorde possa apresentar, cada posição não se confunde com uma nova tipologia de acordes.

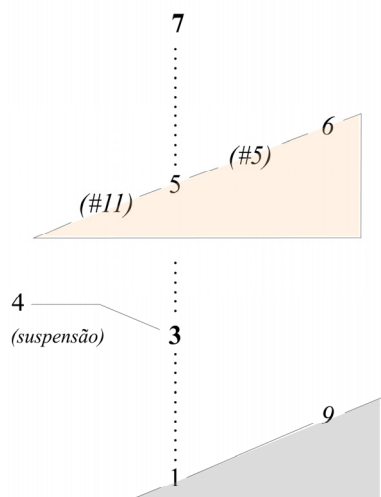
⁷ ALDWELL, E. e SCHACHTER, C. *Harmony and voice leading*. New York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1994.

⁸ BUETTNER, Arno Roberto von. *Expansão harmônica: uma questão de timbre*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

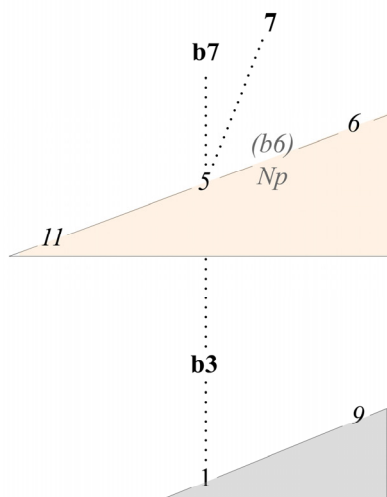
4. Acordes básicos e suas correspondentes tensões disponíveis

Quadro 1: tensões disponíveis em acordes tipo **xmaj7**, **xm7** e **xm7^(b5)**

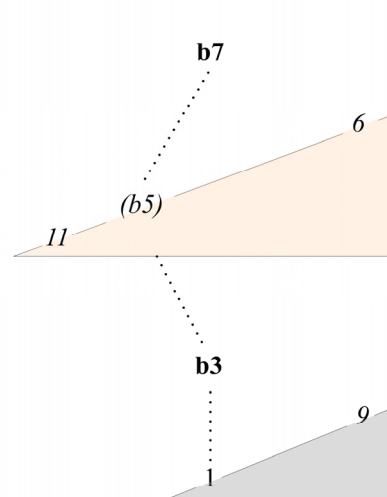
a) Acorde Maior
com Sétima Maior



b) Acorde Menor
com Sétima Menor



c) Acorde Menor
com Sétima Menor
e Quinta Diminuta
(Meio-Diminuto)



Exemplo 1: montagens ⇌ desmontagens de acordes tipo **xMaj7**⁹

1.1. McCoy Tyner
c. 1960*

1.2.a. Egberto Gismonti
Memória & Fado - 1974 (p. 46)

1.2.b. Egberto Gismonti
Palácio das Pinturas - 1975 (p. 78)

1.3.a. Chick Corea
The One Step - 1979*

1.3.b. Chick Corea
The One Step - 1979*

1.4. Djavan
Meu Bem Querer - 1980 (vol. 2., p. 106)

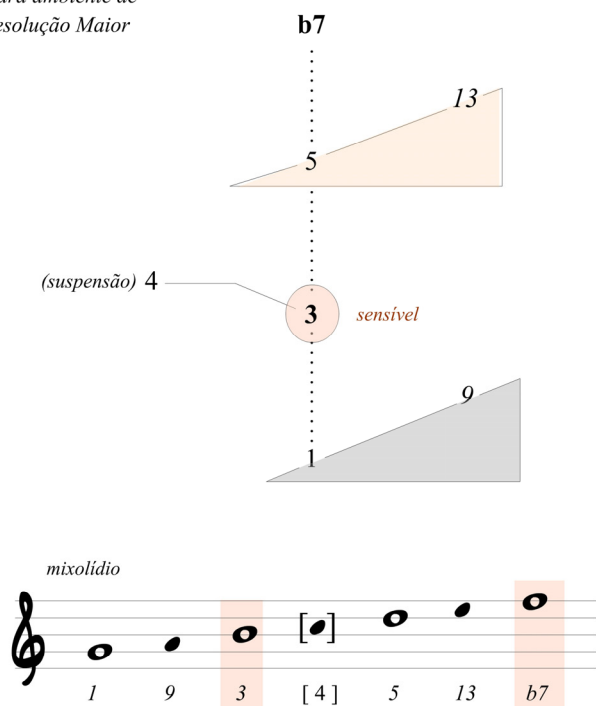
⁹ Esses itens de cinco compassos cada, devem ser lidos em várias direções (e não no sentido único convencional de uma partitura). O 1º compasso mostra um acorde hipotético “clássico” que serve como termo de comparação da sonoridade “perfeita” que se afasta. Sua posição procura manter as notas “perfeitas” nos mesmos registros que as notas derivadas que aparecerão a seguir. O 2º compasso mostra o tratamento dado às propriedades fixas do acorde (à 3ª e a 7ª). O 3º compasso mostra as escolhas no eixo de derivação da Fundamental [1]. O 4º compasso as escolhas em torno da Quinta [5]. E, o 5º compasso traz a configuração escolhida pelo artista. Os acordes assinalados com * foram transpostos para facilitar a comparação em Gmaj7. (Mas a transposição deve ser usada com bastante cuidado nesse campo de sonoridades, pois a mudança de tessitura altera muito o “clima” idiomático do acorde exigindo outras aberturas).

1.5. John Abercrombie
Arcade - 1981 (WGFB, p. 7)*

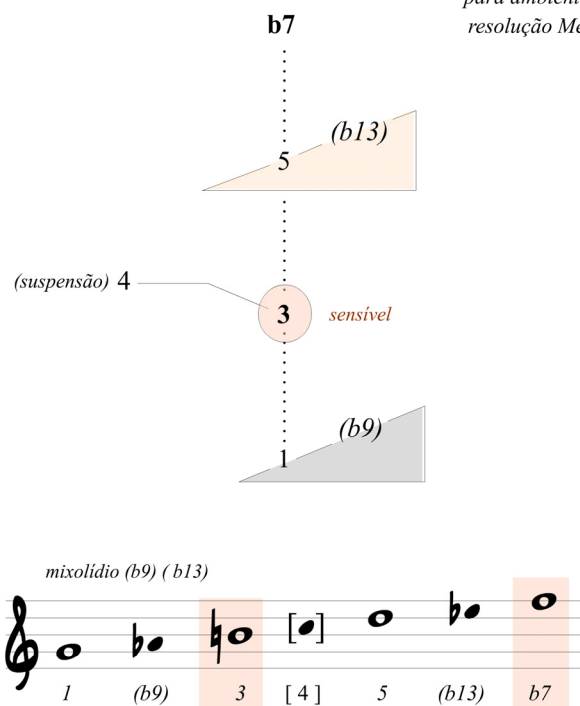
Quadro 2: tensões em acordes tipo | x7 | com algumas de suas relações escala+acorde implicadas ¹⁰

Acorde Maior com Sétima Menor - Dominante

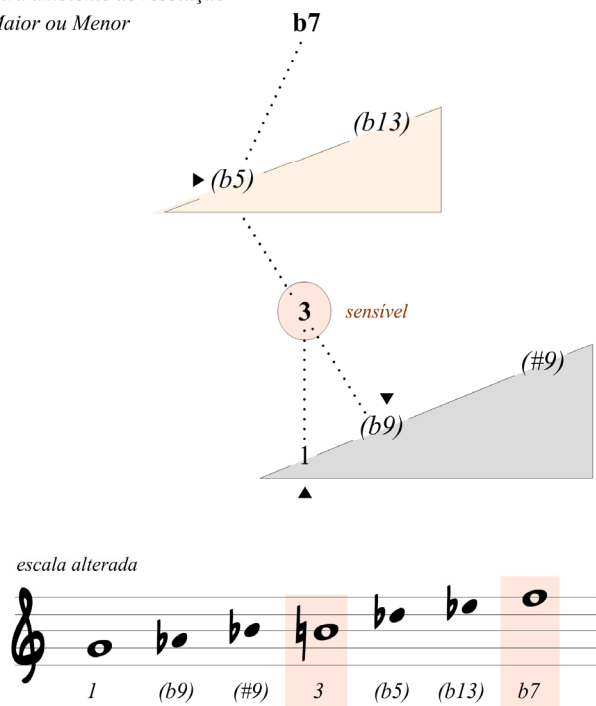
a) Dominante 9, 13:
para ambiente de
resolução Maior



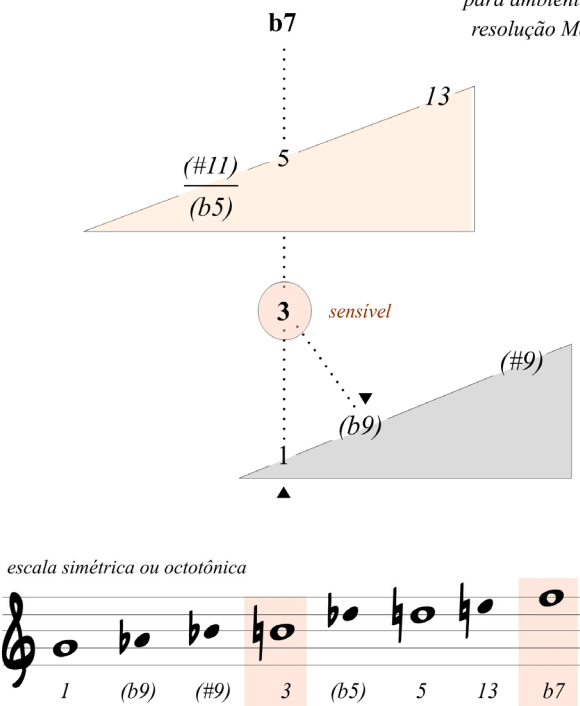
b) Dominante (b9, b13)
para ambiente de
resolução Menor



c) Dominante **Alterada**:
para ambiente de resolução
Maior ou Menor



d) Dominante **Diminuta**:
para ambiente de
resolução Maior



¹⁰ As notas assinaladas com ▲ assumem papel de uma nota 1 de escala, mudando o “nome” do conjunto. Em c) se o conjunto se inicia a partir do ▶(b9) como uma nota 1, é conhecido como “**Escala Menor Melódica**” (no caso: “Lab menor melódica” com a cifra “**Abm6**”). Se o conjunto se inicia a partir do ▶(b5) como um 1, é conhecido como “**Lídio b7**” ((no caso: “Db Lídio b7” com a cifra “**Db7**”: o “SubV7”). Em d) se o conjunto se inicia a partir do ▶(b9) como um 1, é conhecido como “**Escala Diminuta**”.

Exemplo 2: montagens ⇄ desmontagens de acordes tipo x7

2.1.a. Edu Lobo Prá Dizer Adeus - 1967 (p. 227)	2.1.b. Edu Lobo Memórias de Maria Saré - 1968 (p. 169)	2.1.c. Edu Lobo Baião-de-dois (p. 67)
--	---	--

G⁷/A⁷ A⁷ C⁷

2.2.a. Bill Evans (Reilly, p. 43)	2.2.b. Bill Evans (Reilly, p. 43)	2.2.c. Bill Evans (Reilly, p. 50)	2.2.d. Bill Evans (Reilly, p. 50)
--------------------------------------	--------------------------------------	--------------------------------------	--------------------------------------

E⁷ D⁷/F[#] E^b/D^b E^b/D^b

2.2.e. Bill Evans (Reilly, p. 50)	2.2.f. Bill Evans (Reilly, p. 50)	2.2.g. Bill Evans (Reilly, p. 50)	2.2.h. Bill Evans (Reilly, p. 50)
--------------------------------------	--------------------------------------	--------------------------------------	--------------------------------------

D⁷ G⁷ B^b7 E⁷/B^b

5. A derivação como recurso de elaboração de estilo: uma analogia com a perífrase literária

Como ilustram os casos dos Exemplos 1 e 2, o estilo dissonante impõe determinadas negações e exigências sobre a montagem e configuração do acorde. Aquelas notas do acorde, ditas “justas” e qualificadas pela teoria tradicional como “básicas”, “consonantes” e “perfeitas” [com suas inseparáveis conotações de notas “necessárias”, “principais”, “reais”, “verdadeiras”, “não ambíguas”, “comuns”, “simples” e “compreensíveis” (*fundamental, quinta e oitava*)], exigem agora, na prática dissonante, uma espécie de procedimento ou manipulação algo comparável ao que, em teoria literária, é definido como *perífrase*¹¹.

“A perífrase implica uma tensão entre palavra e coisa: o objeto não é nomeado, porém se enumera suas qualidades” [René Wellek e Austin Warren (*Theory of Literature*)] (Meyer, 2000. p.77). No acorde, as notas ‘perfeitas’ não são literalmente tocadas, são ladeadas por tensões que adquiriram cultura de expressão (são também escolhidas para combinações sem 3^{as} e/ou sem 7^{as}, ou aparecem em montagens que desfiguram significativamente sua coloração ‘justa’ ou ‘perfeita’).

¹¹ Perífrase: frase ou recurso verbal que exprime aquilo que poderia ser expresso por menor número de palavras. Locução ou frase que transmite um conceito [Usa-se por três motivos: 1) por eufemismo (*cuidado com os amigos do alheio*, em vez de *ladrões*); 2) para garantir o entendimento (*lado maior de um triângulo retângulo*, em vez de *hipotenusa*); 3) para dar mais riqueza e colorido ao texto; aqui se incluem metáforas e epítetos. Usualmente aparece em lugar do nome, como *a cidade maravilhosa*, em vez de *Rio de Janeiro*, *o país do sol nascente*, em vez de *Japão*, *o sumo pontífice*, em vez de *papa* etc.]

Tão difíceis de traduzir em palavras como a própria música, o desenho a pintura a escultura e a arquitetura também usam recursos de “tensão” assim. Uma linha, por vezes imaginária, conduz o desenho, mas é a soma de linhas, traços e rabiscos um tanto indefinidos e emaranhados que nos informam sobre seu movimento, estilo, intenção, dinâmica e expressividade.

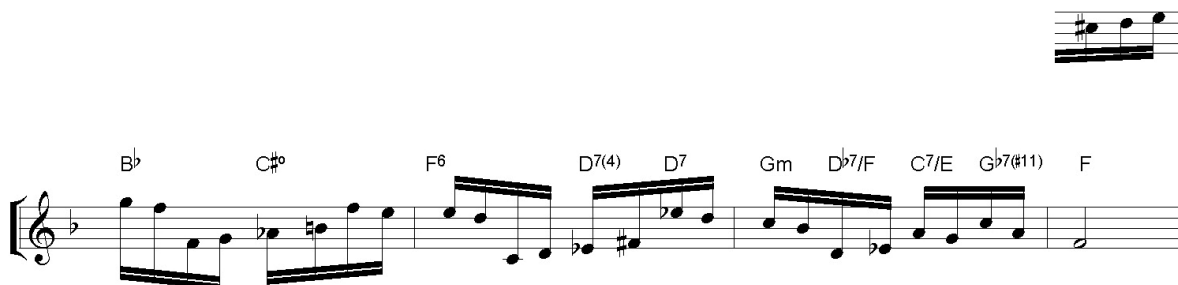


Desenho de Diego de los Campos

A harmonia alcança assim uma dimensão de significação composta (objetiva e também subjetiva). O acorde de base, que “não se ouve e nem se toca”, carrega a atribuição sintático - funcional (a regra) enquanto que a dissonância carrega os matizes de expressão e de identidade (conceito, concepção, dialetos). De maneira análoga à virtuosidade da perífrase, onde o verso poético mais aplaudido é o de maior rodeio, o acorde mais desejado é o que “melhor rodeia” as notas “perfeitas”: e a música popular dissonante desenvolveu uma enorme cultura de modos de fazê-lo. Assim como fazem os poetas [*“Era no tempo alegre, quando entrava no roubador de Europa a luz Febéia”* – Camões], os músicos também empregam grandes ambages (rodeios, evasivas, subterfúgios), que nos dão apreciável trabalho de interpretação.¹²

Essa comparação da “dissonância musical” com recursos de elaboração de estilo¹³ como “delongas, perífrases, circunlóquios, volteios e variações” pode ser útil também para nos auxiliar a perceber algumas das razões do descrédito do “estilo dissonante”, e daquilo que a ele se relaciona, junto a programas estético-ideológicos que defendem idéias de “simples, direto, puro, prático e claro”. De modo geral, são razões mais ou menos da mesma ordem que nos levam a preferir dizer apenas “domingo de páscoa” – por preciso, comum, rápido, exato, etc. –, em lugar de, como Camões escreveu: “*o Sol renovava a memória do dia em que Aquele, a quem tudo está sujeito, selou quanto havia feito*” que embora a arte, o engenho, o majestoso, a beleza, a sabedoria, etc., terminam por nos deixar sem saber nitidamente do que é que o poeta está falando.

Um bom malandro antes poderia dizer “*Seu garçom faça o favor de me trazer depressa, uma boa média que não seja requentada, um pão bem quente com manteiga a beça, um copo d’água bem gelado, fecha a porta da direita com muito cuidado...etc.*” (Noel Rosa em *Conversa de Botequim*). Mas agora pode conseguir o mesmo dizendo apenas: “demorô”. A frase final do “Choro Negro” de Paulinho da Viola ilustra estratégias de perífrases num desenhar melódico onde as notas “simples” são ladeadas por notas “complexas”.



¹² Hênio Tavares. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. 1989. (p. 361 – 363)

¹³ No início dos anos oitenta Robert Hatten desenvolveu uma metodologia de estudo para o estilo musical, entendido como uma *competência específica*. Segundo ele, a competência é a ‘habilidade cognitiva interiorizada (possivelmente tácita) de uma escuta para entender e aplicar princípios estilísticos, constrições, tipos, correlações, e estratégias de interpretação para a compreensão de obras musicais [em um] estilo’. Para Hatten ‘o estilo é aquilo que a competência requer para compreender uma obra.’ [...] ‘Um estilo estabelece uma série de expectativas, restringindo-as a um universo limitado, porem ao mesmo tempo provê as estratégias para burlá-las e gera processos únicos e irrepetíveis’. Apud CANO, Rubén López. *Más allá de la intertextualidad: Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global*. 2004. Disponível em: <<http://www.geocities.com/lopezcano/articulos.html>>. Acesso em: 7 jul. 2005.

6. Os caminhos de resolução das notas de um V7

Quadro 3: possíveis direcionalidades (condução por resolução) das notas de um V7 hipotético sobre X

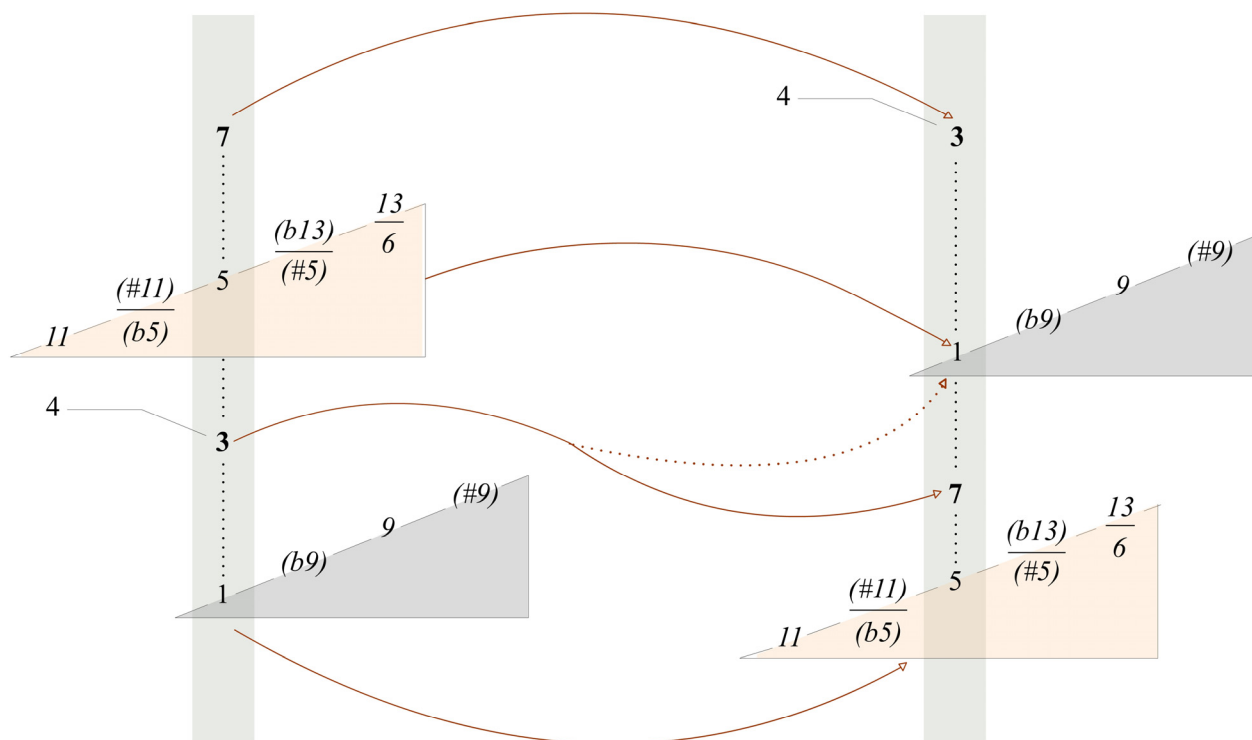
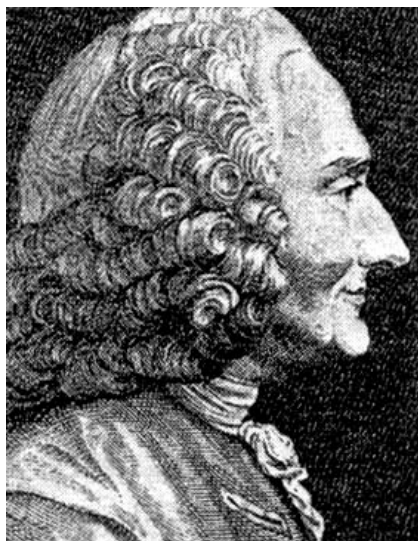


Figura 3: a resolução ‘clássica’ de V7 sobre I nos modos maior e menor segundo Rameau (1722)



Jean-Philippe Rameau (1683/1764)
Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels, 1722;

LIVRE SECOND.
EXEMPLES.

Octave. Septième ou Dissonance mineure. Notte sensible, Tierce majeure. ou Dissonance majeure. Quinte. Dominante Basse fondamentale. Cadence parfaite dans le Mode majeur.	Quinte. Tierce majeure. Diff. min. Octave. Diff. maj. Octave. Notte conique. Basse fondamentale. Cadence parfaite dans le Mode mineur.
---	---

Quadro 4: mapeamento das possibilidades de notas
e direcionalidades de resolução implicadas em uma sequência de dominantes no modo maior

E⁷ (V/vi)	A⁷ (V/ii)	D⁷ (V/V)	G⁷ V	C_{MAJ}⁷ I

Referências:

1. BUETTNER, Arno Roberto von. **Expansão harmônica: uma questão de timbre**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.
2. DELAMONT, G. **Modern harmonic technique**. volumes I e II. New York: Kendor Music, INC. Delevan. S.D.
3. FARIA, Nelson. **A Arte da Improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1991 13.
4. FARIA, Nelson. **Acordes, Arpejos e Escalas**. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1999
5. FREITAS, S.P.R. **Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal**. Dissertação de mestrado, não publicada. UNESP, 1995.
6. GUEST, Ian. **Arranjo, método prático**. (3 volumes) Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1996.
7. GUEST, Ian. **Harmonia, método prático**. (2 volumes) Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 2006.
8. HERRERA, Enric. **Teoria Musical y Armonia Moderna** (volumes I e II). Barcelona. Antoni Bosch, ed. 1995
9. LEVINE, Mark. **The jazz theory book**. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1995.
10. MEYER, Leonard B. **El estilo em la música. Teoria musical, história e ideologia**. Madrid: Ed. Pirâmide, 2000.
11. PISTON, W. **Armonia**. Barcelona: Ed. Labor, 1993.
12. SCHOENBERG, A. **Funções estruturais da harmonia**. São Paulo: Via Lettera, 2004.
13. SCHOENBERG, A. **Harmonia**. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.
14. TAGG, Philip. **Harmony Handout** or “Definitions of terms to do with tonal polyphony”. Version 3 (October 2003). This handout consists mainly of texts submitted as headword entries to the *Encyclopedia of Popular Music of the World*. (Disponível em <http://tagg.org/texts.html>).
15. ULANOWSKY, Alex. **Harmony 4**. Berklee College of Music, Boston: 1988.