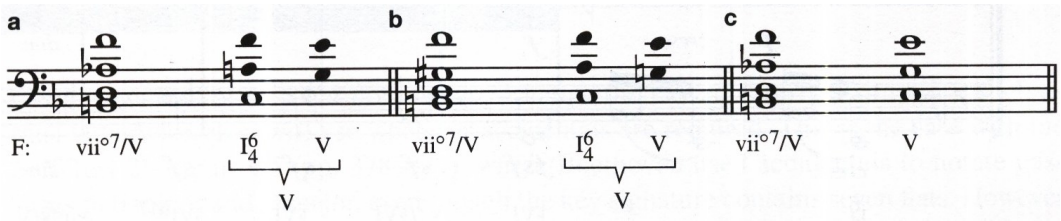
Capítulo 25

Soletração Enarmônica e Modulações Enarmônicas

Soletração Enarmônica

Soletrações enarmônicas são utilizadas por compositores por uma variedade de razões. Uma razão é indicar claramente a direção na qual uma nota irá se mover. Por exemplo, considere o vii°/V no Exemplo 25-1a. Quando o vii°/V move-se para o I^6_4 cadencial não há muito sentido o Láb subir para o Lá♮. Este movimento parece um pouco mais sensato quando o Láb é soletrado como Sol♯, assim como está no Exemplo 25-1b, mas o resultado aural com qualquer instrumento de altura fixa é o mesmo. Esta nova soletração muda visualmente o acorde de um $b^{\circ 7}$ para um $g\sharp^{\circ 7}$, mas ela não muda sua sonoridade, sua função ou sua análise. Obviamente, quando o vii°/V move-se diretamente para o V, como no Exemplo 25-1c, o Láb não apresenta nenhum problema porque a sétima resolve imediatamente em movimento descendente para o Sol.

Exemplo 25-1

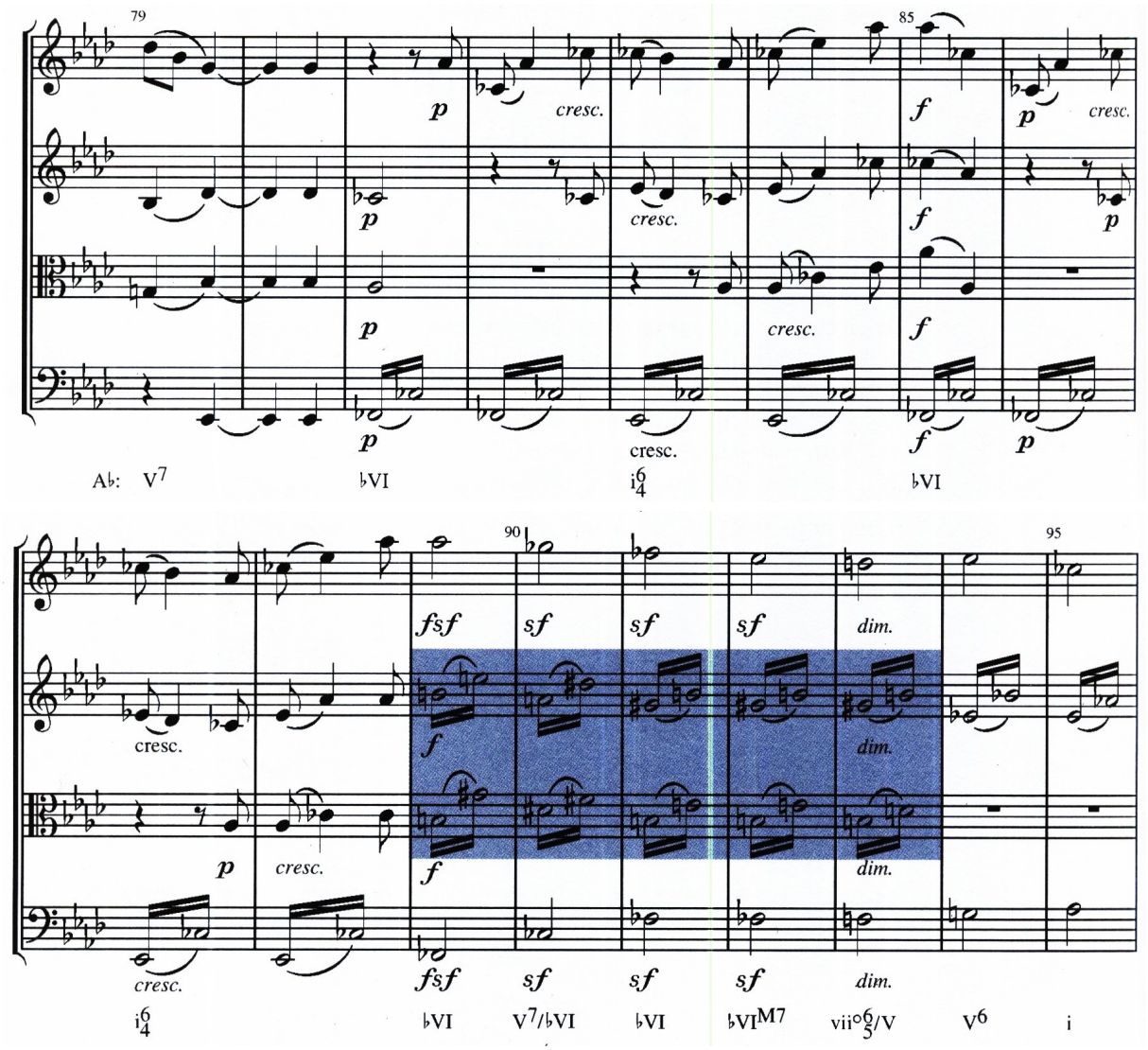


Se você retornar à um exemplo anterior (Ex. 17-11 na pág. 250), você verá uma ilustração de um vii°/V enarmonicamente soletrado, distribuido exatamente como no Exemplo 25-1b. Muito similar ao vii°/V enarmonicamente soletrado é o acorde de Al^{6+} enarmonicamente soletrado (revise o Ex. 23-13 na pág. 346). Note que ambos envolvem a reescrita do $\flat\hat{3}/\sharp\hat{2}$ precedendo um I^6_4 no modo maior.

Outra razão para soletração enarmônica é o desejo da parte do compositor de facilitar as coisas para o executante. Este é provavelmente o caso no Exemplo 25-2, que tonicaliza Fáb, o ♭VI de Láb. No trecho do ♭VI, Mendelssohn escreve o segundo violino e a viola enarmonicamente na tonalidade de Mi maior, possivelmente para tornar seus trêmolos mais fáceis de ler.

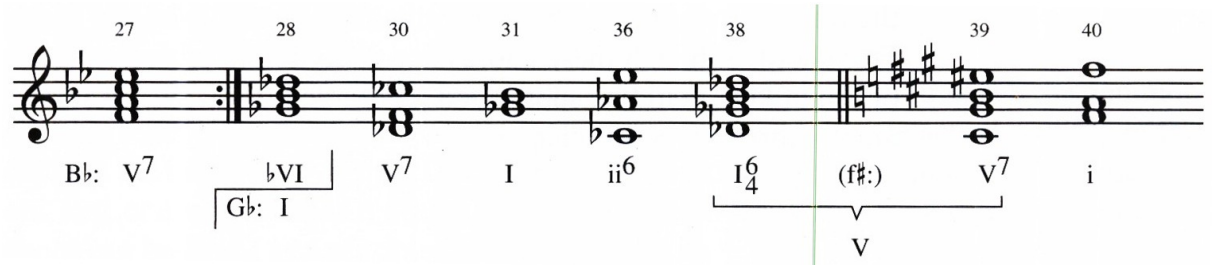
Exemplo 25-2 Mendelssohn, Quarteto de Cordas op. 80, IV

Disco 2 : Faixa 36



Ao invés de soletrar enarmonicamente somente algumas partes, como Mendelssohn fez no exemplo anterior, compositores geralmente reescrevem a tonalidade por inteiro. No Trio para Cordas de Schubert existe uma modulação de Si♭ maior para Sol♭ maior (♭VI), que em seguida, através de uma mistura de modos, muda para Sol♭ menor. Para evitar essa estranha tonalidade (a armadura de clave conteria nove bemóis!), Schubert, de forma bastante razoável, a escreve em Fá♯ menor. O esqueleto harmônico desta passagem é mostrado no Exemplo 25-3.
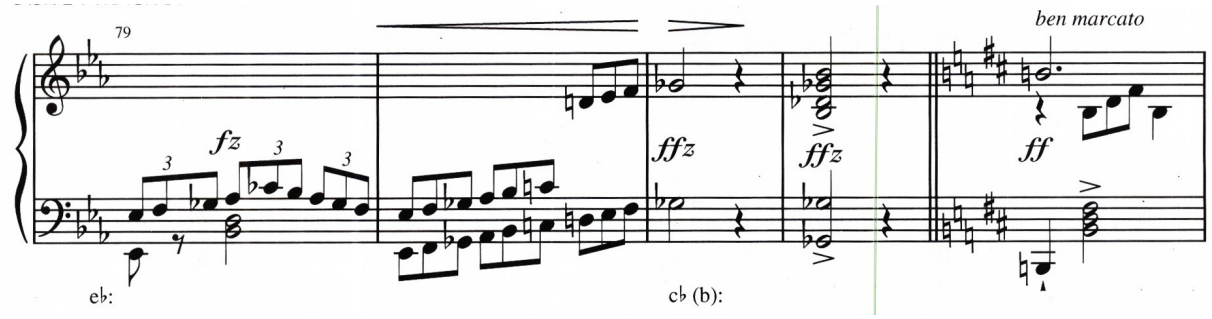
Exemplo 25-3 Schubert, Trio de Cordas D. 581, I (redução



A música do século dezenove está repleta de exemplos de tonalidades enarmonicamente soletradas. Um dos Impromptus de Schubert contém uma passagem com a seguinte estrutura tonal: Mi♭ maior – Mi♭ menor – Dó♭ menor, o último sendo reescrito como um Si menor. O trecho referente ao Mi♭ menor – Dó♭ menor dessa passagem é dado no Exemplo 25-4.

Exemplo 25-4 Schubert, Impromptu op. 90, no. 2

Disco 2 : Faixa 37



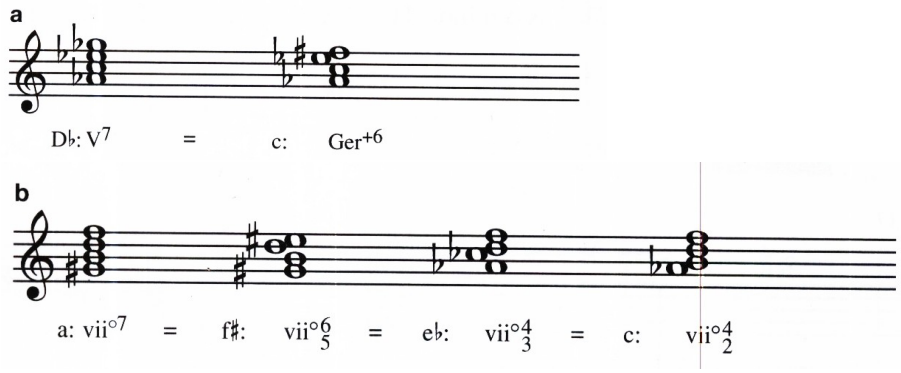
Compositores irão – mas nem sempre – mudar a armadura de clave em situações como essa. De outra forma, ele utilizarão o acidente que for requerido. Este é o caso do Autoteste 21-1, parte C5 (p. 324), no qual Beethoven utilizou acidentes para escrever passagens em Si menor e Ré maior, apesar da armadura de clave conter sete bemóis. Independente de como esteja escrito, a tonalidade enarmonicamente soletrada é um exemplo de soletração enarmônica por conveniência; o ouvinte está totalmente desinformado sobre soletrações enarmônicas, e nenhum símbolo analítico especial é necessário. Soletração enarmônica por conveniência *não* é mesmo que modulação enarmônica, o qual é um tópico muito mais interessante, e que é o assunto do restante deste capítulo.

Reinterpretação Enarmônica

A soletração enarmônica discutida até então neste capítulo tem intenção primária para os olhos, não os ouvidos. Entretanto, existem quatro sonoridades utilizadas na música tonal que podem ser reinterpretadas enarmônicamente *em uma tonalidade diferente* (não em tonalidades enarmônicas, como Sol♭ maior e Fá♯ maior), e o ouvinte pode ouvir essa reinterpretação quando esses acordes resolvem.

Uma dessas sonoridades é a tétrade maior com sétima menor, que pode servir tanto como um V^7 ou como um Al^{6+} (Ex. 25-5a). Outra sonoridade é a tétrade diminuta com sétima diminuta, na qual qualquer nota pode servir como uma sensível (Ex. 25-5b). As outras duas possibilidades são a tríade aumentada e o acorde de Fr^{6+}, apesar destes acordes raramente serem reinterpretados enarmônicamente. Tonalidades maior ou menor homônimas podem ser seubstituídas para as tonalidades mostradas no Exemplo 25-5 e exemplos similares por todo este capítulo.

Exemplo 25-5



As implicações de tudo isso são que, quando o ouvinte escutar uma sonoridade de sétima maior-menor ou de sétima diminuta, certas expectativas provavelmente surgirão (tais como, “este acorde resolve com uma V^7 em

Réb" maior), apenas para ser, às vezes, deliciosamente frustada por uma reinterpretação enarmônica igualmente lógica (tal como, neste caso, uma $A1^{6+}$ em Dó menor). Este processo,que é frequentemente reservado para pontos especialmente dramáticos em uma composição, é conhecida como uma **modulação enarmônica**.

Checagem

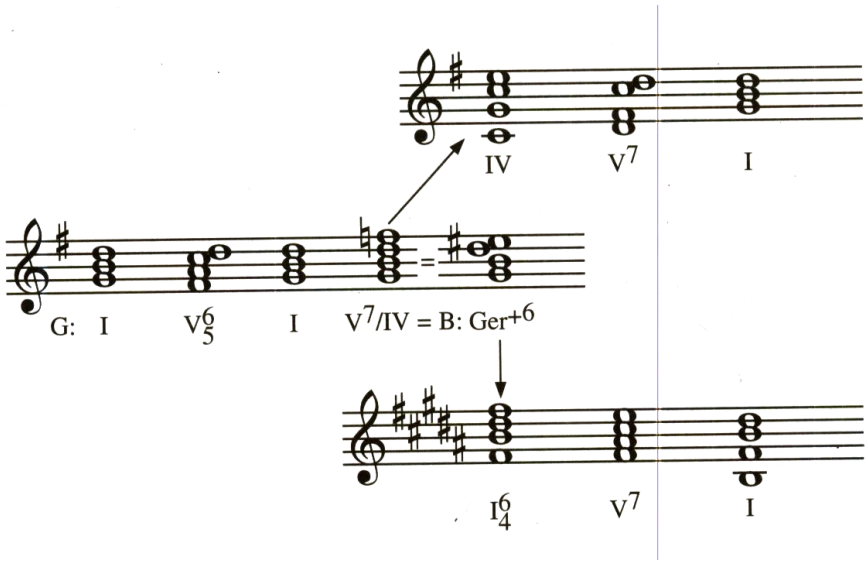
1. Contraste enarmonia por conveniência e modulação enarmônica.
2. Faça um esquema começando com Si♭ maior que possa resultar em enarmonia por conveniência para o intérprete.
3. Quais as quatro sonoridade que podem ser reinterpretadas enarmônicamente para que elas ocorram em diferentes tons?
4. Quais destas quatro sonoridades são comumente usadas enarmonicamente na música tonal?

Modulações Enarmônicas Usando a Sonoridade Tétrade Maior com Sétima Menor

O termo **modulação enarmônica** é usado para referir-se à modulação na qual o acorde comum é reinterpretado enarmônicamente para caber no segundo tom. A escrita real do acorde não é importante – ele pode ser escrito como ele apareceria no primeiro tom, no segundo, ou mesmo em ambos se ele ocorre mais de uma vez. O que importa é que o acorde comum possa ser ouvido como um acorde sensato nos dois tons.

A pessoa que escutar o Exemplo 25-6 provavelmente espera que o quarto acorde resolva como um V^7/IV em Sol maior, como ele o faz na pauta superior. Mas existe a possibilidade de que ele possa ser enarmônicamente reinterpretado como uma $A1^{6+}$ em Si maior, como visto na pauta inferior. Esta reinterpretação resulta em uma modulação enarmônica de Sol maior para Si maior. Toque o Exemplo 25-6 várias vezes, comparando o efeito das duas resoluções da sonoridade de sétima maior-menor.
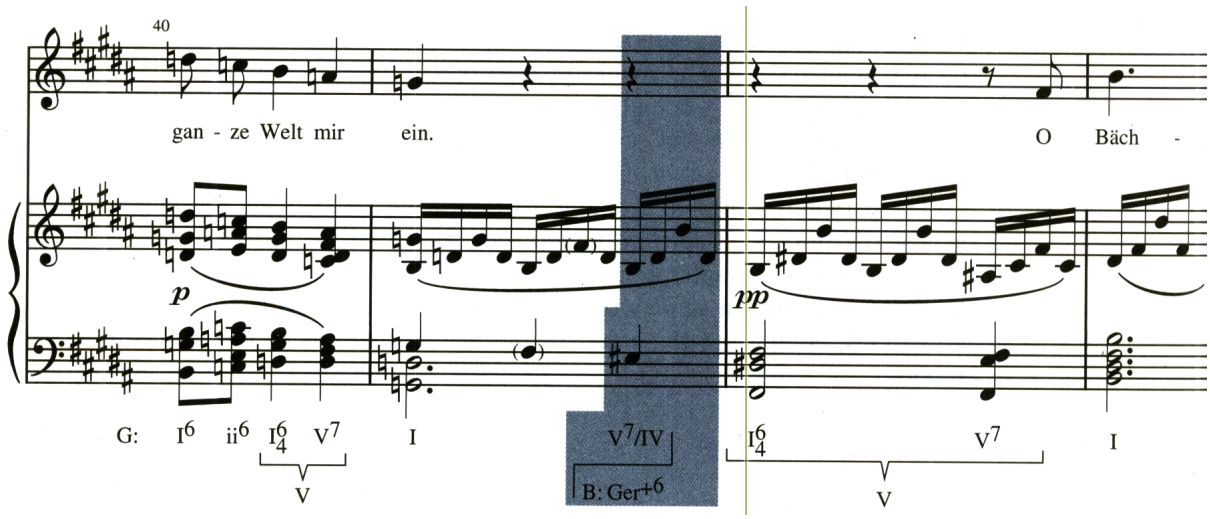
Exemplo 25-6



Agora compare o Exemplo 25-6 com o Exemplo 25-7. O último acorde no c. 41 do Exemplo 25-7 soa como um acorde de G^7. Considerando que a tonalidade neste ponto é Sol, o ouvinte provavelmente espera que o próximo compasso comece com um acorde de Dó (IV em Sol). Em vez disto, o G^7 é tratado e escrito como uma $A1^{6+}$ em Si maior. Note que nós não analisamos o primeiro acorde no c. 41 como o acorde comum (G: I = B: ♭VI). Isto é porque é o acorde de sexta-quarta cadencial no c. 42, não o V^7/IV = $A1^{6+}$, que nos informa que uma modulação está acontecendo. lembre sempre de procurar pelo acorde comum ao voltar um acorde em relação àquele que sinaliza a modulação.

Exemplo 25-7 Schubert, "Der Neugierige," op. 25, no. 6

Disco 2 : Faixa 38

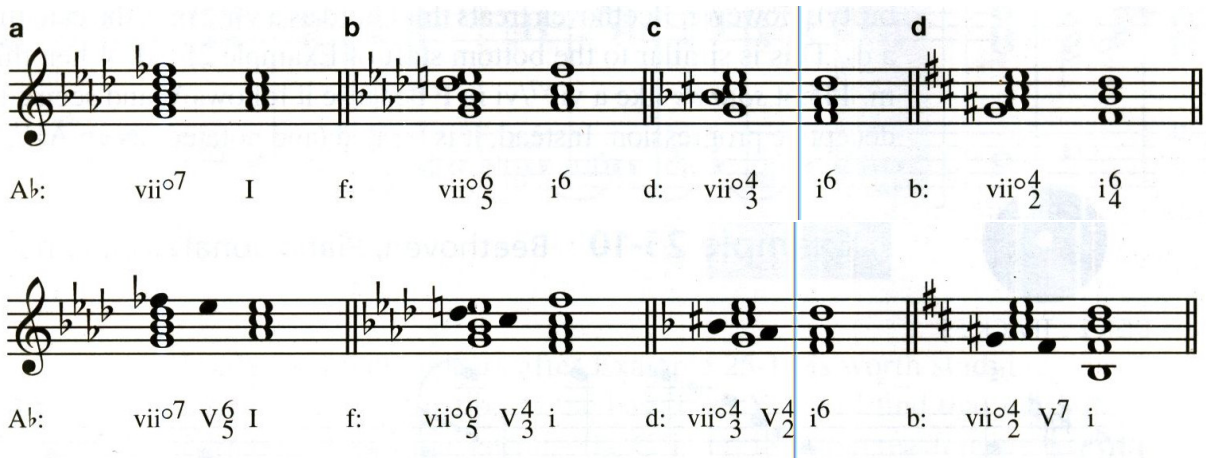


Qualquer acorde de V^7 ou de V^7 secundário no primeiro tom pode ser reinterpretado como acorde de Al^{6+} no novo tom. O reverso é também possível – um Al^{6+} primeiro tom pode tornar-se um V^7 ou um V^7 secundário no segundo tom. Contudo, na maioria dos casos o acorde comum é um Al^{6+} no segundo tom, provavelmente porque tem um efeito mais dramático. Também, o acorde de sétima maior-menor no primeiro tom parece mais frequentemente ser um V^7/IV. Esta afinidade comum, V^7/IV tornando-se um Al^{6+}, foi ilustrado nos Exemplos 25-6 e 25-7. Também poderia ser possível utilizar um It^{6+} como um equivalente enarmônico de um V^7 incompleto, mas isto não é frequentemente encontrado por causa dos problemas de dobramento.

Modulações Enarmônicas Usando o Acorde de Sétima Diminuta

Surpreendentemente, o acorde de sétima de minuta não é usado tão frequentemente quanto o acorde de sétima maior-menor em modulações enarmônicas, mesmo considerado que qualquer acorde de sétima diminuta pode levar para quatro direções, comparado com as duas possibilidades da tétrade maior-menor (veja Ex. 25-5). O pentagrama superior do exemplo 25-8 mostra quatro resoluções da mesma sonoridade de sétima diminuta. O pentagrama inferior é semelhante, exceto pelo fato de que o acorde de sétima diminuta em cada caso é seguido por um V^7 antes da resolução para a tônica. Ambos os métodos – vii^{o7}–I e vii^{o7}-V^7-I – são usados em modulação enarmônica. Você deve tocar o Exemplo 25-8 para se familiarizar com o som dessas resoluções.

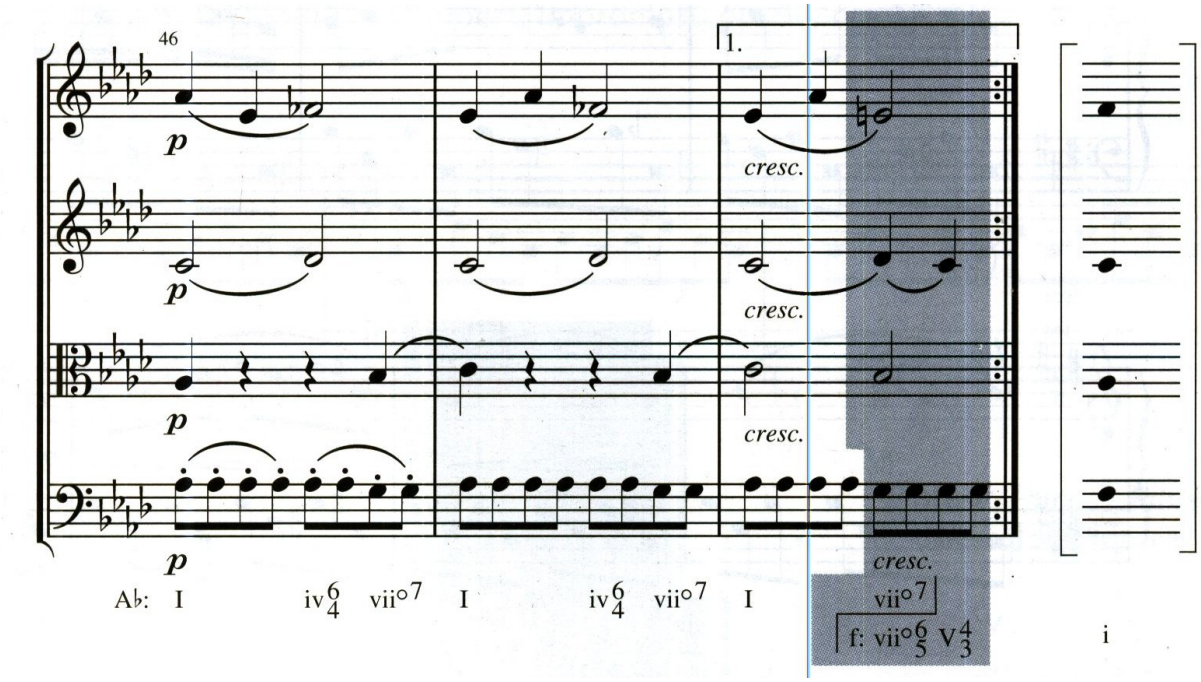
Exemplo 25-8



O Exemplo 25-9 é do final da exposição de um movimento em forma sonata de Haydn. O movimento começa em Fá menor e modula para Láb maior, a relativa maior. Pelo fato do compositor repetir toda a exposição, ele precisa modular de volta para Fá menor antes da repetição. Haydn prepara a modulação nos c. 46-47 com o uso de um acorde de G^{o7} (vii^{o7} em Láb), da mesma maneira que no pentagrama superior do exemplo 25-8a. Na primeira finalização, entretanto, ele usa a mesma sonoridade, reescrita como vii^{o6}_{5} em Fá menor, e o resolve como pentagrama inferior do Exemplo 25-8b, levando-nos de volta a Fá menor para a repetição. Aqui é o Dó3 no segundo violino que sinaliza a modulação ao transformar o acorde de sétima diminuta num V^{4}_{3} em Fá menor.

Exemplo 25-9 Haydn, Quarteto op. 20, no. 5, I
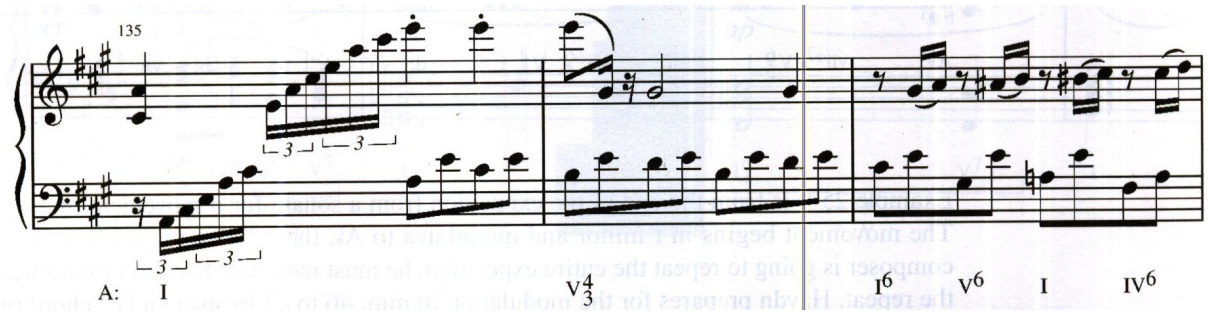
Disco 2 : Faixa 38
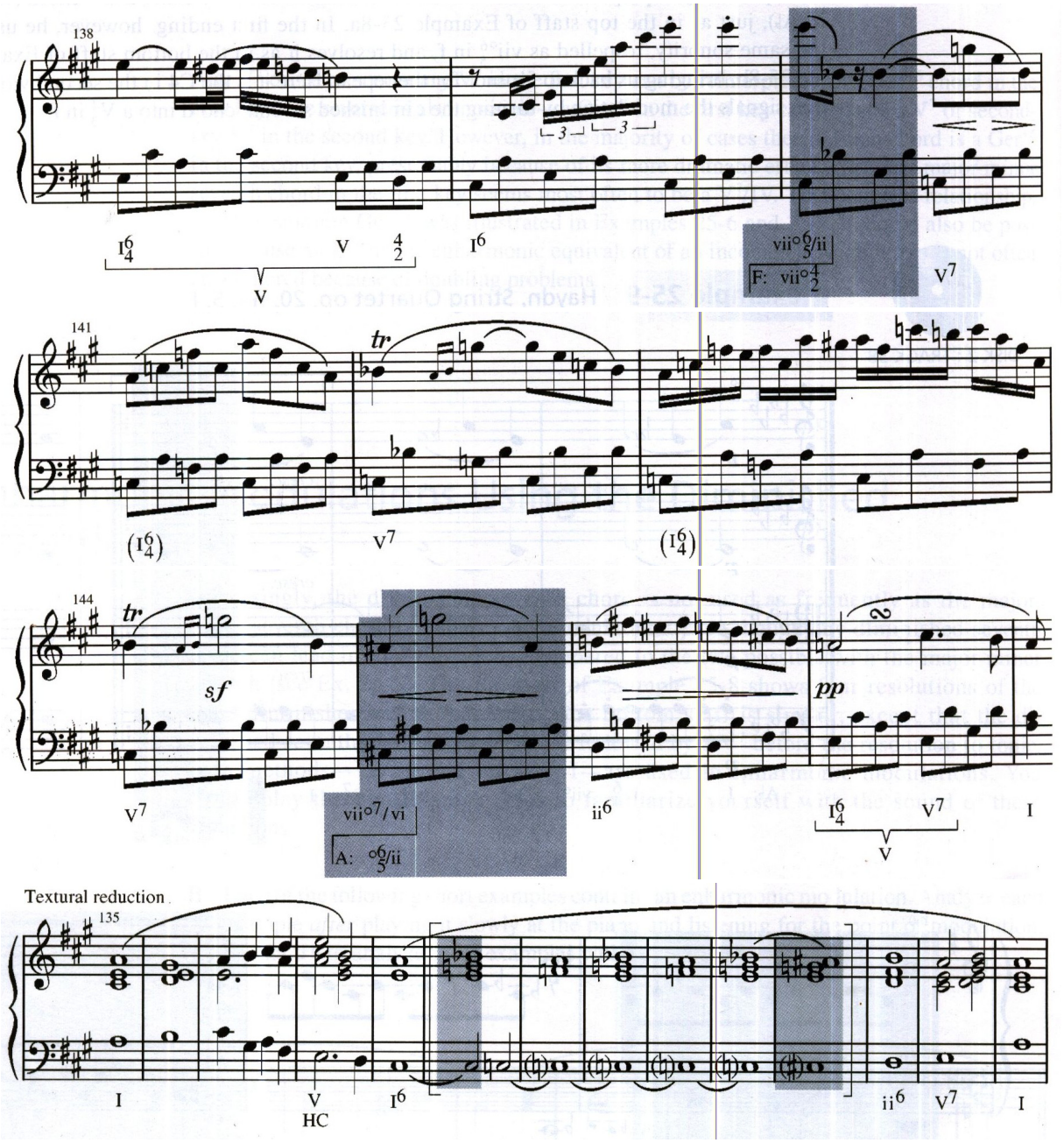


O Exemplo 25-10 começa e termina em Lá maior. Um acorde de $C\sharp^{o7}$ aparece no c. 140, mas o ouvinte provavelmente o escuta como um $A\sharp^{o7}$, que é vii^{o7}/ii em Lá maior (vii^{o7}/IV seria outra possibilidade). No entanto, Beethoven tratará este acorde como um vii^{o4}_{2} em Fá, como o Dó♯ no baixo agindo realmente como um Réb. Isto é semelhante ao pentagrama inferior do Exemplo 25-8d. Quando este mesmo acorde retorna no c. 145, ele soa *como* um vii^{o7}/vi em Fá porque ele segue o V e parece implicar uma progressão de engano V-vii^{o7}/vi-vi. Em vez disto, ele é tratado (e escrito) como um $A\sharp^{o7}$, um vii^{o6}_{5}/ii em Lá maior.

Exemplo 25-10 Beethoven, Sonata para Piano op. 2, no. 2, IV

Disco 2 : Faixa 39





A redução textural que aparece no exemplo 25-10 merece ser estudada. Toque-a e escute, prestando atenção especialmente à linha do baixo. Você notará que os c. 140-45 constituem uma digressão harmônica, evitando que o Dó♯ do c. 139 alcance sua meta, Ré, ate o c. 146. O exemplo todo é um período paralelo. A primeira frase tem quatro compassos, terminando com uma meia cadência no c. 138. A segunda frase começa como a primeira (logo a estrutura paralela), mas é expandida de quatro para dez compasso por meio da tonicalização do ♭VI no c. 140 a 145. Essa expansão é indicada pelos colchetes na redução.
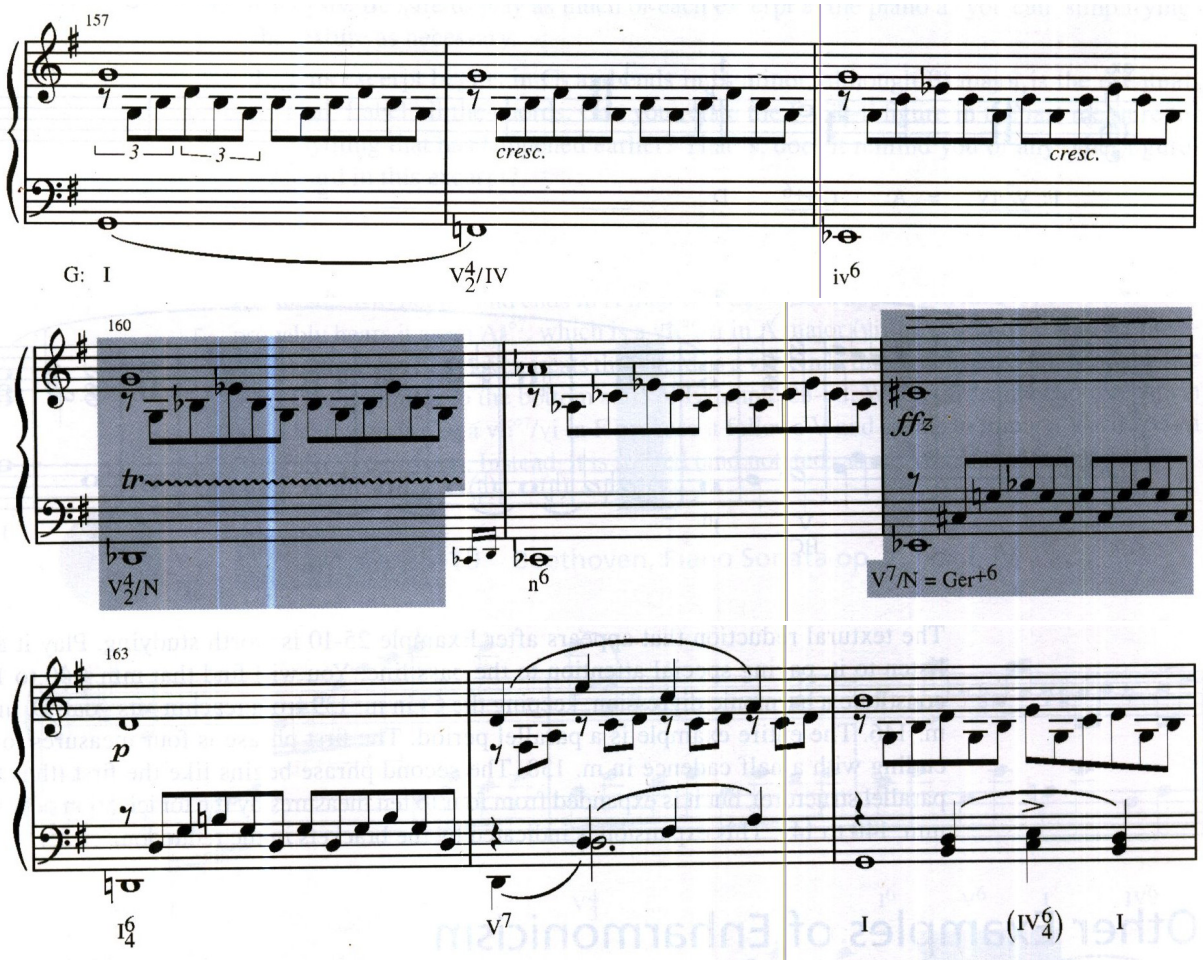
Outros Exemplos de Enarmonização

Tétrades maior-menor e acordes de sétima diminuta algumas vezes são utilizados enarmônicamente de forma mais localizada. No Exemplo 25-11 existe uma breve tonicalização do Lá♭ menor (o Napolitano menor!) nos c. 160 a 161, mas isso é muito curto para ser uma modulação. O compasso 162 soa o mesmo acorde que foi utilizado no c. 160 – um V^7 do A♭m – mas aqui funciona como um Al^{6+} em Sol maior. O Napolitano menor extremamente raro surge na seguinte sequência: G7-Cm-E♭7-A♭m[1].

[1] A versão original deste Impromptu está em Sol♭ maior ao invés de Sol, o que significa que ele tonicaliza um Lá♭♭ menor! Contudo, Schubert levou isso em consideração e reescreveu a tonalidade de Lá♭♭ menor enarmonicamente como Sol menor.

Exemplo 25-11 Schubert, impromptu op 90, no. 3
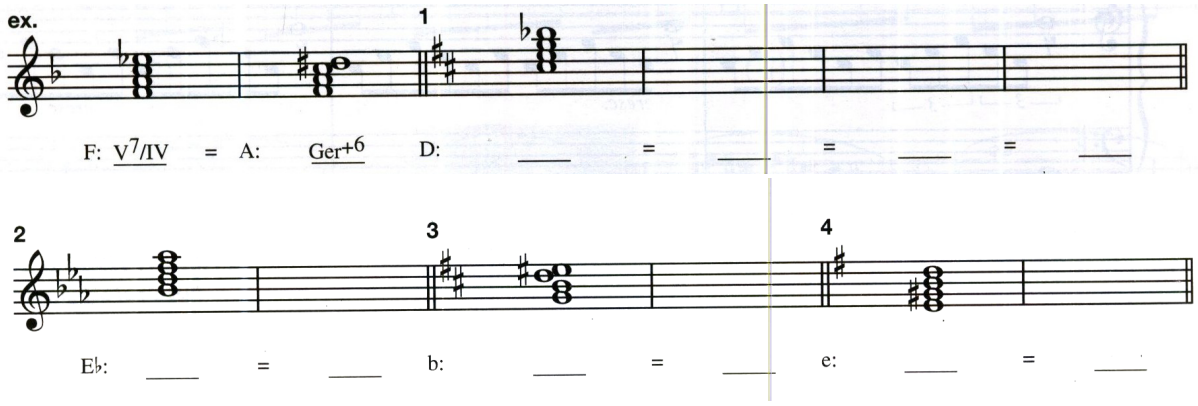
Disco 2 : Faixa 39
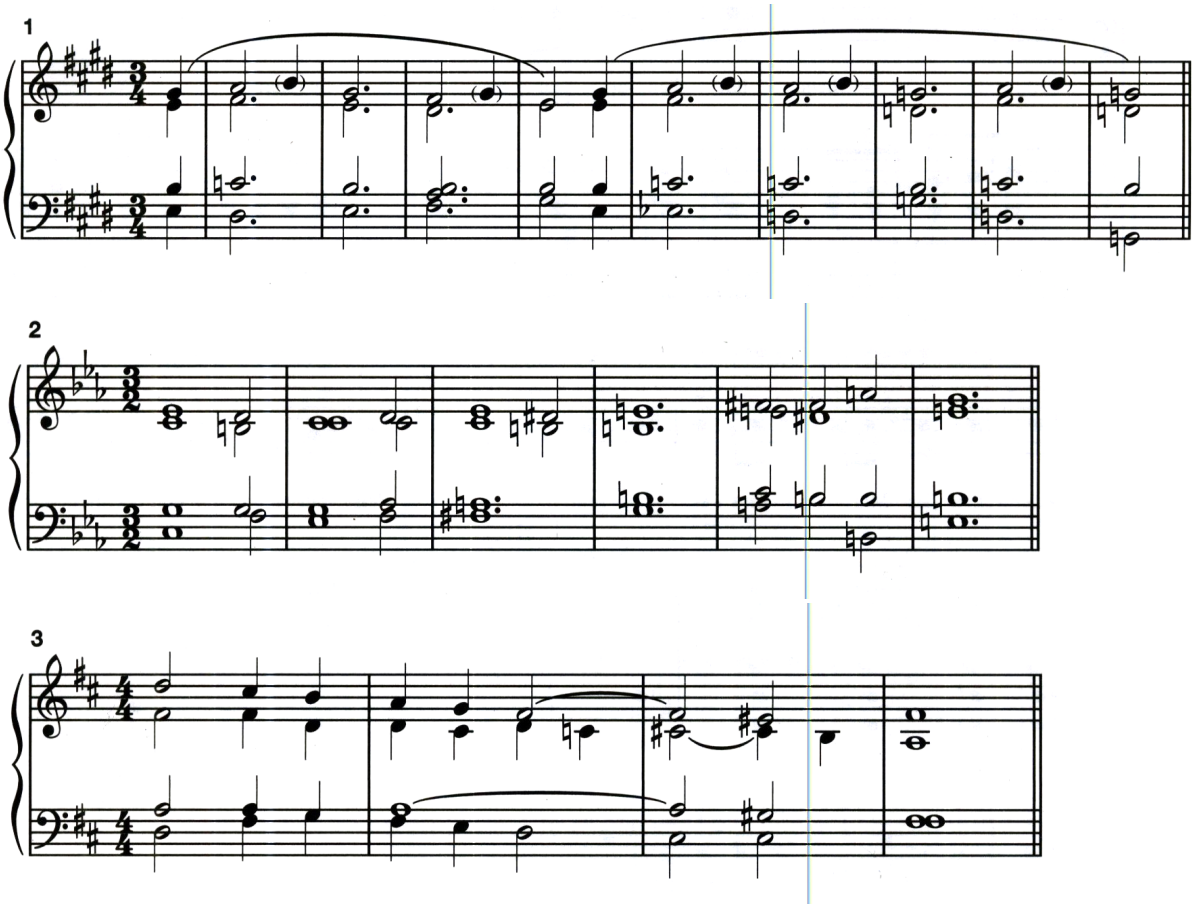


Auto-teste 25-1

(Respostas começam na página **??**)

A. Analise o acorde dado. Mostre então qualquer possibilidade de reinterpretação enarmônica deste acorde, mantendo a mesma armadura. Cada reinterpretação enarmônica deve envolver um novo tom, não apenas um tom enarmonicamente equivalente (tal como Sol♯ E Lá♭).



B. Cada um dos curtos exemplos seguintes contém uma modulação enarmônica. Analise cada exemplo *após* tocá-lo lentamente no piano e escutar o ponto de modulação. Não tente analisar estes exemplos sem escutá-los.
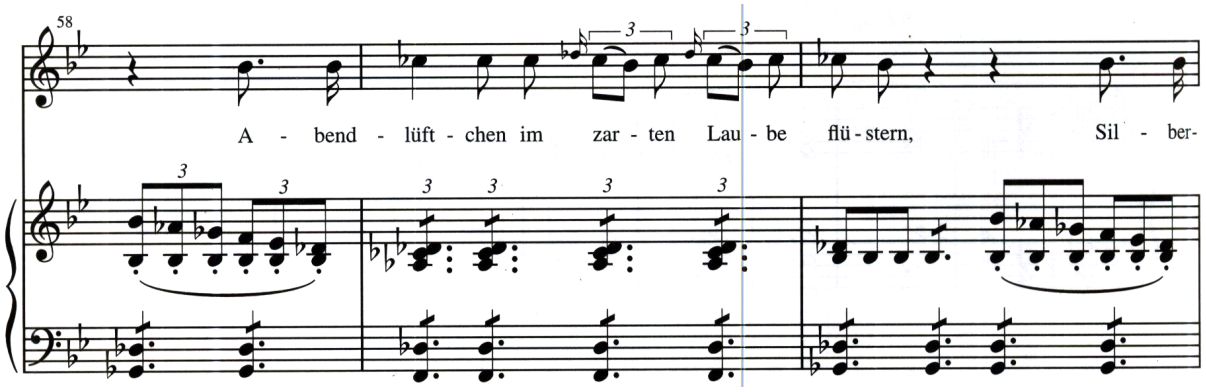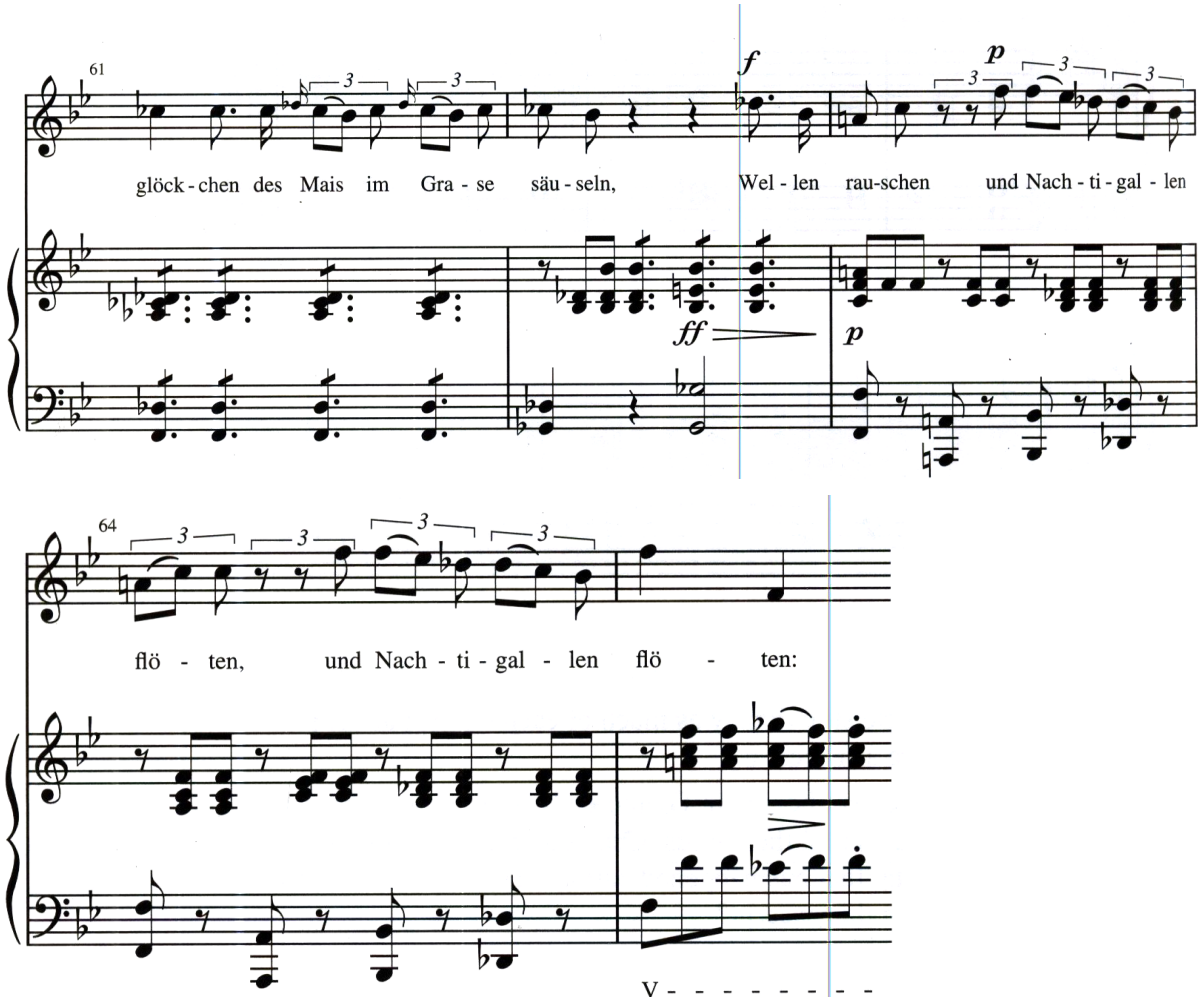


C. Análise. Toque o máximo que você puder de cada trecho no piano, simplificando a textura quando necessário.

1. Este trecho começa em Solb maior e conclui em Sib menor, embora o Sib maior seja a meta eventual. Indentifique todos os acordes. Você pode relacionar a figura Fá-Solb-Fá no último compasso com qualquer coisa que aconteceu antes? Isso é, isto lhe lembra de qualquer outra figura ouvida neste trecho?

Beethoven, "Adelaide," op. 46

Disco 2 : Faixa 40
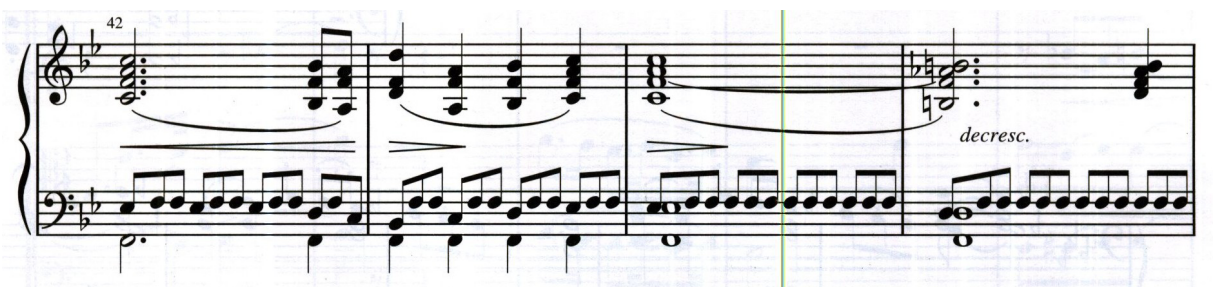




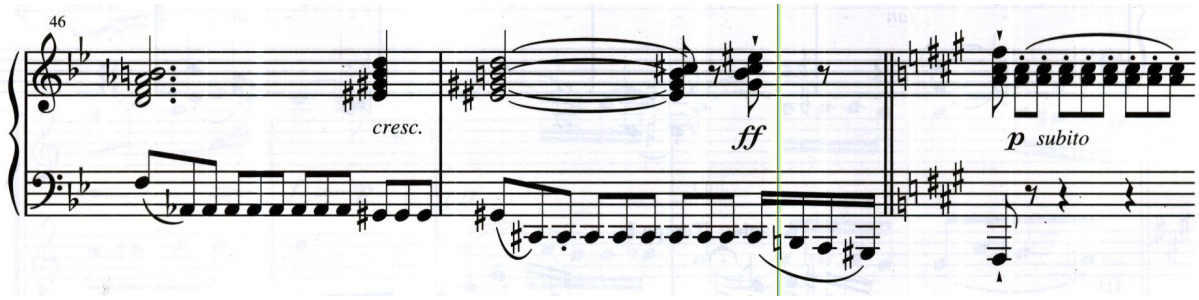
2. Olhe novamente o trecho de Schubert no Autoteste 19-1, parte A2 (p. 285). Seria essa uma modulação enarmônica? Explique sua resposta.

3. Este trecho começa em Si♭ maior e modula para Fá♯ menor. Antes que você analise a modulação, toque o trecho lentamente como blocos de acordes, ouvindo cuidadosamente enquanto você toca.

Schubert, Sonata para Piano D. 960, I

Disco 2 : Faixa 40
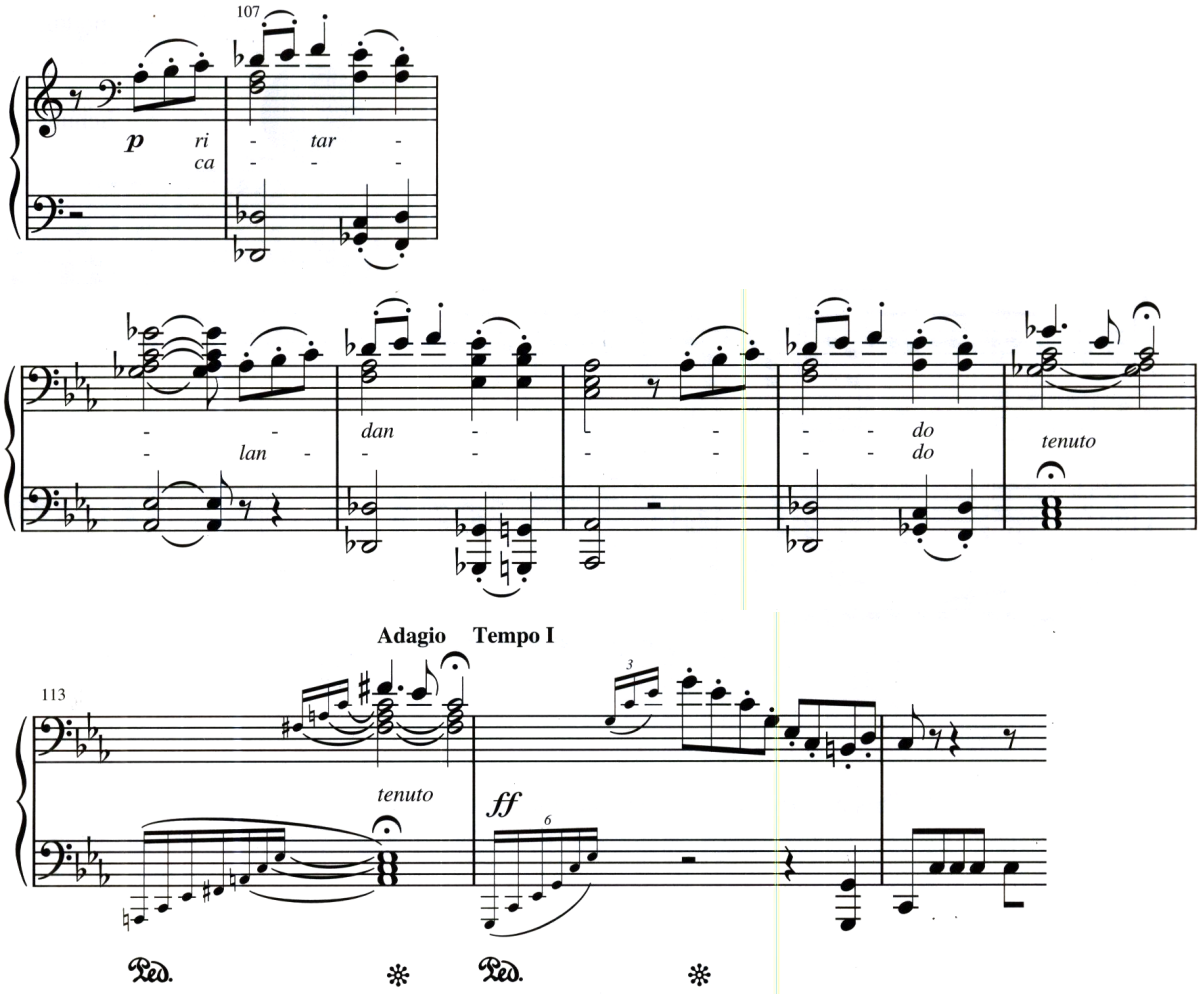




4. Este trecho começa em Réb maior e termina em Dó menor. Identifique todos os acordes.

Beethoven, Sonata para Piano op. 10, no. 1, III
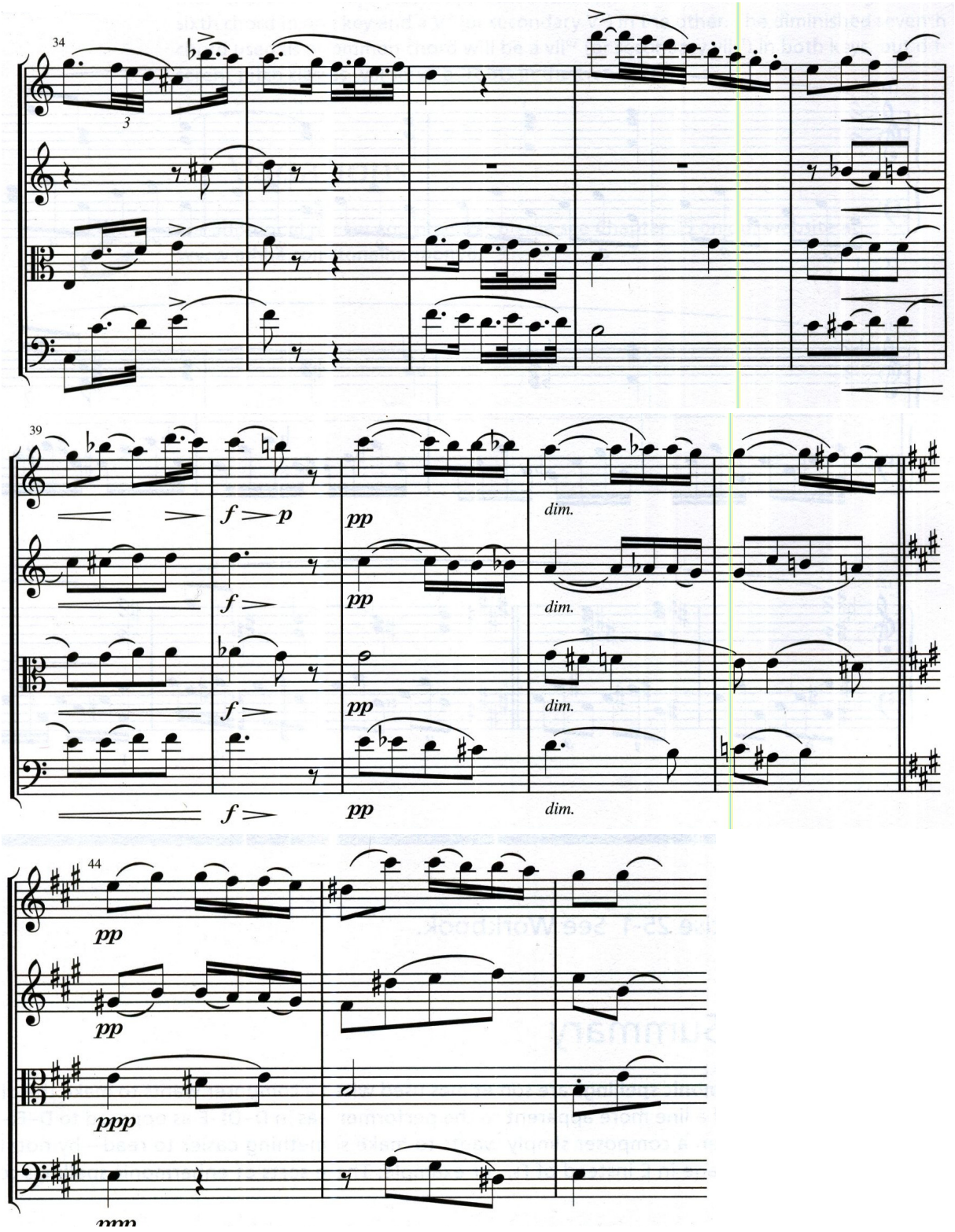
Disco 2 : Faixa 41



5. Esta passagem começa em Dó maior e conclui em Mi maior, embora eventualmente sua meta seja o tom de Lá maior. Identifique todos os acodes neste trecho.

Schubert, Quarteto de Cordas op. 125, no. 2, II

Disco 2 : Faixa 41
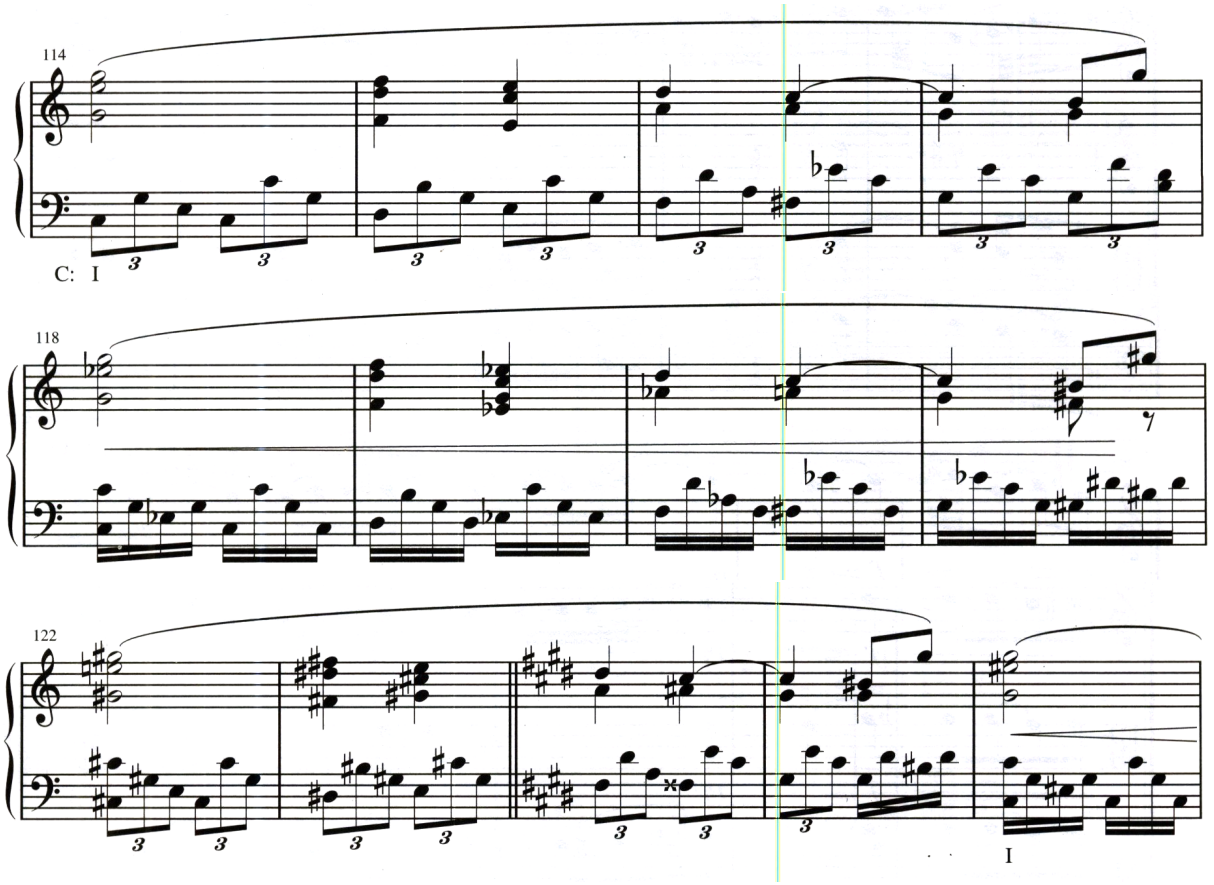


6. Este trecho é de uma passagem de retorno ao tema A de uma forma rondó a sete partes. O trecho inicia em Dó maior e finaliza em Dó♯ maior/menor, apesar de brevemente mover-se para Mi maior para o retorno do tema. identifique todos os acordes, incluindo a modulação enarmônica.



Beethoven, Sonata para Piano op. 90, II

Disco 2 : Faixa 42



Resumo

Soletração enarmônica é utilizada algumas vezes quando um compositor quer deixar a direção de determinada linha melódica mais clara para o executante – como em Ré-Ré♯-Mi em oposição à Ré-Mi♭-Mi – ou quando um compositor simplesmente quer tornar algo mais fácil de ler – ao escrever uma passagem em Mi ao invés de Fá♭, por exemplo. Estes tipos de soletração enarmônica surgem para a conveniência do executante, mas eles são inaudiveis ao ouvinte. **Reinterpretação enarmônica**, por sua vez, são audiveis porque elas reinterpretam um acorde numa nova tonalidade como parte de uma modulação. Modulações enarmônicas quase sempre utilizam uma tétrade maior com sétima menor ou uma tétrade diminuta como acorde comum. A tétrade maior-menor será ouvida como uma sexta aumentada Alemã em uma tonalidade, e um V^7 (ou V^7 secundário) na outra. Tétrades diminutas utilizadas como acorde comum será um $vii^{\circ 7}$ (ou $vii^{\circ 7}$ secundário) em ambas as tonalidades, mas classes de nota diferentes servirão como fundamentais em cada caso.