

Capítulo 27

Harmonia Tonal no Final do Séc. XIX

Introdução

As forças que finalmente conduziram ao colapso do sistema tonal, ou ao menos ao fim de seu domínio sobre as tradições musicais ocidentais, podem ser vistas como a extensão lógica da direção que a música tinha desenvolvido desde o início do século dezenove. O Capítulo 26 tratou de certas práticas harmônicas que começaram a aparecer com crescente frequência ao passo que o final do século se aproximava. Estas incluem a dominante com sexta substituta, o uso prevalente de relações de mediante cromática, acordes de nona funcionais, assim como harmonias de terças sobrepostas estendidas, e sucessões colorísticas de acordes. Ao tentar identificar quais características do período de transição que, enquanto se desenvolviam, eventualmente abriram as portas dos novos horizontes do século vinte, poderíamos certamente notar o crescente predomínio da escrita contrapontística, o nublar sistemático das harmonias essenciais por meio de notas melódicas mais longas e mais fortes, o ritmo de mudança mais rápido de um tom transiente para o outro, a tendência de evitar as cadências dominante-para-tônica por longos períodos de tempo e, frequentemente, a total prevenção de qualquer definição clara de um centro tonal principal até muito mais tarde na obra. Podemos também notar que a melodia foi gradualmente liberada de suas tradicionais associações harmônicas, com o resultado de que as sucessões melódicas e harmônicas começaram a existir por seus próprios colorísticos diretos.

O período no qual tais práticas tornaram-se mais penetrantes reside aproximadamente dentro das duas últimas décadas do século dezenove e os dois primeiros do vinte. Frequentemente chamada de **era pós-Romântica**, é uma época arduosa e intrigante de muitas maneiras. Certamente as tendências que ela semeou tenderam a desenvolver-se em direções distintamente diferentes à medida que o século vinte avançou.

Certamente, nem todas as práticas de era pós-romântica eram revolucionárias. Nós já havíamos encontrado passagens na música de Mozart e Beethoven, e mesmo Bach, que desafiam a análise tonal, escrita ou auditiva. Ao final do século dezenove, entretanto, achamos que esta descrição aplica-se à maioria da literatura, em vez de representar um anacronismo ocasional.

Outros desenvolvimentos que devem ser mencionado de passagem incluem a expansão e modificação de muitas das grandes formas aceitas, conforme visto nas sinfonias de Bruckner e Mahler, os dramas musicais monumentais de Wagner, e os poemas sinfônicos de compositores tais como Liszt e Sibelius. Quando estamos lidando como conceito de formas padrão, certamente devemos observar que o ciclo vital de qualquer nova aventura musical é tipicamente caracterizada por sua introdução, aceitação gradual, padronização, e logo após, o rápido desfavorecimento pelo uso excessivo. Em nenhuma época de história da música ocidental, entretanto, este processo pode ser observado mais claramente do que no breve mas turbulento momento que precedeu o nascer do século vinte.

Muito em evidência está uma crescente ênfase nos aspectos dramáticos e programáticos da música de concerto. Esta tendência pode ter inspirado um espírito de nacionalismo em numerosos compositores. Os mais notáveis entre eles são os assim chamados grupo dos cinco: Cui, Balakirev, Borodin, Moussorgsky e Rimsky-Korsakov. Grande parte de suas músicas é rica em alusões históricas assim como em referências às lendas folclóricas russas. Estes cinco não foram de forma alguma fenômeno geográfico isolado; outros compositores que se inspiraram na herança de suas terras natais incluem Edward McDowell (Estados Unidos), Sir Edward Elgar (Inglaterra), Jean Sibelius (Finlândia), Edvard Grieg (Noruega), e Antonin Dvorak (Boêmia), para citar apenas uns poucos. Este renascer da consciência nacional provou ser profundamente significativo em sua influência sobre a diversidade resultante do estilo musical. Apesar de não estar dentro do escopo deste breve capítulo de lidar com os aspectos da evolução estrutural e nacionalismo citados acima, é entretanto útil lembrar que eles estavam acontecendo mais ou menos simultaneamente com os detalhes técnicos que iremos discutir aqui.

Contraponto

Apesar de tratarmos aqui os vários elementos do estilo pós-Romântico separadamente, você notará que em alguns casos eles são inseparáveis. O cromaticismo melódico excessivo afetará inevitavelmente o movimento harmônico; resoluções irregulares devem influenciar inevitavelmente o movimento linear. Talvez a característica dominante desta música seja a prevalência da manipulação contrapontística, particularmente das vozes auxiliares. Considerando que essas vozes tendem a ser cromaticamente flexionadas e a movimentar-se independentemente da voz principal (se houver uma voz principal), as harmonias individuais e, por consequência, qualquer senso claro de progressão harmônica, fica obscurecido.

Richard Wagner, um autor prolífico assim como compositor, é geralmente considerado como uma das figuras mais influentes no último período Romântico, particularmente no sentido que seus procedimentos composicionais parecem fornecer a ligação mais óbvia entre a metade do século e o subsequente surgimento do sistema de doze sons, a ser discutido no Capítulo 29.

O Prelúdio de *Tristão e Isolda*, apresentado no Exemplo 27-1, ilustrará como linhas em movimento podem obscurecer, ou mesmo deturpar, as harmonias verticais.



Exemplo 27-1 Wagner, *Tristão e Isolda*, Prelúdio (redução para piano)

Disco 2 : Faixa 74

A sonoridade encontrada no primeiro tempo do c. 2 sugere um acorde de F^{o7} (enarmonizado). Entretanto, antes que este acorde seja permitido de funcionar de alguma forma, o $Sol\sharp$ resolve para o Lá, criando um acorde de Fr^{6+} que parece sugerir o tom de Lá. A conclusão final da frase no c. 3 confirma o centro tonal de Lá por meio de sua dominante; entretanto ficamos em dúvida se esperamos uma tônica maior ou menor. A condução de vozes neste exemplo é digna de atenção. Note os seguintes pontos:

1. A linha do baixo nos c. 2-3 ecoa o contralto do c. 1.
2. A linha do soprano começando no c. 2 representa um *espelho exato* do contralto no c. 1-3.
3. A linha do tenor espelha, em reverso, a primeira e a última nota da linha do soprano.

O prelúdio continua então como segue (Ex.27-2).



Exemplo 27-2 Wagner, *Tristão e Isolda*, Prelúdio (redução para piano)

Disco 2 : Faixa 75



Embora o salto inicial de Si para Sol \sharp pareça confirmar o Lá como centro tonal, ele na verdade serve como um elo a uma passagem sequencial que conduz a uma semi-cadência no tom de Dó, e finalmente, a uma meia-cadência repetida em Mi. De importância futura está o fato de que nós encontramos estes tons (Lá, Dó e Mi) funcionando subsequentemente como importantes regiões tonais por todo o Prelúdio. Deve-se notar também que o andamento exageradamente lento que esta peça deve ser tocada tende a obscurecer o senso de direção harmônica.

Os exemplos anteriores exibem uma economia de material motivico. O prelúdio também, como já notamos, prepara certas expectativas tonais que não são alcançadas. A atividade contrapontística pode servir para enfraquecer o centro tonal original e obscurecer o sentido de movimento em direção a um novo.

O obscurecimento sistemático da tonalidade através da atividade contrapontística também envolve estruturas de acordes não tradicionais que, em alguns casos, podem ocorrer como acidentes lineares. Alexander Scriabin era fascinado pela sobreposição de notas que mantinham a implicação da sugestão tonal tradicional, mas desafiavam qualquer tentativa de relacioná-las com estruturas de acordes triádicas. Ouça o Exemplo 27-3, de Scriabin.



Exemplo 27-3 Scriabin, *Poema Fantástico* [Dó maior], op. 45, no. 2

Disco 2 : Faixa 76

Os cinco compassos de abertura do *Poema Fantástico* provêm um exemplo interessante deste procedimento contrapontístico. O trecho está em Dó maior, e a localização estratégica das notas (Dó, Sol e Si) parecem suportar esta tonalidade. No entanto, a incongruência da melodia, assim como os numerosos acidentes, criam uma sensação de suspensão¹ e uma falta de movimento harmônico. Ao executar esse exemplo, você estará ciente das notas em relação de tons inteiros. Se, por exemplo, você juntar as notas encontradas nos tempos 2 e 3 do primeiro compasso completo, usando o Ré \sharp como a nota mais grave, você perceberá que elas formam um padrão escalar construído sobre tons inteiros.

¹N.T. no original, *hovering*.



Porque uma série de tons inteiros divide a oitava em segmentos iguais e não permite nenhuma quinta justa nem o semitom necessário para criar a relação de sensível, qualquer sentido de uma tonalidade clara, tradicional, é impossível. Mais ainda, por causa do trítone criado pelo intervalo de três tons consecutivos, uma certa sensação de falta de repouso é inevitável.

Note, também, a coleção de notas que ocorre no terceiro tempo do c. 4 desse trecho. Esta sonoridade algumas vezes é chamada de Acorde Místico e é particularmente apreciado por Scriabin. Quando distribuído em quartas, como mostrado a seguir, cria o som instável, suspenso, que caracteriza o exemplo. A escala em si pode ser esparsamente relacionada com a série harmônica, começando na oitava parcial (e omitindo a décima segunda). Novamente, se desmantelarmos o acorde numa configuração escalar, nós veremos que novamente os tons inteiros é um intervalo proeminente. A escala de tons inteiros e seu uso na composição do século vinte será discutida mais adiante, no Capítulo 28.



Tratamento da Harmonia de Dominante

Os exemplos anteriores, os quais lidavam principalmente com a manipulação contrapontística, ilustraram instâncias nas quais o *espírito* da função harmônica dominante é mantida, apesar de que em alguns casos sua estrutura vertical é modificada e frequentemente obscurecida.

Vamos agora retornar ao tradicional acorde de sétima maior-menor, que teve um papel importante no estabelecimento do sistema tonal o qual é o tema central deste livro.

Certamente o principal pilar estrutural² no qual o sistema tonal se apoia é mais apropriadamente representado pela inviolabilidade da progressão V-I. Rudolph Reti resumiu este conceito bastante sucinto quando ele observou, em *Tonality in Modern Music*³:

De fato, o esquema I-x-V-I simboliza, obviamente de forma bastante resumida, o percurso harmônico de qualquer composição do período Clássico. Este *x*, geralmente aparecendo como uma progressão de acordes, como toda uma série, constitui, por assim dizer, a própria “música” dentro do esquema, sobre a qual a fórmula anexada V-I, é transformada numa unidade, num grupo, ou mesmo uma peça inteira.

Inevitavelmente, então, quando esta relação tradicional é adulterada com o resultado musical que se segue, apesar da consonância superficial, representa uma digressão histórica significante.

O quarto movimento da Sinfonia de Brahms no. 4, op. 98, usa o processo de variação contínua para definir sua estrutura. O tema que forma a base para esta conjunto de variações verdadeiramente monumental é o que segue:



²N. T. No original, *single structural bulwark*.

³Rudolph Reti, *Tonality in Modern Music*, New York, Collier Books, 1962, p. 28. (Originalmente publicado como *Tonality-Atonality-Pantonality*) Usado com permissão de Hutching Publishing Group Limited, Inglaterra, Londres.

Sua apresentação inicial é harmonizada da seguinte forma:

e: iv⁶ ii⁶/₅ i iv⁶ V⁷/V i⁶ Fr⁺⁶ I (V/iv)

O que é formidável é a maneira na qual Brahms habilmente evita qualquer uso claro de harmonia de dominante por todo o trecho (note a resolução “deceptiva” do V⁷/V para o i⁶) até o penúltimo acorde, uma sonoridade de sexta aumentada francesa resolvendo para uma tônica maior (o qual, por sua vez, serve como um V/iv, dessa forma, preparando a segunda aparição do tema).

No Exemplo 27-4 (Variação 10), nós vemos uma cadeia de tétrades maior-menor, cada uma sugerindo uma função de dominante mas forçadas a resolver deceptivamente. Brahms realçou a ambiguidade desta passagem ainda mais através do uso do deslocamento de registro e ao alternar cordas e sopros de compasso em compasso. Logo, o efeito criado é notavelmente paralelo e quase não tonal.



Exemplo 27-4 Brahms, Sinfonia no. 4, op. 98, IV (redução para piano)

Disco 2 : Faixa 77

e: V⁷/iv V⁷/V V⁷/VI V⁷/VII V⁷/V i⁶ V⁷ iv⁶/₄

Na passagem seguinte, composta por Fauré, que é frequentemente mencionado como o óbvio predecessor de Debussy, nós notamos o uso da sonoridade de V⁷, movendo-se coloristicamente em movimento paralelo com nenhuma pretensa função harmônica, chegando numa breve, mas satisfatória, tonicalização do Mi^b (Ex. 27-5).



Exemplo 27-5 Fauré, “L’hiver a cessé”, op. 61, no. 9

Disco 2 : Faixa 78

26 *p* *poco a poco cresc.*
doux flo - ré - al, ain - si qu' - u - ne flam - me en -

p *poco a poco cresc.*
Gmin Bb⁷ Eb Eb F⁷ G⁷

p
tou - re u - ne flam - me, Met de l'i - dé -

pp
A⁷ Bb⁷ Ebmin

Este interesse em movimento paralelo de acordes de sétima da dominante foi eventualmente bastante expandido e ainda mais explorado por Claude Debussy, cuja música será discutida no Capítulo 28.

Exemplo 27-6, um trecho de Tchaikovsky, é essencialmente em Sib. Não existe nenhum movimento harmônico real mas somente a harmonização de uma escala cromática ascendente para animar a progressão do V para o I. Apesar da sucessão de fundamentais dos acordes, como mostrado, ser estritamente paralela, a série de resoluções de engano das tétrades maior-menor cria uma padrão de intensa atividade harmônica.



Exemplo 27-6 Tchaikovsky, *Suíte Quebra-Nozes*, op. 71a, Abertura (redução para piano)

Disco 2 : Faixa 79

(Allegro giusto)

F G \flat G \sharp A \flat A \sharp B \flat B \sharp C

C \sharp D E \flat F B \flat

Sequência

A técnica da sequência, ilustrada em diversos exemplos anteriores, tem um papel importante na música de muitos compositores pós-Românticos, especialmente no processo de modulação. E seguinte exemplo de Rimsky-Korsakov, cuja influência foi enorme não somente em compositores russos posteriores, mas também no trato da orquestração, revela procedimentos nas quais a atividade sequencial serve para “legitimizar” relações não tradicionais.

Exemplo 27-7 Rimsky-Korsakov, *Scherazade* (redução para piano)

C \sharp E \flat

Esta passagem, encontrada próximo ao início da obra, estabelece a tonalidade de Mi maior. O trecho citado aqui inicia com uma harmonia de Dó \sharp maior, sugerindo um V/ii. A seqüência que inicia no terceiro compasso do trecho move-se através de uma série de tonalizações separadas por um tom, de Dó \sharp até Lá, e por fim leva a uma meia cadência em Si. De interesse é o segundo acorde da seqüência, que vagamente sugere uma sexta aumentada. Esta sonoridade, que embeleza a terceiro acorde do padrão (V 7 da próxima área tonal), também compartilha um trítono em comum com ele. A suavidade do movimento sequencial torna convincente a relação pouco tênua entre a série de acordes tonalizados (C \sharp -E \flat -F-G-A) e toda a tonalidade de Mi maior.

O exemplo anterior de Tchaikovsky (Ex. 27-6) apresentou uma série de sonoridades de dominantes com sétima resolvendo deceptivamente que foram utilizadas para harmonizar uma escala cromática ascendente. O **omnibus**, uma sucessão colorística sequencial de acordes tradicionalmente utilizados para harmonizar uma linha de baixo cromática *não funcional*, é também uma sucessão de acordes cromaticamente saturada. Ele é ilustrado no Exemplo 27-8.

Exemplo 27-8 Omnibus

B \flat : V 7 V 6_5 V 7

Embora fosse possível analisar os acordes interpolados entre o V^7 em posição fundamental e o V_5^6 como tendendo a tonalizar Dó menor ($AI^{6+}-ii_4^6-AI^{6+}$), o andamento de bravura no qual tais passagens são geralmente executadas mais provavelmente sugerirão uma harmonia de sétima da dominante estendida com notas de passagem cromáticas no baixo e no soprano. O omnibus pode também servir para harmonizar uma linha descendente do baixo como mostrado no exemplo 27-9.

Exemplo 27-9

Você pode observar que apenas uma voz está movimentando-se de cada vez em movimento contrário no baixo, e que esta função é realizada ciclicamente pelo soprano, contralto e tenor. Note também que as tríades menores encontradas em cada terceiro acorde traz uma afinidade de mediantes entre elas. Quando incorporadas numa modulação, esse esquema sequencial facilita uma rápida mudança entre tonalidades distantes, com a condução de vozes o mais suave possível.

Um exemplo deste procedimento é encontrado na Sonata em Lá maior de Schubert, onde ele ocorre como parte da transição levando ao segundo tema em Dó maior (Ex. 27-10).



Exemplo 27-10 Schubert, Sonata para Piano em Lá menor, D 845, I

Disco 2 : Faixa 80

Ainda outro exemplo no qual o omnibus é utilizado para fazer acontecer uma modulação de Sol maior para Réb maior é encontrada no Exemplo 27-11. O trecho inicia em Mi \flat maior com um acorde de tônica em posição fundamental. A adição do Dó \sharp cria uma sonoridade de sexta Alemã, que leva para o Sol maior (I_4^6 no c. 12. No compasso seguinte, nós encontramos as notas Si no baixo (I^6) e Ré no soprano. Ao passo que essas duas vozes se expandem para fora, o padrão omnibus nos leva para uma sonoridade de Ré \flat no c. 16, claramente sugerindo o Ré \flat como a nova tônica.


Exemplo 27-11 R. Strauss, “*Allerseelen*”, op. 10, no. 8

Disco 2 : Faixa 81

bei, und laß uns wie-der von der Lie - be re - den, wie

einst im Mai.

pp *cresc.* *mf dim.*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

Red. * Red. * Red. *

Tonalidade Expandida

O processo de evitar a confirmação da tônica pode, algumas vezes, ser levado tão longe que o ouvinte nunca está completamente certo do centro tonal primário da obra. Um surpreendente exemplo antigo de tonalidade expandida pode ser encontrado no Prelúdio em Lá menor de Chopin (op. 29, no. 2). Esta intrigante miniatura, mostrada no Exemplo 27-12, há muito tem provado ser um desafio tanto para teóricos quanto para historiadores.



Exemplo 27-12 Chopin, Prelúdio em Lá menor, op. 28, no. 2

Disco 2 : Faixa 82

Apesar dos dois compassos introdutórios parecerem sugerir Mi menor, a cadência que acontece no c. 6 sugere V-I em Sol maior (apesar da penetrante figura de bordadura ouvida desde o início alternar “de forma importunada” entre Mi \sharp e Mi \flat). No c. 8, nós nos confrontamos inexpectadamente com uma sonoridade de Si menor e uma versão reduzida da melodia ouvida nos c. 3 a 6. Diferente da versão anterior, entretanto, nossa expectativa de uma cadência similar na tonalidade mediante de Ré é atravessada por um enigmático D \sharp ^{o7} (ainda acompanhada pela figura de bordadura cromática), que escorrega para um igualmente enigmático D \sharp ^{o7} (c. 12-13). No c. 15, a linha de baixo, que vem firmemente descendente desde o c. 8, finalmente chega no Mi. Sobre ele é ouvida o que pode ser interpretado como um Lá menor $\frac{6}{4}$, apesar de um não conforme F \sharp $\frac{4}{4}$ na melodia. O gesto melódico nos c. 17 a 18 conclui em Ré enquanto abaixo dele nós podemos quase ouvir o Lá menor $\frac{6}{4}$ alternando

com uma tríade de b° (ii° em Lá menor, talvez?). Compassos 21 a 22 nos traz as primeiras tríades simples e “não bagunçadas” de toda a peça: Mi maior para Si maior, em seguida de volta para Mi maior. Assim que nós hesitantemente decidimos aceitar o Mi maior como tônica, Chopin novamente atrapalha nossas expectativas ao adicionar uma sétima ao acorde (Ré), finalmente estabelecendo o Lá menor como a tonalidade “oficial” da obra. Com seu cromatismo penetrante, andamento lento, e a condução de vozes descendente e gradual de múltiplas linhas cromáticas, a peça é remanescente da mais conhecida Prelúdio no. 4 em Mi menor. Ambas as obras provêm exemplos de movimento harmônico relativamente simples embelezado por acordes de passagem não funcionais ou simultaneidades (discutida no Capítulo 26), apesar que a peça anterior claramente disfarça, e leva o ouvinte para muito além da tonalidade “inicial” que o prelúdio em Mi menor faz.

Agora examine o Exemplo 27-13.



Exemplo 27-13 Wolf, *Herr, was trägt der Boden*

Disco 2 : Faixa 83

Sehr langsam und innig

Herr, was trägt der

Bo - den hier, den du tränkst so bit - terlich? „Dor - nen, lie - bes

Na realidade, os compassos de abertura podem nos levar a esperar uma resolução eventual em Si menor como tônica, apesar que a armadura de clave a contradiga. Porém, c. 2 nega a sensível Lá#, e o c. 3 com sua sonoridade de Sol menor quase que destroi qualquer expectativa anterior. No c. 4 (v menor?), c. 5 (iv^6), e c. 7 (V^7), nós somos aparentemente levados de volta a Si menor, somente para ser abruptamente abalado pela interrupção do Ré menor no c. 7. Note como a condução de vozes cromática das vozes externas aumenta essa sensação de tonalidade errante. Não é até os compassos finais da peça (Ex. 27-14) que o Mi (se bem que Mi maior) finalmente é permitido servir como centro tonal de gravidade.

Exemplo 27-14 Wolf, *Herr, was trägt der Boden*

Disco 2 : Faixa 84

Mesmo aqui nós notamos uma certa ambiguidade sugerida pela tonicalização do Napolitano (c. 25), o enigma harmônico do Lá \sharp /Sib, e a tentativa final de atrasar a tônica através de uma cadência de engano no c. 26. Ainda assim, o movimento de fundamentais bastante funcional que leva ao final (Dó \sharp –Fá \sharp –Si–Mi) parece compensar a falta de expectativa desta meta tonal.

A mudança surpreendente do Fá \sharp 7 para Ré menor entre os c. 7 e 7 (Exemplo 27-13) apresenta duas sonoridades cujas fundamentais estão separadas por uma terça (relação de mediante) e são contrastantes em qualidade (maior vs. menor), com nenhuma nota em comum. Isto ilustra a mediante duplamente cromática, primeiro descrita e ilustrada no Capítulo 26 (Ex. 26-33, pág. 398). Você perceberá a diferença significativa entre esta e a relação de mediante cromática, discutida no Capítulo 19 (ex. 19-7, pág. 281), envolvendo dois acordes de qualidades iguais (maior para maior, menor para menor) cujas fundamentais estão a uma terça distantes, contendo uma nota em comum, uma nota alterada cromaticamente, e uma nota nova. As possibilidades para uma relação de mediante duplamente cromática para Fá \sharp maior ou Fá \sharp menor são as seguintes:

Fá \sharp maior para Ré menor ou Lá menor

Fá \sharp menor para Lá \sharp (Sib) maior ou Ré \sharp (Mib) maior

O maior significado deste movimento de acorde no Exemplo 27-15 está na incompatibilidade das duas sonoridades em termos de uma única tonalidade diatônica e logo na certeza de uma surpreendente mudança tonal.

Exemplo 27-15 Relação de mediante duplamente cromática

As técnicas que têm sido discutidas neste capítulo representam aquelas típicas da maioria das figuras proeminentes da era Pós-Romântica. Esses são compositores cujas obras são consideradas como representantes das mais notáveis e influentes afastamentos das tradições estabelecidas. Apesar não ser do âmbito deste capítulo tratar da influência da música folclórica no posterior desenvolvimento da música do século vinte, deveria ser observado que seu impacto foi profundo. A obra de Bartók claramente brota de suas raízes nativas, assim como o faz muito da música de Vaughan Williams. Traços de influência hispânica podem ser ouvidas em muitas peças de Debussy e Ravel, enquanto elementos do jazz foi incorporado na música de compositores como Gershwin, Milhaud e Stravinsky. Muitos historiadores, de fato, consideram o interesse em música étnica ou folclórica uma causa significativa da extraordinária diversidade que, como você está para ver, caracteriza o século vinte.

Auto-teste 27-1

(Respostas começam na página ??)

A. Procedimentos harmônicos e melódicos. O Prelúdio de Scriabin, apesar de breve, ilustra alguns afastamentos da tradição. Toque a peça e responda as seguintes questões:

1. Qual a tonalidade geral da peça? _____
2. De que forma a melodia de abertura obscurece esta tonalidade? _____

3. Mostre análise com numerais romanos para os c. 4 ao 6.
 _____/ _____/ _____
4. Compassos 7 ao 8 contém duas progressões que são um tanto deceptivas. Onde elas ocorrem?
 _____ e _____
5. Localize um acorde de sexta aumentada na composição. _____
6. O que é não usual em relação ao final da peça? _____



Scriabin, Prelúdio op. 16, no. 4

Disco 2 : Faixa 85

The musical score is for Scriabin's Prelúdio op. 16, no. 4. It is in 3/4 time and begins with a tempo marking of 'Lento'. The right hand starts with a melodic line marked 'p cantabile' and includes a triplet in measure 3. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and triplets. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). The score features a crescendo and dynamic markings of 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). A vertical purple line is drawn through the score at the end of measure 8.

B. Relações de mediantes de tríades. A você é dada uma tríade construída sobre Fá. Mostre todas as tríades, acima e abaixo, que ilustrem o seguinte:

1. Relação de mediantes cromática (uma nota em comum e uma alteração cromática)

2. Relação de mediantes duplamente cromática (nenhuma nota em comum, duas alterações cromáticas)

C. No seguinte trecho:

1. Mostre a análise em numerais romanos para os c. 1 ao 16. Note a ausência de uma clara cadência dominante-tônica em qualquer lugar deste trecho. Localize ilustrações de cadências de tônica evitadas e descreva a maneira na qual isso foi alcançado.

2. Que outros procedimentos caracterizam essa como uma obra do romantismo tardio?



Brahms, Sinfonia no. 1, op. 68, II (redução para piano)

Disco 2 : Faixa 86

D. Sequência cromática. Analise as seguintes seqüências cromáticas, em seguida continue cada uma como indicado.

E. Movimento harmônico não tradicional. Apesar da Arietta de Grieg claramente iniciar e terminar em Mib , a atividade harmônica dentro da tonalidade está longe de ser convencional. Responda às seguintes questões sobre esta breve composição:

1. Como você analisa a harmonia predominante nos c. 2 a 3?

2. A sucessão de acordes nos c. 5 a 6 (repetida nos c. 7-8) sugere a tonicalização da tonalidade proxima-mente relacionada de _____ e pode ser analisada com numerais romanos da seguinte forma:

_____/_____/_____/_____

3. O que é inusitado a respeito da cadência que ocorre nos c. 11 a 12?:

4. Localize a cadência de engano. _____

5. Como você descreveria a forma desta peça? _____



Grieg, Arietta, op. 12, no. 1

Disco 2 : Faixa 87

Poco Andante e sostenuto

5

9

14

Red.

Red. *

Red.

F. Tratamento não tradicional da tonalidade. *Das Verlassene Mägdlein* de Hugo Wolf provê uma mistura interessante de procedimentos tradicionais e não tradicionais. Toque a peça (a maioria das notas harmônicas essenciais estão contidas na parte do piano) e responda às seguintes questões:

1. Qual a tonalidade da peça? _____. De que forma os 12 compassos iniciais estabelecem essa tonalidade? Você pode assinalar numerais romanos para essa passagem? De que forma a distribuição de notas dos acordes não é tradicional?

2. Os compassos 13 a 14 ilustram que tipo de relação? _____

3. Compassos 19 a 22 não definem claramente uma tonalidade. Porquê não?

4. Qual centro tonal é sugerido no c. 27? _____

Como ele é estabelecido? _____

5. Compasso 38 retorna ao material inicial. De que forma esse retorno foi preparado nos quatro compassos precedentes?

6. Como você descreveria a forma geral desta peça?



Wolf, *Das verlassene Mägdlein*

Disco 2 : Faixa 88

Langsam *pp*

Früh, wann die Häh - ne krähn, eh' die Stern-lein

pp

8
schwind - en, muss ich am Her - de stehn, muss Feu - er zün - den.

15
Schön ist der Flam - men Schein, es spring - en die Fun - ken; ich schau - e so da - rein,

pp

21
in Leid ver - sun - ken.

ppp

27 *etwas lebhafter* *etwas ruhiger*

Plötz-lich, da kommt es mir, treu-lo - ser Kna - be, dass ich die Nacht von dir ge-

33 *p* *wie zu Anfang*

träu - met ha - be. Trä - ne auf

39

Trä - ne dann stür - zet her - nie - der; so kommt der Tag her-an

45 50

o ging'-er wie-der!

ppp

Red.

Resumo

É possível identificar uma série de [*trends*] durante o período de aproximadamente 40 anos que compõe a era Pós-Romântica. Um desses, nós notamos o resurgimento do interesse em manipulação contrapontística, particularmente como forma de obscurecer o ritmo harmônico e a tonalidade. A técnica de sequência foi cada vez mais utilizada como forma de criar relações entre elementos musicais aparentemente disparates, embelezando o que teriam sido relações convencionais ou, em alguns casos, como uma forma de prolongar uma única tonalidade. Compositores começaram a ir em direção a associações menos tradicionais entre tonalidades, particularmente àquelas que confundam a análise convencional. Os meios para se estabelecer uma tonalidade se tornaram largamente colorísticas mais do que funcionais. Tratamento irregular da harmonia da dominante e [*lessening of control by a single key*] como um fator organizacional também representam um afastamento significativo das práticas associadas com a música tonal mais antiga.

Como nós já observamos, nem uma investigação de práticas formais mais longas ou um exame da música étnica (incluindo aquela dos Estados Unidos) pode ser acomodada dentro do âmbito deste breve capítulo. Se você deseja obter um entendimento mais acurado deste período transicional, você precisará estudar estruturas musicais mais longas. Você também precisará obter alguma familiaridade com os notáveis movimentos políticos, sociológicos e filosóficos que caracterizaram essa era.