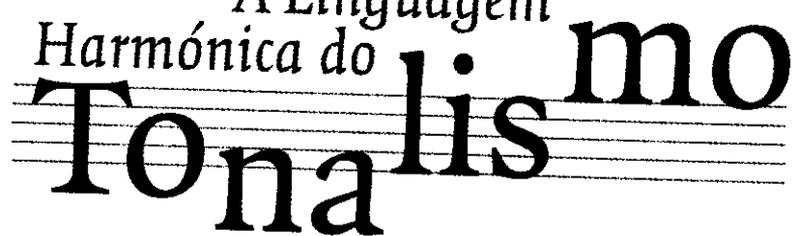


CHRISTOPHER BOCHMANN

A Linguagem  
Harmónica do



Tonalismo

The title 'Tonalismo' is written across a musical staff. The word is split as 'Tona' on the first line, 'lis' on the second line, and 'mo' on the third line. The 'i' in 'lis' has a dot above it. The staff consists of five horizontal lines.

JUVENTUDE MUSICAL PORTUGUESA

Lisboa, 2003

**AUTOR: CHRISTOPHER BOCHMANN**

Copyright © 2003 Christopher Bochmann e Juventude Musical Portuguesa

**EDIÇÃO DOS EXEMPLOS MUSICAIS: JOSÉ SACRAMENTO**

**REVISÃO DO TEXTO: JOÃO BORGES DE AZEVEDO | JOSÉ JOÃO LEIRIA**

**DESIGN: [Atelier B2] JOSÉ BRANDÃO | SUSANA BRITO**

**IMPRESSÃO: TEXTYPE**

Lisboa, Setembro de 2003, 1ª edição

**TIRAGEM: 5000 exemplares**

**DEPÓSITO LEGAL: 199 159/03**

**ISBN: 972-8152-22-1**

**JUVENTUDE MUSICAL PORTUGUESA**

Rua Rosa Araújo, 6 - 3º • 1250-195 Lisboa

TEL.: 21 357 3131 • FAX: 21 354 3330

EMAIL: [juv@mail.telepac.pt](mailto:juv@mail.telepac.pt)

INTERNET: [www.jmp.pt](http://www.jmp.pt)

Esta edição teve o apoio da Secretaria de Estado da Educação.

INTRODUÇÃO	9
I – PRINCÍPIOS FUNDAMENTAIS DA LINGUAGEM TONAL	13
1. Escalas	13
2. Acordes	13
3. Encadeamentos	16
4. Hierarquia dos acordes numa tonalidade	18
5. Cadência	19
6. Ritmo Harmónico	21
II – NORMAS PARA A HARMONIA A QUATRO VOZES	25
1. Objectivo 1: criar um equilíbrio vertical	25
2. Objectivo 2: conseguir uma consistência vertical	26
3. Objectivo 3: clarificar a identidade individual de cada voz	27
4. Objectivo 4: manter a independência de cada voz	28
5. Objectivo 5: criar linhas melódicas com lógica horizontal	30
6. Objectivo 6: manter o equilíbrio na combinação das quatro vozes	31
7. Objectivo 7: conseguir um direccionamento harmónico na frase	32
III – HARMONIZAÇÃO DE UM BAIXO DADO	34
1. Restrições iniciais	34
2. Processo de harmonização	34
3. Acordes perigosos	36
4. Progressões perigosas	38
IV – HARMONIZAÇÃO DE UMA MELODIA DADA	40
V – ALARGAMENTO DOS CAPÍTULOS III E IV	43
1. Encadeamento de tipo 1	43
2. Síncopa harmónica	44
3. Figuras rítmicas individualizadas	45
VI – A SEGUNDA INVERSÃO	47
1. Preparação e resolução da 4ª	47
2. Localização da 2ª Inversão	48
3. «2ª Inversão de Cadência»	50

VII – DISSONÂNCIAS ORNAMENTAIS	52
1. Ornamentos da subdivisão fraca do ritmo harmónico	54
2. Ornamentos da subdivisão forte do ritmo harmónico	55
3. Retardos	57
4. Ornamentos menos comuns da subdivisão fraca	58
5. Repercussões da subdivisão da pulsação do ritmo harmónico	59
VIII – DISSONÂNCIAS INTEGRAIS I: ACORDES DE SÉTIMA	62
1. Origens dos acordes de 7ª	62
2. Resoluções do acorde de 7ª	64
3. Realizações dos acordes de 7ª	66
IX – DISSONÂNCIAS INTEGRAIS II: ACORDES DE NONA E ACORDES SEM FUNDAMENTAL	67
1. Acordes de 9ª	67
2. Acordes de 7ª sem Fundamental	69
3. Acordes simples sem Fundamental	70
X – COMPASSOS TERNÁRIOS, COMPASSOS COMPOSTOS, FLEXIBILIZAÇÃO DE RESTRIÇÕES	71
1. Compassos ternários	71
2. Compassos compostos	73
3. Flexibilização de algumas restrições	76
XI – TONALIDADES MENORES	79
1. A escala e os acordes da tonalidade menor	79
2. O tratamento dos 6º e 7º graus da escala	80
3. Cadências em tonalidades menores	84
XII – ALTERAÇÕES CROMÁTICAS	86
1. Alteração de notas integrais	86
2. Resoluções das notas alteradas	90
3. Acordes cromáticos perigosos	92
4. Ornamentos cromáticos	92
5. A falsa relação	94
6. Alterações simultâneas da mesma nota	94
XIII – ACORDES MAIS COMPLEXOS; A PEDAL	95
1. Acordes de 11ª e de 13ª	95
2. Acordes de notas agregadas	97
3. A sobreposição de funções de Dominante e de Subdominante	99

4. A nota pedal	100
5. Acordes ambíguos resultantes do uso da pedal	102
<b>XIV – MODULAÇÕES</b>	<b>104</b>
1. O processo de modulação	104
2. Modulação diatónica	105
3. Modulação cromática	108
4. Modulação enarmónica	109
5. Modulações mais complexas	109
6. Salto de tom	111
<b>XV – HARMONIA A OUTRO NÚMERO DE VOZES</b>	<b>113</b>
1. Harmonia a menos de 4 vozes	113
2. Harmonia a mais de 4 vozes	115
<b>XVI – REALIZAÇÃO INSTRUMENTAL</b>	<b>117</b>
1. Escrita para teclado	117
2. Escrita para quarteto de cordas	121
3. Escrita para orquestra clássica	123
<b>XVII – CONTRAPONTO TONAL</b>	<b>125</b>
1. A independência das vozes	125
2. A coerência melódica	125
3. A imitação	127
<b>APÊNDICE A – A ESPIRAL DAS TONALIDADES</b>	<b>133</b>
<b>APÊNDICE B – RITMO NA LINGUAGEM TONAL</b>	<b>135</b>
1. Tema do Kyrie da Missa em Si Menor de J. S. Bach	137
2. Tema inicial do 1º andamento da Sinfonia nº 40 de W. A. Mozart	138
3. Tema inicial do Prelúdio de Parsifal de R. Wagner	138
<b>APÊNDICE C – FRASE NA MÚSICA TONAL</b>	<b>140</b>
<b>APÊNDICE D – O TONALISMO COMO CRITÉRIO DE ESTRUTURAÇÃO FORMAL</b>	<b>145</b>
1. Barroco	145
2. Classicismo	146
3. Romantismo	150

## Introdução

### O QUE É A LINGUAGEM TONAL?

A palavra «tonal» foi utilizada ao longo de toda a história da música, e no seu sentido mais amplo poderia ser considerada como sinónimo de «musical». Porém, neste texto optei pelo seu sentido mais restrito, mais específico, que se refere aos aspectos comuns da linguagem musical que se desenvolveu, *grosso modo*, entre os séculos XVII e XIX. Evidentemente, há muitas sugestões tonais no século XVI e muitos elementos modais no século XVII, como também aparecem elementos não tonais no século XIX e sobrevivem muitas características tonais no século XX. No entanto, não deixam de ser os séculos XVII, XVIII e XIX os que mais claramente mostram as características do tonalismo, as mais importantes das quais se poderão resumir nos seguintes pontos:

~ um sentido de **direccionamento** (rítmico, melódico e harmónico);

~ uma percepção da música por **campos harmónicos** (quer explícita, quer implícita);

~ a presença da **sensível**, ou seja, da função melódica ascendente do meio tom (que reduz os modos renascentistas a apenas dois – Maior e Menor).

Estas características criam hierarquias de normalidade/anormalidade que nos permitem relacionar:

~ Frase ↔ Compasso;

~ Compasso ↔ Ritmo;

~ Harmonia ↔ Melodia;

~ Harmonia ↔ Compasso; etc.

Estas hierarquias constituem a base de toda a linguagem tonal.

## PORQUE ESTUDAMOS A LINGUAGEM DO TONALISMO, POSTO QUE É UMA LINGUAGEM MUSICAL DO PASSADO?

O facto de a linguagem tonal ter evoluído de modo a extrapolar os critérios que tinham vigorado durante dois séculos (a música neotonal do pós-modernismo poderá utilizar a mesma matéria-prima, mas usa-a com critérios diferentes) constitui uma vantagem singular para quem pretenda estudá-la, pois permite que o seu estudo seja objectivo e global: **objectivo**, no sentido de desvincularmos com facilidade a nossa análise de quaisquer preferências pessoais, que seriam inevitáveis se a linguagem fosse «nossa»; **global**, pois podemos compreender os vários períodos do tonalismo na perspectiva histórica do seu nascimento, evolução e dissolução.

São várias as razões pelas quais continua a ser importante o estudo desta linguagem:

~ ao **ouvinte**, oferece a oportunidade de orientar melhor a sua audição, para que se torne numa experiência que passe tanto pela racionalidade como pela emotividade;

~ ao **intérprete**, oferece a chave para uma compreensão mais profunda da linguagem musical de muitas obras que terá necessidade de tocar, dando-lhe uma base de informação objectiva que lhe permita realizar interpretações cujos critérios sejam, pelo menos em parte, resultado de uma análise, em vez de serem apenas do domínio da intuição, do «milagre» da musicalidade;

~ ao **compositor**, oferece a possibilidade de interiorizar o funcionamento da linguagem mais sistematizada da História da Música Ocidental, linguagem essa que serviu de veículo para a produção de obras como a *Paixão Segundo S. Mateus*, *A Flauta Mágica*, os últimos Quartetos de Beethoven, a Sonata de Liszt, as Sinfonias de Mahler, etc., uma linguagem completa cujos parâmetros podemos estudar com toda a objectividade, uma linguagem que, por analogia, por comparação, por contraste, só pode enriquecer a compreensão da nossa própria linguagem (por menos tonal que seja), cujo estudo objectivo e distanciado nos é muito mais difícil.

## PORQUÊ MAIS UM «TRATADO» DE HARMONIA? QUAL O OBJECTIVO DESTA LIVRO?

Em primeiro lugar, saliente-se que estas explicações nunca foram concebidas para formar um curso que permitisse ao aluno estudar sozinho. É importante a orientação de um professor que saiba aproveitar a informação aqui apresentada de forma a esclarecer e não confundir o aluno. Ao mesmo tempo, é imprescindível o conhecimento cada vez mais aprofundado do repertório tonal, para poder verificar a maneira como as normas aqui apresentadas derivam da prática composicional.

Procurei dar uma explicação do tonalismo que não fosse apenas uma lista de regras, nem uma análise de algumas obras do período, mas que apresentasse as bases – a gramática – da linguagem de maneira lógica, racional e objectiva, sem contudo esquecer a necessidade de um formato que facilite a sua utilização para fins pedagógicos. Pretendi, assim, recriar o mundo lógico do tonalismo, procurando contextualizar as normas desta linguagem.

Tentei definir a linguagem comum aos compositores tonais sem considerar nenhum deles como modelo único. Veja-se que o estilo individual de cada um pode ser definido depois, principalmente em termos de quais as divergências ou adaptações em relação às normas aqui expostas.

Apesar de a ordem de apresentação da matéria respeitar fundamentalmente critérios pedagógicos, senti por vezes a necessidade de agrupar conceitos de carácter semelhante, ainda que de diferentes graus de dificuldade, no mesmo capítulo. Assim, admite-se perfeitamente a possibilidade de trocar a ordem pela qual é dada a matéria, avançando, por exemplo, até ao capítulo III antes de ter assimilado toda a informação do capítulo I; ou fazendo incursões no princípio do capítulo XIV antes de passar pelos capítulos XII e XIII. Pedagogicamente, uma troca deste género até é capaz de resultar melhor – dependerá do professor e do aluno. Foi apenas por questões de lógica na apresentação que se optou por falar, por exemplo, de todas as modulações ou de todos os princípios fundamentais no mesmo capítulo (capítulos XIV e I, respectivamente).