Manual de Harmonia

por

Mr. S. Elwart.

MANUAL DE HARMONIA.

MANUAL
DE
HARMONIA,
DE
ACOMPANHAMENTO DO BAIXO NUMERADO,
DE
REDUCÇÃO DA PARTITURA PARA PIANO,
E DA
TRANSPOSIÇÃO MUSICAL.

contendo além d'isso

REGRAS PARA CHEGAR A ESCREVER O BAIXO, OU ACOMPANHAMENTO EM TODA A ESPECIE DE MELODIA.

Obra especialmente util aos Artistas amadores, e Pianistas principiantes:

Por Mr. A. ELWART,

Pensionista que foi de França, em Roma, Membro da Sociedade de Santa Cecilia d'aquella cidade, premiado com a grande Medalha de Prussia, e Professor de Harmonia no Conservatorio de Paris.

Traduzido da terceira edição, corrigida e consideravelmente augmentada pelo Auctor,

Por A. F. Reinhardt,

Professor da Orchestra do Real Theatro de S. Carlos de Lisboa.

LISBOA:

Typ. de Castro & Irmão, *Rua da Flor da Murta N.º 21.*

1849.

DEDICADO

AO

ILLUSTRISSIMO E EXCELLENTISSIMO SENHOR

Conde do Farrobo.

ILLUSTRISSIMO E EXCELLENTISSIMO SENHOR.

A Musica, esta arte seductora, que tanto predomina no coração humano, e que tantos e tão rapidos progressos tem feito na Italia, Allemanha e França, attingindo por ventura o auge da sua gloria, tem tambem recebido não pequeno acolhimento e homenagem entre os Portuguezes, figurando como seus mais assiduos protectores e amadores mui conspicuos e distinctos nomes, entre elles o de V. Ex.ª, o que sem dúvida é devido á grande protecção que V. Ex.ª lhe tem prodigalisado, cooperando quanto lhe é possivel para que ella chegue a gozar entre nós do mesmo brilhantismo que tem alcançado entre as nações mais cultas da Europa. Esta convicção me deliberou a sollicitar de V. Ex.ª a honra de lhe dedicar esta minha pequena e fraca traducção no idioma da minha adoptiva patria; persuadido, como estou, de que V. Ex.ª, em quem os conhecimentos musicaes são tão distinctos, não deixará de acolher este meu ensaio,

protegendo por este modo o incremento de tão divina arte.

Digne-se pois V. Ex.ª acceitar esta pequena dedicação de quem é

De V. Ex.ª

Muito attencioso criado, e
admirador constante

Arthur Frederico Reinhardt.

PROLOGO DO TRADUCTOR.

Tendo-me a fortuna proporcionado a leitura do Manual de Harmonia de Mr. A. Elwart, distincto Professor do Conservatorio de París, não pude deixar de admirar o talento e exactidão, com que a tão limitado número de regras certas e claras, soube reduzir as que formam o Codigo fundamental de tão difficil arte. — A distribuição de 10:000 exemplares, de que se formaram as suas duas primeiras edições, que o público acolheu com avidez notavel, e todos os professores francezes, alemães, italianos e hespanhoes com geral acceitação, serviu de corroborar aquelle meu juizo. Foi este notavel exito que me suscitou a idéa de verter em idioma portuguez um tão util livro, no qual não sei que outro se haja escripto com tanta concisão e clareza ao mesmo tempo.

N'elle acharão os affeiçoados e succintos solfistas um guia seguro que lhes tornará accessivel o intrincado labyrintho da arte da composição musical; e os pianistas encontrarão além d'isso na terceira parte um compendioso e preciosissimo tratado de acompanhamento e transposição.

Finalmente, ainda que eu reconheça que o presente Manual não bastará a formar eminentes compositores, comtudo persuado-me que não deixará de augmentar consideravelmente a esphera dos conhecimen-

tos harmonicos, hoje mui pouco vulgares em Portugal.

Pelo que diz respeito á traducção da obra, direi sómente que procurei quanto me foi possivel faze-la com o maior esmero, consultando pessoas das mais entendidas em lettras e em musica. Não puz tambem menos cuidado na correcção e nitidez da edição, que o público não deixará de apreciar, attendendo ao modico preço que lhe fixei, com o desejo de a pôr ao alcance de quantos, ou por amor, ou por profissão, cultivam n'este paiz, musico por excellencia, a arte divina, á qual devo as maiores delicias de minha vida, e que é o principal ornato das almas puras e sensiveis.

PRELUDIO.

O gosto da Musica e sua prática está já tão vulgarisado, que, no nosso juizo, um Manual do genero do presente não póde deixar de ser acolhido com algum favor pelos artistas em geral, e pelos amadores em particular.

Se a harmonia é o complemento de toda a boa educação musical, não se póde negar que o acompanhamento, e a reducção ao piano dos grandes *espartitos*, ou mesmo a facil prática da transposição, sejam de uma absoluta utilidade ao grande número de pianistas actuaes; pois que ao ponto em que se acha a arte musical na presente epocha, um artista, bem como um amador, se privam de uma porção de gozos intellectuaes, se não possuem ao menos as noções elementares da sciencia dos acordes.

Convencido da utilidade d'esta obra, o auctor não a escreveu senão depois de ter meditado largo tempo; e o que hoje offerece aos seus leitores, é o fructo de dez annos consagrados ao ensino público e particular.

Tambem espera o auctor que sendo esta obra pouco volumosa, apresentada no formato de um caderno em oitavo, contribuirá a popularisar a sciencia harmonica, fazendo com que os seus principios sejão mais accessiveis para aquelles que, sem pertenderem

chegar a ser uns compositores consummados, tem todavia a louvavel ambição de quererem analysar, com conhecimento de causa, as obras dos grandes compositores das escholas, tanto antigas, como modernas, a fim de se inspirarem dos bellos modelos, aos quaes procuram aproximar-se o mais possivel, imitando-os na realisação de suas faceis inspirações.

Para esse effeito o auctor do presente livro o tem enriquecido com reflexões bastante extensas sobre a formação da melodia, e sobre a applicação da harmonia, destinadas a servir-lhes de *brilhante manto*, segundo a bella expressão do auctor das *Orientaes*.

Muitos tratados de harmonia e de acompanhamento se tem publicado desde o princípio do presente seculo; porém o seu incómmodo volume, e sobre tudo o subido do seu custo, impedia a muitos artistas e amadores de adquiri-los.

Esta terceira edição, que o editor offerece ao público, tem sido consideravelmente augmentada pelo seu auctor, sobre tudo nas secções que tratam do enlace dos acordes, das notas accidentaes, do baixo na melodia, e dos differentes rythmos musicaes.

Em fim, este Manual redigido debaixo da inspiração das mais sãs doutrinas, e graças ás importantes addições que acabâmos de observar, offerece todas as vantagens dos que lhe tem precedido, sem ter os seus inconvenientes: e além d'isso o ultimo dos seus tres capitulos, que trata da *transposição ao piano*, é uma das fases da theoria prática, da qual poucos escriptores se tinham occupado até ao presente, e que o auctor crê ter profundado com alguma utilidade para os pianistas acompanhadores.

MANUAL DE HARMONIA

Primeira Parte.

DOS ACORDES.

§ 1.º

Definição da Harmonia.

A Harmonia é o resultado de varios sons musicaes ouvidos simultaneamente.

Pela superposição de certos intervallos da escala se formam os acordes.

Estes são de duas especies: *consonantes*, e *dissonantes*.

O número d'estes differentes acordes é de quinze, a saber:

1.º *Acorde perfeito maior.*
2.º » *perfeito menor.*
3.º » *de quinta diminuta.*
4.º » *de quinta augmentada.*
5.º » *de sexta augmentada com quinta justa.*
6.º » *de sexta e quarta augmentada.*
7.º » *de septima dominante (ou de primeira especie).*
8.º » *de septima dominante com quinta augmentada.*
9.º » *de septima de segunda especie.*
10.º » *de septima de terceira especie.*
11.º » *de septima de quarta especie.*
12.º » *de septima sensivel.*
13.º » *de septima diminuta.*
14.º » *de nona maior.*
15.º » *de nona menor.*

Os acordes perfeitos maior e menor são os unicos *consonantes*; todos os outros são *dissonantes*, ou de um effeito menos agradavel ao ouvido.

§ 2.º

Da formação dos acordes e dos intervallos que os compõem.

O primeiro som inferior de cada um dos quinze acordes citados, toma o nome de *fundamental*, porque é o mais grave, e sustem todos os outros sons que concorrem para a sua formação; o que faz dizer-se *Baixo fundamental*.

Um acorde não póde realmente ter este nome, se não offerece ao menos uma successão superior de duas terceiras quando é *consonante*, de tres e quatro quando é *dissonante*.

Assim, os intervallos *dó*, *mi*, ouvidos simultaneamente, não formam um acorde completo, mas sim uma fracção de acorde. Para obter absolutamente um acorde maior ou menor, é preciso que duas fracções, ou duas terceiras superiores seguidas se executem de uma vez. De modo que *do—mi—sol* formam o acorde

pr.ª 3.ª seg.ª 3.ª

perfeito, composto da tonica (ou *nota fundamental*), da terceira (*maior* ou *menor*), e da quinta (ou *dominante*).

Nota. A aggregação da oitava superior ao som tonico, não altera a qualidade do acorde perfeito; sómente o completa.

Existem, como já temos demonstrado, acordes de tres, quatro, e cinco sons.

Apresentâmos um quadro que demonstra os differentes intervallos de cada acorde em particular. (Ex. 1.º)

Um attento exame do precedente quadro provará ao leitor, que realmente não existem senão dois *acordes-typos*, dos quaes se derivam mais ou menos directamente todos os outros. O primeiro é o acorde *perfeito maior ou menor*; o segundo é o da *septima dominante*, chamado assim, porque se fórma sobre o quinto gráo de uma escala qualquer.

§ 3.º

Da inversão dos acordes.

Cada uma das notas que servem para a formação dos acordes, póde empregar-se no baixo em lugar do som fundamental.

Os acordes de tres sons tem duas transposições de intervallos no baixo, por outra, duas inversões.

Os acordes de quatro sons tem tres.

Os de cinco sons tem quatro; porém estas inversões são mui pouco usadas em consequencia do desagradavel effeito que produzem.

Regras geraes. — A primeira inversão de toda e qualquer classe de acordes se estabelece sobre a terceira superior da nota fundamental.

A segunda sobre a quinta.

A terceira sobre a septima.

A quarta sobre a nona (pouco usada).

Suppõe-se desde logo que em caso de qualquer inversão, o som fundamental desterrado do baixo deve reproduzir-se em uma parte superior, em união aos mais intervallos que constituem o acorde em seu estado directo ou primitivo.

§ 4.º

Do Baixo numerado.

Por meio de numeros collocados sobre as notas do baixo, se indicam os acordes superiores, estejam ou não invertidos.

O acorde perfeito *maior* ou *menor* nomea-se por um 5.

O acorde perfeito menor accidentalmente numera-se por um 3, precedido do bemol ou bequadro necessario segundo o tom. Tambem algumas vezes o acorde perfeito accidentalmente maior se numera, o mesmo que menor, por um 3 precedido do necessario signo ou accidente que o altera.

O acorde de quinta diminuta numera-se com um

5 atravessado por uma linha. Ex. ~~5~~ (a linha indica a diminuição do intervallo numerado).

O acorde de quinta augmentada numera-se com um 5 precedido de uma cruz. Ex. + 5 (a cruz indica o augmento do intervallo numerado).

A sexta augmentada com quinta justa, d'este modo: + 6.

A sexta e quarta augmentada assim: $\begin{matrix} +6 \\ +4 \end{matrix}$

A septima dominante numera-se com um 7, debaixo do qual se colloca um 3 precedido do accidente necessario á sua alteração para fazer maior a terceira do acorde. Ex. $\begin{matrix} 7 \\ \natural 3 \end{matrix}$ ou $\begin{matrix} 7 \\ \# 3 \end{matrix}$, segundo o tom.

A septima dominante com quinta augmentada numera-se assim: $\begin{matrix} 7 \\ +5 \end{matrix}$

A septima de segunda especie, assim: $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$

A " de terceira especie, assim: $\begin{matrix} 7 \\ \cancel{5} \end{matrix}$

A " de quarta especie, assim: 7 (algumas vezes precede ao número o accidente necessario para fazer maior a septima).

A septima sensivel numera-se assim: $\begin{matrix} 7 \\ \cancel{5} \end{matrix}$

A septima diminuta, " " ~~7~~

A nona maior assim: $\begin{matrix} \natural 9 \\ \natural 3 \end{matrix}$ ou $\begin{matrix} \# 9 \\ \# 3 \end{matrix}$ segundo o tom.

A nona menor assim: $\begin{matrix} \flat 9 \\ \natural 3 \end{matrix}$ ou $\begin{matrix} \natural 9 \\ \# 3 \end{matrix}$ segundo o tom.

Os *Exemplos* 2, 3, e 4 offerecem um quadro geral dos acordes, bem como as suas inversões, e a numeração que as representam.

§ 5.º

Da Preparação e Resolução das dissonancias principaes em cada acorde dissonante.

Toda a nota que com o baixo do acorde é dissonante, tem que ser preparada e resolvida. Esta regra é de restricta obrigação, a fim de evitar o desagradavel effeito produzido pelo intervallo dissonante.

Antes de progredirmos vamos expor os nomes dos intervallos chamados consonantes, mixtos e dissonantes.

Consonantes : A terceira maior ou menor, a quinta, a sexta e a oitava.

Mixtos : A segunda augmentada, a quarta augmentada e justa, a quinta diminuta, e a septima menor e diminuta.

Dissonantes : A segunda menor e maior, a terceira e quarta diminuta, a quinta e sexta augmentada, a septima maior, e sensivel, a nona maior e menor.

Preparação de uma dissonancia.

Prepara-se uma dissonancia fazendo ouvir antes a nota que a deve produzir no acorde especial; porém tendo sempre em vista que a dita nota seja consonante no acorde preparatorio. (Ex. 4 A. *preparação da septima sensivel*).

Resolução de uma dissonancia.

Uma vez produzida a dissonancia, sua resolução se verifica fazendo baixar um gráo a nota dissonante sobre a inferior : esta regra tem poucas excepções, e a nota resolvida fórma por sua vez parte de um acorde consonante, a não ser que se queira fazer uma serie de septimas, como demonstraremos em a seguinte secção.

Um Exemplo de resolução da septima sensivel, depois de preparada e produzida, se encontrará no Ex. 4 B.

As mesmas regras se observarão para qualquer acorde dissonante, que se queira preparar.

§ 6.º

Marcha de Septimas.

Chama-se marcha a uma serie de septimas dominantes, diminutas, ou tambem das de differentes especies, que se succedem, fazendo o baixo um salto de quinta descendo, ou de quarta subindo.

E' preciso ter o cuidado de preparar a primeira septima, caso não seja dominante ou diminuta; mas de todos os modos a resolução da ultima septima deve ser sobre um acorde consonante. (V. Ex. 4 C. e 5 A. B *marcha de septimas dominantes, diminutas e de differentes especies*).

Quando se faz uma marcha similhante, basta collocar o número 7 sobre cada nota do baixo para guiar o acompanhador; esta marcha toma o nome de progressão *ficticia*. Mas se esta progressão se fizesse por exemplo, no tom de *do* menor, ella nos conduziria ao tom sinonymo maior, porém augmentado de um grande número de *bemoes*; então esta progressão tornar-se-hia *real*, porque todas as septimas deveriam ser dominantes, e não de differentes especies, como na supra progressão *ficticia*.

Nota-se porém que as septimas superiores descem todas de um gráo, o mesmo que as terceiras de cada novo som fundamental.

Dá-se tambem o nome de marcha ou progressão harmonica a toda a classe de intervallo, em que o baixo fórma um desenho symetrico. (V. Ex. 5 D.)

Podem-se fazer marchas d'este genero em todos os intervallos existentes entre uma tonica qualquer e sua oitava superior.

§ 7.º

Da posição e resolução natural de cada um dos quinze acordes não invertidos.

O *acorde perfeito maior* colloca-se sobre o primeiro, quarto e quinto gráo de uma escala maior. Tambem se colloca sobre o terceiro, quinto e septimo gráo de uma escala menor. Não tem resolução fi-

xa. Póde-se fazer uma serie de acordes perfeitos maiores.

O *acorde perfeito menor* colloca-se sobre o segundo, terceiro e sexto gráo da escala maior, e sobre o primeiro, e quarto gráo da escala menor. Tambem não tem resolução fixa, e póde-se fazer uma serie de acordes perfeitos menores.

O *acorde de quinta diminuta* colloca-se sobre o septimo gráo do tom maior, e sobre o segundo do tom menor. No primeiro caso deve-se resolver sobre a tonica: no segundo sobre a dominante do tom menor, antes de concluir na tonica do modo menor, devendo a quinta diminuta descer um gráo. (V. Ex. 5 E.)

O acorde de *quinta augmentada* colloca-se sobre a dominante do tom maior. Sua resolução ordinaria é sobre a tonica. A quinta augmentada deve subir um gráo, e estar preparada. (V. Ex. 5 F.)

A *sexta augmentada com quinta justa*, e a *sexta e quarta augmentada*, collocam-se sobre o quarto gráo da escala maior, e sobre o sexto da escala menor. Sua resolução verifica-se sobre a dominante do modo menor. A preparação da sexta augmentada não é de rigor. (V. Ex. 5 G.)

A septima dominante colloca-se sobre o quinto gráo da escala maior ou menor. (V. Ex. 5 H.)

A *septima dominante com quinta augmentada* colloca-se unicamente sobre o quinto gráo do modo maior. E' preciso preparar a quinta augmentada, e afasta-la da septima, a fim de evitar o intervallo demasiado duro da terceira diminuta. (V. Ex. 5 Y.)

Não é necessario preparar a septima menor d'estes acordes, porque o seu effeito não é muito desagradavel ao ouvido.

As *septimas de segunda e terceira especie* collocam-se uma e outra sobre o segundo gráo; a primeira sobre o tom maior, e a segunda sobre o menor: sua resolução se effectua sobre a dominante de um e outro tom maior e menor. Porém é preciso preparar a septima menor em consequencia da terceira do acorde ser menor. (V. Ex. 6 A.)

A *septima de quarta especie* colloca-se sobre o quarto gráo do tom maior, ou sobre o sexto do tom

menor. Precisa preparada. Sua resolução tem lugar sobre a septima da terceira especie, que se resolve sobre a septima dominante antes de concluir no tom do modo menor. (V. Ex. 6 B.)

A *septima sensivel* colloca-se sobre o septimo gráo do modo maior: sua resolução se effectua sobre a tonica. Sua preparação não é de rigor. (V. Ex. 6 C.)

A *septima diminuta* colloca-se sobre a nota sensivel (septimo gráo) do modo menor: sua resolução tem lugar sobre a tonica. Não necessita preparação. (V. Ex. 6 D.)

As *nonas maior e menor* collocam-se sobre a dominante do modo, e resolvem-se sobre as tonicas correspondentes ás suas denominações genericas. Quando se prepara a nona, seu effeito é menos desabrido. (V. Ex. 6 E.)

Supprime-se a quinta d'estes acordes. (1)

§ 8.º

Das Cadencias Harmonicas.

Chama-se assim ás differentes successões, ou fórmulas de acordes, pelos quaes se termina, suspende, ou se muda o sentido logico de uma frase musical acompanhada de harmonia.

Ha quatro especies de cadencias:

1.ª A semi-cadencia;
2.ª A cadencia perfeita;
3.ª A cadencia plagal, ou de Igreja;
4.ª A cadencia interrompida.

Geralmente se formam fazendo ouvir a sub-dominante, e logo a dominante do tom em que se modula, levando esta ultima á inversão de $\frac{6}{4}$, e em seguida o acorde perfeito; porém só na terminação do acorde que é proprio a cada uma d'ellas, é que se decide a sua qualidade.

A *Semi-cadencia* tem por objecto retardar o sen-

(1) Na harmonia a quatro partes. — *N. T.*

tido final harmonico, cujo effeito ou termina sobre a primeira inversão do acorde perfeito, ou então faz uma pequena pausa sobre a dominante do tom principal. (V. Ex. 6 F.)

A *cadencia perfeita* termina sobre a mesma tonica. (V. Ex. 6 G.)

A *cadencia plagal*, em lugar de resolver a sub-dominante sobre a dominante antes de concluir para a tonica, passa em seguida sobre este ultimo acorde final. (V. Ex. 6 H.)

Esta cadencia é a que com preferencia se emprega na musica de Igreja, e produz ainda mais effeito quando o tom é menor, e que por excepção se faz maior o ultimo acorde da tonica final. (V. Ex. 7 A.)

A *Cadencia interrompida*, depois de ter procedido pela sub-dominante, dominante com a inversão $\frac{6}{4}$ e o acorde perfeito, entra de repente em um tom estranho ao primitivo, e interrompe d'este modo o sentido harmonico. (V. Ex. 7 B.)

Quando depois da dominante se toma um acorde, no qual se tenha conservado uma ou várias notas d'este penultimo acorde, a cadencia interrompida toma o nome de *transição*. (V. Ex. 7 C.)

§ 9.º

Das Modulações.

Existem tres especies de modulações, a *diatonica*, *cromatica*, e a *inharmonica*.

A primeira produz-se passando alternativamente sobre os seis primeiros gráos de um tom maior, porém sem empregar nenhum accidente estranho ao tom escolhido. (V. Ex. 7 D.)

Ao contrário, empregando alternativamente os accidentes, seja subindo ou descendo, consegue-se a modulação *cromatica*. (V. Ex. 7 E.)

A modulação *inharmonica* produz-se dando, por exemplo, a uma nota acompanhada de um sostenido, a resolução inferior que teria, se fosse nota bemolada.

(O piano é o instrumento que melhor se presta a esta experiencia, porque uma só e unica tecla é sempre nota natural, nota sostenida, e nota bemolada). Resulta o contrário a respeito de uma nota natural, ou sostenida.

O bequadro póde tambem representar um sostenido, se faz subir a nota affectada, ou um bemol, se a faz baixar.

Tres são os acordes aos quaes a sua dobre faculdade resolutiva fez dar o nome de *acordes inharmonicos*; estes são:

1.º A septima dominante.

2.º A sexta augmentada (com quinta justa).

3.º A septima diminuta. (V. Ex. 7 F. e Ex. 8 A. B.)

§ 10.º

Dos tres differentes movimentos que é preciso dar ás partes harmonicas, a fim de enlaçar naturalmente os acordes.

N'uma successão de acordes diatonicos sempre se deve dar a cada uma das notas que a compõe a marcha natural que estas differentes notas occupam na escala de *do* primitiva. Se, por exemplo, o acorde de *sol* maior se resolve sobre *do* maior, o *si* (terceira do primeiro acorde) se resolverá sobre o *dó*, o *ré* sobre o *mi*, o *sol* (oitava) fica no seu lugar, e o *sol* (fundamental) subirá ou descerá sobre o *do*, tonica do acorde final. Os dois sons *si* e *ré* seguem esta marcha, porque na escala de *do* o primeiro d'estes sons se resolve naturalmente sobre o *do*, e o ultimo pela mesma razão ao *mi*. Em quanto ao *sol*, som commum aos dois acordes de *sol* e *do*, não muda de posição, porque nos acordes em questão é oitava do primeiro, e quinta do segundo. A resolução do som fundamental *sol* póde determinar-se, ou sobre o *do* tonica, ou sobre o *do* oitava, porque a nota *sol* na escala de *do* conduz igualmente tanto a uma como a outra d'estas duas posições naturaes da tonica. (Ex. 8 C.)

Estas differentes resoluções indicam cada uma um movimento. O *si* e o *re*, subindo simultaneamente sobre o *do* e o *mi*, resolvem-se por movimento *directo*; o *sol*, duas vezes repetido, faz um movimento *obliquo* relativo ás outras partes, e á nota fundamental do primeiro acorde; se a resolverem sobre o *do* inferior, faz um movimento *contrário* com as notas *si* e *ré*, ao passo que com os dois *sol sol*, sustidos pela terceira parte superior, o fazem *obliquo*.

A septima dominante apresenta tambem, quando se resolve sobre a sua tonica natural, o uso simultaneo dos tres movimentos, *directo*, *obliquo*, e *contrário*. (Ex. 8 D.)

§ 11.º

Das quintas e oitavas seguidas, reaes e occultas. Baixo para numerar e encher, afim de pôr em prática todos os acordes.

Dois casos se apresentam, nos quaes fazendo movimento directo entre o baixo e uma das partes superiores, se commette uma falta contra a pureza harmonica. Isto succede, quando, em consequencia d'estes movimentos parallelos, resultam duas quintas justas (Ex. 8 E.), ou duas oitavas, seja subindo ou descendo. (Ex. 9 A.)

Quasi sempre estas duas faltas se commettem simultaneamente. Afim de evitar a primeira (as duas quintas seguidas), cujo effeito é durissimo, e a segunda (as duas oitavas seguidas), cujo resultado final empobrece a harmonia, usa-se do movimento *contrário*. (V. Ex. 9 B. *uns Exemplos nos quaes as duas quintas e oitavas seguidas indicadas anteriormente, se evitam por meio do movimento contrário.*)

Comtudo podem-se fazer seguidamente quintas e oitavas por movimento contrário; n'esse caso é absolutamente preciso escrever a harmonia a tres partes (Ex. 9 C. D.)

As oitavas seguidas por movimento contrário entre o baixo e a parte superior, fazem-se com preferencia ás quintas, por causa da dureza harmonica que

resulta do descanço da segunda quinta sobre a fundamental final; todavia, collocadas as duas quintas seguidas por movimento contrário n'uma parte intermedia, enchem mui bem a harmonia. (Ex. 9 E.)

Tambem se commettem amiudadas vezes menores faltas fazendo duas quintas, ou ainda duas oitavas seguidas, das quaes a primeira é *occulta* (ou subentendida) e a segunda *real* (ou escripta.) Se estas pequenas incorrecções não se notam na parte superior da harmonia, então tornam-se de pouca entidade. (Ex. 9 F. G.)

Quando entre o baixo e parte superior se acha um intervallo de decima em lugar de um de sexta, como se vê no Ex. precedente, as duas oitavas *occulta* e *real*, ainda que existem, estão attenuadas; e esta ligeira incorrecção póde-se tolerar. (Ex. 9 H.)

Finalmente devemos observar que as quintas e oitavas *reaes* seguidas, estão igualmente prohibidas entre as partes superiores, prescindindo do baixo.

Eis-aqui, para concluir, uma serie de baixos, em cada um dos quaes se emprega especialmente um dos quinze acordes com as suas inversões. O leitor observará que o acorde e suas respectivas inversões, que são objecto de cada baixo, não estão numerados com o fim de obgriga-lo a recorrer ao Ex. 2. Além d'isso o leitor deverá encher sobre outro esboço a harmonia a quatro partes, exigida por estes differentes baixos. (*Vejam-se todos os Ex.* 10, 11, 12, 13, 14, 15 e 16, que contém um resumo harmonico com o baixo numerado para encher a quatro partes).

Segunda Parte.

DA HARMONIA ARTIFICIAL, E DAS NOTAS ACCIDENTAES.

§ 1.º

Nomenclatura das notas accidentaes.

Dá-se o nome generico de *harmonia artificial*, e a particular denominação de *notas accidentaes* a certos intervallos melodicos: posto que ouvidos superior ou inferiormente com a harmonia, são sem embargo d'isso alheios a esta mesma harmonia, e não fazem senão passar entre as notas integrantes dos acordes.

Seis são as classes de notas accidentaes.

1.ª A nota de passagem.
2.ª A apojectura.
3.ª A anticipação.
4.ª A sincope.
5.ª A prolongação.
6.ª A pedal (1).

§ 2.º

Das notas de passagem.

Para uma nota ser de passagem é necessario que esteja precedida e seguida de outras que formem parte real da harmonia acompanhante. Todavia, podem-se fazer seguidamente duas notas de passagem no genero diatonico, ou mais no genero cromatico. Então é sufficiente que a primeira e ultima nota da frase musical sejão reaes. Todas as cinco primeiras especies de notas accidentaes, de que vamos tratar, podem dobrar-se por outra, e emprega-las em terceiras ou sextas; á

(1) Pedal é um adjectivo que se refere ao substantivo nota, por isso d'elle nos serviremos sempre como artigo feminino, e teremos tambem a vantagem de podermos distinguir a *pedal* (nota) do *pedal* (registro de Orgão, Piano, e Harpa.)

pedal tonica, só se lhe poderá juntar o quinto gráo. (V. Ex. 17 A. B. C. D.)

Se o intervallo é disjunto, a nota deixa de ser de passagem, e resulta real, quando por sua natureza não fórma parte integrante do novo acorde, ou do antecedente. (V. Ex. 17 E. e F.)

§ 3.º

Da Apojectura.

A *apojectura* é uma nota de adorno, que precede a nota real em um gráo superior ou inferior. (V. Ex. 17 G.)

Na musica antiga está muitas vezes indicada com pequenas notas. (V. Ex. 17 H. e 18 A. B. C.)

§ 4.º

Da Anticipação.

A anticipação é uma nota que, apesar de pertencer ao acorde que segue, se faz ouvir todavia antes de mudar a harmonia, da qual ella deve ser parte integrante. (V. Ex. 18 D. E.)

§ 5.º

Da Syncope.

A *syncope* é uma nota que se dá no tempo *debil* (ou no acentuado do compasso) e se prolonga durante o *forte*, ainda que não se harmonise senão sobre o primeiro d'estes dois tempos (o debil) com o baixo e as outras partes acompanhantes. (V. Ex. 18 F.)

§ 6.º

Da Prolongação.

A *prolongação* é uma nota que, em lugar de ter-

minar sobre a que segue naturalmente, retarda, n'um gráo superior ou inferior, aquella mesma nota; de que resulta transitoriamente uma dissonancia sobre o acorde final.

N. B. De cada gráo de um acorde qualquer póde-se fazer uma prolongação. Os Ex. 18 G. H. e 19 demonstram as fórmulas das sete especies de prolongações que existem.

§ 7.º

Da Pedal.

A *pedal* é uma nota sustida que se faz vulgarmente no baixo, ou seja sobre a tonica, ou sobre a dominante do tom principal ou incidental.

Tambem se fazem pedaes interiores ou superiores, e tambem dobrados no baixo.

Differença-se a pedal sustida da nota commum em ser transitoria sobre uma serie de acordes, dos quaes não fórma parte; resulta ser uma dissonancia que necessita, bem como todos os intervallos d'este genero, estar *preparada* e *resolvida*.

A harmonia alheia á pedal terá comtudo uma marcha logica, seja qual for a posição dada á qualidade de nota pedal. (V. Ex. 20 *todo* e 21 A.)

Produzindo a pedal collocada no baixo mais effeito que em qualquer outra parte superior ou inferior, é por conseguinte a mais usada na prática.

Finalmente, para que nossos leitores se fixem sobre o respectivo valor das notas reaes e accidentaes, lhes observaremos, que as primeiras são, na formação da melodia, o mesmo que as vogaes nas palavras; em quanto que as segundas, especie de consoantes musicaes, não podem ter sentido senão pela associação das primeiras.

§ 8.º

Advertencia sobre a maneira de crear um baixo, e por consequencia um acompanhamento para toda a classe de melodia.

Além das regras de harmonia que temos expos-

to anteriormente, apresentão-se todavia ao compositor muitos meios de variar os baixos de uma melodia original. Vamos n'esta secção especial profundar esta interessante materia, não sómente apresentando aos nossos leitores raciocinios baseados sobre factos, mas tambem analysando com cuidado particular os dois elementos que constituem toda a composição musica, seja qual for a classe a que pertencer, a saber: a melodia por uma parte, e por outra a harmonia que a acompanha.

Porque, se os recursos da harmonia offerecem aos compositores grande variedade de baixos para uma mesma melodia, não é menos certo que esta extensão dada á applicação dos acordes póde submetter-se a certas regras, cuja observancia é de uma ajuda efficaz para as pessoas desejosas, não de compor grandes peças de musica, mas sim ao menos chegar a escrever e acompanhar correctamente, e produzir bom effeito suas singelas e faceis inspirações. Porém nossa tenção, ao publicar este *Manual de Harmonia*, não foi de apresentar ao público um curso de *alta composição musical*; e por isso mais dirigimos aos amadores, que aos artistas, as seguintes linhas; e temos a firme convicção que uma experiencia seguida, porém pouco cansada, ajudada de suas meditações, os porá em breve no estado de escrever, debaixo de uma melodia qualquer, uma harmonia pura e pittoresca.

§ 9.º

Dos tempos fortes *e* debeis *nos tres compassos, simples, compostos e derivados.*

Temos já deixado entrever ao leitor na quinta secção, que trata da *syncope*, a posição dos tempos *fortes* e *debeis*; n'esta vamos dar-lhe todos os esclarecimentos possiveis sobre a qualidade *forte* ou *debil* dos tempos que preenchem cada classe de compassos, e lhes apresentaremos em seguida um quadro retrospectivo das seis especies de notas accidentaes, consideradas segundo a posição que cada uma d'ellas deve occupar nos tempos *fortes* ou *debeis* do compasso.

O primeiro tempo que se dá em toda a classe de compassos é o tempo *forte* por excellencia, e o segundo o *debil*. Se o compasso é de quatro tempos, o terceiro é forte, porém com menos intensidade do que o primeiro, e o quarto é tambem mais *debil* do que o segundo. A mesma observação é extensivel a todos os mais compassos. (V. Ex. 21 B. C. D.)

Quando o movimento é lento, póde-se subdividir cada um dos tempos simples, em compostos, fortes, e debeis. (V. Ex. 21 E. F. G.)

O compasso de dois tempos, usado para uma peça de musica em *adagio*, é identico ao de quatro, ainda que não se leve do mesmo modo.

Eis-aqui sobre quaes dos tempos *fortes* e *debeis* se podem empregar cada uma das seis notas accidentaes, cuja nomenclatura se deu na primeira secção.

1.º A *nota de passagem* não se póde pôr no tempo forte de nenhum compasso; porém sim sobre o segundo da mesma especie, com tanto que esteja precedida de uma nota real.

Não obstante, se duas notas de passagem se seguem diatonica ou cromaticamente, a segunda póde fazer-se sobre o segundo tempo forte do compasso.

2.º A *apojectura* põe-se no primeiro e segundo tempo *forte*, e tambem no primeiro tempo *debil*; porém nunca no segundo d'esta especie.

3.º A *anticipação* só se faz no ultimo do primeiro ou segundo tempo *debil*.

4.º A *syncope*, sempre consonante no primeiro e ultimo tempo *debil*, não é dissonante senão no segundo tempo *forte* do compasso em que se emprega. E' tambem dissonante no primeiro tempo *forte* do segundo compasso, se se emprega em dois compassos consecutivos.

5.º A *prolongação* prepara-se no segundo tempo *forte* do primeiro compasso, produz seu effeito no primeiro tempo *forte* do seguinte, e resolve-se no segundo *forte* d'este mesmo compasso.

6.º A *pedal* prepara-se e resolve-se sempre no primeiro tempo *forte* do compasso.

Tambem se podem considerar todos os tempos do

compasso como *fortes*, collocando um novo acorde debaixo de cada uma das notas que o preenchem; porém, n'este caso, é preciso que o movimento não seja mui vivo, a fim de evitar a confusão que resultaria na successão harmonica.

Os compassos compostos e derivados tem seus tempos *debeis* e *fortes* collocados absolutamente, do mesmo modo que os dos compassos simples ou radicaes. (1) (Ex. 22, 23, 24.)

§ 10.º

Da fraseologia musical.

Ainda que não se possa ensinar a arte de crear a melodia filha da inspiração musical, póde-se ao menos assegurar que o costume de ouvir bellos cantos, e analisa-los com intelligencia, prepara prodigiosamente a crear melodias, por pouca disposição que qualquer tenha para este genero de producções.

Uma frase musical é o producto de muitos sons, que, pela collocação que se lhes dá, pelas differentes inflexões que recebem, e finalmente pelo genero do modo e por um certo movimento rithmico, formam, fallando musicalmente, um todo absoluto.

Uma frase pois compõe-se de partes symetricas, que se ligam umas ás outras. Estas partes tomam o nome de *membros de frase*, ou de *periodos melodicos*.

Existem partes de frase que não são senão *incisos* no discurso musical, que servem para ligar aquellas partes que constituem o fundo do pensamento melodico.

O primeiro membro da frase chama-se *antecedente*; o segundo, que por sua fórma reproduz de algum modo a figura melodica do primeiro, chama-se *conse-*

(1) O compasso de quatro tempos é o radical do $\frac{12}{8}$
" " tres tempos " " $\frac{9}{8}$
" " dois tempos " " $\frac{6}{8}$

Os compassos $\frac{2}{4}$ e $\frac{3}{8}$ são derivados dos de dois e tres tempos.

quente; finalmente o ultimo que, como acabâmos de dizer, não é senão a união das partes da frase com a primeira do segundo periodo, tem o nome de *inciso*.

Estes differentes elementos de frases symetricas formam um todo apreciavel, que apresenta á imaginação um sentido contínuo, ou agradavel, ou vehemente, segundo a expressão que se quiz dar á melodia.

Assim, é só por meio de modulações passageiras, mas relativas entre si, que se póde dar á melodia uma successão de intervallos, cujo principal attractivo é dispor o ouvido fallando ao coração.

Eis-aqui, relativamente aos dois modos com que se escreve a melodia, qual é o caminho mais regular que deve seguir-se para enlaçar as differentes modulações.

Esta dupla demonstração applica-la-hemos á construcção harmonica de uma cançoneta, a fim de nos firmarmos nos modestos limites que nos propuzemos.

No modo maior a melodia passará ao tom da dominante do tom escolhido; e (depois de ter feito ali um ligeiro descanço) volverá por meio da septima dominante á tonica principal.

No modo menor o campo da modulação poderá ser mais vasto. Porque, depois de ter passado ao tom maior, cuja principal tonica é o relativo menor natural, (1) volverá á dominante do menor principal, e em lugar de acabar n'este mesmo menor, concluirá na sua tonica synonymo maior. (2) (V. Ex. 25 A. Ex. 26, 27).

Em geral toda a frase que não tem o seu correspondente n'um mesmo periodo, deve tomar o nome de *membro inciso*.

Terminaremos este paragrapho fazendo observar ao leitor que, quando se escreve uma composição ligeira, é preciso evitar as modulações alambicadas; e que a melodia propria da *cançoneta* sobre tudo perde

(1) Como por exemplo de *la menor* a *do maior*.

(2) Um tom synonimo é o qne não differe de outro, senão pela qualidade maior ou menor de sua terceira, porém que leva o mesmo nome tonico, como por exemplo, os dois tons de *la menor* e *la maior* (com tres sustenidos.)

muito d'essa simplicidade, que faz o seu maior encanto, se o compositor emprega a harmonia complicada do genero inharmonico para a acompanhar; o que só póde contribuir para fazer que as entonações vocaes sejam ás vezes de uma execução insupportavel.

§ 11.º

Do baixo na melodia.

Já que conhecemos a marcha modulante das melodias maior e menor, vamos a expor, o mais claramente possivel, o modo como se deve fazer para chegar a acompanhar um canto qualquer com uma harmonia pura e rica.

Antes de escrever o acompanhamento de uma melodia deve-se observar o seguinte:

1.º Em que tom está escripta.

2.º Quaes as modulações transitorias das frases principaes ou incisas.

3.º Quaes as notas do canto que podem ser *reaes* ou *accidentaes*, relativamente á harmonia que se suppõe dever acompanha-las mais convenientemente; em fim,

4.º Qual o caracter geral da melodia, se o seu movimento é lento ou vivo, e sua particular physionomia.

Porque um canto expressivo, porém sem rythmo, e por conseguinte de um caracter severo, permitte uma harmonia mui differente d'aquella cujo movimento animado e picante, cuja desenvoltura apaixonada ou brilhante formam um caracter distincto.

Sem embargo d'isso, podendo ser a maior parte das notas de uma melodia partes integrantes de muitos acordes differentes, acontece ter o compositor a faculdade de acompanhar esta mesma melodia por differentes maneiras, porque taes notas de canto, que por exemplo, debaixo de certo ponto de vista da harmonia deverão ter sido *accidentaes* resulta serem *reaes*, e vice-versa. Além d'isso uma melodia ou fragmento de melodia, póde, quando a sua fórma o permitte,

ser considerada como escripta em tres tons absolutamente differentes. N'este caso a harmonia deve mudar conforme o tom. (Veja-se Ex. 28, um fragmento melodico de uma fórma mui simples, cujas notas *reaes* ou *radicaes* e transitorias estão marcadas, e no qual se tem posto alternativamente tres baixos em *do* maior, *la* menor, e *fa* maior).

Este fragmento melodico é susceptivel de outros muitos baixos, seja qual for dos tres tons em que estiver escripto.

Recommendâmos encarecidamente aos discipulos, que imitem o genero de trabalho a que se referem os tres ultimos exemplos. Sua frequente prática os porá em pouco tempo no estado de escrever com grande facilidade o baixo a qualquer melodia; e além d'isso lhes dará muita flexibilidade ao seu estilo harmonico, porque obriga a diversificar os acordes tantas vezes, quantas se considera a melodia em um novo tom.

Será bom tambem analysar cantos conhecidos, marcando cada especie de notas que forem accidentaes relativamente á harmonia indicada pelos seus auctores, e procurar tambem fazer sobre estes motivos um acompanhamento novo, que logo se comparará com o do compositor acreditado.

Tambem se poderão crear cantos novos sobre os baixos de melodias classicas; depois se rectificarão segundo os bellos modelos que se houverem escolhido: este ultimo exercicio ensinará a arte de modular *melodicamente* com facilidade e elegancia.

Sem embargo, o melhor baixo, e por consequencia o melhor acompanhamento, é sempre o que menos se afasta da serie de acordes relativos ao tom principal da melodia.

Para prova da verdade d'esta asserção, damos no Ex. 29 e 30 um motivo de Mozart, sobre o qual se tem escripto tres differentes generos de acompanhamento, os quaes não tem entre si mais relação que a tonalidade indispensavel com o baixo original do seu auctor, que nós logo reproduziremos.

Apesar do ingenioso que podem offerecer as tres variações harmonicas já propostas, o baixo de Mozart,

que se vai a ver, é, prescindindo do eminente merito do compositor, o que deve ser preferido; porque, sendo verdadeiro reflexo da delicada melodia que acompanha, foi produzido ao mesmo tempo que esta ultima; a harmonia unida ao canto se poetisa, e um compositor de genio, como era Mozart, tinha em si mesmo uma faculdade completa de creação: a da fórma melodica, e da côr harmonica, que formam a dualidade de uma verdadeira inspiração musical. (Ex. 30 A.)

Para concluirmos esta importante secção, apresentâmos nos Ex. 31, 32 e 33 uma serie de lições melodicas, em cada uma das quaes as seis notas accidentaes estão empregadas segundo a ordem de sua nomenclatura (§ 1). O leitor, depois de ter marcado com um signal as notas *radicaes*, ou que supportam um acorde, ajuntará uma regra inferior, sobre a qual escreverá o baixo numerado.

§ 12.º

Da fórma que se deve preferir para os acompanhamentos de piano.

E' preciso não dar aos acompanhamentos de piano, que se escrevem, a fórma brilhante do *concerto*, ou a fórma fria da *sonata*; ao contrário, deve-se qualquer impor a obrigação de ser simples sem trivialidade, em quanto á fórma dos acompanhamentos, a qual não impede sem embargo o fazer-se uma rica eleição de acordes.

Devendo a *voz*, ou o instrumento a *solo* que se acompanha, fixar antes de tudo a attenção do auditorio, um harmonista, se tem tacto, evitará fazer brilhar seu saber com prejuizo do effeito melodico, e não olvidará um momento que deve pôr todo o seu cuidado em suster a voz, ou o instrumento creado á sua imitação, em lugar de afoga-lo por uma vã ostentação de sciencia, que se torna pedantesca desde o momento em que se prodíga fóra de proposito.

Em fim o acompanhador escolherá sempre com preferencia as fórmas mais singelas, porque são tam-

bem as mais faceis de executar, e porque uma parte de piano, que não é concertante, deve reduzir-se a prudentes e modestos limites.

As seguintes considerações sobre as várias classes de rythmos que se empregam mais a miudo quando se acompanha a melodia, deverão ser meditadas pelo leitor zeloso de apressar seus progressos n'esta parte tão importante da prática harmonica.

§ 13.º

Do Rythmo Musical, nomenclatura das seis differentes especies applicadas ao acompanhamento da melodia, principalmente no piano.

Se o rythmo é a alma da musica, e póde só pela força de sua acção sobre o organismo humano produzir mui grande effeito, (1) não se póde negar que, applicado sob differentes fórmas á harmonia que acompanha o canto, duplica ainda os effeitos d'este principal movel de todo o prazer musical.

Não é pois do rythmo da melodia que vamos occupar-nos, senão d'aquelle que póde dar-se ao acompanhamento de piano de um motivo qualquer. O rythmo applicado ao acompanhamento de piano, ainda mesmo da orchestra, ou reduzida, ou completa, subdivide-se em seis especies, cuja nomenclatura é a seguinte:

1.ª *Rythmo passivo.*
2.ª » *activo.*
3.ª » *divisorio.*
4.ª » *tempo forte.*
5.ª » *tempo debil.*
6.ª » *arpejo.*

Estes differentes rythmos podem pela maior parte achar-se reunidos de dois em dois, ou de tres em

(1) A prova d'isso é o tambor tocando a rebate n'um dia de perigo. E quem não tem experimentado que pelo unico effeito do rythmo de um motivo popular repercutido contra um corpo duro, se reconhece facilmente, não obstante estar privado de toda a especie de som musical memorativo?

tres; porém n'uma prudente prática não se faz regularmente uso senão dos rythmos simultaneos.

1.º O rythmo passivo verifica-se imitando em todas as partes os differentes valores de notas que formam a melodia acompanhada. (Ex. 34 A.)

2.º O rythmo activo, é o que tem uma physionomia particular e de mais movimento que o do mesmo canto, ainda que imita este ultimo pelo menos n'uma das partes acompanhadoras. (V. Ex. 34 B.)

3.º O rythmo divisorio produz-se dividindo a nota mais larga do compasso em que está escripta a melodia. Esta divisão continua-se sem descanço em quanto a melodia acompanhada segue uma marcha mais pausada; e *vice-versa*, se o canto é de um rythmo animado. (V. Ex. 34 C. Segue até 35.)

4.º O rythmo tempo forte é o que se dá sobre cada tempo forte do compasso. (V. Ex. 35 A.)

5.º O rythmo tempo debil dá-se sobre cada tempo debil do compasso. E' muito raro o uso d'este rythmo em todas as partes. De ordinario emprega-se simultaneamente com o rythmo tempo forte. (V. Ex. 35 B.)

6.º O rythmo arpejo produz-se fazendo ouvir, seja principiando do tempo forte ou debil, e tambem um depois de outro, as notas que formam os acordes da harmonia acompanhante. Este rythmo, ainda que occasione alguma indecisão no compasso, causa todavia um effeito mui bello e solemne, principalmente quando a melodia superior tem um caracter religioso ou affectuoso. (V. Ex. 36 A. e segue 37 e 38.)

O leitor terá observado que o baixo, em um ou outro rythmo, dá quasi sempre sobre o primeiro tempo forte. E' assim que a parte mais grave da harmonia divide os tempos em espaços iguaes, a fim de dar ao compasso maior regularidade.

Em summa, lendo e ouvindo continuadamente peças acompanhadas pela orchestra ou pelo piano, é que o leitor se porá em estado de saber escolher com discernimento a especie de rythmo que deve empregar com preferencia quando queira acompanhar qualquer melodia, seja de que classe for.

Terceira Parte.

CONSELHOS AOS PIANISTAS SOBRE O ACOMPANHAMENTO DA PARTITURA E DA TRANSPOSIÇÃO MUSICAL, APPLICADO AO SEU INSTRUMENTO.

§ 1.º

Dos acordes em que ha uma ou várias notas sustidas.

Quando uma ou muitas notas são communs aos acordes que se succedem, o acompanhador pianista deve deixar a mão no mesmo lugar, e executar com os mesmos dedos as notas que se repetem; o que dá mais igualdade á execução, ligando mais a harmonia. (V. Ex. 38 A.)

§ 2.º

Da linha collocada sobre muitas notas do baixo.

Quando a linha seguinte: —— está collocada sobre muitas notas do baixo, indica que a harmonia não muda, e que estas mesmas notas são, ou integrantes ao acorde, ou accidentaes. (V. Ex. 39 A.)

Tambem algumas vezes se colloca desde logo um 8 seguido da indicada linha, em quanto que cada nota do baixo está numerada com um 3: isto indica ao acompanhador, que elle deve suster a oitava do primeiro som do baixo, em quanto que uma parte intermedia marcha em terceiras com esta ultima. (V. Ex. 39 B.)

§ 3.º

Da mão esquerda quando se acompanha.

Quando se acompanha, seja um baixo numerado, ou uma peça qualquer reduzida para piano de uma

partitura de orchestra, é preciso (sempre que se possa) executar a parte do baixo da mão esquerda em oitavas. Este methodo simplissimo faz com que seja mais sonora a parte grave da harmonia. (V. Ex. 39 C.)

§ 4.º

Do Tasto solo.

Quando esta palavra está escripta sobre um baixo de acompanhamento, significa que não se deve fazer a harmonia natural e superior do dito baixo, mas sim esta ultima parte inteiramente só, tal qual está escripta. (V. Ex. 39 D.)

§ 5.º

Do baixo sem numeração.

Se o compositor não tem numerado o baixo do acompanhamento, o pianista ou organista dará o acorde perfeito natural a cada nota que careça da indicação harmonica. Algumas vezes um dos tres signos accidentaes se acha collocado sobre uma ou muitas notas, porém sem a annexação dos numeros. N'este caso o acompanhador dará á terceira do acorde perfeito, cujo som fundamental está collocado no baixo, a qualidade accidental indicada pelo mesmo signo de alteração. (V. Ex. 39 E.)

§ 6.º

Da posição na mão direita, das notas da harmonia que formam os acordes.

Os acordes de tres sons tem tres differentes posições superiores, estejão ou não no estado directo ou invertido.

O acorde acha-se na *primeira posição*, quando a nota mais alta reproduz a oitava do baixo.

Acha-se na *segunda posição*, quando produz a *terceira*. (Esta é a mais harmoniosa).

Acha-se na *terceira posição*, quando produz a *quinta*. (V. Ex. 40 A.)

Os acordes de quatro sons tem quatro posições superiores differentes, seja qual for tambem o seu estado directo ou invertido; não obstante, as duas sextas augmentadas não tem mais que tres posições.

Acham-se na *primeira*, quando a nota mais alta produz a mesma *sexta augmentada*.

Acham-se na *segunda*, quando produz a terceira. (Esta posição, bem como a primeira, são mui harmoniosas.)

Acham-se na *terceira posição*, quando a parte mais alta faz a *quinta* do acorde, ou a *quarta*, quando é de sexta e quarta augmentada. (V. Ex. 40 B.)

Todas as septimas, qualquer que seja a sua especie, acham-se na *primeira posição*, quando a nota mais alta produz a septima do acorde.

Acham-se na *segunda*, quando produz a oitava do baixo.

Acham-se na *terceira posição*, quando produz a terceira; em fim, na *quarta posição*, quando produz a *quinta* do mesmo acorde. (V. Ex. 40 C.)

Os acordes de cinco sons tem cinco posições.

As nonas maior e menor acham-se na *primeira posição*, quando a nota mais alta produz a nona.

Acham-se na *segunda posição*, quando produzem a *terceira*; na *terceira posição*, quando produzem a *quinta*; na *quarta posição*, quando produzem a *septima*; em fim, na *quinta posição*, quando produzem a oitava do baixo.

De todas estas posições a primeira e segunda são as mais harmoniosas. (V. Ex. 40 D.)

§ 7.º

Dos instrumentos de Orchestra que se transportam, quando se reduz uma partitura para piano.

De todos os instrumentos de Orchestra, os unicos que exigem uma transposição da parte do pianista acompanhador são: os *cornos* inglezes, clarinettes, cla-

rins, e trompas ordinarias, porque todas as vozes e mais instrumentos se executam no tom em que estão escriptos.

A transposição musical verifica-se substituindo as claves não escriptas pelas claves ostensiveis. Antes de entrarmos em mais miudos promenores sobre este ponto, digamos desde já:

O clarinete em *do* executa tal qual está escripto, isto é, em *clave de sol* na segunda linha.

Os clarinetes em *la* e *si b*, ainda que escriptos na *clave de sol* em segunda linha, executam, o primeiro (*em la*) em *clave* de *do* na primeira, a cuja se annexam mentalmente tres sostenidos; e o segundo (*em si b*) em *clave* de *do* na quarta, á qual tambem se annexam mentalmente dois bemoes. (V. Ex. 41 A. B. C.)

O *corno* inglez escreve-se tambem em *clave* de *sol* na segunda linha; porém deve transportar-se mentalmente á *clave* de *do* em segunda, e annexar-lhe um bemol á *clave*, porque executa em *fa* maior. (V. Ex. 41 D.)

Os clarins e trompas de todas as claves tocam sempre em *do* ostensivamente; porém mudando de rosca, a qual se chama *tom*, obtem-se tantas novas tonicas, como notas naturaes ou bemolisadas ha em uma *escala*. Esta disposição obriga ao acompanhador a conhecer as *claves* em suas differentes posisões, ainda mesmo as que estão menos em uso. (V. Ex. 41 E. e princípio de 42.)

Em quanto á execução ao piano de certos instrumentos de percussão, como timbales, por exemplo, diremos que não podem dar mais de dois sons do acorde perfeito (a tonica e dominante), e que se escrevem e executam em *clave* de *fa* na quarta linha. Não obstante, certos compositores, e Mozart entre elles, transportavam os timbales em todas as *claves*, afinando-os sempre ostensivamente em *do sol*, fosse qual fosse o tom da peça. Apresentando-se este caso, o acompanhador pianista terá que fazer um trabalho de transposição mental absolutamente identico ao que exigem os clarins e trompas, quando estão escriptas em qualquer outro tom que não seja o de *do maior*.

Ajuntaremos que o bombo, pratos, tambor, triangulo, e tam tam (1) não tem som determinado, escrevendo-se tão sómente para indicar o effeito rythmico que devem produzir. O acompanhador imitará este ultimo effeito executando uma ou muitas notas das que formam parte integrante da harmonia, no meio da qual estes differentes instrumentos de percussão estão collocados.

O bom gosto n'este caso será melhor conselheiro, que as advertencias da mais minuciosa theoria.

§ 8.º

Do diapason das claves na transposição musical.

Quando se transporta uma voz ou instrumento n'uma clave alheia ao diapason natural d'esta voz ou instrumento, é preciso não executar na região natural da clave que se transporta, mas sim na da clave mudada.

De modo que, estando as *claves de sol* na segunda linha, e de *do em primeira* destinadas ás vozes de soprano, e a primeira aos violinos, flautas, oboés, clarinetes, clarins e trompas em *do* ou em *la*, e clarinetes em *do* ou em *la*, sería mal applicado, o querer por exemplo executar no diapason da *clave* de *fa* em quarta linha uma d'essas vozes ou instrumentos, se a transposição exigisse o uso d'esta *clave* destinada á voz de baixo, ou ás partes graves da orchestra.

Veja-se o Ex. 42 A. B. e C. uma frase em *do* para soprano (*clave* de *sol* em segunda linha) transportada em *mi bemol* (clave de *fa* na quarta), com a renotação mental em *clave* de *sol* primitivo, que deve fazer o cantante.

Esta importante observação applicar-se-ha a toda a especie de transposição.

(1) Instrumento de percussão, de origem chino ou indio, todo de metal branco um pouco amarellado, parecido na fórma com um pandeiro. O som que produz é grave e muito forte, fazendo-se ouvir muito tempo. Usa-se com muito exito em certas scenas theatraes, que expressam terror, espanto, e outros sentimentos sinistros. Na Turquia servem-se d'elle para chamar os fieis á Mesquita.

O contrário se verifica quando se queira transportar uma frase de baixo escripta em *clave* de *fa* na quarta linha, á de soprano (de *sol* na segunda). (V. Ex. 42 D. E. e F.)

§ 9.º

Reducção ao piano de um grande espartito.

Quando se reduz um grande *espartito* ao piano, é preciso ter cuidado de executar as melodias superiores com a mão direita, e com a esquerda toda a classe de acompanhamento. O quinto dedo e o pollegar fazem o primeiro tempo do baixo em oitavas, e os outros dedos da mão esquerda preenchem as mais partes intermedias do acompanhamento.

Quando dois motivos de orchestra se encontram debaixo de uma melodia principal, executa-se com a mão direita o mais saliente, omittindo a execução do segundo.

Como o clarinete e oboé tocam unisono, quando uma frase escripta para flauta está dobrada por algum d'estes instrumentos, se executará em oitavas com a mão direita.

Se a frase está aggregada ao flautim (octavino), se executará uma oitava alta da nota escripta, porque é o instrumento mais agudo da orchestra, e suas notas produzem o effeito de uma oitava superior á sua notação.

A fim de poder executar com proveito a reducção dos *espartitos* ao piano, é mister principiar este estudo pelas obras escriptas com singeleza, taes como as de Gretry Dalayrac, &c. &c.; e só depois de decorrido um certo periodo, se poderá emprehender o estudo das grandes obras classicas de Mozart, Beethoven, Weber, Rossini e Meyerbeer.

§ 10.º

Das mudanças que experimentam as claves no piano, bem como os tres signos accidentaes, na transposição em todos os gráos da escala, principiando no tom de do maior; *seguidos de dois quadros comparativos, para uso especial dos pianistas.*

Quando se transporta para qualquer tom um acompanhamento de piano, as claves de *sol* (em segunda linha) e de *fa* (em quarta) acham-se substituidas mentalmente por outras duas, nas quaes a tonica primitiva, sem mudar de lugar, leva outro nome, e tem uma nova entoação.

Se as claves se transformam, os ♯. ♮. e b. accidentaes soffrem igualmente uma mudança mental de fórma, e por conseguinte de significação. Não obstante, estes tres signos de alteração, ainda que transportados, conservam a qualidade natural de cada um d'elles. Veja-se no fim dos Ex. dois quadros comparativos, nos quaes uma melodia em *do maior* e seu acompanhamento da mão esquerda estão transportados em todos os tons de sostenidos e bemoes, e nos quaes, além das novas claves, se vê a transformação que soffrem os tres signos accidentaes. Além d'isso, cada transposição das duas claves, que se devem suppor mentalmente, está reproduzida nas claves de *sol* e *fa* com os accidentes necessarios segundo a ordem da sua tonalidade.

Um assiduo estudo d'estes quadros, junto a uma prática diaria, fará com que os pianistas em muito pouco tempo se achem excellentes transpositores. Esta habilidade é menos commum do que se poderia suppor; pois que, nos eminentes professores de piano, muitos ha que ignoram completamente esta parte tão util da arte de acompanhar.

Os nossos leitores terão observado, que os sostenidos ficam tambem sostenidos em os transportes nos tons affectados dos mesmos accidentes; porém notar-se-ha o contrário, que nos tons bemolisados, os sostenidos resultam bequadros.

Nos primeiros os bemoes mudam-se em bequadros; nos segundos ficam bemoes; em fim n'uns e outros os bequadros conservam sua qualidade, menos em os dois ultimos tons sostenidos e bemoes dos dois quadros, nos quaes este signo, sempre accidental, se reproduz seguido, ou do sostenido, ou do bemol necessario, segundo o genero *sostenido*, ou o *bemolisado* da transposição.

CONCLUSÃO.

A theoria sem applicação, é como letra morta; e seja qual for o cuidado que se tenha tido na redacção de um methodo, sua leitura produzirá pouco fructo, se a ella não se reunir a prática, a qual, melhor que o mais luminoso escripto, aclarar póde muitas miudezas demasiadamente inuteis para serem consignadas; porém que, não obstante, são muito necessarias para alcançar o zenith na perfeição da execução harmonica, ou puramente material.

Aconselhâmos aos nossos leitores que não passem jámais de uma secção a outra, sem a terem experimentado ao piano; e desde já lhes prognosticâmos, se assim fizerem, progressos promptos e utilissimos.

INDICE.

Primeira Parte.

Segunda Parte.

Terceira Parte.

ERRATA.

A pag. 6, em seguida ao 3.º periodo do § 6.º, que termina — supra progressão *ficticia* — deve accrescentar-se — (V. Ex. 5 C.)

Ex. 1

Acordes de tres sons em numero de quatro

perfeito maior — 5ª justa — 3ª maior — tonica

perfeito menor — 5ª justa — 3ª menor — tonica

5ª diminuta — 5ª diminuta — 3ª menor — fundamental

5ª augmentada — 5ª augmentada — 3ª maior — fundamental

Acordes de quatro sons em numero de nove

6ª augmentada com 3ª justa — 6ª augmentada — 5ª justa — 3ª maior — fundamental

6ª e 4ª augmentada — 6ª augmentada — 4ª augmentada — 3ª maior — fundamental

7.ª dominante — 7ª menor — 5ª justa — 3ª maior — fundamental

7.ª dominante com 5ª augmentada — 7ª menor — 5ª augmentada — 3ª maior — fundamental

7.ª de 2.ª especie — 7ª menor — 5ª justa — 3ª menor — fundamental

7.ª de 3.ª especie — 7ª menor — 5ª diminuta — 3ª menor — fundamental

7.ª de 4.ª especie — 7ª maior — 5ª justa — 3ª maior — fundamental

7.ª sensivel — 7ª menor — 5ª diminuta — 3ª menor — fundamental

7.ª diminuta — 7ª diminuta — 5ª diminuta — 3ª menor — fundamental

Acordes de cinco sons em numero de dois

9ª maior — 3ª maior — 7ª menor — 3ª maior — 5ª justa — fundamental

3ª menor — 3ª menor — 7ª menor — 3ª maior — 5ª justa — fundamental

Ex. 2

Nº 1 Acordes de trez sons susceptiveis de duas inverções

A — perfeito maior — Estado directo — 1ª inverção — 2ª inverção

B — perfeito menor — Estado directo — 1ª inverção — 2ª inv

C — de quinta diminuta — Estado directo — 1ª inverção — 2ª inverção

D — de quinta augmentada — Estado directo — 1ª inverção — 2ª inverção

Nº 2 Acordes de 4 sons susceptiveis de uma só inverção

E — de sexta augmentada com quinta justa — Estado directo — Unica inverção usada

F — de sexta e quarta augmentada — Estado directo — Unica inverção usada

Acordes de 4 sons susceptiveis de tres inverções

G — de septima dominante — Estado directo — 1ª inverção — 2ª inverção — 3ª inverção

Ex 3

De 7ª dominante com 5ª augmentada

H — Estado directo | 1ª inverção | 2ª inverção | 3ª inverção

De 7ª de segunda especie

I — Estado directo | 1ª inverção | 2ª inverção | 3ª inverção

De 7ª de terceira especie

J — Estado directo | 1ª inverção | 2ª inverção | 3ª inverção

De 7ª de quarta especie

K — Estado directo | 1ª inverção | 2ª inverção | 3ª inverção

pouco uzadas

De 7ª sencivel

L — Estado directo | 1ª inverção | 2ª inverção | 3ª inverção

pouco uzadas

(1) Para evitar o durissimo efeito que produziria a 5ª augmentada se fosse ouvida contra a 7ª menor, colloca se n'uma distancia de sexta e de decima estes dois intervalos um do outro na primeira e segunda inverção do acorde. No estado directo o primitivo e na ultima inverção tambem se afasta a quinta augmentada, porem unicamente ao intervallo superior da 6ª augmentada da 7ª menor.

Ex 4

De 7ª diminuta

M — Estado directo | 1ª inverção | 2ª inverção | 3ª inverção

Nº 3 Acordes de 5 sons suseptiveis de quatro inverçoẽs

De 9ª maior

N — Estado directo | 1ª inverção | 2ª inverção | 3ª inverção | 4ª inverção

pouco uzadas

De 9ª menor

O — Estado directo | 1ª inverção | 2ª inverção | 3ª inverção | 4ª inverção

pouco uzadas

A — preparação | efeito

B — preparação | efeito | resolução

Marcha de septimas dominantes

C

Ex: 5

Marcha de 7as diminutas

A

Marcha de 7as de diferentes especies

B

Exemplo de uma progressão real de Do menor a Do ♭ maior

C

Exemplo de uma marcha de 2as

D

E — Resolução maior | Resolução menor

F — Preparação effeito resolução

G

H

I — Prep. ef resol

Ex: 6

A — Prep: effeito. resol: concl: | Prep: effeito. resol: concl:

B — Prep: effeito. 1ª resol: 2ª resol: concl:

C

D

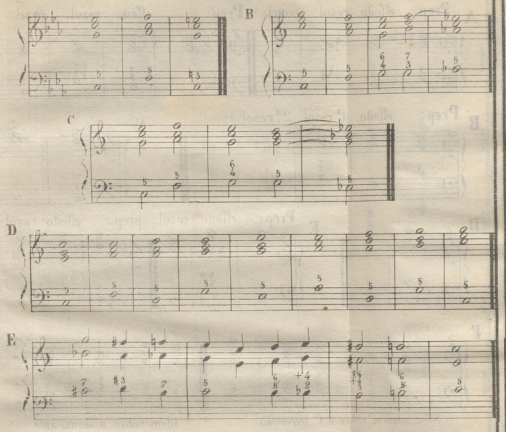
E — Prep: effeito. resol: prep: effeito. resol:

F — Semicadencia sobre a 1ª inverção | idem sobre a dominante

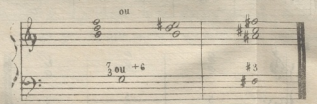
G

H

Ex. 7

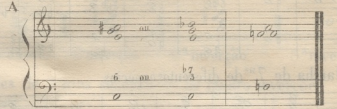


1.ª Modulação enharmonica por meio da 7.ª dominante, (mudando o bequadro em sustenido.)

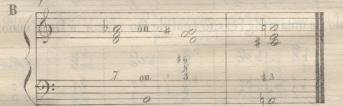


Ex. 8

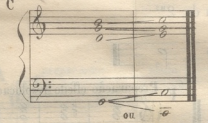
2.ª Modulação enharmonica da 6.ª augmentada com 5.ª justa (mudando o sustenido em bemol)

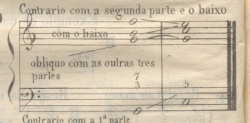


3.ª Modulação enharmonica da 7.ª diminuta (mudando o bemol em sustenido.)

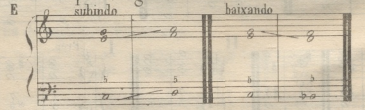


Estas differentes modulações enharmonicas produzem grande effeito, quando oportunamente são empregadas



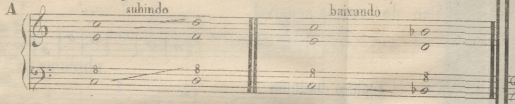


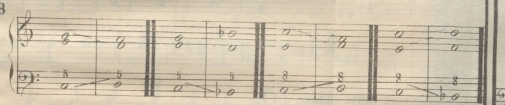
Duas quintas seguidas

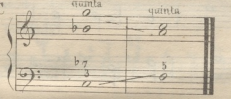


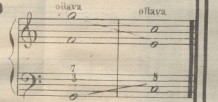
Ex. 9.

Da oitava seguida.

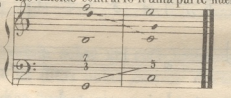




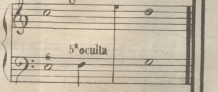




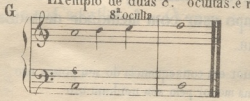
Exemplo de duas 5.as seguidas por movimento contrario n'uma parte intermedia.

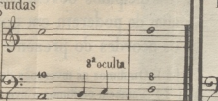


Exemplo de duas 5.as ocultas e reaes seguidas



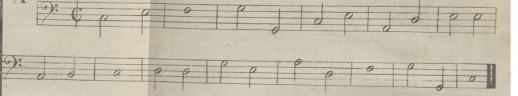
Exemplo de duas 8.as ocultas e reaes seguidas



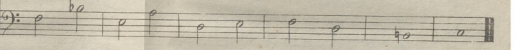


Ex. 10.

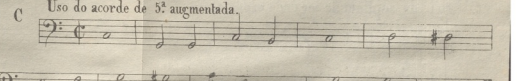
A Uso dos acordes perfeitos maiores e menores com suas inversoẽs.



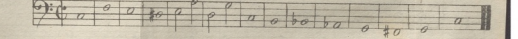
B Uso do acorde de 5.ª diminuta.



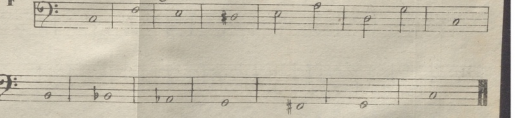
C Uso do acorde de 5.ª augmentada.



D Uso do acorde de 6.ª augmentada e 5.ª justa.



F Uso de 6.ª e 4.ª augmentada.



Ex: 11.

A. Uso da septima dominante, ou de primeira especie.

B. Uso da septima dominante com quinta augmentada.

C. Uso da septima de segunda especie.

D. Uso da septima de terceira especie.

E. Uso da septima de quarta especie.

Ex: 12.

A. Uso de septima sensivel.

B. Uso da septima diminuta.

C. Uso da nona maior. (1.)

D. Uso da nona menor. (2)

Os dicipulos devem transportar estes baixos em todos os tons, afim de poderem em pouco tempo usar com facilidade de todos os acordes do presente systema.

(1) Omitimos as inverçoẽs da nona maior em consequencia do seu pouco uso.
(2) Tambem omitimos a inverçao da nona menor pelo seu nenhum uso.

Ex: 13.

Resumo harmonico.

Grande baixo numerado que se deve desenvolver a quatro partes (as tres primeiras para a mão direita do piano) no qual todos os acordes *directos* bem como *invertidos* estão usados segundo a ordem estabelecida na sua classificação, e tambem as quatro *cadencias harmonicas;* as tres *modulaçoes, diatonica, cromatica* e *enharmonica* as duas *transicoẽs simples* e *compostas*, as *marchas* de *septimas*. &c:

1º Acordes perfeitos maior.

Moderato.

cedido ao tenor

2º idem menor.

3º Quinta dimi: resol: em 6 maior.

cadencia perfeita.

Idem resolução em menor.

cadencia interrompida

cadencia plagal.

4º Quinta augmentada.

Ex: 14.

5. Sexta augmentada com quinta justa.

6. Sexta e quarta augmentada.

(1)

notas de passagem.

7. Septima dominante.

8. Idem com quinta augmentada.

9. Septima de segunda especie.

(1) A linha ——— colocada sobre um certo numero de notas, indica no presente caso, que as ditas notas *passão* durante a harmonia. O mesmo signo indica tambem algumas vezes que as notas que abrange são integrantes aos acordes. (Veja-se a secção 2ª da terceira parte)

Ex: 15

(Marcha de 7.as dominantes ou progressão real) Modulação diatonica por meio da cadencia plagal

10 Septima de 3.a especie

Notas de passagem

Modulação cromatica 7.as dominantes invertidas

11 Septima de 4.a especie ou 7.a maior

Ex: 16

12 Septima sencivel

Marcha de 7.as mescladas, ou progessão ficticia

13 Septima diminuta

Modulação inharmonica

transição simples (1) transição composta (2)

14 Nona maior

15 Nona menor

Marcha de 7.as diminutas invertidas.

cadencia plagal

(1) Chama-se transição simples, a passagem repentina de um tom menor ao seu synonimo maior

(2) Esta outra transição consiste em modular para um tom estranho, por meio de uma nota commum e que forma parte do acorde de tonica ou de dommante.

Ex: 17.

Nota: As cruzes indicão as notas accidentaes.

A — Notas de passagem.

B — Notas de passagem. Terceiras — Sextas

C — Notas diatonicas de passagem.

D — Notas cromaticas de passagem.

E — Exemplo defeituoso. baixo errado

F — Exemplo anterior rectificado.

G

H

Ex: 18.

Nos seguintes passos apresentamos varias apogeturas.

A

B

C

D

ou bem

E

F

G — Prolongação da 3.a pela 2.a prep: elito: resol:

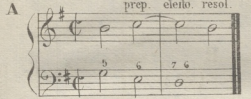
N.B. A nota que prepara a prolongação deve ter o mesmo valor que tem a mesma prolongação.

H

Ex: 19.

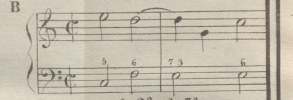
Prolongação da 6ª pela 7ª superior

A



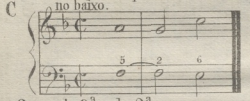
Outra prolongação da 6ª pela 7ª e 3ª.

B



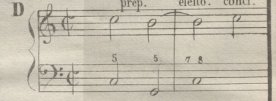
Outra da 6ª pela 2ª porem formulada no baixo.

C



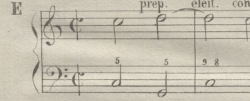
Prolongação da 8ª pela 7ª.

D



Outra da 9ª pela 8ª

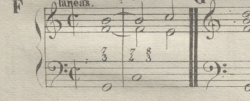
E



Podem-se fazer muitas prolongações simultaneamente, bem como todas as varias notas accidentaes d'este genero podem ser executadas de uma só vez.

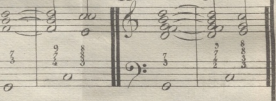
Ex de duas prolongações simultaneas.

F



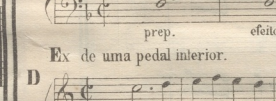
Outra de tres.

G



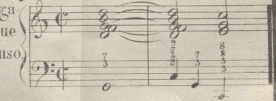
Outra de quatro.

H



Outro exemplo de quatro prolongações simultaneas com um baixo que em outro tempo estava muito em uso.

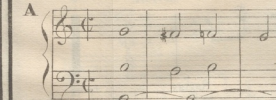
I



Ex: 20.

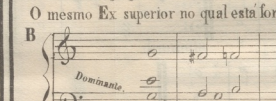
Ex da pedal no baixo sobre a dominante para concluir na tonica principal.

A



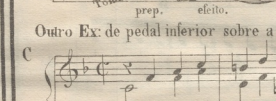
O mesmo Ex superior no qual está formada a pedal dobrada no baixo.

B



Outro Ex: de pedal inferior sobre a tonica principal.

C

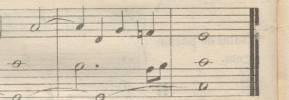


Ex de uma pedal inferior.

D

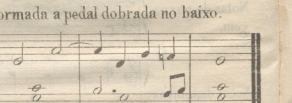
Ex: 21.

A Ex: de uma pedal superior.

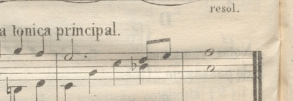


Ex: notas dos tempos fortes e debeis dos trez compassos simples.

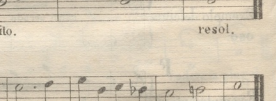
B Compasso de quatro tempos.



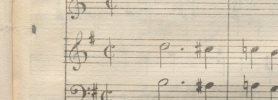
C: Compasso de trez tempos.



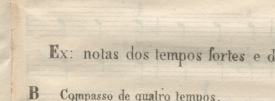
D Compasso de dois tempos.



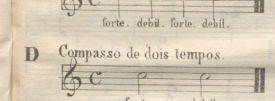
E Adagio.



F



G



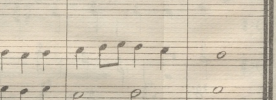
Apresentamos um *canto* proprio para exercitar-se na pratica de tudo o que temos exposto nesta importante sessão. No mencionado canto apresentamos as seis especies de *notas accidentaes* pela ordem de sua nomenclatura, com o fim de lhe fazer um acompanhamêto, seja de Piano, ou meramente para um baixo numerado. Ex: 22.

Ex 22

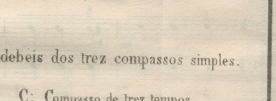
Andantino Moderato

1 notas de passagem

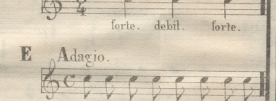
2 apogiaturas



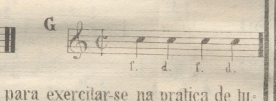
3 anticipações



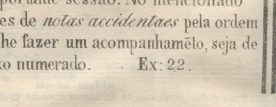
4 sincope



5 prolongação



6 simples pedal sobre a dominante



Ex: 23.

Pedal sobre a tonica.

Pedal dobrada.

sobre a tonica e dominante.

No seguinte exemplo 24 acharão os dicipulos o baixo numerado da precedente melodia, mas recomendamos-lhes que procurem compor um outro baixo por si mesmo antes de o consultarem.

Ex: 24.

Pedal

(1) Pedal dobrada.

(1) Para evitar confusão, so se numerarão os graus harmonicos superiores da pedal tonica.

Ex: 25.

Exemplo de uma melodia maior na qual os membros das partes estão indicados segundo as suas qualidades de *Antecedente, Consequente, e Inciso,* cujas modulações estão analizadas uma depois da outra

A LE PETIT DOIGT

Musique de M. A. ROMAGNESI

(1) Extrahida da collecção completa das canções d'este compositor

Allegretto.

primeiro antecedente

Prés de son cha..let de feuil..la ..... ge, Brig

segundo antecedente

primeiro consequente

gite. &. &.

segundo consequente

(1) Se tomamos a liberdade de reproduzir aqui duas das mais deliciosas melodias da collecção tão popular de M. A. Romagnesi, não tem sido senão para fazer aos nossos leitores a demonstração mais eficaz; porque muito tempo ha que as inspirações de um dos nossos mais acreditados compositores de canções, são familiares a todas as pessoas que dezejam repelir suaves e ingenhosos cantos.

Ex 26

primeiro membro inciso, que serve p.ª modular a dominante.

fim do 1.º periodo.

terceiro antecedente.

volta a tonica principal pela 7.ª dominante.

terceiro antecedente.

segundo membro inciso

terceiro membro inciso

volta ao primeiro antecedente.

fim do 2.º periodo.

volta ao 2.º antecedente.

frase inciso.

membro inciso, que é consequente do 1.º membro inciso cuja forma melodica recorda exactamente.

fim do 3.º periodo.

Outro ex: de uma melodia menor anotada como a precedente.

Si ça l'arrive ancore: Muzica do mesmo compositor.

Allegretto.

primeiro antecedente

Je ne veux pas vous re..gar..der mon..

Ex: 27.

primeiro membro inciso fazendo uma pausa sobre a Dominante do tom principal. — principio conse

sieur, — fim do primeiro periodo

quente reproduzindo os mesmos sons. — segundo membro inciso; modulação a dom:

mudada em tonica menor. — segundo antecedente

fim do segundo periodo. — volta pela dominante ao tom principal

terceiro membro inciso.

fim do terceiro periodo

segundo consequente

modulação synonima maior

quarto membro inciso.

fim do quarto periodo

terceiro antecedente. — terceiro consequente.

quinto membro inciso.

fim do quinto periodo.

Ex: 28.

Nº 1 Dó maior modulando a Sol maior.

Fragmento melodico. (4)

Notas reaes ou radicaes.

1º baixo.

Nº 2 La menor a Mi menor.

Repetição do fragmento.

Notas reaes ou radicaes.

2º baixo.

Nº 3 Fa maior principiando na dominante, passando á tonica, e voltando á dominante.

Repetição do fragmento.

Notas reaes ou radicaes.

3º baixo.

Nota. Foi preciso bemolizar o Si em consequencia do tom Fa maior.

(4) As notas marcadas com uma cruzinha são de pass: o mesmo é aplicavel aos Nºs 2 e 3.

Ex 29

Motivo da Opera *Le Nozze di Figaro*, **de Mozart.**

Atto segundo. Nº 2.

Andante con moto.

CHERUBIN. — Mon coeur sou pi re la nuit le

1º baixo.

2º baixo.

3º baixo.

jour; Qui peut me di re si c'est d'a

Ex30.

mour? Qui peut me di re si c'est d'a mour?

A Baixo original do motivo de Mozart.

Mon coeur sou pi re la nuit le jour; Qui peut me

di re si c'est d'a mour. Qui peut me di re si c'est d'a mour

N.B. Este baixo sendo quasi sempre fundamental, necessita o complemento harmonico das partes intermedias. (Veja-se a partitura de Mozart.)

Ex. 31.

Nº 1. Notas de passagem.

And.le

Nº 2. Apojecturas.

Andantino.

Ex. 32.

Nº 3. Anticipações.

Moderato.

Nº 4. Sincope.

Allº espirituoso.

Nº 5. Prolongações.

Andle religioso.

Ex 33

Nº 6 Pedal simples e dobrada usada alternativamente

Allegretto pastoral.

pedal simples

pedal dobrado

pedal simples

pedal dobrado

pedal simples

Ex. 34

A Allegro marcato

Canto

Piano

B Andantino

Canto

Piano

C Allegro

Canto

Piano

Ex: 35.

A Allegro marcato

Canto

Piano

B Allegro espirituoso

Canto

Piano

Ex: 36.

A Andante religioso

Legato sempre

Ex: 37.

Ex: 38.

rall:

col voce.

1º tempo.

cres ..... cen ...

(ritmo tempo debil.)

do.

A. Allegretto.

(sustida simple.) (sustida triple.) (sus: simples)

(sustida simple. na 2ª parte.) (sustida dobre.) (sustida simple.)

Ex: 39

A Allegretto

Notas integrantes

Notas de passagem

B Maestoso 8ª do baixo sustida

C Moderato

D Tasto solo

E ac: perf. maior — idem menor — idem. — idem maior

Ex: 40

A 1ª posição — 2ª posição — 3ª posição

B 6 + ou bem +6/4 — + 6 ou bem +6/4 — + 6 ou bem +6/4

C 1ª posição — 2ª posição — 3ª posição — 4ª posição

D 1ª posição — 2ª posição — 3ª posição

4ª posição — 5ª posição

pouco uzado

Ex. 41

(1) Clarinettes em Dó ou em C	A Dó	efeito identico	Dó
Clarinettes em La ou em A	B Dó	efeito	La
Clarinettes em Si b ou em B b	C Dó	efeito uma oitava superior	Si
Corno Inglez	D Dó	efeito	Fa
Trompas ou Clarins em Dó (ou em C)	(✠) E Dó	efeito Trompa 8ª baixa	Dó
idem em Re ou D	F Dó	efeito exacto	Re
idem em Mi ♮ ou b ou E ♮ ou b	G Dó	efeito	Mi ou Mi b
idem em Fa ou em F	H		Fa

(1) Os Allemaes e tambem os Italianos indicão o tom dos instrumentos, que se transportão por meio de letras notas: C.(Dó) D.(Re) E.(Mi) F.(Fa) G.(Sol) A.(La) B. ou H.(Si) ainda hoje em dia estas letras formão o Alphabeto musical no norte da Europa

(✠) Unicamente os Clarins e Cornettas de Chaves ou Pistons executão uma oitava mais alta da nota escripta

Ex. 42

idem em Sol ou G	Dó	efeito	Sol
idem em La ♮ ou La b ou A ♮ ou A b	Do		La ou La
idem em Si ♮ ou Si b grave ou alto em B ♮ ou B b	Do		Si ou Si

N.B. Quando as Trompas estão em Si b mol alto, é preciso executar como os Clarins oitava alta da nota escripta

A Je suis Lim dor ma nais sau ce est com mu ne

B Transposição em Mi b maior (Beaumarchais)

C Renotação no diapasão primitivo

D Fre re Jac ques, fre re Jac ques

E Transposição em Re maior

F Renotação no diapasão primitivo

Primeiro Quadro

Transporte em todos os tons de Sustenidos

Melodia typo em Dó maior

Moderato

Piano

Transporte em Sol maior

Em Re ♯ maior

Em La ♯ maior

Em Mi ♯ maior

Em Si ♯ maior

Em Fa ♯ maior

Em Dó ♯ maior

Efeito e renotacao no diapasão e claves do thema-typo

Sendo as duas Claves identicas do thema em Dó natural maior, julgamos desnecessario reproduzilas terceira vez; porem o leitor observará, que em semelhantes transportes o simples ♯ accidental muda em ♯ dobrado

Segundo Quadro.

Transporte em todos os tons de bemoes.

Outra melodia typo em Dó maior

Moderato.

Piano.

Transporte em Fa ♭ maior

Em Si ♭ maior

Em Mi ♭

Em La ♭

Em Re ♭

Em Sol ♭

Em Dó ♭

Efeito e renotacao no diapasão e claves do thema-typo

Sendo as duas claves identicas do thema em Dó natural maior, julgamos desnecessario reproduzilas terceira vez: porem o leitor observará que em semelhantes transportes, o simples ♭ accidental muda em ♭ dobrado