

UnB

Instituto de Letras

Letras Tradução Francês

Sérgio Artur Pires Ferreira da Silva

Tradução de termos de Dicionário de Música com Tipologia Mista

Trabalho de Conclusão de Curso

Volume I

Brasília 2018

Sérgio Artur Pires Ferreira da Silva

Tradução de termos de Dicionário de Música com Tipologia Mista

Trabalho de conclusão de Curso apresentado  
ao Curso de Letras Tradução Francês, como  
parte dos requisitos necessários à obtenção  
do título de bacharel em Tradução

Orientadora: Professora Alice Maria de  
Araújo Ferreira

Brasília 2018

## RESUMO

O presente trabalho consiste na tradução de alguns verbetes escolhidos do *Dictionnaire de Musique de Roland de Candé* e na análise do processo de tradução como aprendizado não estruturado e não sequencial dentro de uma área de conhecimento.

## PALAVRAS-CHAVE

Aprendizagem, Associatividade, Dicionários de Especialidade, Multimídia, Música, Rede Semântica, Tradução

## ABSTRACT

This work consists in the translation of some terms chosen from the *Dictionnaire de Musique* by Roland de Candé and in the analysis of the translation process as a way of learning about a specific domain in a non-structured and non sequential way within a knowledge domain.

## KEYWORDS

Learning, Associativity, Speciality Dictionaries, Mutimedia , Music, Semantic Networks, Trasnslation

## Resumé

Ce travail est composé par la traduction de quelques termes du *Dictionnaire de Musique de Roland de Candé* et par l'analyse de la procédure de traduction comme apprentissage non structuré et non séquentiel dans un domaine de connaissance spécifique.

## MOTS-CLÉS

Aprendissage, Associativité, Dictionnaire de Spécialité, Multimédia, Musique, Réseau Sémantique, Traduction

|   |    |
|---|----|
| Sumário   |    |
| Resumo  | 1  |
| Abstract  | 2  |
| Resumé  | 3  |
| 1 – Introdução  | 6  |
| 2 – Motivação   | 7  |
| 3-- Tipologias de dicionários   | 8  |
| 4 – Análise de Dicionários de Música  | 10 |
| 4.1 – Análise da obra parcialmente traduzida: o <i>Dictionnaire de Musique</i><br><i>de Roland Candé</i>    | 10 |
| 4.2 --Comparação da Macroestrutura, microestrutura<br>e sistema de remissivas entre 2 dicionários de música | 12 |
| 5 – Escolha dos termos  | 16 |
| 6 – Aspectos envolvidos na tradução do Dicionários de especialidade   | 20 |
| 6.1 – Tradução enquanto aprendizado de uma área   | 20 |
| 6.2 Tradução das estruturas do dicionário   | 22 |
| 6.2.1 – Macroestrutura:   | 22 |
| 6.2.2 - Microestrutura:   | 23 |
| 6. 2.3 – Sistema de Remissivas  | 24 |
| 6.3 – Metodologia utilizada na tradução   | 24 |
| 6.3.1 – Criação de um glossário de termos musicais  | 26 |
| 6.3.2 – Conversa com especialistas  | 33 |
| 6.3.3 – Métodos Compostos   | 35 |

|   |          |
|---|----------|
| 3.6.4 – Interferências entre métodos                        | 36       |
| 7 – Observações a respeito da tradução                      | 39       |
| 7.1 – MACROESTRUTURA  | 40       |
| 7.2 – MICROESTRUTURA  | ..... 38 |
| 7.2.1 - Utilização das preposições                          | 39       |
| 7.2.2 - Nomes das notas                                     | 39       |
| 7.2.3 - Alteração de Tempos verbais                         | 39       |
| 7.2.4 - Tradução dos nomes das obras e de seus compositores | 40       |
| 7.2.5 - Reorganizações de frases                            | 40       |
| 8 - Resultados Obtidos                                      | 43       |
| 9 – Conclusão   | 97       |
| 10 – Bibliografia   | 99       |
| ANEXOS  | 100      |

## Lista de Figuras

|   |    |
|---|----|
| Figura 1: Representação do termo “Acorde” no dicionário de Candé  | 15 |
| Figura 2: Representação de vários termos da macroestrutura relacionados ao termo “Acorde” no dicionário de Autran Dourado | 16 |
| Figura 3 – Exemplo de relação associativa entre os verbetes   | 18 |
| Figura 4 – Exemplos de pesquisas motivadas por expressões conhecidas e por contiguidade.                                  | 19 |



Lista de Tabelas

|   |    |
|---|----|
| Tabela 1– Comparação das soluções de Candé e de Dourado | 13 |
| Tabela 2 – Glossário de Termos musicais                 | 27 |

## 1 – Introdução

A tipologia de uma obra guarda estreita correlação com as práticas utilizadas na sua tradução. Normalmente a expectativa que se tem com um dicionário de especialidade, é de que ele possa servir de base para a comunicação entre pares numa área de conhecimento, diminuindo ambiguidades decorrentes do uso de termos regionais, de diferentes registros de linguagem e de diferentes épocas. Mas, na prática, pode haver características próprias a textos científicos, técnicos e literários no mesmo texto, em maior ou menor proporção.

Nesse sentido, tornar o dicionário um Cânon e Tabu, sem referências a discursos mais concretos e individuais pode resultar em uma convenção esvaziada de sentido. Meschonic (1991, p.13) critica a artificialidade dessa normatização das obras

“ os dicionários, as enciclopédias são a concretização banal de uma situação contraditória: a separação, tão comum que parece natural entre a forma e o sentido da linguagem. Entre as palavras e as coisas. Entre a língua – essa entidade coletiva e abstrata e o discurso, essa prática individual e concreta. Com suas historicidades diferentes. Mas de dentro dessa separação, uma pressuposição natural, sem a qual não haveria linguagem. Assim o dicionário tende para a gramática, a gramática só aparece como o funcionamento das palavras nas frases. Essas separações eram convenções<sup>1</sup>. (MESCHONNIC, 1991, p. 13)

*O Dictionnaire de Musique de Roland Candé* - obra que será traduzida e analisada parcialmente – apresenta uma forma menos hermética. A obra é, mais que um concerto para uma só voz de um escritor onisciente, uma sinfonia com muitas vozes e discursos diversos - entre eles Candé, Rameau e Berlioz. Além disso, busca informar o consulente não só através do intelecto, mas também através dos sentidos da audição e da visão (pois vários trechos de músicas e de partituras são fornecidos como exemplos). A obra apresenta também referências a diversas áreas do conhecimento como Matemática e Física.

---

<sup>1</sup> Ainsi les dictionnaires, les grammaires, les encyclopédies sont la concrétisation banale d'une situation contradictoire: la séparation, si habituelle qu'elle en paraît comme une nature, entre de la forme et du sens dans le langage, Entre les mots et les choses. Entre la langue – cette entité collective-abstraite- et le discours, cette pratique individuelle concrète. Avec leurs historicités différentes. Mais du dedans de cette séparation, une préssupposition naturelle, sans laquelle il n'y aurait pas de langage. Ainsi le dictionnaire tend vers la grammaire, la grammaire n'apparaît que comme le fonctionnement des mots dans les phrases. Ces séparations étaient des conventions.

## 2 - Motivação

A motivação deste trabalho é analisar como se dá a relação entre a tradução de um dicionário de música com uma tipologia mista e com aspectos multimídia e multissensoriais - embora publicado em 1961- e o aprendizado dos conceitos nele descritos.

A escolha do tema – a música – permeou todo o processo de escolha da obra. De uma obra literária, passando a uma coletânea de artigos de Boulez até chegar ao dicionário de Musique de Roland de Candé. Mas o desejo de permanecer nesta área tinha uma razão muito clara – a vontade de apre(ender, mesmo que parcialmente, conceitos que me despertam interesse e que desconheço. No processo de tradução, provavelmente o abismo entre o que sei e o que penso saber aumentará no processo.

A música reserva surpresas de sons que podem nos surpreender a cada nova audição. Percebe-se uma melodia da primeira vez; um belo solo de violino na segunda; o movimento da mão do pianista na terceira e assim por diante. Como qualquer obra de arte, sucessivas apreciações não entediam.

No caso da ópera, em que se podem criar novos cenários e modos de interpretação para a mesma obra, uma nova montagem pode ter o aspecto de uma nova obra. Por exemplo, numa montagem moderna do *Anel dos Nibelungos* de Wagner, em lugar do *Ouro do Reno*, o poder poderia ser representado pelo Petróleo

### 3 - Tipologias de dicionários

As características de um dicionário técnico são muito distintas das de um dicionário de língua ou de um glossário. Entre os objetivos principais deste tipo de dicionário estão o compartilhamento de conceitos-chave em uma área e a normatização, buscando uma comunicação mais efetiva em uma área de conhecimento específica e uma relação bastante próxima entre o conceito e o verbete, com uma consequente preferência por termos monossêmicos. No dicionário de língua, são apresentados vários significados para cada verbete, em função das regiões, dos momentos históricos e das situações em que são usados. Essas variações diatópicas, diacrônicas, diastráticas e diafásicas tendem a desaparecer também nos glossários uma vez que se relacionam a uma obra ou a um discurso específicos e assim o termo estaria ligado a lugares, momentos e registros de discurso específicos, restringindo seus possíveis significados. Barbosa (1995) correlaciona a tipologia dos dicionários com a frequência de utilização dos verbetes e as acepções variáveis dos mesmos em função da região, do período histórico e do registro em que são ou foram empregados:

O dicionário de língua tende a recuperar, armazenar e compilar lexemas efetivos, de frequência, regular, integrantes de diferentes normas. O thesaurus linguae propõe-se a compilar lexemas de alta, média, baixa e ínfima frequência, de distribuição regular ou irregular entre os falantes, relativos a todas as variações diacrônicas, diatópicas, diastráticas e diafásicas. O vocabulário técnico-científico/especializado deve recuperar, armazenar vocábulos de um universo de discurso, enquanto elementos configuradores de uma norma discursiva, ou seja, vocábulos de alta frequência e distribuição regular, restritos a uma phasis, que podem, eventualmente, relacionar-se a vários topoi e strata. O vocabulário fundamental deve recuperar vocábulos de alta frequência e distribuição regular entre os falantes-ouvintes, comuns e vários topoi, a vários strata, a várias phasei (quando se trata do vocabulário fundamental de uma língua, ou, então, restritos a um topos, ou a um stratum, ou a uma phasis (quando se trata do vocabulário fundamental de uma região, de uma classe social ou de um universo de discurso), sempre definido como elementos pertencentes ao conjunto-intersecção de subconjuntos de um universo léxico. O glossário, no sentido em que aqui é empregado, deve recuperar, armazenar e compilar palavras-ocorrências de um chronos, de um topos, de uma phasis, ou, noutros termos, extraídas de um único discurso concretamente realizado. (BARBOSA, 1995)

De acordo com o tipo de dicionário e seu público-alvo, a organização, a apresentação e os recursos de um dicionário podem facilitar a compreensão do verbete. Campos (1994, p. 39) afirma que:

“o problema da clareza da definição está estreitamente ligado com uma questão prévia: a quem está dirigido o dicionário<sup>2</sup>”.

Mas, seja qual for o público do dicionário, há um modo de organizar os termos e de apresentar cada um deles. Para Dapena (2002, p. 135),

os dicionários são construídos por dois eixos fundamentais: uma macroestrutura, constituída por todas as entradas dispostas de acordo com um determinado critério ordenador, junto a uma microestrutura ou conjunto de informações – também dispostas de acordo com um determinado padrão ou padrões – que se oferecem dentro do artigo lexicográfico.<sup>3</sup>

Além da estrutura de cada verbete, presente na microestrutura, e da organização das listas dos verbetes, das informações relativas à obra, de sua abrangência e de suas regras, que constituem a macroestrutura da obra; é necessário definir de que modo os verbetes serão relacionados formalmente, uma vez que estes possuem relações semânticas com verbetes presentes na lista de entradas e com outros, . O conjunto de relações entre os verbetes dá origem a uma rede semântica que deve ser mapeada por um sistema de remissivas.

O modo como o sistema de remissivas é concebido é crucial para otimizar a consulta ao dicionário. Barros ( 2004 ) ressalta que

O anseio de evidenciar toda e qualquer relação semântica-conceptual estabelecida entre as entradas de uma obra lexicográfica ou terminológica pode inviabilizar a execução de um projeto. O fato de que a priori todas as unidades linguísticas que compõem a lista das entradas de um repertório mantêm relações semântico-conceptuais entre si impõe, obrigatoriamente, um limite para o estabelecimento do sistema de remissivas.

---

<sup>2</sup> el problema de la claridad de la definición está estrechamente ligado con una cuestión previa: a quién está dirigido el diccionario”.

<sup>3</sup> una macroestructura, constituida por todas sus entradas dispuestas de acuerdo con un determinado criterio ordenador, junto a una microestructura o conjunto de informaciones – también dispuestas de acuerdo con un determinado patrón o patrones – que se ofrecen dentro del artículo lexicográfico. (grifos do autor)

## 4 – Análise de Dicionários de Música

### 4.1– Análise da obra parcialmente traduzida: o *Dictionnaire de Musique de Roland Candé*

A obra *Dictionnaire de Musique de Roland Candé* de 1961 foi elaborada aliando passagens de partituras e sugestões de músicas relacionadas às definições dos verbetes. Com uma abordagem associativa, o autor remete, na definição de um conceito, tanto a outros conceitos quanto a trechos de partituras ou de áudios em que o estilo ou o instrumento ou a técnica objeto da definição da entrada pode ser observado e ouvido, uma vez que o entendimento amplo do conceito musical está ligado à visão (da partitura ou do modo como o músico a executa), à audição e à razão. O dicionário apresenta também uma característica sequencial, uma vez que os verbetes são listados em ordem alfabética.

A obra foi organizada com esse objetivo pedagógico em mente, o de ilustrar os conceitos através de trechos de partituras e o de exemplificar os conceitos com músicas selecionadas pelo autor. O Dicionário inicia com o Index dos verbetes, sendo que nem todos os verbetes listados no Index são entradas do dicionário. Depois, há uma introdução com o título musical Prelúdio e considerações do autor sobre a obra no capítulo Nota Bene, onde anuncia explicitamente o intuito de exemplificar os conceitos com notações musicais e trechos selecionados de música, chegando a especificar a métrica da partitura onde se pode observar a notação musical associada ao verbo e/ou à faixa ou o momento exato em que se pode ouvir um acorde, uma técnica ou um som específico num disco referência. Nesse capítulo, o autor define também o âmbito da obra, afirmando que não pretende descrever todos os termos possíveis do universo musical. Também adverte o leitor da presença de conceitos oriundos da Física e da Matemática ao mesmo tempo em que afirma que não há muitos pré-requisitos para usar o dicionário.

Na seção principal da obra, ou seja, na lista dos verbetes que formam a Macroestrutura, as entradas estão escritas em letras maiúsculas. Não há termos sem definições contendo apenas o sinônimo que se deve procurar. As remissivas presentes na descrição das entradas, no âmbito da microestrutura, são notadas por meio de palavras em letras maiúsculas seguidas por \*. As

notas aparecem depois da seção do dicionário e cada uma delas possui a referência da página onde foi chamada. Posteriormente, há uma seção de discografia e a bibliografia do livro.

Muitas vezes, o desconhecimento de alguns termos empregados em uma definição, faz com que o consulente tenha que pesquisá-los também e ao pesquisá-los encontre outros termos novos que não conhece e vá construindo o significado do primeiro verbete de modo recursivo. Esse significado só será compreendido, teoricamente, após o conhecimento de todos os significados usados na sua definição. A definição do verbete  $V_1$ , por exemplo, pode depender das definições de outros verbetes ( $V_{11}, V_{12} \dots V_{1n}$ ); e a definição de cada um destes verbetes-componentes pode depender de outras definições e assim por diante. Um dicionário que apresenta muitos conceitos num só verbete pode tornar a compreensão do conceito mais difícil. No presente trabalho, para facilitar a compreensão de vários verbetes do Dicionário traduzido, lançou-se mão de definições de conceitos mais básicos e atômicos presentes em outras fontes, como no dicionário auxiliar de Autran Dourado. Este processo resultou na compilação de um pequeno glossário, apresentado no capítulo 3.6.1, que foi usado na tradução de alguns verbetes .

Saindo da abstração para o concreto, no *Dictionnaire de Musique de Candé*, o verbete DIATONIQUE se refere aos verbetes ALTÉRATIONS, CHROMATIQUE, INTERVALLE e TONALITÉ. Apenas um destes verbetes que fazem parte da definição de DIATONIQUE - TONALITÉ- se refere a ATONALITÉ, DIAPASON, DIATONIQUE, DOMINANTE, MODES, MODULATIONS, PLAIN-CHANT, SENSIBLE e TEMPÉRAMENT. Isso, se formos nos ater às referências que são também verbetes. Há outros conceitos que estão presentes na definição de TONALITÉ que não são verbetes no dicionário como “hauteur” e “bémol”, por exemplo.

Com o intuito de destacar essa característica associativa intrínseca às descrições de verbetes em um dicionário - descrições que são o reflexo do nosso modo associativo de pensar evidenciado com as navegações pelos links da Internet - os termos a serem posteriormente traduzidos, não foram escolhidos sequencialmente a partir do primeiro verbete presente no dicionário. Foram escolhidos termos como ATONALITÉ que remetem a muitos outros termos, sendo que cada um destes, por sua vez, remete a outros termos de modo recursivo num *mise-em-abîme*.

Para facilitar a compreensão dos conceitos e a imersão do interessado no domínio de expertise, Roland de Candé fornece, além de uma discografia ao final do dicionário, uma lista de obras que ilustram o conceito apresentado para cada verbete.

#### 4.2-Comparação da Macroestrutura, microestrutura e sistema de remissivas entre 2 dicionários de música

Para recuperarmos por aproximação um conceito através da combinação dos conceitos que participam de sua definição lançamos mão de um dicionário auxiliar em português - O Dicionário de Autran Dourado - com definições mais objetivas que as de Candé. Muitas vezes, há termos presentes nas definições dos termos do Dictionnaire, como coulisses, vents, dièse que não possuem entradas no dictionnaire mas aparecem no Dicionário de Termos e Expressões da Musica de Autran Dourado.

O Dicionário de Autran Dourado apresenta frequentemente entradas para termos em alemão, francês, inglês e italiano que apontam para o verbete em português. A tipografia da entrada é em negrito e em letras minúsculas, exceto para os substantivos alemães – que possuem sempre a primeira letra maiúscula pois é norma da língua alemã grafar os substantivos desta maneira.

O verbete ACORDE, por exemplo, aparece na lista de entradas, nos verbetes associados:

**accord** (fr.) ACORDE.

**accordo** (it.) ACORDE.

**Akkord** (al.) ACORDE.

**chord** (ing.) ACORDE

Já na microestrutura, o verbete em português possui uma lista com os verbetes correspondentes em italiano, francês, inglês e alemão, escritos em itálico e em minúsculas – à exceção do equivalente alemão.



Por exemplo,

acorde (it. *accordo*; fr. *accord*; ing. *chord*; al. *Akkord*).

Na escolha feita por Autran Dourado, cada tipo de Acorde específico é uma entrada diferente, por exemplo. Já no Dicionário de Roland de Candé, tenta-se fazer uma descrição exhaustiva de todos os tipos de ACCORD no verbete, como reproduzido na tabela abaixo:

| Dictionnaire de Candé   | Dicionário de Autran Dourado  |
|---|---|
| ACORDE  | ACORDE (it. <i>accordo</i> ; fr. <i>accord</i> ; ing. <i>chord</i> ; al. <i>Akkord</i> ) Grupo de três ou mais notas ( e poucas vezes somente duas, a depender do contexto harmônico) executadas de forma simultânea. |
| Emissão simultânea de três sons ou mais, de nomes diferentes, aos quais podem se juntar as oitavas superiores de todos esses sons e as oitavas inferiores da nota mais grave. Essas dobras de oitavas vêm reforçar algumas notas do acorde, modificando sensivelmente a cor deste, mas sem que a verdadeira natureza do acorde nem seu nome sejam modificados (com a condição de que essas dobras/repetições só afetem a oitava grave de uma outra nota que não seja a nota mais grave) | ACORDE ALTERADO - Acorde em que algumas notas são alteradas ascendente ou descendente, provocando DISSONÂNCIAS.   |
|   | ACORDE CONSONANTE - Ver CONSONÂNCIA.  |
|   | ACORDE DE DIMINUTA - VER ACORDE DIMINUTO  |
| Segundo a harmonia clássica, os acordes são constituídos de várias terças superpostas, a nota inferior, base da construção, sendo chamada de “fundamental”.   | ACORDE DE MEIA DIMINUTA OU MEIO DIMINUTO - (ing. <i>half-diminished</i> ) Comum na BOSSA NOVA e no jazz, consiste em um ACORDE DIMINUTO com uma sétima menor agregada (dó-mi bemol-sol bemol-si bemol). Símbolo [Ø]   |
|   | ACORDE DE SÉTIMA DA DIMINUTA - Acorde de diminuta com uma sétima menor  |

|  |   |
|--|---|
| ....   | alterada descendente (dó-mi bemol-sol bemol-si dobrado bemol)   |
| Essa disposição elementar de notas de um acorde se chama “posição fundamental”. Qualquer disposição na qual uma ou várias notas do acorde não se encontrassem acima da fundamental é uma “reversão”. Um acorde de 3 sons admite 2 inversões, um acorde com 4 sons, admite 3... Um acorde de n sons admite n-1. | ACORDE DE QUARTA E SEXTA - Ver ACORDE DE SEXTA E QUARTA.  |
| ...  | ACORDE DE SEXTA E QUARTA - Na harmonia tradicional, a segunda inversão de uma TRÍADE, em que as notas são dispostas uma sexta e uma quarta, respectivamente, acima da mais grave (sol-dó-mi) [var. acorde de quarta e sexta]. |
| 3 sons:  | ACORDE DIMINUTO (ing. <i>diminished chord</i> ) Acorde formado por um intervalo de terça menor e uma quinta diminuta, ambos contados a partir da nota fundamental (dó-mi bemol-sol bemol, por exemplo).                       |
| 1 – Acorde perfeito maior  | ACORDE DISSONANTE - Ver DISSONÂNCIA.  |
| ...  | ACORDE PIVÔ - Acorde que possui funções diversas em duas tonalidades distintas e serve como ponte modulatória em uma sequência harmônica. Ver também PIVOT.   |
| 2 – Acorde perfeito menor  | ACORDE QUEBRADO (ing. <i>brocken chord</i> ) Ver ARPEJO.  |
| ....   | ACORDES PRIMÁRIOS - Os acordes principais, que definem a tonalidade: tônica, subdominante e dominante (dó, fá e sol, na tonalidade de dó maior).  |
| (a) MOZART, <i>Don Giovanni</i>  |   |
| ...  |   |
| (m) JOLIVET, <i>Concerto de piano</i>  |   |

Tabela 1– Comparação das soluções de Candé e de Dourado

Com base no exemplo acima, podemos tirar algumas conclusões sobre as escolhas feitas pelos dois autores ao elaborarem seus dicionários de especialidade. No nível da macroestrutura, o dicionário de Candé apresenta um número sucinto de entradas mas a microestrutura escolhida pelo autor organiza as relações entre os co-hipônimos (como o acorde perfeito maior e o acorde perfeito menor que são acordes de 3 tons) e entre estes e hiperônimos ( como acordes de 3 tons [hipônimo] e acorde [hiperônimo]) de modo quase exaustivo. Exaustivos também são as referências para obras musicais que exemplifiquem o conceito de ACORDE. Assim, após definir o termo ACORDE, a definição da entrada discorre sobre acordes de 3, 4 e 5 sons e exemplifica cada tipo de acorde com trechos de partituras e com passagens de obras musicais. Representando uma pequena parte da microestrutura de ACORDE através do diagrama abaixo, podemos verificar o nível detalhe dos exemplos:

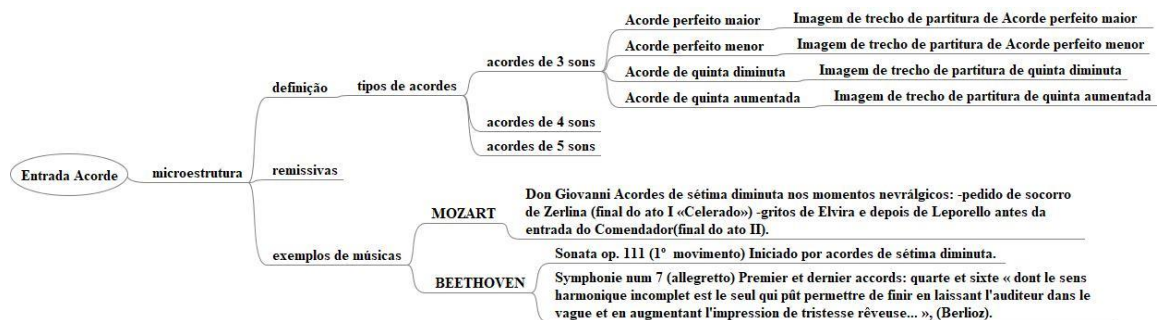


Figura 1: Representação do termo ACORDE no dicionário de Candé

Há, para cada acorde citado, imagens de partituras correspondentes e/ou trechos de obras em que ocorre – são 13 obras musicais citadas e 19 trechos de partitura presentes na entrada ACCORD\*. Observa-se também que há uma organização entre os co-hipônimos: o conjunto de acordes de 3 sons e o conjunto dos acordes de 4 sons são co-hipônimos e todos os acordes de 3 sons são co-hipônimos. Alguns destes acordes são mais frequentes e/ou possuem características peculiares e sobre os quais se pode tecer considerações qualitativas como acorde harmônico, dissonante e quebrado.

As entradas do Dicionário de termos e expressões de música de Autran Dourado por sua vez são mais atômicas. No caso das variantes do termo ACORDE há muitos sintagmas nominais que são tipos de acordes com características específicas. Mas, faltam relações relevantes (de hiperonímia e hiponímia) com outros termos. Além da sinonímia que ocorre e é grafada como

“V. Termo X”, poderiam existir relações do tipo ‘é um tipo de’, ‘pertence ao grupo de’ como ocorre na microestrutura do dicionário de Candé, onde um acorde perfeito Maior é um acorde de 3 tons, por exemplo.

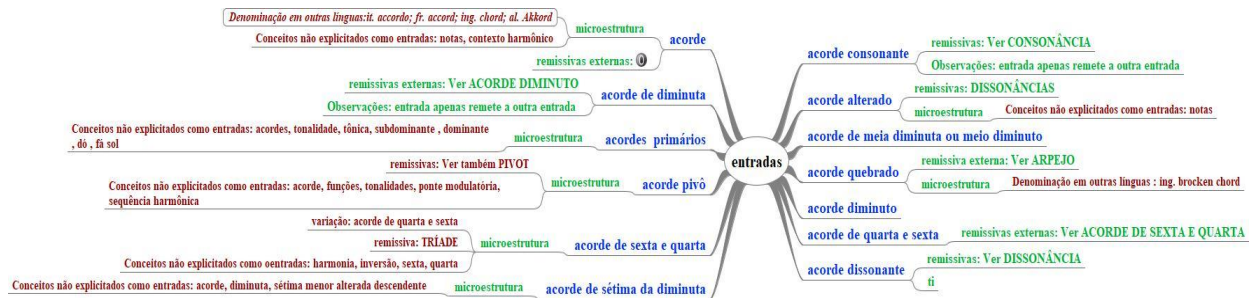


Figura 2: Representação de vários termos da macroestrutura relacionados ao termo ACORDE no dicionário de Autran Dourado

## 5. - Escolha dos termos

Para escolher os termos a traduzir, optou-se por uma abordagem associativa e não sequencial (ou alfabética) de seleção, ou seja, não foi escolhido o primeiro termo da lista de entrada e n termos subsequentes. Um dos critérios empregados na escolha dos verbetes foi o de selecionar os termos que apresentassem muitas remissivas na microestrutura. O verbete TONALITÉ, por exemplo remete a 10 outros- verbetes ATONALITÉ\*, DIATONIQUE\*, MODES\*, ATONALE\*, PLAIN\_CHANT\*, DIAPASON\*, MODULATIONS \*, DOMINANTE\*, SENSIBLE\* e TEMPÉRAMENT\* - em sua microestrutura. Isso se considerarmos apenas a remissão aos termos relevantes que estão grafados em maiúsculas e seguidos de asterisco, ou seja, como entradas na lista de verbetes da Macroestrutura. Quando um leigo na área de conhecimento “Música” consulta um verbete Vn com muitas remissivas R1 a Rm, ele pode consultar cada uma das remissivas e entender seu significado para a partir daí se aproximar do sentido mais complexo do verbete Vn. Cada um dos conceitos associados ao termo Vn pode ser

também complexo e remeter a outros conceitos num processo recursivo como o do cálculo do fatorial de um número  $n$  ou  $n!$ , onde  $n! = n \cdot (n-1)!$  e  $0! = 1$ . Ou seja, a função fatorial de um número “ $n$ ” depende do fatorial do número “ $n-1$ ”. Esse processo de substituição recursiva até chegar ao número de mais baixa ordem, “0”, para a partir desta informação básica recuperar o fatorial do número desejado, guarda semelhanças com o processo de entendimento de um conceito complexo em um dicionário. Os dois processos estão associados a várias etapas para obtenção da resposta. A diferença entre eles é que o resultado de  $n!$  é exato enquanto que a compreensão de um conceito complexo que depende de  $n$  outros conceitos e em que cada desses  $n$  conceitos depende de outros resultados, não é completo nem definitivo. Após a recuperação de todos os conceitos componentes, obtém-se uma aproximação do conceito complexo consultado inicialmente como uma colagem de pedaços de conceitos mais simples e pode se prosseguir na busca com todos os métodos disponíveis, sejam estas partituras ou diferentes execuções desses trechos de músicas com técnicas, instrumentos, características ou movimentos descritos no verbete.

Observa-se que, o público-alvo do dicionário de Candé, o estudante de música ou o diletante, deve percorrer por vezes vários verbetes para entender o significado de uma entrada mais complexa. Ele tem que juntar os pedaços de informação, tem que entender os conceitos mais simples para construir o conceito mais complexo. Como na metáfora da ânfora quebrada de Walter Benjamin, os pedaços devem ser juntados para tentar compreender o objeto inteiro a partir de outro objeto similar mais incompleto. Na tradução, esse processo de traduzir os pedaços e agrupá-los no conceito mais complexo é necessário novamente. É necessário compreender o significado dos verbetes mais simples no original para poder traduzi-los e combiná-los na tradução de conceitos mais complexos que os utilizem.

tradução e o original deveriam se relacionar como fragmentos, cacos de um vaso quebrado, seguir-se uns aos outros nos menores detalhes sem serem iguais . Existe uma imperfeição intrínseca tanto no original quanto na tradução. A tradução não deve procurar assemelhar-se ao original, mas segui-lo e recompô-lo amorosamente e nos mínimos detalhes (LAGES,2001)

No exemplo já citado, o verbete TONALITÉ remete aos verbetes ATONALITÉ\*, DIATONIQUE\*, MODES\*, ATONALE\*, PLAINCHANT\*, DIAPASON\*, MODULATIONS \*, DOMINANTE\*, SENSIBLE\* e TEMPÉRAMENT\*. Só um dos termos a que TONALITÉ remete, SENSIBLE\*, remete a SEPTIÈME\*, TONIQUE\*, TIERCE\* ,

DOMINANTE\*, ACCORD\* ,MODES\* e MODULATION\* . Há também termos componentes essenciais para o entendimento do termo complexo, que estão presentes na definição mas que não são entradas e portanto não são grafados em maiúsculas seguidas de asterisco. Dièse e Bemol são exemplos desses termos básicos que não são entradas na macroestrutura do Dictionnaire. Na figura abaixo, são mostrados alguns verbetes – representados dentro de elipses- relacionados a TONALITÉ bem como os nomes das relações existentes entre os conceitos.

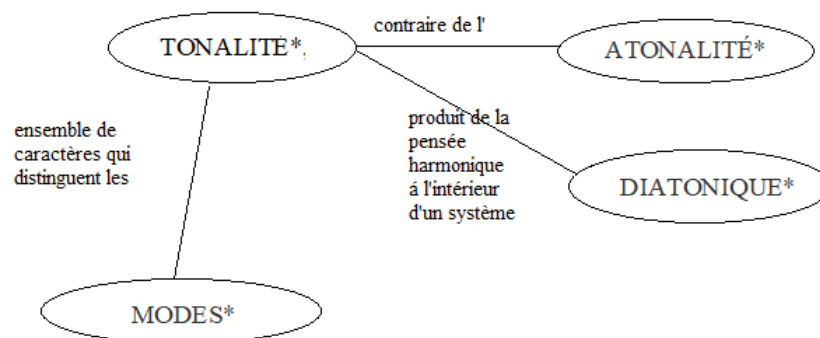


Figura 3 – Exemplo de relação associativa entre os verbetes

Além dos termos componentes que são ligados através da rede semântica formada – e estabelecida na prática no dicionário através do sistema de remissivas - entre eles para se aproximarem do conceito do objeto mais complexo, há uma série de informações que podem advir dos sentidos da audição e da visão. Neste sentido o autor contribui com vários exemplos de partituras e de trechos de execuções de obras musicais.

Há outras situações que ocorrem com o manuseio de um dicionário que merecem destaque. Uma delas é a associação mental, por parte do consulente, de um verbete consultado com outro que mantém relação com ele. Por exemplo, o termo CANON\* pode ser associado a GIGUE\* em função da música *Canon et Gigue* de Pachelbel. É apenas a lembrança de uma expressão mas esta pode gerar uma curiosidade no consulente e levar à leitura e ao conhecimento de outros termos. Outras consultas a verbetes podem ocorrer por simples contiguidade de um verbete a outro, como é o caso de ACCORD e A CAPELLA. A figura abaixo mostra os diagramas que exemplificam essas buscas provocadas por expressões conhecidas e pela contiguidade.

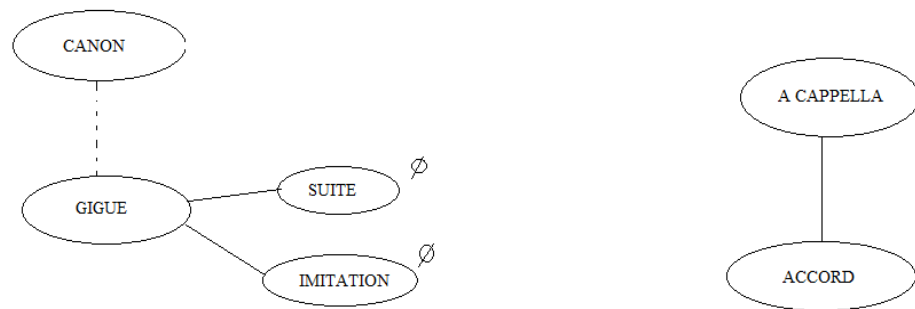


Figura 4 – Exemplos de pesquisas motivadas por expressões conhecidas e por contiguidade. Canon motivou a consulta ao verbete GIGUE que referencia os verbetes SUITE e IMITATION. Mas estes últimos verbetes não foram selecionados para a tradução e portanto são marcados com o símbolo.∅

Para espelhar esses processos de escolha de termos a serem consultados, escolhemos uma pequena rede semântica que faz parte do *Dictionnaire de Musique*, alguns termos que fazem parte de uma expressão conhecida e outros que foram escolhidos por sua contiguidade a um termo pesquisado e que acabaram despertando interesse.

A ideia foi de explorar uma característica que já se destaca no Dictionnaire: o apelo à associatividade, seja entre conceitos ou entre conceitos e sentidos – audição e visão . O fato de o Dictionnaire remeter a sons e imagens remete ao contemporâneo hipertexto da Internet e à faculdade associativa de pensar, de pesquisar e de ler do ser humano, em detrimento da leitura sequencial. Mas o escopo finito dos termos e por conseqüente o número finito de relações entre os termos diminui a entropia que poderia ser causada por muitas remissivas, que são análogas aos links de um hipertexto.

Assim, com o intuito de espelhar a rede semântica associada a TONALITÉ, foram escolhidos os verbetes ACCORRD\*, ATONALE\*, ATONALITÉ\* , DIAPASON \* , DIATONIQUE\* , \* , DOMINANTE\* , MODES\* , PLAINCHANT\* , MODES\* , MODULATIONS \* , SENSIBLE\* , SEPTIÈME\* , TEMPÉRAMENT\* , TIERCE\* , TONALITÉ\* , TONIQUE\* . A associação feita entre dois termos presentes em uma expressão foi exemplificada com os termos CANON\*e

GIGUE\*. Além disso, alguns termos contíguos a termos previamente selecionados, também foram selecionados. É o exemplo de A CAPELLA, contíguo a ACCORD.

Tentando espalhar esses processos de busca de conceitos – associatividade (micro-rede semântica de como a de TONALITÉ, contiguidade como em A CAPELLA E ACCORD, e co-ocorrência como em CÂNONE E GIGA) mas sem esquecer o compromisso com a extensão do trabalho a ser desenvolvido, bem com o com o tempo a ser dispendido para a conclusão do mesmo , chegou-se a uma lista de 39 verbetes:

A CAPELLA, ACCORD, ALTÉRATIONS, ANTICIPATION, APPOGIATURE, ATONALITÉ, BALLADE, CANON, CONSONANCE, CONTREPOINT, DIAPASON, DIATONIQUE, DODÉCAPHONISME, DOMINANTE, ENHARMONIE, GIGUE, HARMONIE, INTERVALLES, , MÉLODIE, MESURE, MODE, MODULATION, OCTAVE, OPÉRA, PÉDALE, PHRASÉ, PLAIN-CHANT, RYTHME, SECONDE, SENSIBLE, SEPTIÈME, SIXTE, TEMPÉRAMENT, TEMPO, TESSITURE, TIERCE, TONALITÉ, TONIQUE E TRITON.

## 6 – Aspectos envolvidos na tradução do Dicionários de especialidade

### 6.1 – Tradução enquanto aprendizado de uma área

Mesmo que haja um conhecimento prévio de uma área de especialidade, traduzir um texto de um ramo específico do conhecimento pode ser considerado um aprendizado gradual, que pode acontecer através de várias atividades paralelas: leituras de textos sobre o tema, elaboração de corpus, troca de ideias com especialistas, audição atenta e crítica de arquivos de áudio e de vídeo e outras atividades correlacionadas à área do texto. As atividades realizadas no âmbito deste trabalho serão definidas no item 7



A Música, diferentemente de áreas das exatas como a Matemática e a Física, não costuma provocar o estranhamento e o afastamento das pessoas. Pelo contrário, com base no senso comum, pensam conhecer diversos conceitos musicais. E os conhecem, mas em um outro contexto e em meio a um outro grupo. Por exemplo, o conceito altura, normalmente é entendido como a intensidade do som quando na verdade, o conceito está ligado à frequência deste. Mas em um contexto familiar, por exemplo se pede para “abaixar” o som porque está muito “alto”. Mas que conhecer e analisar intelectualmente a música, as pessoas a sentem. Gostam de algumas combinações de sons, de resolução ou não de tensões. Outro aspecto, muitas vezes é ignorado, é o de que a Música na verdade possui uma intensa relação com a Física e com a Matemática.

Em um dicionário de especialidade, obra que abarca uma parcela relevante de uma área de conhecimento, o processo tradutório se assemelha ao processo de colagem dos fragmentos da ânfora descrito no capítulo 5. Ao associar o conceito de ATONALITÉ ao de DODÉCAPHONISME, faltarão outras informações como as de TONALITÉ, por exemplo, e faltarão também as definições de todos os termos que forem referenciados na definição de TONALITÉ e assim recursivamente. Muitas vezes, o processo de tradução-aprendizagem ficará com lacunas que serão gradativamente preenchidas com trechos de músicas relativos em que a ATONALITÉ ou o DODÉCAPHONISME acontecem, por exemplo.

Quando o objeto de tradução é uma área muito extensa, o trabalho de tradução associado ao estudo do tema através da obra torna-se hercúleo. E, se além de um domínio extenso, a obra for um dicionário, a tarefa torna-se bem mais complexa e longa pois os próprios subtemas não estão didaticamente estruturados. Não há um capítulo na obra sobre instrumentos, outro sobre ornamentos, como haveria num livro que gradativamente fosse apresentando aos leitores temas importantes, com crescente grau de complexidade da área da Música. A própria leitura da obra, ao invés de sequencial, é associativa. O trabalho hercúleo vira uma Odisseia e, em meio à empreitada, o estudante pode se perder várias vezes no meio do caminho. Uma metáfora ainda mais interessante para a tradução deste tipo de obra seria um quebra-cabeça com muitas peças em que se montariam vários grupos de peças, localizados em várias áreas diferentes do quebra-cabeça, sem saber a princípio muito bem como ligar essas ilhas de imagens umas com as outras.

Apesar de o nosso pensamento ser muito mais associativo que sequencial e de o Dictionnaire apresentar, muitas relações em cada verbete entre ele e seus hipônimos, hiperônimo e co-hipônimos., grande parte do processo de estruturação da informação fica por conta do estudante-leitor que, como leigo, não sabe que tem que conhecer inicialmente as notas e a notação para depois passar para o ARPEGGIO, por exemplo. Assim, o processo de aprendizado torna-se um pouco empírico implicando em diversas tentativas e erros ao colar os fragmentos.

## 6.2 Tradução das estruturas do dicionário

### 6.2.1 – Macroestrutura:

A tradução da lista de entrada dos verbetes consiste basicamente no processo de encontrar termos equivalentes na língua de destino para os termos da língua de origem. A presunção da existência da tríade significante na língua de origem, significado e significante na língua de destino falha quando o termo não existe na língua de destino pelo fato de o próprio conceito não existir naquela cultura. Neste caso, é interessante criar uma entrada nova com notação específica para este tipo de entrada e essa inclusão deve ser explicada ao consulente em capítulo anterior à lista de entradas e ao próprio índice.

Por vezes, é importante criar remissivas externas, que remetam a termos usados em idiomas cujos países tiveram grande protagonismo na história da música. Outras línguas acabam fazendo empréstimo de termos estrangeiros, sobretudo franceses, ingleses, alemães e italianos, que acabam sendo incorporados e usados para designar primordial ou alternativamente um conceito. O objetivo de criar entradas na macroestrutura com palavras estrangeiras é permitir o acesso à definição do conceito a partir de vários significantes bem como permitir novas descobertas pelo consulente. Por exemplo, em francês, os conceitos relativos aos significantes *Dó* e *Sustenido* são associados aos significantes *Ut* e *Dièse* e em inglês, os significantes que nomeiam esses conceitos são *C* e *Sharp*, respectivamente. No dicionário de Candé, um dos trechos de música sugeridos no verbete *APOGIATURA* é o *Concert n° 3 en UT mineur* (2<sup>e</sup> mouvement) de BEETHOVEN. Em um dos exemplos musicais para *ACCORD*, o autor vai mais longe, e indica as notas a que se deve prestar atenção no *Quintette en UT* (1<sup>er</sup> mouvement)-mesure 416: .. dans la tenue de l'accord, le violoncelle en arpège les notes : do, mi bémol, fa

dièse, la, do...de SCHUBERT. Em função do esforço do autor em compilar toda essa informação multimídia e multissensorial (visão, audição e intelecto), imagina-se que alguns significantes franceses como Dièse e Ut, e outros ingleses como Sharp e C sejam importantes para pesquisa por trechos de partituras e de arquivos de músicas na Internet, auxiliando o consulente a ter uma melhor e mais ampla compreensão dos conceitos presentes no dicionário.

No caso de um dicionário de música, em que há tantas influências consolidadas de outras culturas com empréstimos de termos de várias línguas, cabe verificar com especialistas na área quais são os termos usados com mais frequência. Por exemplo, em música, há a variante ARPEGGIO para ARPPEGGIO que é a mais usada atualmente, segundo entrevistas realizadas com especialistas que serão descritas no capítulo 6.3.4.

#### 6.2.2 - Microestrutura

Se na tradução dos termos presentes na macroestrutura ocorre um processo de busca de equivalentes, de estabelecimento de Significantes da língua de destino associados ao conceito expresso pelo Significante da língua de Origem, na tradução das definições dos verbetes presentes na microestrutura, estão presentes diversas características do discurso e portanto a tradução não pode se resumir a uma busca por equivalentes. Assim, traduzir a microestrutura de um dicionário de especialidade implica em inversões, mudanças de expressões idiomáticas e de tempos verbais, com o compromisso de manter a clareza e a tendência a monossemia essenciais a um dicionário de especialidade.

Mas as definições presentes no *Dictionnaire de Musique de Candé* são um caso à parte. Além das observações já feitas no item 4.2 sobre a presença de várias relações entre os hipônimos de uma entrada, ele apresenta uma série de trechos de músicas, chegando a especificar as notas onde um fenômeno será observado – como no caso da definição de ACCORD. Também traz declarações de eminentes músicos e artistas, por vezes poéticas. Assim, cita, ao falar de CONSONANCE a observação de Robert Kemp a respeito de *Pelléas*: « les secondes ne se froissaient plus ni ne mordaient. Elles formaient de baisers serrés et les neuvièmes des sourires ». Em função de todos esses elementos, pode-se afirmar que o formato da microestrutura

escolhida por Candé é bem heterogênea. E é essencial manter na tradução essa abordagem multimídia e multissensorial, que embora não tenha sido a primeira, nos chega com ares vanguardistas, sendo a primeira edição do Dictionnaire de 1961.

### 6. 2.3 – Sistema de Remissivas

No âmbito do sistema de remissivas, é essencial que haja coerência entre as referências explícitas e implícitas presentes na micro e na macro estrutura. Caso contrário, o consulente teria uma compreensão prejudicada de um conceito. Por exemplo, na macroestrutura, APOGIATURA poderia ser escolhida como entrada e ser apenas um redirecionamento para APOGIATURA – que é a grafia mais comum no Brasil- onde haveria a descrição do conceito. Já no âmbito da microestrutura, é necessário que todas as acepções de verbetes que remetam à entrada APOGIATURA, por exemplo, tenham a grafia idêntica à grafia da entrada escolhida para descrever o conceito, ou seja, “APOGIATURA”

No caso em que os verbetes são muito distintos nas línguas de origem e destino, como COMPASSO (MESURE) a atenção deve ser redobrada para não deixar a remissiva sem a tradução correta nem com estilo de escrita diferente do estilo que a identifica como remissiva. Um erro na tradução ou na formatação de uma remissiva R presente na descrição de um termo T teria efeito análogo a um link quebrado na Internet, limitando o entendimento do conceito associado ao termo T. A busca de uma outra explicação para uma Remissiva presente num texto da Internet pode gerar entropia e inconsistências entre referências presentes na microestrutura e as entradas correspondentes na macroestrutura em um dicionário de especialidade podem conduzir a lacunas no entendimento.

### 6.3 – Metodologia utilizada na tradução

Após a escolha dos termos a serem traduzidos conforme descrito no item 5 é feita uma primeira tradução, momento em que são levantados todos os termos desconhecidos presentes nas definições dos verbetes. Muitos deste termos desconhecidos fazem parte da macroestrutura e

são facilmente identificáveis na microestrutura por serem grafados em letras maiúsculas e marcados com o símbolo asterisco “\*”.

Outros termos que fazem parte da microestrutura e que são essenciais ao entendimento do verbete não foram listados como entradas na macroestrutura e nem são explicados em outra seção do Dictionnaire. Deste modo é necessário compilar um pequeno glossário para melhor compreensão das definições dos verbetes e posterior tradução. Para tanto, foi utilizado o Dicionário de Autran Dourado que apresenta entradas com termos em outras línguas que apontam para a entrada do termo em português, facilitando a pesquisa por termos equivalentes. Além disso, na microestrutura há uma lista com a tradução do verbete em italiano, francês, inglês, como em acorde (it. *accordo*; fr. *accord*; ing. *chord*; al. *Akkord*). Esse formato ajuda a encontrar mais facilmente traduções para os termos do Dictionnaire de Candé e para várias descrições presentes no Dictionnaire. Por exemplo, nas sugestões de músicas presentes no verbete ACCORD aparece a expressão “glissandi de harpe “. O Dictionnaire não é um dicionário exaustivo e não possui essa entrada. Já no Dicionário de Autran Dourado, a definição de glissando auxilia na imaginação de como seria este movimento do músico e do som que seria emitido. Para compreender melhor ainda este conceito, seria interessante ver o músico executar o movimento e escutar o som da harpa nesse momento. Mas o Dictionnaire fornece a referência a esse trecho na definição de ACORDE (3º de 32 - P. 2: 4 30"- grande acorde de 9ª · por toda orquestra sobre o glissando de harpa). Já o verbete CANON, remete ao termo CADENCE, que não faz parte dos verbetes selecionados para este trabalho de tradução e que possui no Dictionnaire de Candé uma definição bem mais detalhada e extensa que a definição do mesmo verbete no dicionário de Autran Durado. Mais uma vez, este dicionário auxiliar contribui para a compreensão dos conceitos do Dictionnaire.

É feita uma outra versão da tradução, embasada pelo glossário, por consultas à Internet e por consultas a especialistas.

Verifica-se então se há inconsistências entre as remissivas presentes na microestrutura e as entradas da macroestrutura, corrigindo as eventuais divergências. Além disso, há as referências a páginas com tabelas, imagens e notas.

Resumindo as etapas de tradução;

Elaboração da primeira versão;

Levantamento de glossário auxiliar de termos musicais para melhor compreensão das descrições das entradas;

Utilização da Internet para melhor entendimento de conceitos descritos na microestrutura

Consultas a especialistas

Compatibilização do sistema de remissivas

Compreensão gradual dos conceitos

Elaboração de novas versões

### 6.3.1 – Criação de um glossário de termos musicais

Vários termos musicais citados nas definições do *Dictionnaire de Musique* não são entradas ou possuem definições muito complexas, no estilo de descrição do verbete escolhido por Candé e apresentado no capítulo 4.2. Neste sentido, foi muito útil o Dicionário de Autran Dourado, pois, possuindo entradas em várias línguas que redirecionam o consulente para o verbete em português, facilitou a compreensão e a tradução de vários verbetes. Outros termos, presentes na microestrutura, como coulisse (definição de DIAPASON\*), rouler (roulement de timbales na definição de ACCORD) poderiam passar despercebidos e traduzidos pela sua acepção mais

usual e trivial e equivocada para o contexto. Através de métodos compostos que serão discutidos no item 6.3.3, foram obtidas traduções que foram incorporadas na tabela abaixo.

| TERMO MUSICAL | Definição   | Fonte                         |
|---------------|---|-------------------------------|
| ACCIACATURA   | (it. acciacciare, comprimir; fr. appogialure brève, appogiature écrasée; port. acicatura) Ornamento que consiste em um grupo de notas grafadas em tamanho reduzido, deve ser tocado rapidamente antes da nota de RESOLUÇÃO. A acciacatura pode ser dupla (duas notas) ou tripla (três notas).   | Dicionário de Música Auxiliar |
| ALAÚDE        | (do ár. Al-ud; ud: madeira; it.liuto ou leuto; fr. Luth; ing lute;al. Laute) Instrumento de cordas dedilhadas introduzido na Península Ibérica durante a ocupação dos mouros.   | Dicionário de Música Auxiliar |
| APPOGGIATURA  | (it.; fr.appoggiature; al. Vorschlag) Ornamento que consiste em uma nota, geralmente um grau superior àquela principal, grafada em tamanho menor e unida a ela por LIGADURA. Costuma ter a metade da duração da nota principal [var.: port. Apogiatura].  | Dicionário de Música Auxiliar |
| ARPEGGIO      | (it. Lit.: arpejo; fr. Arpègearpégé; ing. arpeggiare; al.Akkordbrechung, gebrochener akkord) 1. ARPEJO. 2. Entre os instrumentos de cordas da orquestra, GOLPE em que o arco é deslocado para cima e para baixo, alternadamente, da corda grave à mais aguda e vice-versa, sobre três ou quatro delas. O antebraço trabalha em movimento semicircular, acompanhando a disposição das cordas. Também pode ser realizado fora da corda quando recebe a denominação de ARPEGGIO DI RIMBALZO. Carl Flesch chega a contabilizar cinco tipos de arpeggios: (1) DÉTACHÉ, (2) saltado em golpes separados, (3) ligado, (4) misto e (5) saltado em um único golpe. | Dicionário de Música Auxiliar |
| CADÊNCIA      | (lat. cadentia cadere: cair; it. Cadenza; fr. Cadence; al. Kadenz) 1. Relação harmônica conclusiva de uma frase, que define a tonalidade de um trecho ou aquele que virá a seguir. A cadência perfeita, final ou autêntica consiste na resolução de acorde de dominante para a tônica (V-I). A imperfeita termina no acorde da dominante, a interrompida ou de engano resolve para um grau inesperado da escala (por exemplo, VI), enquanto a plagal termina em um acorde de tônica que é   | Dicionário de Música Auxiliar |

|           |   |                               |
|-----------|---|-------------------------------|
|           | antecedido por uma subdominante [var. : port. cláusula]. 2. Na música popolare em especial no samba, palavra que significa balanço, regularidade no ritmo ("Quero morrer numa batucada de bamba, na cadência bonita do samba"). 3. (it.) CADENZA. Fá  |                               |
| CIFRA     | 1. Na partitura barroca, números e sinais que, dispostos junto às notas da linha do baixo. Indicavam a ordenação dos sons dos acordes. Ver também BAIXO CIFRADO e BAIXO-CONTÍNUO. 2. Na música jazzística e na teoria aplicada à música popular, símbolos que, representados por letras de A a G, acidentes e algarismos junto às palavras ou notas escritas, definem os acordes.   | Dicionário de Música Auxiliar |
| COR       | (it) Abreviatura de orno. 2.(fr.) TROMPA.   | Dicionário de Música Auxiliar |
| COULISSE  | vara  | Método Composto               |
| FUGA      | (al. Fuge; ing. Fugue) Técnica composicional que consiste em elaborar por imitação temas entre diversas vozes. Teve origem em formas simples como o RICERCARE e a CANZONA, e tem como seções principais a abertura, a resposta (segunda voz) e o contra-sujeito (ou contratema). Antes da consolidação da fuga como técnica, na Idade Média, o termo referia-se genericamente a diversos procedimentos imitativos. A arte da fuga, obra em que Bach desenvolve nada menos do que 14 delas sobre um tema principal, pode ser considerada o grande marco dessa técnica, cujos princípios têm sido utilizados até em composições mais recentes como o Ludus tonalis de Paul Hindemith. | Dicionário de Música Auxiliar |
| GLISSANDO | (fr. glisser deslizar, escorregar; it. striscia, strisciando e strisciata ing. slide) Efeito obtido por instrumento de cordas, sopro, teclado ou no canto, consiste em saltar de uma nota a outra com pouca ou nenhuma distinção dos sons intermediários, em uma espécie de longo PORTAMENTO. Entre os instrumentos de cordas, o efeito é   | Dicionário de Música Auxiliar |



|            |  |                               |
|------------|--|-------------------------------|
|            | <p>obtido pelo deslizar do dedo, partindo da nota inicial até aquela final indicada pelo salto. Também saio comuns os glissandi de trombone, voz ou outros instrumentos, como a clarineta (responsável por uma difícil passagem solo da Rhapsody in blue, de Gershwin). O glissando costuma ser representado por um traço reto sobre as notas a serem ligadas ou ainda pela abreviatura [gliss]. Ver também PEDAL GLISSANDO, TREMOLO GLISSANDO, BOITLENECK, GLISSANDO AVEC LE LEVIER, GLISSANDO MIT PEDAL e GLISSANDO COLLA PEDALE.</p>  |                               |
| GRUPPETTO  | <p>(it. lit. pequeno grupo ing. Ing. Turn; al. Doppelschlag)<br/>Certo tipo de ornamentação que, como o GROPPPO, consiste em quatro notas acessórias que circundam a nota principal, podendo a resolução realizar-se tanto pela nota superior quanto pela inferior [var.: gruppo]</p>  | Dicionário de Música Auxiliar |
| GRUPO      | <p>1. Conjunto musical. 2. (it. guppo) Ver GRUPPETTO.</p>  | Dicionário de Música Auxiliar |
| GRUPPO     | <p>(it.) Ver GRUPPETTO.</p>  | Dicionário de Música Auxiliar |
| IMITAÇÃO   | <p>(it. imitazione; ing. imitation; al. Imitation, Nachiahmung)<br/>Técnica contrapontística que consiste na repetição literal de um trecho durante ou logo após sua apresentação. A imitação é a base tanto para formas simples, como o CÂNONE, quanto para outras mais complexas, como a FUGA.</p>   | Dicionário de Música Auxiliar |
| INTERMEZZO | <p>(it.) 1. No Classicismo, referia-se a pequenos trechos cômicos populares inseridos entre atos de uma ópera não necessariamente cômica. Costumavam ainda ser apresentados quando os personagens não se encontram em cena, a exemplo da Cavalleria rusticana, de Mascagni. Com a consolidação da chamada OPERA SERIA, os intermezzi também se transformaram, adquirindo novas características, e passaram a ser substituídos por excertos de danças. 2. Peça instrumental do século XIX geralmente composta para Piano, a exemplo de diversas obras de Schumann e Brahms.</p> | Dicionário de Música Auxiliar |

|           |   |                               |
|-----------|---|-------------------------------|
| INVERSÃO  | (it. iverzione, ing. inversion; al. Unkehrung) 1. Alteração da disposição das notas em um ACORDE. A primeira inversão coloca a terça no baixo (em dó maior, mi-sol-dó), a segunda a quinta no baixo (sol-dó-mi) e a terceira inversão, em um acorde de quatro notas, traz a sétima no baixo (fá-sol-si-ré, em dó maior). 2. Na técnica do contraponto, a troca de posição entre as linhas superior e inferior.  | Dicionário de Música Auxiliar |
| INVERSION | (ing., fr.) INVERSÃO  | Dicionário de Música Auxiliar |
| MORDENTE  | (fr. Battement, pince, pincement, mordant; ing. mordent; al. Mordent, Präller,Schneller) Figura de ornamentação melódica surgida no período Barroco que alterna determinada nota um número definido de vezes (uma a três) com aquela que lhe é imediatamente inferior (mordente inferior) ou superior (mordente invertido ou superior).   | Dicionário de Música Auxiliar |
| ORNAMENTO | (ing. embellishment; al. Verzierung) A ornamentação em música existe tanto em sua forma mais livre, a critério do intérprete, quanto de maneira restrita, grafada, que deve ser lida com rigor variável conforme época e estilo. Basicamente, todos os períodos da história da música foram mais ou menos pródigos em ornamentação, sendo que a prática era comum no final do Renascimento, e passou a ser organizada pelos teóricos do período Barroco. Hotteterre, Couperin, Händel e Bach, entre outros, buscaram sistematizar a ornamentação, mas a contribuição pessoal do intérprete nunca deixou de ser imperativa. Entre os ornamentos mais conhecidos e empregados estão o MORDENTE, o TRINADO, a APPOGGIATURA, a ACCACIATURA, o GRUPPETTO e a VOLTA [Var. bordadura]. | Dicionário de Música Auxiliar |
| POLIFONIA | (it. gr. : vários sons ; ing. polyphony; fr., al. polyphonie) Estilo musical no qual várias vozes ou partes instrumentais são combinadas de maneira contrapontística (mantendo a individualidade da linha) em oposição à HOMOFONIA (um único som ou melodia). Em termos históricos a era da polifonia foi definida entre os séculos XIII e XVI, sobrevivendo até o início do século XVII.   | Dicionário de Música Auxiliar |

|                |   |                               |
|----------------|---|-------------------------------|
| POLIFÔNICO     | (a) Caracterizado (a) pela POLIFONIA.   | Dicionário de Música Auxiliar |
| POLIMODAL      | Diz-se da música ou trecho que emprega a POLIMODALIDADE.  | Dicionário de Música Auxiliar |
| POLIMODALIDADE | sistema de composição estruturado sobre mais de um modo simultaneamente.  | Dicionário de Música Auxiliar |
| POLIRRITMIA    | (it. polirilmo ; fr. polyrythmique; ing. Polyrythmy; al. Polyrhythmik) Emprego simultâneo de diferentes métricas rítmicas. Era comum antes da sistematização do Renascimento e voltou a ser empregado na música contemporânea do século XX.   | Dicionário de Música Auxiliar |
| RECHANT        | (fr.) Na França dos séculos XVI, refrão [var. fr.: reprise]   |                               |
| RECITATIVO     | 1. (it., fr. Récitatif; ing. Recitative; al.Rezitativ) Gênero de composição vocal de ORATÓRIOS e ÓPERAS que empresta ênfase especial ao texto falado, cuja acentuação natural determina o contorno melódico das frases. No período Barroco, servia como elemento de ligação entre as ÁRIAS, além de explicação para a cena ou texto. Alguns RECITATIVOS instrumentais, como o dos contrabaixos e violoncelos no início do quarto movimento da Nona sintonia em ré menor, de Beethoven   | Dicionário de Música Auxiliar |
| REPRISE        | (fr. lit. : repetição) 1. (it. represa; ing. Recapitulation; al. Wiederkehr) Na forma SONATA, repetição da exposição (ou reexposição propriamente dita). Pode referir-se ainda, genericamente, ao ponto do qual se retoma a um trecho específico ; recapitulação.2. Retomada da primeira seção após a segunda, em uma forma binária (ABA). 3. Ver RECHANT. 4. (fr. bis ; ing. encore) Reapresentação de um número de musical ou opereta no final de uma encenação. 5. (it. ripetizione ing. repeat al. Wiederholung) Repetição. | Dicionário de Música Auxiliar |

|         |  |                               |
|---------|--|-------------------------------|
| ROULER  | - rufar  | Método Composto               |
| RUFAR   | Tocar com RUFO.  | Dicionário de Música Auxiliar |
| RUFO    | 1. (it. rullo ; fr. roulement ; ing. drum-roll, roll ; al. Paukenwirbel) Na técnica dos instrumentos de percussão como a CAIXA-CLARA, efeito obtido pela rápida alternância de golpes de BAQUETAS entre as duas mãos, gerando um som contínuo. Quando o rufo é muito acelerado, indica-se TREMOLO, como entre os instrumentos de cordas. Costuma-se empregar a abreviatura [trem]. 2. Técnica de baqueta que consiste na execução de COLCHEIAS precedidas de APPOGGIATURA dupla, alternando os grupos entre as mãos direita e esquerda.  | Dicionário de Música Auxiliar |
| SCHERZO | (it.) Termo que remete à brincadeira e surgiu no início do período Barroco a partir de certo tipo de peça ligeira. Passou a fazer parte da SONATA, como terceiro movimento de algumas obras clássicas de compositores como Haydn, mas foi incorporado definitivamente à forma quando Beethoven empregou-se em substituição ao MINUETO, tanto em obras de câmara quanto em suas sinfonias. Os scherzi também assumiram forma de peças independentes, como em obras de Chopin, Brahms e Stravisnky.  | Dicionário de Música Auxiliar |
| TIMBALE | (ar. At-tabl, lit.: tambor) 1. Instrumento de percussão de membrana única que se acredita tenha sido um dos precursores dos TÍMPANOS modernos, tem o FUSTE com formato de uma abóbada invertida, como o naqqāra dos países de cultura árabe, e é geralmente tocado em conjunto de dois ou três tambores e um par de BAQUETAS. 2. Na música dos países da América espanhola, instrumento de curto fuste cilíndrico de metal e membrana única. Tocado aos pares com varetas, que alternam golpes de diversos timbres na pele do instrumento com batidas no aro (rim shot) superior ou nas laterais. Característico de ritmos como a SALSA, O MERENGUE, a CUMBIA e MAMBO. 3.TÍMPANOS. | Dicionário de Música Auxiliar |

|         |   |                               |
|---------|---|-------------------------------|
| TRINADO | (al. Triller; ing. Trill; it. trino) Ornamento que consiste na alternância rápida entre a nota principal e aquela que lhe é imediatamente superior um tom ou semitom. Segundo o tratadista Vieuillan, o trinado barroco costumava ser iniciado um tom acima da nota principal, seguindo-lhe o apoio (l'apui) e o trinado propriamente dito, e finalmente o ponto de parada (point d'arrêt), que é a antecipação da nota final de resolução. A partir do Classicismo, desenvolveram-se formas de trinados que não se iniciavam pela nota superior e freqüentemente terminavam em ornamentos específicos, como o GRUPETTO. Trinados também podem ser característicos de compositores como Mozart, imprimindo às suas composições uma espécie de marca registrada. Alguns ornamentos mais curtos são também às vezes considerados trinados, como é o caso do MORDENTE ou o Pralltriller alemão. Abreviatura [tr]. Ver também BOW-FINGER TREMOLO, LIP TRILL, NOTA ACESSÓRIA, MEZZO-TRILLO, RELISH, RIBATTUTA E SHAKE. | Dicionário de Música Auxiliar |
| VARA    | 1. (it. pompa a tiro; fr. Coulisse; ing. Slide; al. Zug) Tubo que funciona como um mecanismo telescópico, serve para aumentar ou reduzir o comprimento da coluna de ar em instrumentos de METAL (acp. 2) como o TROMBONE, proporcionando sons mais graves ou mais agudos conforme o caminho maior ou menor a ser percorrido pelo ar, a exemplo do TROMPETE DE VARA e do TROMBONE DE VARA moderno. 2. VERGA.   | Dicionário de Música Auxiliar |
| VENT    | (fr.) INSTRUMENTOS DE SOPRO, como em instruments à vent.  | Dicionário de Música Auxiliar |
| VOLTA   | 1. Tubo curvado que nos instrumentos da família dos METAIS é acoplado ao corpo principal, serve para aumentar ou diminuir a distância que o ar deve percorrer, produzindo sons mais graves ou mais agudos, respectivamente. 2. Agitada dança cortesã prolixa em volteios e saltos da transição entre o Renascimento e o período Barroco. 3. CASA (acp. 2).4. Canto e passo da dança de São Gonçalo.   | Dicionário de Música Auxiliar |

Tabela 2 – Glossário de Termos musicais

### 6.3.2 – Conversa com especialistas

Em diversos momentos do processo tradutório, foi necessário recorrer a especialistas para sanar dúvidas..

Nas sugestões de músicas que ilustram as descrições dos verbetes, aparecem expressões como “chansons (à 4 voix) na definição do termo A CAPELLA. Como traduzir (à 4 voix) : canções para 4 vozes, a 4 vozes, em 4 vozes ou com 4 vozes?

A dúvida foi dirimida através da busca por "Janequin canções 4 vozes" no Google. A maioria dos resultados, alguns elaborados para cursos em importantes instituições de música trouxe “canções a 4 vozes”; definindo a escolha para a tradução. O resultado da busca foi também checado com os músicos e confirmado.

Na definição do termo APOGIATURA aparece a expressão “appogiature de si b **sur** l'accord parfait de ré mineur”. Qual seria a melhor tradução para a essa expressão : “APOGIATURA de Si b **no** acorde perfeito de Ré menor” ou” APOGIATURA de Si b **sobre** o acorde perfeito de ré menor”?

A solução para esta dúvida não foi encontrada diretamente na Internet. Assim, foram consultados especialistas, músicos e estudantes de música, que afirmaram que o uso mais corrente na comunidade musical é APOGIATURA (sem duplas consoantes) de Si b **no** acorde perfeito de Ré menor. Nas consultas realizadas apareceram duas informações interessantes: o uso frequente do termo APOGIATURA em português (sem duplas consoantes) e a distinção entre a APOGIATURA de uma nota **no** acorde e APOGIATURA de uma nota **sobre uma melodia**. De acordo com os especialistas, no primeiro caso o efeito é o de modificar um acorde enquanto no segundo seria um efeito de camadas de melodias, um efeito de superposição.

Quanto às notas musicais, me causou estranheza o número de vezes que a nota Ut foi citada. Me explicaram então que o nome da nota viria do hino religioso *Ut queant laxis*, usado para nomear todas as notas musicais:

**Ut** queant laxis

**resonare** fibris

**mira** gestorum

**famuli** tuorum

**solve** polluti

**labii** reatum

Sante Iohannes.

Posteriormente a nota mudaria de nome para Dó. Mas é muito frequente o uso de UT na França e de C nos países anglófonos.

Uma outra dúvida que foi dirimida com os especialistas foram as expressões encontradas na definição de TEMPÉRAMENT, mais especificamente na definição de TEMPÉRAMENT INÉGAL – “les intervalles étaient d'autant plus faux que l'on introduisait plus de dièses ou de bémols à la clef” e de TEMPÉRAMENT ÉGAL “toutes ces tierces et toutes ces quintes sont un peu fausses” Ao conversar com o especialista, ele me explicou que no violão, por exemplo, quando se pressiona levemente a corda no meio do braço produz-se uma nota “natural” e que notas “artificiais” que seria a tradução de “fausses” são produzidas com o roçar da palheta.

As respectivas traduções das expressões acima foram então “os intervalos eram tanto mais artificiais quanto mais sustentidos ou bemóis fossem introduzidos à clave” e “todas essas terças e todas essas quintas são um pouco artificiais”..

Como se observa pelos exemplos acima, uma pequena dúvida pode gerar muito mais informação e entropia, uma vez que é necessária uma estruturação pedagógica para apreender os conceitos.

### 6.3.3 – Métodos Compostos

Em alguns trechos do texto, textos similares podem nos confundir e levar a traduções desastrosas.

Na definição da expressão “tirer la coulisse des instruments à vent”, o primeiro impulso é o de traduzir coulisse por bastidores. A expressão se torna um pouco estranha “puxar o bastidor dos instrumentos de sopro”. Mais estranho ainda é o fato de o parágrafo em que a expressão está inserida falar da dificuldade em adotar frequências padrão e como alguns instrumentos se afastam mais deste padrão. Assim, surgiu a hipótese de que “coulisse” poderia ser um componente de algum instrumento de sopro. Encontrou-se um vídeo que explicava como utilizar uma “coulisse” para regular a frequência do instrumento, no caso um trombone. . (VAL SO CLASSIC, 2018). Procurando o verbete trombone no dicionário de Autran Dourado, encontramos trombone à coulisse, ou em português, trombone de vara. Assim, a tradução envolveu dois passos: procura de vídeos na Internet, associação com outro termo – no caso trombone- e busca pelo termo trombone e por hipônimos – como trombone à coulisse - contíguos ao termo. Como o método de tradução neste caso consiste em realizar buscas com ferramentas diferentes, resolvi chamá-lo de composto. Portanto, a tradução da expressão passou a ser “puxar a vara de instrumentos de sopro”. Inicialmente, a solução tinha sido traduzir “coulisse” por “controlador de tom” pelo fato de que há instrumentos que utilizam pistões e os que usam varas, mas optei por vara porque é o equivalente em português usado para esse componente. Além disso, a frase terminava com “les différences de diapason y sont également peu sensibles, et que la précaution de tirer la coulisse des instruments à vent trop hauts suffit pour les faire disparaître.”. Inicialmente, a solução para “pour les faire disparaître” era “pode fazê-los desaparecer” que foi mudada para “pode fazer com que essas diferenças desapareçam”. Pois é a diferença de diapasão que deve ser minimizada segundo a descrição do verbete.

Outro exemplo ocorre com a expressão “roulement de timbales fa #-do”. O verbo rouler remete a um movimento de rotação antes de mais nada. Mas como não conheço também o “timbale”, inicialmente é importante pesquisar sobre esse instrumento. Nem o verbete TIMBALE do dicionário de Autran Dourado, nem a entrada correspondente em português, TÍMPANO, fazem referências “roulement”. Mas, uma vez que o termo TIMBALE denota um instrumento de percussão, vem a lembrança de que uma das ações associadas a um tambor é rufar. Neste momento evoca-se um outra expressão conhecida com mais de um termo musical como



CÂNONE E GIGA: RUFAR OS TAMBORES. Faz-se então uma associação entre termos por expressões conhecidas. Através do verbo RUFAR, chegamos ao verbete RUFO, no dicionário de Autran Dourado que é a tradução de ROULEMENT.

Alternativamente, poderíamos ter buscado imediatamente por ROULEMENT no dicionário de Autran e encontrado RUFO mas a ideia aqui foi a de mostrar certas combinações de termos que fazem parte do senso comum e que podemos usar, concomitante a dicionários, para a tradução.

#### 6.3.4 – Interferências entre métodos

Do mesmo modo que a tradução dos verbetes do Dictionnaire e o aprendizado dela decorrente, abrange a Macroestrutura, a microestrutura, as remissivas, trechos de músicas e de partituras, o dicionário auxiliar também remete a outras linguagens e alfabetos. No caso do verbete arpejo, por exemplo, constante da tabela I, descrevem-se vários movimentos realizados pelos músicos para produzir o efeito. Todas essas informações a respeito dos movimentos que produzem um efeito, das músicas em que esses efeitos podem ser ouvidos e de partituras onde está escrito o efeito podem produzir no consulente um desejo de ver os músicos executarem a peça, de ouvir as músicas onde os fenômenos se apresentam e de aprender a ler uma partitura para conseguir visualizar em que ponto e como se dá um fenômeno musical qualquer.

### 7 – Observações a respeito da tradução

No processo de tradução da obra *Dictionnaire de Musique de Candé*, ocorreram várias situações no âmbito de sua macro e microestruturas e do seu sistema de remissivas. Foram dadas as soluções apresentadas a seguir.

#### 7.1 - MACROESTRUTURA

Na macroestrutura, o processo de tradução consistiu na busca de equivalentes em português para os termos em francês. Além da utilização de páginas da Internet com conteúdo em mais

de uma língua, foi utilizado um dicionário de especialidade de música em Português como referência, que possui várias entradas nas línguas com mais protagonismo na história da música-alemão, francês, inglês e italiano- para um mesmo termo. Esses vários significantes apontando para um mesmo significado ajudam muito no processo de tradução. Mesmo em um dicionário de especialidade é importante que existam algumas entradas com palavras estrangeiras no caso da música pois muitas obras e partituras poderão ser encontradas, usando esses termos como parâmetros de busca. Por exemplo o *Concerto n° 3 en ut mineur (2<sup>e</sup> mouvement) de BEETHOVEN* como sugestão de experiência auditiva para sentir e entender o conceito de APPOGIATURE ou o *Quintette en ut (1<sup>er</sup> mouvement) -mesure 416: accord de septième dimin. et, dans la tenue de l'accord, le violoncelle en arpège les notes : do, mi bémol, fa dièse, la, do* de SCHUBERT para ouvir um exemplo de ACCORD, referenciam os termos atômicos ut e dièse. Optou-se portanto em criar, na macroestrutura, entradas para estes termos bem como para seus correspondentes C e Sharp , em inglês. Estes termos foram marcados com o símbolo ☉

A questão dos estrangeirismos também é muito importante pois há diversos empréstimos de termos estrangeiros incorporados ao jargão musical brasileiro e surge a necessidade de se descobrir o termo consagrado pelos músicos brasileiros. Através de consultas a especialistas, ao perguntar qual seria o melhor modo de traduzir “appogiature de si b sur l'accord parfait de ré mineur” , se deveria ser usado “appogiatura de Si b **sobre** o acorde perfeito de ré menor” ou “appogiatura de Si b **no** acorde perfeito de ré menor” , houve correção quanto ao uso do termo APPOGIATURA pois o termo mais usado pelos músicos seria APOGIATURA, que passou a ser o termo principal das entradas - o que tem a descrição do termo. APPOGIATURA também foi acrescentado a lista de entradas mas apenas apontando para APOGIATURA através da expressão “Ver APOGIATURA“. De modo análogo, o termo ACIDENTE, tradução de ALTERATION, aparece como entrada principal no dicionário auxiliar. O termo ALTERAÇÃO remete apenas ao termo principal ACIDENTE.

Como os termos escolhidos no item 5 são um subconjunto dos termos presentes no Dictionnaire, é necessário marcar as remissivas presentes nas microestruturas que apontem para termos que faziam parte da macroestrutura do Dictionnaire mas não fazem mais. Caso contrário, ocorrerá uma inconsistência equivalente a um link quebrado em uma página da Web. Por exemplo, o verbete CÂNONE possui na sua descrição referências a IMITAÇÃO, CADÊNCIA, TRANSPOSIÇÕES, POLITONALIDADE, FUGA E POLIRITMO. Mas estes termos não

foram traduzidos. Optou-se pelo símbolo "Ø", que remete ao conceito de vazio. A ideia de utilizar essa notação vem da necessidade de eliminar possíveis inconsistências no sistema de remissivas. Para uma versão final da tradução, onde todos os termos do Dictionnaire seriam traduzidos, esses termos seriam adicionados à macroestrutura e marcados com um \* sempre que aparecessem na descrição de um verbete.

No caso do verbete escolhido como exemplo de associatividade, TONALITÉ\*, todas as remissivas - ATONALITÉ\*, DIATONIQUE\*, MODES\*, , PLAIN\_CHANT\*, DIAPASON\*, MODULATIONS\*, DOMINANTE\*, SENSIBLE\* e TEMPÉRAMENT\* - são entradas na macroestrutura com suas correspondentes definições e são marcadas com o símbolo \* à direita quando são usadas na definição de um outro verbete.

Em função de uma utilização de grande número de termos que têm origem comum, não há um número expressivo de mudanças na ordem de aparição dos termos na lista de entradas. Como exemplos temos MÉSURE cujo equivalente é COMPASSO e PLAIN-CHANT cujo equivalente é CANTOCHÃO. As traduções dos termos da macroestrutura, como por exemplo de MÉSURE para COMPASSO, devem ser replicadas em todas as referências feitas a eles, seja na descrição dos verbetes, seja nos índices das obras, seja na sugestão de experiências auditivas, seja nas legendas das imagens. Optou-se por colocar neste caso entradas alternativas com os termos em francês.

## 7.2 - MICROESTRUTURA

A tradução das definições dos termos não pode ser uma simples busca por equivalentes, pois na definição do verbete o discurso do autor está presente o seu discurso. Mais ainda, está presente o seu discurso mas também o de outros teóricos. Está presente a linguagem mas também a pictórica e o som – através das indicações. Além disso, o discurso culto (no caso de dicionários de especialidade tendendo a monossímia) se mistura a textos com outras tipologias como o literário e há uma interação com diversas áreas como matemática, física, poesia e filosofia. Na definição de INTERVALO\*, por exemplo, para explicar a relação entre dois sons

afirma que “un son de 1500 périodes/sec et un son de 1200 périodes présentent entre eux un intervalle de  $1500/1200 = 5/4$  que l'on appelle tierce majeure”. Já na definição de CONSONANCE\*, por exemplo, há o trecho quase poético “À propos de *Pelléas* que les secondes « ne se froissaient plus ni ne mordaient. Elles formaient de baisers serrés et les neuvièmes des sourires.»” Com base nesta característica de tipologia mista e na forma de tradução que ela implica, levantamos algumas operações realizadas no processo tradutório.

Alguns aspectos presentes na tradução de um dicionário de música:

### 7.2.1 - Utilização das preposições

Surgiram diversas dúvidas a respeito da tradução de preposições como “chansons (à 4 voix) e “appoggiature de si b **sur** l'accord parfait de ré mineur”. Essas dúvidas foram dirimidas, seja através da contagem do número de hits para cada uma na Internet e da verificação da confiabilidade da página onde foi encontrada; seja através de consultas a especialistas.

### 7.2.2 - Nomes das notas

Observou-se que ocorrem notações das notas em minúsculas e em maiúsculas. Os número de ocorrências na Internet para uma nota em letras maiúsculas e minúsculas também é o mesmo e no dicionário de referência de Autran Dourado estão em minúsculas. Mas optou-se pela letra inicial maiúscula por clareza do texto. A nota ut corresponde ao Dó em português e a dièse, ao sustenido.

### 7.2.3 - Alteração de Tempos verbais

Em alguns momentos, foi necessário mudar o tempo verbal para adequar a informação ao nosso discurso. Na definição do verbete ACCORD, por exemplo, em « dont le sens harmonique incomplet est le seul qui pût permettre de finir en laissant l'auditeur dans le vague et en augmentant l'impression de tristesse rêveuse... », o tempo de “pût” é o imperfeito do subjuntivo – pudesse. Optou-se por “poderia”, resultando em “cujo sentido harmônico incompleto é o

único que poderia permitir acabar deixando o ouvinte na onda e aumentando a impressão de tristeza sonhadora....”. Na definição de ACCORD, também traduzimos “trouve” por “encontrou” e não por “encontra” em “Rameau trouve les consonances dans les rapports des premiers harmoniques naturels d'un son” que foi traduzido como “Rameau encontrou consonâncias nas relações dos primeiros harmônicos naturais de um som”

#### 7.2.4 - Tradução dos nomes das obras e de seus compositores

Diversos nomes de compositores aparecem na definição dos termos, principalmente nas sugestões de músicas ilustrativas. Normalmente, os nomes são consagrados nas línguas de origem e utilizados do mesmo modo em português. Quanto às obras, buscou-se traduzir para o português toda obra com nome francês que não tenha tido seu nome consagrado em outra língua. Na descrição de CANON\*, por exemplo, não há nome associado à melodia de Frère Jacques mais conhecido que o original. Este nome já está associado à melodia, que é recuperada, pra quem a conhece, imediatamente pela menção do nome. Então o nome original permaneceu.

#### 7.2.5 - Reorganizações de frases

Reorganizações das frases ocorrem com frequência na tradução do francês para o português. O uso do “ne..que”, por exemplo, e o modo como as frases são coordenadas e subordinadas em francês pareceriam muito artificiais em português. Ocorreram vários exemplos na tradução deste tipo. Por exemplo, a frase presente na definição de APPOGGIATURA “Dans la musique de clavecin, on jouait fréquemment les deux notes ensemble, en ne laissant durer qu'un temps très bref la note formant acciacatura” que foi traduzido como “Na música do cravo, tocava-se frequentemente as duas notas juntas, mas fazendo com que a nota que forma a acciacatura fosse bem breve “. Neste caso, “deixar que a nota durasse só um tempo curto” é “forçar que a nota seja breve” o que é muito mais claro e frequente no discurso em português do Brasil.

Em outra definição, de ACCORD, a frase “si l'on enfonce simultanément dix touches du piano, prises au hasard, on produit un accord; mais cet accord n'a pas de nom! “ foi traduzida como

“se dez teclas do piano são pressionadas simultânea e aleatoriamente, produz-se um acorde, mas esse acorde não tem nome!” Foram utilizados dois advérbios de modo ao invés da opção de traduzir a frase literalmente usando um advérbio “simultaneamente” e uma locução adverbial de modo “ao azar”, o que resultaria em “se dez teclas do piano são pressionadas, ao azar, simultaneamente, produz-se um acorde””

## 8- Resultados Obtidos

Realizando operações como as descritas anteriormente, obteve-se a seguinte tradução dos verbetes selecionados:

### A CAPELA

Expressão italiana que significa “no estilo de igreja” (como numa “capela”). Servia inicialmente para indicar que uma composição com várias partes era destinada às vozes sem acompanhamento instrumental ou, se instrumentos intervissem, que esses deviam acompanhar as vozes em uníssono ou na oitava, não tendo partes independentes.

No topo de algumas obras instrumentais do século XVII, a menção “a cappella” se torna sinônimo de “alla breve” ( ver COMPASSO<sup>o</sup>) : ela se refere então talvez aos movimentos rápidos das “sonatas de igreja”. Diz-se hoje que uma obra é “a cappella”, quando é escrita para várias vozes sem acompanhamento, seja qual for o estilo ou a característica.

(Nota: a notação “capella”, empregada às vezes, é ruim).

JANEQUIN, *canções (a 4 vozes)*

VICTORIA, *Officium defunctorum (a 6 vozes)*

MONTEVERDI, *Lagrime d'amante(a 5 vozes)*

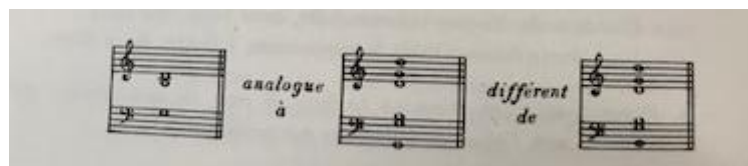
BACH, *Motet Komm Juseu komm (a 8 vozes)*

MESSIAEN, *Recantos (a 12 vozes)*

XENAKIS, *Noites (a 12 vozes)*

### ACORDE

Emissão simultânea de três sons ou mais, de nomes diferentes, aos quais podem se juntar as oitavas superiores de todos esses sons e as oitavas inferiores da nota mais grave. Essas duplicações de oitavas reforçam algumas notas do acorde, modificando sensivelmente a cor deste, mas sem que a verdadeira natureza do acorde nem seu nome sejam modificados (com a condição de que essas duplicações só afetem a oitava grave da nota mais grave e não de alguma outra)

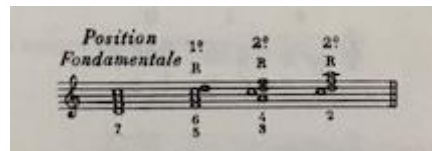


A HARMONIA\* estuda a natureza e a função de diferentes acordes e indica seus melhores usos na COMPOSIÇÃO<sup>o</sup>.

Segundo a harmonia clássica, os acordes são construídos de várias terças superpostas, sendo chamada a nota inferior, base da construção, de “fundamental”.



Essa disposição elementar de notas de um acorde se chama “posição fundamental”. Qualquer disposição na qual uma ou várias notas do acorde não se encontrem acima da fundamental é uma “inversão”. Um acorde de 3 sons admite 2 inversões, um acorde com 4 sons, admite 3... Um acorde de n sons admite n-1:



Observa-se que dobrando a oitava grave de uma das notas constitutivas do acorde, que não seja a baixa, esse acorde seria mudado para uma de suas inversões.

É evidente que existe uma infinidade de acordes possíveis: se dez teclas do piano são pressionadas simultânea e aleatoriamente, produz-se um acorde, mas esse acorde não tem nome! Para defini-lo, será necessário aproximá-lo de acordes típicos da harmonia clássica e tentar explicar as anomalias do acorde considerado pela observação de superposições, de notas acrescentadas ou, segundo o contexto, de APOGIATURAS\*, RETARDOS<sup>o</sup>, notas de PASSAGEM<sup>o</sup>, etc. Na prática, nomear um acorde isolado do contexto não tem sentido: a denominação completa de um acorde é função da tonalidade do trecho ( ex: ver mais adiante ”Sexta napolitana”).

Acordes de 3 sons

A harmonia clássica só distingue quatro acordes de 3 sons. Os dois primeiros são chamados “consonantes” e são os únicos acordes consonantes. Admite-se também às vezes a consonância do terceiro (Rameau, no entanto, o considerava dissonante). O quarto é dissonante, como o são os acordes de quatro ou mais sons. Nos exemplos que se seguirão, a posição fundamental é designada por um F, as inversões por algarismos romanos (I, acorde de sexta – II, acorde de quarta e sexta- III)

1 – Acorde perfeito maior

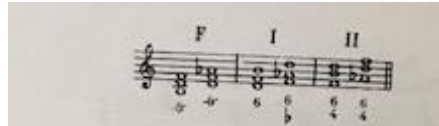




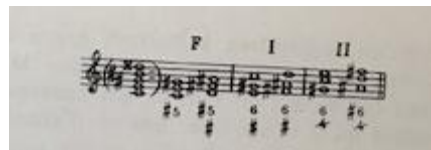
2 – Acorde perfeito menor



3- Acorde de quinta diminuta (v. INTERVALOS\* DIMINUTOS OU AUMENTADOS) (g)



4-Acorde de quinta aumentada

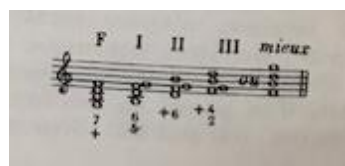


Este último acorde, constituído por três terças maiores superpostas, está na atmosfera de várias tonalidades. É o acorde da gama “Por tons”; ele só admite 4 transposições (v. MODOS\* “com transposições limitadas” e sétima diminuta p. 60, 61).

### Acordes de 4 sons (acordes de sétima)

-sétima de dominante

(f)(h)



-sétima na sensível (k)

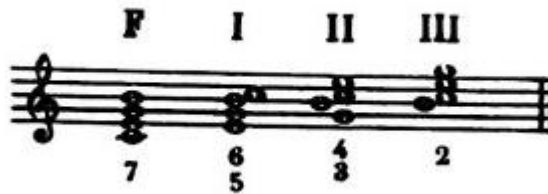


- sétima menor (k)



\*Acorde de Fá maior com sexta acrescentada

-sétima maior (g)(k)



-sétima maior sobre menor(l)

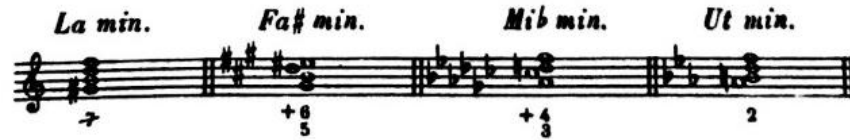


-sétima diminuta

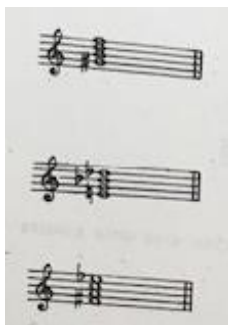
(a)(b)(e)(f)



Este acorde ( acorde da sétima na sensível do modo menor) é pelo TEMPERAMENTO<sup>o</sup>, comum a várias TONALIDADES\*. De fato, ele pode ser considerado como estando em:



Esses quatro acordes são idênticos por ENARMONIA\*... Admitindo o princípio da enarmonia e considerando que as inversões do acorde de sétima diminuta são perfeitamente análogas à posição fundamental mas num outro grau (estamos em presença de uma superposição de terças menores podendo ser estendida o tanto quanto se queira e recaindo sempre nas mesmas notas), chega-se à conclusão de que só se pode construir 3 diferentes acordes:



comum a Lá menor, Fá # menor, Mi b menor, Dó menor.

comum ao Fá menor, Ré menor, Si menor, Lá b menor.

comum a Sol menor, Mi menor, Dó # menor, Lá # menor.

Qualquer outro acorde de sétima diminuta, construído sobre qualquer grau que seja, reconduz por enarmonia ou inversão a um dos três acordes acima.

Acordes de 5 tons (acordes de nona) (j)

Esses acordes derivam de acordes de sétima pela superposição de um quarta terça; eles não apresentam particularidades importantes que se destaquem do conhecimento dos acordes de sétima

Dentre os vários acordes cujas nomenclaturas não teriam sentido aqui, uma menção especial deve ser feita à *sexta napolitana*, sexta menor da sub-dominante (e)(h); ou seja, na tonalidade de Dó:



Este exemplo mostra que não se pode nomear um acorde sem conhecer a tonalidade do contexto, pois, em uma obra em Ré b, esse acorde seria um simples acorde de sexta (primeira inversão do acorde perfeito):



(a) MOZART, *Don Giovanni*

Acordes de sétima diminuta nos momentos nevrálgicos:

-pedido de socorro de Zerlina (final do Primeiro ato "Scelerato")

-gritos de Elvira e depois de Leporello antes da entrada do Comendador (final do Segundo ato).

(b) BEETHOVEN, *Sonata op. 111* (1º movimento)  
Iniciado por acordes de sétima diminuta.

(c) BEETHOVEN, *Sinfonia n° 7 (allegretto)* Primeiro e último acordes: quarta e sexta “cujo sentido harmônico incompleto é o único que poderia permitir acabar deixando o ouvinte na onda e aumentando a impressão de tristeza sonhadora....”  
(Berlioz).

(d) BEETHOVEN, *Sinfonia n° 9* (final)

Acordes fff antes da entrada das vozes acorde de 13ª (ou acorde de Ré min. + sétima diminuta) = todas as notas da gama de Ré menor! (f. IV 7'02").

(e) SCHUBERT, *Quinteto em Dó* (1º movimento)  
-compasso 416: acorde de sétima dimin. e, na continuação do acorde, o violoncelo em arpégio as notas : Dó, Mi bémol, Fá sustenido, Lá, Dó...  
-compassos 118, 122, 259, 261, etc. : “sextas napolitanas”

(f) BERLIOZ, *Sinfonia fantástica* (1º movimento)

compassos 113 a 115: sucessão sétima diminuta- sétima de dominante do tom de Dó – sétima diminuta.

(g) CHOPIN, *Prelúdio n° 4*  
- compassos 2 (3º tempo), 3 (4º t.), 6(3º t.): série de quintas dim., 1ª inversão.  
- compasso 9 (1º tempo) sétima maior.

(h) CHOPIN, *Prelúdio n° 8*  
-cadência final: “sixte napolitaine” que precede o acorde de sétima de dominante.

(i) WAGNER, *A Valquíria*  
- célebre cavalgada: quintas aumentadas.

(j) DEBUSSY, *O Mar* (II. Jogo de ondas)

-3º compasso de 20 e seguintes - Praia 2: l'13". série de quintas aumentadas pelas três trompas (modo por tons).

-3º de 32 - P. 2: 4 30"- grande acorde de 9ª · por toda orquestra sobre o glissando de harpa (id. quatro compassos à frente).

(k) DEBUSSY. *O Mar ( Diálogo do vento e do mar)*

10º de 43! 3º tempo-Praia 3 28". acorde de sétima maior de Dó maior (sobre o rufar de tímbalos Fá #-Dó) seguido de Ré b com sétima menor (ou sétima na sensível) depois do acorde perfeito de Ré menor.

(l) RAVEL, *Sonatina* (1º movimento)  
-compasso 6 (1º tempo) sétima maior sobre menor.

(m) JOLIVET, *Concerto de piano* (2º movimento)  
- últimos compassos acordes bem complexos numa atmosfera de Ré # menor

## ACIDENTES

Signos da notação musical colocadas antes de uma nota no transcrito de uma partitura, ou depois da clave para modificar a altura das notas colocadas na mesma linha ou na interlinha delas. Os 5 tipos de acidentes usuais são

# SUSTENIDO a nota é aumentada de um semi-tom

b BEMOL a nota é abaixada de um semi-tom

X SUSTENIDO DUPLO a nota é aumentada de dois semi-tons.

bb BEMOL DUPLO a nota é abaixada de dois semi tons.

♮BEQUADRO a nota (precedentemente alterada) retoma sua altura normal, torna-se natural.

O conjunto de sinais de acidente colocados depois da clave se chama a armadura; esta é característica da TONALIDADE\* do trecho. Os sinais de acidente interferem no curso de um trecho são chamados por vezes de alterações. O efeito de um acidente vale até que um outro acidente contrário o anule.

ALTERAÇÕES ◊ – Ver ACIDENTES

ANTECIPAÇÃO

Emissão antecipada de uma nota de de um acorde introduzindo uma dissonância passageira na HARMONIA\*. A antecipação pode se estender a várias notas do acorde. No século XVIII, sobretudo na música vocal, a antecipação foi praticada quase sistematicamente nas cadências perfeitas:



BACH, *Paixão segundo São Mateus* (cadência final do 1º coro).

BACH, *Suíte em Si* (cadência final da abertura).

HAENDEL, *O Messias*: ária He shall feed his flock.

APOGIATURA

Ornamento expressivo que introduz passageiramente uma dissonância tendo como efeito reforçar o tempo no qual acontece. A apogiatura (substantivo feminino) tira seu nome do verbo italiano “appoggiare” que significa apoiar. Melodicamente, ela consiste em fazer escutar em um tempo, uma nota vizinha da nota esperada, ou antes desejada, vindo esta em seguida e consistindo da “resolução” da apogiatura.



Harmonicamente, ela é a substituição passageira de uma nota de um acorde, pela nota vizinha mais próxima, vindo a nota certa a seguir para assegurar o ouvido (resolução); a resolução é um pouco como a reparação de um erro forçado. A apogiratura pode ser dupla, tripla, quádrupla..., se ela age sobre várias notas, cada uma encontrando sua resolução no tom ou meio-tom vizinho:



SCHUBERT, Quinteto em Dó.

\*= apogiatura simples (do Mi)

\*\* = apogiatura quádrupla (do acorde de sétima diminuta em Sol)

Na música antiga, a apogiatura é representada por uma pequena nota, essa pequena nota deve ser tocada no tempo e durar a metade,  $\frac{2}{3}$  ou os  $\frac{3}{4}$  do valor da nota da qual estiver próxima. Assim, nosso primeiro exemplo poderia ser notado como:



No final do século XVIII, habituou-se a distinguir a apoiatura breve da apoiatura longa, ou expressiva, barrando a nota pequena:



Desde o século passado, os pianistas tocam frequentemente a apogiatura breve, ou “pequena nota”, antes do tempo, o que é um erro se se acredita tocar uma apogiatura (nada é “apoiado” nesta maneira de execução, pelo contrário). Essa pequena nota de leve acentuação, tocada antes da nota, era conhecida dos antigos cravistas: é a “acciacatura”, simples ornamento sem significado harmônico, que consiste em fazer ouvir bem brevemente, antes da nota principal, a nota imediatamente inferior ou superior. Na música do cravo, tocava-se frequentemente as duas notas juntas, fazendo com que a nota que forma a acciacatura fosse bem breve (ver ORNAMENTOS<sup>o</sup>).

A maneira como os violinistas ciganos atacam algumas notas um pouco mais baixas para “subi-las” em seguida bem lentamente é uma forma instintiva de apogiatura. Mas o que é saboroso na música dos ciganos não o é sempre no repertório da ópera e pergunta-se porque algumas estrelas do canto lírico, cantando normalmente bem e de forma exata, se julguem obrigadas a atacar baixo demais as notas longas (mesmo nas médias), fazendo esperar às vezes por muito tempo a retificação desejada por um auditório ansioso.

BEETHOVEN, *Nona Sinfonia* (final).

-1º acorde: apogiatura de Si b no acorde perfeito de Ré menor.

BEETHOVEN, *Concerto nº 3 em Dó menor* (2º movimento).

-várias apogiatras no primeiro solo.

SCHUBERT, *Quinteto em dó*,

-compasso 8, apogiatura simples no 1º tempo

- compasso 9, apogiatura quádrupla (Mi b Fá # Lá Dó)

- compasso 19, apogiatura tripla (Ré # Fá Si)


WAGNER, *Tristão e Isolda*.

-início do motivo inicial (compasso 2, 1º tempo, apogiatura de Sol #).

- compasso 3, 1º tempo, apogiatras do Lá #

BARTOK, *Música para cordas*, percussão e celesta.

- 3º movimento tema com apogiatras ciganas.

APPOGIATURA  - Ver APOGIATURA

ATONALIDADE

Indeterminação da TONALIDADE\*, seja pela insuficiência de elementos que permitam afirmar as funções tonais, seja pela proposta deliberada de evitá-las.

Confunde-se normalmente o conceito de atonalidade com uma de suas aplicações particulares: a utilização sistemática dos 12 sons da gama cromática. A música “de 12 sons” (ver DODECAFONISMO\*) é, com certeza, atonal, mas o começo da *Nona Sinfonia* de Beethoven também o é de uma certa maneira: as notas Lá e Mi mantidas pelas trompas e pelos instrumentos de cordas, não permitem determinar se se está em Lá Maior (falta o Dó#), em Lá menor (falta o Dó natural), em Si menor ( acorde de dominante menor onde faltam o Fá# e o Dó#), em Ré Maior ou Menor (acorde de dominante em que faltam o Dó e o Sol). A tonalidade só é sugerida no compasso 15 pela aparição de um Ré nas trompas, mas é só no compasso 17 que o Ré menor explode com clareza. A gama por tons, cara a Debussy, é um outro exemplo de atonalidade: ela cria o ACORDE\* de quinta aumentado, tonalmente indeterminado (ver MODOS\*)

De modo geral, a tonalidade é indeterminada em todos os sistemas que dividem a oitava em intervalos iguais:

Gama cromática divisão em 12 semi-tons

Modo por tons: divisão em 6 tons

Acorde de sétima diminuta (v. p 60) divisão em 4 terças menores

Acorde de quinta aumentada (v p 59): divisão em 3 terças maiores

Trítono (intervalo de quarta aumentada)

Divisão em 2 quartas aumentadas

Exemplos-discos: V. DODECAFONISMO\*. MODOS\* (i).

## BALADA

Peça vocal ou instrumental de caráter lírico, e de forma relativamente mal determinada. Apesar de sua etimologia (balare= dançar) essa palavra raramente designou uma composição coreográfica, fora da Itália onde a “ballata” dançada era muito difundida no Século XIII.

Pelo menos só se encontra excepcionalmente sob essa denominação, exemplos notados com essas “árias para dançar”, popular entre os trovadores dos séculos XII e XIII, e que poderiam conter o germe da balada medieval.

Esta floresce nos séculos XIV e XV e depois desaparece pouco a pouco nos primeiros anos do século XVI. As baladas de Guillaume de Machaut (morto em 1377) são geralmente escritas para uma voz, acompanhada de um ou mais instrumentos (partes de tenor e de contra-tenor); elas se compõem de três estrofes, cujo último verso (idêntico em toda estrofe) forma o refrão. Esta construção modelada sobre a balada poética, cujo próprio Machaut nos deixou exemplos admiráveis: três estrofes compreendendo cada uma oito, dez ou doze versos, seguidas de um “envio” (4, 5 ou 6 versos), sendo



o último verso de cada estrofe e do envio idênticos. Nas composições do século XIV, o envio desapareceu de modo geral.

No século XIX, Dufay e Binchois compõem ainda a música de algumas baladas, mas cada vez mais os poemas são ditos ao invés de cantados. Os últimos grandes exemplos musicais do gênero estão contidos numa preciosa antologia espanhola datam de cerca de 1530: *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, contendo 459 composições, para 2 até 4 vozes, cuja maioria são “bayladas”.

No século XIX, a balada não está mais associada a nenhuma definição precisa. No início do romantismo, em que um novo gosto pela poesia popular se manifestava, qualificava-se de “balada” poemas de forma livre sobre temas legendários ou simbólicos. Do mesmo modo que os cantos de estilo popular tinham uma característica épica e dramática. Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, principalmente, ilustraram este gênero impreciso, transformando frequentemente em música “baladas” de grandes poetas alemães. Goethe em especial. Quanto às baladas instrumentais (Chopin, Fauré, Liszt, Brahms), elas não têm praticamente nada em comum, a não ser uma característica indefinível lírica e narrativa, frequente, é verdade, em toda música romântica.

“Baladas, rondós, virelais”

MACHAUT, *Baladas* (Archiv-Prod.: 2 simples, 1 dupla, 2 triplas)


SCHUBERT, *Erkönig*

SCHUBERT, *Der König in Thule*

LOEWE, *Baladas*

CHOPIN, *Baladas*

FAURÉ, *Balada para piano e orquestra*

C  – Ver DÓ

## CÂNONE

Forma mais estrita da IMITAÇÃO<sup>0</sup> polifônica, que respeita rigorosamente a regra, o “cânone”. Duas vozes ou mais superpõem imitações do mesmo tema, “entrando” sucessivamente com intervalos próximos de modo que uma modificação do tema com diferentes partes não levem à CADÊNCIA<sup>0</sup> final em que todas as vozes se encontram, cada uma, na sua vez, e retomam o tema do início (cânone “ad infinitum”).

Nas composições desse tipo, o termo “cânone” designava no início não apenas a regra, mas também o conjunto de sinais que regiam as entradas das vozes, quando estas ainda não estavam escritas na partitura. A própria obra se chamava CACCIA<sup>0</sup>, rota, ronde, chasse, etc... ou mesmo fuga.

Na sua forma mais simples (Frère Jacques), o cânone é “direto no uníssono”: as diferentes vozes são absolutamente idênticas e conservam sempre entre elas a mesma defasagem no tempo. Mas, se o cânone está “na oitava” ou “na quinta”, “na quarta”, etc..., as vozes são, ou TRANSPOSIÇÕES<sup>0</sup> exatas umas das outras (cânone regular), ou imitações irregulares (cânone irregular). Um cânone direto no uníssono ou na oitava é sempre regular; um cânone na quinta, ou em qualquer outro intervalo, só pode ser regular ao preço de uma POLITONALIDADE<sup>0</sup> mais ou menos sensível. O cânone “por movimento direto” é o mais familiar, mas todos os artificios de imitação também podem ser empregados: movimento contrário, movimento retrógrado, aumento, diminuição (V. IMITAÇÃO<sup>0</sup>). Dois cânones diferentes podem ser sobrepostos.

O cânone se distingue da FUGA<sup>0</sup> pela sua simplicidade e pelo seu rigor. Sua construção é estritamente determinada, no começo, pela invenção de um tema em relação com a fórmula de imitação escolhida: em nenhum momento (a não ser excepcionalmente na cadência final) uma parte pode se afastar do “cânone” escolhido, para se conformar às exigências do contraponto. Quando essa licença é tomada, a imitação canônica acabou, para dar lugar, seja a uma cadência seja um desenvolvimento no segundo caso, a obra inteira não merece ser intitulada de cânone.

Por extensão, chama-se de “cânone rítmico<sup>0</sup>” a superposição de dois ritmos idênticos, defasados no tempo (V. POLIRITMO<sup>0</sup>)

BACH, Variações Goldberg

-as variações cujo número de ordem é um múltiplo de 3 são cânones, o primeiro em uníssono, cada um dos seguintes em um intervalo de um grau superior ao precedente (3º no uníssono, 6º na segunda, 9ª na terça; ... 27º na nona). As variações 12 e 15 (cânones na quarta e na quinta) chamam o movimento contrário.

BACH, *Arte da Fuga*

-cânone na oitava

- cânone na décima segunda

- cânone por aumentação e movimento contrário e cânone na décima

FRANCK, *Sonata para piano e violão* (final)

-cânone na oitava : um dos mais belos exemplos que há

SCHOENBERG, *Pierrot Lunaire* (nº 18 “ Mancha de Lua”):

-cânone duplo entre piccolo et clarinete de um lado , violino e violoncelo do outro

- compasso 10 : movimento retrógrado

## CANTOCHÃO

Conjunto de melodias litúrgicas em língua latina da Igreja católica tais como eram cantadas desde a alta Idade Média. A denominação de cantochão é sujeita a várias interpretações: no século X , “planus” indicava um canto no registro grave, no século XIII a “música plana”, de ritmo livre, se opunha à “musica mensurata” cuja duração relativa de notas era fixa e , à partir do século XVIII, chama-se equivocadamente cantochão qualquer música de igreja inspirada no “canto gregoriano” e notado de modo similar.

O cantochão compreende principalmente o canto ambrosiano ( liturgia milanesa, de origem oriental importada da por Santo Ambrósio, mas fortemente impregnada de liturgia romana), o “canto gálico” (liturgia de Gaules, impregnada de mozarabe, que tende a se confundir com a liturgia romana, salvo o período de reação contra Roma como no século XVII), o “canto mozarabe” (liturgia da Espanha visigótica, de característica mais exuberante abolida pelo papa Urbano II no século XI, ela só subsiste na diocese de Toledo); enfim e sobretudo “o canto gregoriano” (liturgia romana). Os cantos próprios às Igrejas libanesas e sírias e à Igreja grega, de rito católico, não entra, na categoria do cantochão, por um lado porque não usam o latim, por outro porque são fortemente influenciadas pelas artes árabe e bizantina.

## COMPASSO

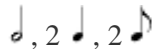
Maneira de dividir e de subdividir o tempo musical, opondo à liberdade do RITMO\* uma ordem periódica. O compasso determina em música a duração do tempo como nas artes geométricas o comprimento determina a extensão do espaço.

O CANTOCHÃO\*, como foi notado e apesar das regras hipotéticas de interpretação, é uma música não mensurada (“sine mensura”). O mesmo ocorre com o recitativo da Ópera, onde a ausência de compasso traduz a preocupação da adaptação da música ao ritmo suave da linguagem. Por outro lado, a métrica dos Gregos é uma espécie de compasso: todo verso é composto por “pés” similares, eles mesmos formados por longas e breves. Sua música era medida de modo análogo. Na teoria de “Modos rítmicos” do século XIII que se inspirou na métrica grega, a palavra “Modus” pode ser traduzida por “measure<sup>1</sup>”, no sentido mais amplo do termo (maneira de repartir as durações).

Desde o século XIII, barras verticais foram utilizadas para indicar pausas. Mas é só no final do século XVI que a “barra de compasso” foi utilizada para simbolizar os limites das divisões iguais do tempo musical. Cada período compreendido entre duas barras é então chamado de “compasso” e vale um certo número de unidades determinadas, definidas no começo do trecho (após a CLAVE<sup>0</sup> e sua armadura) por uma fração característica. As medidas usuais são as seguintes:

### COMPASSOS BINÁRIOS (2 OU 4 UNIDADES)

a. subdivisão binária (a unidade vale duas sub-unidades):

$2/2$ -(ou C),  $2/4$ ,  $2/8 = 2$  ,

$4/2$ ,  $4/4$  (ou C) = 4 

A indicação « alla breve » em um movimento de  $4/4$  significa que a branca pega agora o valor da preta : obtém-se um  $2/2$  e o tempo é dobrado.

b. subdivisão ternária (a unidade vale três sub unidades)

$6/4$ ,  $6/8 = 2$  ,  $2$  .  $12/8$ ,  $12/16 = 4$  ,  $4$  . etc.

### COMPASSOS TERNÁRIOS (3 UNIDADES)

a. subdivisão binária:

$3/2$ ,  $3/4$ ,  $3/8$ ,  $3/16 = 3$ ,  $3$  1,

b. subdivisão ternária

### COMPASSOS COM 5, 7, 10, 11 TEMPOS

3 ), 3 )

### COMPASSOS AGRUPADOS

a. O scherzo da Nona Sinfonia de Beethoven, de TEMPO\* muito rápido leva a indicação 3/4, mas o aspecto da frase musical mostra que os compassos possuem cada um, um tempo e se agrupam naturalmente em dois para formar um compasso de 6/4 que o maestro marca em dois tempos. Um pouco mais adiante a partitura traz a indicação " ritmo di tre battute " e depois "ritmo di quattro battute", o que significa que os compassos aparentes devem ser agrupados então por três e depois por quatro para formar o compasso real de 9/4 e depois de 12/4.

b. Na música moderna, uma indicação do tipo  $5/8 + 3/8$  significa que o compasso aparentemente de 8/8 ( ou 4/4) deve ser considerado ritmicamente a justaposição de dois compassos desiguais.

### CONSONÂNCIA

Qualidade de um INTERVALO\*, de um ACORDE\* , de uma HARMONIA\*, que se traduz para o ouvinte com uma obscura afinidade entre os sons. Todos podem experimentar essa impressão de intimidade com certos sons, essa harmonia, essa afinidade que reina entre eles ( que os Gregos chamavam de συμφωνία), mas as definições que são dadas são imprecisas e as demonstrações sempre perigosas.

Para os pitagóricos, a consonância se explica pela simplicidade de relações numéricas (V. INTERVALOS\*). A ordem de perfeição decrescente das consonâncias seria então a seguinte: oitava (2) – quinta (3/2) - quarta justa (4/3) – terça maior (5/4) – terça menor (6/5)- sexta maior (5/3)... Essa hipótese, ainda que cheia de metafísica, pode se justificar pelos uníssonos que se produzem entre harmônicas próximas ( na quinta, entre o 2º HARMÔNICO<sup>o</sup> da nota superior e o 3º da nota inferior), mas ela não explica a consonância de intervalos ligeiramente alterados) como esses de nosso sistema temperado. Os platônicos definiram a consonância como uma fusão de sons em uma impressão única (χρᾶσις), sem levar em conta o poder de análise dos ouvidos treinados e recusando geralmente a qualidade de consonância na terça e na sexta (menores sobretudo). Rameau encontrou consonâncias nas relações dos primeiros harmônicos naturais de um som, após reduzir as oitavas.

O estudo dos batimentos das harmônicas e sons resultantes (v. ACUSTICA<sup>o</sup>) conduziu Helmholtz a uma demonstração sedutora. Sua teoria tem a vantagem de explicar que o mesmo intervalo pode parecer consoante ou DISSONANTE<sup>o</sup> segundo o registro em que ele é tomado (modifica os batimentos dos sons resultantes) ou o timbre (modifica os batimentos dos harmônicos), mas ela não explica a consonância do acorde perfeito menor. Quanto à harmonia clássica, ela chega por vezes ao absurdo quando alguns autores admitem a consonância do ACORDE\* da quinta diminuta, que comporta um TRÍTONO\*, mas recusam essa qualidade ao acorde de quinta aumentada que só comporta terças maiores e sexta menor.

Enfim, seria muito inexato dizer que um acorde ou um intervalo consonante é aquele que é agradável ao ouvido pois a obra de Debussy (para citar apenas um exemplo particularmente impactante) é rico em belos acordes de nona; eminentemente dissonantes mas tão bem dispostos que são agradáveis ao ouvido, e podem mesmo parecer consonantes. Robert Kemp escreveu no passado, com relação a *Pelléas* que as segundas “não se ofendem nem mordem. Elas formam beijos colados e as nonas, sorrisos”.

Na natureza, é bem comum que os fenômenos mais familiares sejam os mais inexplicáveis... Mas a intuição do pequeno Mozart buscando o jogo “das notas que se gostam” tinha encontrado desde o início o caminho da harmonia.

## CONTRAPONTO

Técnica de composição musical que consiste em superpor linhas melódicas. Na escrita “contrapontística”, a atenção do ouvinte é solicitada pela progressão simultânea de diferentes vozes” ou partes e não pela qualidade de uma sucessão de instantes harmônicos. É o que sugere perfeitamente opondo o caráter “horizontal” do contraponto com o caráter “vertical” da HARMONIA\*.

A palavra “contrapunctus” apareceu no começo do século XVI. É uma simplificação de “punctus contra punctum”, quer dizer, ponto contra ponto ou, por extensão, melodia contra melodia. Mas a arte do contraponto nasceu com a POLIFONIA<sup>o</sup>, cujo desenvolvimento prodigioso ele permitiu. Suas regras foram explicitadas antes das da harmonia; as duas disciplinas são contudo indissociáveis. O aspecto vertical de um trabalho contrapontístico sendo necessariamente conforme às leis da harmonia.

O contraponto de escola é um elemento essencial na formação do compositor frequentemente desacreditado em função de seu rigor (sem intervalos aumentados ou diminutos, sem dissonâncias entre as partes, sem RELAÇÕES-FALSAS<sup>o</sup>, modulações raras e com tons vizinhos, etc.), só ele no entanto permite adquirir a suavidade e a rapidez de escrita sem as quais a composição seria um verdadeiro calvário.

Diz-se de um contraponto que ele é duplo, triplo ou quádruplo se ele é “inversível na oitava”, quer dizer se 2, 3 ou 4 partes podem ser trocadas mudando de oitava. O contraponto está na base de todas as formas de IMITAÇÃO<sup>o</sup>, CÂNONE\*, RICERCARE<sup>o</sup>, FUGA<sup>o</sup>, etc.

Encontraremos os mais belos exemplos de escrita contrapontística (polifonistas dos séculos XV e XVI e J.-S. Bach) pesquisando as diversas rubricas acima; ou, se desejarmos descobrir de uma forma muito simples, escutando

BEETHOVEN, *Nona Sinfonia* (Scherzo)

-Trio (letra L) – modelo de contraponto com duas partes : trompa e violinos,

e depois fagote e oboé

BERLIOZ, *Sinfonia fantástica* (IV Marcha para o Suplício)

- compassos 25 e seguintes (f. II-P. 2) contracanto do fagote

BIZET, a *Arlésienne* (final)

## DIAPASÃO

Frequência padrão ou entonação absoluta de um som de referência que serve para o acorde dos instrumentos. Chama-se também “diapasão” um pequeno instrumento com forma de forquilha destinado a reproduzir o som de referência escolhido: ele foi inventado em 1711 pelo alaudista inglês John Shore.

Infelizmente! Nada parece mais difícil que concordar sobre o valor dessa frequência-padrão (geralmente o Lá) essa que se encontra no meio da pauta da partitura com clave de sol); no decorrer dos séculos e mesmo de um país a outro ela não parou de variar em proporções assustadoras. Se abstrairmos a fantasia de alguns fabricantes de órgãos antigos, as principais causas dessas variações são as seguintes:

- tendência instintiva dos instrumentistas a tocar mais alto, a “forçar a nota”, buscando uma sonoridade mais brilhante.
- fabricação de instrumentos de sopro um pouco mais altos que o diapasão adotado: o fabricante espera assim valorizar o timbre de seus produtos.
- considerações puramente matemáticas levando os teóricos a escolherem como padrão os números que lhes convêm.

De uma época a outra, essas variações toranam certas obras vocais quase incantáveis na sua tonalidade original. Várias tentativas foram feitas para normalizar o diapasão. As principais são os decretos ministeriais franceses de 1859 (Lá = 435Hz), a conferência internacional de Viena de 1885 (idem) e a conferência internacional de Londres de 1953 que fixou o La de nosso diapasão atual em 440 períodos (+/- 0,5), pelo menos nos dez países que participaram da conferência!

Na tabela que segue os diapasões extremos diferem de uma quinta (!) pelo menos. Um certo número dessas cifras ( que designam a frequência do Lá ) foram emprestados dos trabalhos do matemático Ellis citado por Grove.

### REVISTA E GAZETA MUSICAL O DIAPASÃO

No momento em que a Comissão, instituída por S. F. ministro de Estado para fixar um diapasão normal, vai retomar seus trabalhos, acreditamos dever reproduzir algumas partes do excelente artigo que M. H. Berlioz, um dos membros da Comissão, publicou quarta-feira no Jornal de Debates, e que nos parece esclarecer a questão:

“O diapasão realmente subiu, e em que proporções nos últimos cem anos?”

Sim, talvez, o fato de sua ascensão é reconhecido por todos os músicos, por todos os cantores, e em todo mundo musical. A progressão seguida por essa elevação parece ter sido mais ou menos a mesma em todos os lugares. A diferença que existe hoje entre os tons de diversas orquestras de uma mesma cidade e entre o tom de orquestras de países separados por distâncias consideráveis consiste, apenas em nuances, em geral, que não impedem de reunir essas orquestras às vezes e de formar com elas, por meio de algumas precauções, uma grande massa instrumental cujo acorde é satisfatório. Se houvesse, como se diz sempre em Paris, uma grande diferença entre os diapasões da Opéra, da Opéra-Comique, do Teatro Italiano e de músicos militares, como teriam sido possíveis as orquestras de setecentos a oitocentos músicos que já coube a mim reger tantas vezes nos vastos espaços do Champs-Élysées, após as exposições de 1844 e de 1855 e na Igreja de Saint-Eustache, já que os elementos desses congressos musicais se compõem necessariamente de quase todos os numerosos instrumentistas disseminados pelos numerosos corpos de música de Paris?

“Os festivais da Alemanha e da Inglaterra, em que as orquestras de várias cidades se reúnem frequentemente, provam que as diferenças de diapasão são igualmente pouco sensíveis à variação de frequência, e que a precaução de puxar a vara dos instrumentos de sopro muito altos pode fazer com que essas diferenças desapareçam.

O absurdo de um resultado similar é suficiente para demonstrar a importância da medida tomada pelo Sr. ministro do Estado, e é muito lamentável que um dos seus predecessores não tenha sonhado em tomá-la muito tempo antes dele

...


Nota: Os físicos conservam seu Lá, de 426,7 períodos/seg equivalente a frequência dos Dós as potências sucessivas de 2.


|      |   |      |
|------|---|------|
| 1495 | Catedral de Halberstadt                         | 506  |
| 1511 | Schlick (organista em Heidelberg)               | 337  |
| 1543 | Ste Catherine em Hamburgo                       | 481  |
| 1636 | Mersenne: tom de capela                         | 504  |
| 1636 | Mersenne: ton de câmara                         | 563  |
| 1640 | órgão dos franciscanos em Viena                 | 458  |
| 1648 | épinette de Mersenne                            | 403  |
| 1688 | St. Jacques em Hamburgo                         | 489  |
| 1700 | Paris (diapasão médio)                          | 404  |
| 1751 | diapasão de Haendel                             | 423  |
| 1762 | Mattheson em Hamburgo                           | 408  |
| 1780 | diapasão de Mozart                              | 422  |
| 1810 | Paris (diapasão médio)                          | 423  |
| 1819 | Cagniard de La Tour                             | 434  |
| 1823 | Opéra-Comique em Paris                          | 428  |
| 1834 | Scheibler (congresso de Stuttgart)              | 440  |
| 1856 | Opéra de Paris (segundo Berlioz)                | 449  |
| 1857 | San Carlo em Nápoles                            | 445  |
| 1859 | diapasão francês normal (decretos ministeriais) | 435  |
| 1859 | Viena   | 456  |
| 1863 | Tonempfindungen de Helmholtz                    | 440  |
| 1879 | pianos Steinway (U. S. A.)                      | 457  |
| 1885 | Conferência de Viena                            | 435  |
| 1899 | Covent Garden                                   | 440  |
| 1939 | Diapasão internacional normal                   | 4440 |
| 1959 | Conferência de Londres                          | 440  |

DIATÔNICO

Qualificativo que se aplica a um INTERVALO\*, uma GAMA<sup>Ø</sup> ou a um sistema musical, em que os sons constitutivos são vizinhos e todos de nomes diferentes, seja quais forem os ACIDENTES\* eventuais. A palavra diatônica deriva da denominação de um “gênero” melódico grego formado por tons e semi-tons (v. nota no 22).

Os intervalos diatônicos são aqueles com os quais a gama diatônica usual é constituída (maior ou menor). Um sistema diatônico se opõe a um sistema CROMÁTICO<sup>Ø</sup> pois ele só emprega intervalos diatônicos. O sistema tonal (v. TONALIDADE\*) é essencialmente diatônico.

DIÊSE  – Ver SUSTENIDO

DÓ 

## DODECAFONISMO

Técnica de composição criada por Arnold Schoenberg (Kornposition mit zwolf Tönen) entre 1908 e 1923. A denominação francesa usual se deve a René Leibowitz cujas inteligentes iniciativas e a dedicação obstinada permitiram sua larga difusão entre os jovens músicos.

Desde 1908 ( três Peças para Piano opus II), Schoenberg, considerando que não existe a noção fundamental de DISSONÂNCIA<sup>Ø</sup>, mas apenas um estado de CONSONÂNCIA\* mais ou menos distante, se liberava do sistema tonal e se aplicava em suas composições a conservar aos doze semi-tons da gama CROMÁTICA<sup>Ø</sup> uma igual dignidade harmônica. Ele foi seguido por seus alunos, constituindo o que se convencionou chamar de “Escola Vienense”. Espírito construtivo, no entanto, Schoenberg se preocupou em criar novas leis, desejando não aprisionar seu sistema na recusa à tonalidade. A palavra ATONALIDADE\* o irritava pela sua característica puramente negativa que só leva em conta um aspecto (não essencial) do dodecafonismo. Foi em 1943 que Schoenberg formulou seu método de composição em doze tons iguais, baseado no princípio novo de “série”, melhor nomeado “Grundgestalt”, concebido por Hauer. Ele acabara de utilizar a escrita serial pela primeira vez, na sua última peça de seu Opus 33.

A série é uma sucessão fundamental de dozes sons diferentes (as doze notas da gama cromática), sem repetição e dispostas pelo compositor em uma ordem que determinará o desenvolvimento ulterior. Toda série pode se apresentar sob quatro formas:

Original-retrógada- inversão da original – retrógrada da inversão (ver IMITAÇÃO<sup>Ø</sup>). Cada uma dessas formas admite uma TRANSPOSIÇÃO<sup>Ø</sup> sobre cada um faz um total de quarenta e oito versões possíveis de uma mesma série.

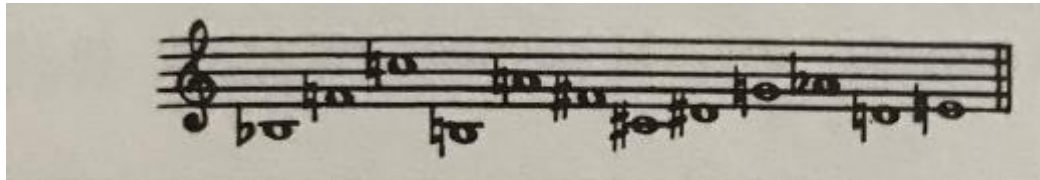
Um tema pode se compor de vários fragmentos melódicos, constituídos cada um por uma das 48 fórmulas disponíveis, cada fragmento sendo harmonizado por sons complementares emprestados de uma outra versão da “série” geradora ( ex. Notas da inversão acompanhando a forma original).O todo poderá ser complicado por formas transpostas em CONTRAPONTO\* , por variações rítmicas, etc.



Naturalmente, nenhuma nota deve teoricamente ocupar uma posição privilegiada como no sistema tonal. (TÔNICA\*, DOMINANTE\*, SENSÍVEL\*).

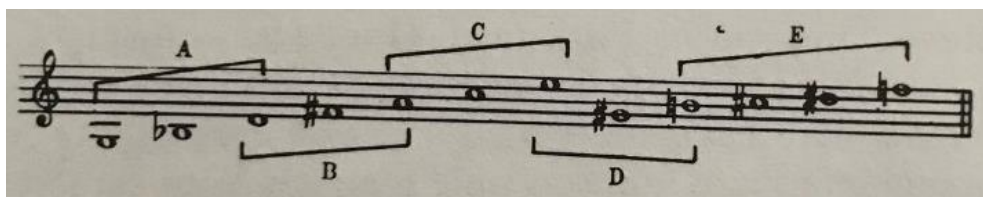
Os pioneiros da música dodecafônica são Schoenberg, Hauer, Berg, Webern e Krenek, mas encontram-se ensaios de emancipação tonal em Wagner (*Tristão e Isolda*) e sobretudo em Scriabine (*sonata opus 68*). O emprego da série por Schoenberg e seus discípulos deu origem à expressão “música serial”, que não se deve empregar sem consideração, pois nem toda música dodecafônica é necessariamente “serial”. Por outro lado, Berg em suas obras seriais, gosta frequentemente de homenagear a tonalidade: citação de *Tristão* e na *Suíte Lírica* (6º movimento – comp.26- 27) ou de um Coral de Bach no *Concerto de violão* (2º movimento – comp. 136- 157)

SCHOENBERG, *Klavierstück op. 33a* deriva da série:



que é dividida em três seções (três primeiros acordes) desenvolvidos separadamente.

A.BERG, *Concerto para violino em memória de um anjo*, baseado na série



(observar que A = Sol menor, B = Ré maior, C = Lá menor, D = Mi maior, E = gama por tons)

WEBERN, *Sinfonia op. 21*

Composição essencialmente contrapontística, na forma de um duplo CÂNONE\* baseado na série seguinte e na sua inversão:



estática. Na obra de Bastok, as notas do acorde sétimo diminuto construído sobre a dominante também tem função de dominante (Mi, Si b. Ré b, no tom de Dó, por exemplo).

#### ENARMONIA

Relação entre os tons de nomes diferentes que são tornados idênticos pelo TEMPERAMENTO\* (ex.: Dó# e Ré b ou Ré # Mi b). Como sinônimo de identidade, essa denominação é exagerada, pois, vinda dos Gregos, onde ela designava um “gênero” melódico em que intervinha o quarto de tom ela foi aplicada depois à relação verdadeira ( $128/125 \neq$  quarto de tom) entre essas notas de intonação muito próxima, mas com nomes diferentes. Em suma, a enarmonia só é identidade no sistema temperado, para os pianistas, por exemplo, que tocam o Dó # e o Ré b com a mesma tecla.

O equívoco resultante da enarmonia desempenha um papel importante na arte da MODULAÇÃO\*.

#### FRASEADO

Destaque de períodos, frases e motivos do discurso musical, pela observação e pela compreensão de indicações do autor e da pontuação natural. A suavidade do nosso sistema de notação não é tal que possa assegurar uma tradução rigorosa das intenções do compositor: a inteligência musical do intérprete é o complemento necessário do ato criador.

Na música vocal, o fraseado, imposto pela construção literária, não oferece dificuldades; mas não ocorre o mesmo na música instrumental. O músico iniciante, preso na armadilha das barras de compasso, será tentado a ver no COMPASSO\* a unidade orgânica, à qual serão ligados os motivos constitutivos ou os grupos melódicos da frase musical. Ele deverá aprender a distinguir nesses motivos o acento, precedido por um grupo preparatório ou « anacruse », e de um grupo conclusivo ou « desinência ». Um desses grupos pode faltar. Às vezes eles são o objeto de ampliações importantes (Messiaen) e pode-se estar em presença de uma anacruse, de uma desinência, até de um “acento”, ocupando um ou vários compassos. Os acentos não caem necessariamente nos tempos fortes, mesmo na música clássica e as ligações de um lado ou de outro de uma barra de compasso podem desviar o intérprete desatento... Aliás, os processos de IMITAÇÃO\* (aumentação, diminuição, inversão...) não devem fazer perder de vista os motivos melódicos que são o objeto deles... Tantas dificuldades que a teoria só complicaria, mas que uma sólida cultura musical e uma sensibilidade estética intacta conseguirão regularizar.

Para “frasear” bem, é necessário reconhecer a frase, saber onde ela começa e onde ela termina. É menos evidente do que se pensa, como o ajudarão a compreender os exemplos seguintes.

BETHOVEN, *Terceira Sinfonia* (primeiro movimento)

-início: o primeiro tema não se limita, como se acredita frequentemente aos quatro primeiros compassos. Ele prossegue até o décimo terceiro (17"): sem atentar para isso, um maestro tornaria essa exposição monótona e insípida.

BERLIOZ, *Sinfonia fantástica* ( primeiro movimento)

- compasso 72: esse tema (Ideia Fixa) só termina no compasso 111

## GIGA

Antiga dança, provavelmente originária da Grã-bretanha onde era muito difundida durante a época elisabetana, antes de ir de lá para a França. Segundo Grove, seria antes de origem italiana. No primeiro caso, seu nome seria tirado do inglês "giga" (sem relação, parece com o "jigg", tipo de farsa que se representava no século XVII entre os atos das peças sérias) no segundo caso, a palavra giga viria do italiano "giga", tipo de vièla com arco.

O seu ritmo é binário ou ternário, mas sempre em triolets ou em valores pontuados (frequentemente 3/8, 6/8, 6/4, 12/8... às vezes 2/2 ou 4/4) e o movimento é muito vivo. É quase sempre o resultado de um trabalho hábil de IMITAÇÃO<sup>o</sup> e toma frequentemente uma forma de fuga (em Bach principalmente). Formada por duas seções com repetições, é habitualmente o último trecho da SUÍTE<sup>o</sup>. Todas as suítes francesas e Inglesas de Bach, todas as partitas ( exceto a 2ª ) terminam com uma giga: a maioria das suítes para cravo de Haendel possui uma giga.

BACH, *Suíte n° 3*

BACH, *Partitas n° 3 e n° 4*

BACH, 3º, 5º e 6º *Concertos de Brandemburgo*

-finais no estilo da giga, sem levar esse nome

LOUIS COUPERIN, *Peças de cravo*

RAMEAU, *Primeiro livro de peças de cravo*

## HARMONIA

Designa-se por essa palavra a ciência da formação e do encadeamento dos ACORDES\*. De modo mais geral a harmonia é o aspecto "vertical" da música em oposição ao CONTRAPONTO\* que é seu aspecto "horizontal". Essas noções bem artificiais, às quais se refere ao falar de qualidades "harmônicas" ou contrapontísticas" de uma obra musical, são ingenuamente deduzidas de uma particularidade da notação: para conhecer em um dado instante, a natureza das notas superpostas que formam um acorde, deve-se ler verticalmente, fixar a atenção num pedaço vertical de música ("Ó tempo, suspende teu vôo ..."); se ao contrário se deseja seguir uma melodia, ou várias melodias simultâneas, deve-se ler horizontalmente da esquerda para direita.

De fato, a música não é nem horizontal nem vertical e é raro que uma obra possa ser analisada exclusivamente pelo seus aspectos harmônico ou contrapontístico. A harmonia carece de autonomia, sendo muitos de seus princípios deduzidos da ciência do contraponto: os que regem, por exemplo, o andamento de cada “voz” em uma sucessão de acordes. Tendo nascido apenas no século XVII, quando o desenvolvimento da “monodia” possibilitou deduzir novas leis da estrutura polifônica, seu reino será realmente de curta duração. Desde seu nascimento, ela vê suas leis transgredidas, em certas obras com IMITAÇÃO<sup>Ø</sup> estrita que obedecem àquelas do contraponto (CÂNONES\* na quarta ou na quinta, por exemplo, que introduzem uma POLITONALIDADE<sup>Ø</sup>). Talvez não esteja distante o tempo em que se criará na música uma unidade comparável àquela de que se orgulham as ciências físicas: no núcleo da ciência-música, a química-harmonia e a física-contraponto serão duas técnicas de laboratório úteis, encontrando as conclusões da primeira quase sempre suas melhores demonstrações na segunda. A técnica DODECAFÔNICA\* terá o mérito de tender a essa síntese. Rameau, o primeiro, tinha tentado isso, em benefício da harmonia baseando-se nas leis da acústica.

No entanto, a consideração momentânea de um certo aspecto vertical da música tornou-se necessária em várias partes da teoria e do ensinamento dessa arte; é o domínio próprio da Harmonia:

1. Para estabelecer uma nomenclatura de acordes fundamentais e justificar (senão explicar) sua classificação em acordes consonante e dissonantes.
2. Para formular claramente as regras gerais do encadeamento de acordes, de que dependem principalmente a MODULAÇÃO\* e a realização de fórmulas de CADÊNCIA<sup>Ø</sup>. O estudo de movimentos melódicos simultâneos em meio a uma sucessão de acordes obtido mais particularmente do contraponto.

Na harmonia tradicional as regras de modulação fazem intervir a noção dos “tons vizinhos”. Os tons vizinhos com os quais é mais fácil e, geralmente, preferível modular, são aqueles que têm na clave os mesmos acidentes (“armadura”) ou cuja armadura difere apenas por um acidente. Os tons vizinhos de uma dada TONALIDADE\* são portanto: o RELATIVO<sup>Ø</sup>, a quinta superior e seu relativo, a quinta inferior e seu relativo. Poderá se deduzir da tabela seguinte os tons vizinhos de cada tonalidade. A série de quintas crescentes e a de quintas descendentes foram colocadas lado a lado para mostrar as equivalências por ENARMONIA\*.

| QUINTES MONTANTES (f) |                   |               | Par ou<br>Acróstico * | QUINTES DESCENDANTES (g) |                   |              |
|-----------------------|-------------------|---------------|-----------------------|--------------------------|-------------------|--------------|
| ton<br>maj.           | relatif<br>mineur | Altérations   |                       | Altérations              | relatif<br>mineur | ton<br>majer |
| si ♯                  | sol X             | (2 ♯ + 5 X) ♯ | =                     | sans                     | la                | do           |
| mi ♯                  | do X              | (3 ♯ + 4 X) ♯ | =                     | 1 ♭                      | ré                | fa           |
| la ♯                  | fa X              | (4 ♯ + 3 X) ♯ | =                     | 2 ♭                      | sol               | si ♭         |
| ré ♯                  | si ♯              | (5 ♯ + 2 X) ♯ | =                     | 3 ♭                      | do                | mi ♭         |
| sol ♯                 | mi ♯              | (6 ♯ + 1 X) ♯ | =                     | 4 ♭                      | fa                | la ♭         |
| do ♯                  | la ♯              | 7 ♯           | =                     | 5 ♭                      | si ♭              | ré ♭         |
| fa ♯                  | ré ♯              | 6 ♯           | =                     | 6 ♭                      | mi ♭              | sol ♭        |
| si                    | sol ♯             | 5 ♯           | =                     | 7 ♭                      | la ♭              | do ♭         |
| mi                    | do ♯              | 4 ♯           | =                     | (6 ♭ + 1 ♭) ♯            | ré ♭              | fa ♭         |
| la                    | fa ♯              | 3 ♯           | =                     | (5 ♭ + 2 ♭) ♯            | sol ♭             | si ♭         |
| ré                    | si                | 2 ♯           | =                     | (4 ♭ + 3 ♭) ♯            | do ♭              | mi ♭         |
| sol                   | mi                | 1 ♯           | =                     | (3 ♭ + 4 ♭) ♯            | fa ♭              | la ♭         |
| do                    | la                | sans          | =                     | (2 ♭ + 5 ♭) ♯            | si ♭              | ré ♭         |

\* = rarement utilisé

3. Para nomear e classificar as dissonâncias e para debater se a dissonância é uma individualidade enquanto acorde, ou se resulta de um fenômeno acidental: ANTECIPAÇÃO, RETARDO<sup>o</sup>, NOTA DE PASSAGEM<sup>o</sup>, APOGIATURA\*, ORNAMENTOS<sup>o</sup> diversos. No caso da dissonância não funcional e não acidental, pesquisada por suas qualidades intrínsecas, encontra-se no domínio da harmonia pura. Encontram-se exemplos disso em Bach, em particular no uso que ele faz frequentemente do acorde de sétima diminuta no centro nevrálgico de uma obra, ou nas sucessões de acordes dissonantes como se encontra em várias árias da Paixão segundo São Mateus. Esses exemplos antigos da “emancipação da dissonância”, que Schoenberg realizará completamente em sua música de doze sons (v. DODECAFONISMO\*), foram amplamente seguidas, desde Chopin, Liszt e Wagner principalmente. As primeiras etapas dessa emancipação foram a suavização progressiva das regras de “preparação” e de “resolução” das dissonâncias: a primeira (que consiste em fazer escutar no acorde precedente, a nota que produz a dissonância) foi praticamente abandonada no século XVIII e mesmo a partir de Monteverdi para algumas dissonâncias fundamentais; a segunda, derrotada frequentemente desde Beethoven está em vias de desaparecer.

4. Para analisar uma partitura em seu aspecto harmônico ou vertical. Essa análise é muito delicada e exige daquele que a pratica um profundo conhecimento de todas as disciplinas musicais e uma intuição fina. Numa análise superficial que isola “pedaços” verticais de música, indiferente ao contexto, qualquer acorde fortuito pode ser definido (notas acrescentadas, APOGIATURAS\* múltiplas, etc) como se fosse a criação de uma vontade consciente e não a soma de coincidências e se elogia frequentemente assim uma audácia harmônica no que é talvez apenas o fruto da negligência... Uma harmonia complexa pode, além disso, dar lugar a várias interpretações diferentes: é então que a inteligência do contexto, e principalmente (o que se esquece frequentemente) a observação das características rítmicas pode permitir fazer uma escolha exata.

A harmonia clássica se baseia em parte na observação de um fenômeno natural, o da ressonância dos corpos sonoros (v. ante proposta<sup>o</sup> e CONSONÂNCIA\*, HARMÔNICOS<sup>o</sup>). O princípio sumário é o seguinte: a observação na natureza, em que todo som musical é a superposição de sons puros determinados, deve inspirar nossas próprias combinações de sons. Esse raciocínio é ainda mais especial pois a arte não é a reprodução da natureza: a arte começa, pelo contrário, quando a alma humana impõe à natureza suas próprias leis. Na atualidade, o compositor alemão Paul Hindemith pretende tirar de um estudo sumário de fenômenos sonoros uma justificativa científica de sua

harmonia. Mas não se pode segui-lo racionalmente em suas proposições arbitrárias e seu raciocínio sedutor mas desprovido de rigor.

Essas teorias se chocam hoje (no estado atual de nossa concepção da harmonia) com várias sérias dificuldades:

1. A série de harmônicos não permite a prova do acorde perfeito menor, construído na fundamental.
2. Os harmônicos 7,11,13,14,17,19,21,23,26, etc. são considerados “artificiais” porque entram na maioria dos sistemas (v. INTERVALOS\*)<sup>1</sup>.
3. O TEMPERAMENTO\*, que torna todos os intervalos artificiais e não tem nenhum fundamento natural, deveria logicamente questionar os princípios de uma harmonia que almeja ser “natural”.
4. A música serial e a pós-serial se referem a outros critérios.

LASSUS, *Lamentações de Jó*

-audácias harmônicas surpreendentes para a época

GESUALDO, *Madrigais*

-encadeamentos inesperados, dissonâncias, audácias de todos os tipos.

BACH, *Paixão segundo São Mateus* (2ª parte).

-A exclamação da multidão : “Barabbam!” é um acorde de sétima diminuta isolado do contexto.

-os dois recitativos do alto (Erbam es Gott ! et Ach Golgotha ! ) utilizam cerca de 3 vezes mais dissonâncias que consonâncias, com um objetivo essencialmente dramático. O segundo desses recitativos termina por uma dissonância não resolvida ( um Sol bequadro na parte do canto na harmonia do Lá b)

BEETHOVEN. *Nona Sinfonia* (1º movimento)

-compasso 313 e seguintes, no ápice desse movimento: resolução excepcional (7ª de dominante de Mi b se resolve em Ré menor).

SCHUBERT, *Quinteto em Dó* (3º movimento)

-3º compasso antes do fim efeito dramático produzido pelo acorde perfeito menor do 2º grau cromático (Fá natural)

DEBUSBY, *Pelléas e Mélisande*

-Segundo Ato, cena 2 (“Todas essas florestas”) encadeamento de nonas de dominante.

-Terceiro Ato, cena 1 (« Eu não vejo mais o céu... ») : encadeamento modulando acordes perfeitos.

STRAVINSKY, *Sagração da Primavera*

- “Voltas Primaveris “ cifra 53 – f. I: 9'20", invenção harmônica pura, , usando parcialmente a politonalidade e produzindo um efeito grandioso por um tipo de intensificação harmônica do tema exposto pouco antes.

BARTOK, *Música para cordas, percussão e celesta* (3º movimento)

-compassos 20 e seguintes, f. II, P. 1, 2'52", impressão de leveza, de delicadeza extrema pelos trillos e tremollos com distância de segunda: :”Isto parece com a seda que se rasga “ disse um dia Olivier . Messiaen

V. também exemplos-dicos de MODULAÇÃO\*, DISSONÂNCIAS<sup>o</sup>, ACORDES \*, CADENCES<sup>o</sup>, etc..

## INTERVALOS

Subjetivamente, o intervalo é a “diferença de altura” de dois sons. Fisicamente, é sua relação de frequências. Um MODO\*, uma GAMA<sup>o</sup>, um ACORDE\* são definidos pelos intervalos que existem entre seus sons constituintes.

Há uma infinidade de intervalos já que há uma infinidade de sons possíveis (tais como os gera teoricamente a sirene). Por isso os físicos preferem designá-los por sua expressão matemática, mais precisa que as denominações usuais<sup>2</sup>. Há várias maneiras de expressar matematicamente um intervalo:

a. Por uma fração representando a relação de frequências entre dois sons. Ex.: Um som de 1500 períodos/seg e um som de 1200 períodos/seg apresentam entre eles um intervalo de  $1500/1200 = 5/4$  que se chama terça maior.



Esta forma é clara e fala à imaginação, mas não permite a comparação imediata de intervalos, sobretudo se eles são representados por frações complicadas.

b. Por uma raiz, uma vez que a oitava é dividida em intervalos iguais (TEMPERAMENTO\*).

Assim  $\sqrt[12]{2}$  = um meio tom temperado (há 12 deles na oitava cuja expressão aritmética é 2).

c. Por unidades logarítmicas:

-logaritmos na base 2 do valor do intervalo.

- savart- log na base 10 x 1.000 ( o savart é portanto o intervalo que tem por logaritmo 0,001).

-prony – log na base  $\sqrt[12]{2}$ , e seu submúltiplo o centésimo (1/2 tom temperado = 1 prony = 100 centésimo)

A utilização dessas unidades logarítmicas, permite comparar imediatamente os intervalos mais complicados e simplifica os cálculos . Já que os intervalos são relações, eles não se somam nem se subtraem mas sim se multiplicam ou se dividem, enquanto as “alturas” (grandezas subjetivas variando como o logaritmo dos intervalos ) se prestam à adição e a subtração . Assim, permitindo substituir uma multiplicação por uma adição , uma elevação por uma multiplicação , os logaritmos são assim mais conformes ao mecanismo da percepção auditiva.

Os intervalos podem ser determinados de várias maneiras, dando origem a diferentes sistemas musicais vizinhos:

Pelo “CICLO DE QUINTAS” ascendentes e descendentes (sistema de Pitágoras, adotado também pelos Chineses) . A cada vez que se aumenta uma nota de uma quinta, multiplica-se sua frequência por 3/2, se for abaixada de uma quinta, multiplica-se por 2/3. Prosseguindo bastante com a escala das quintas ( V. HARMONIA\*, Tabela) superiores ou inferiores e comparando cada uma delas com a nota fundamental ( aumentada ou abaixada de uma ou de várias oitavas para permanecer no limite de uma oitava) , obtém-se uma série de intervalos da forma:  $3^n/2^m$  ou  $2^p/3^n$ . Nesse sistema, a terça maior é  $3^4/2^6 = 81/64$  (alta), a terça menor é  $2^5/3^3 = 32/27$ (baixa), o comma é  $3^{12}/2^{19}$  (coma pitagórica), o apótoma (1/2 tom cromático alto) é  $3^7/2^{11} = 2187/2048$ , o limma (1/2 tom diatônico baixo ) é  $2^8/3^5 = 256/243$ . A gama criada por este sistema é frequentemente chamada de “gama de violinistas”, pois estes tocam naturalmente a terça maior ( atração em direção à quarta); além de terem a tendência de tocar alto demais as notas sustentadas e baixo demais as notas bemolizadas (Dó# mais alta que Ré b). Na tabela da página 141, todos os intervalos expressos por uma fração cujos termos são, uma potência de 3 e uma potência de 2 são chamados “pitagóricos”.

PELA SÉRIE DE HARMÔNICOS\*, Podendo estender essa série tanto quanto se queira, serão obtidos, por comparação, todos os intervalos que podem ser expressos por uma fração. O “sistema de Zarlino” ( e de vários teóricos árabes) deriva desse método. Rameau obtém os principais intervalos do sistema de Zarlino colocando apenas os cinco primeiros harmônicos, depois os cinco primeiros harmônicos de cada um deles, e assim por diante: esse método se aproxima daquele dos pitagóricos,

pois equivale a construir séries de quintas sobre cada um dos termos de uma série de terças (quase nas oitavas)<sup>3</sup>. A gama utilizada teoricamente em música (gama “natural” ou gama dos físicos) é emprestada ao sistema de Zarlino.

PELO TEMPERAMENTO\* igual, ou divisão da oitava em intervalos iguais, Esses intervalos não podem ser expressos por uma fração, mas por uma raiz de 2 e a superposição deles se exprime por uma potência. O temperamento usual (Werckmeister, 1691) divide a oitava em 12 semi-tons equivalendo cada uma a  $^{12}\sqrt{2}$ . Outros temperamentos foram imaginados em 53 nonos de tom de  $^{53}\sqrt{2}$  (Holder, 1694), em 31 quintos de tom de  $^{31}\sqrt{2}$  (Huygens, 1691), em 24 quartos de tom de  $^{24}\sqrt{2}$  (Haba et Wyschnegradsky, 1925)..  $^{24}\sqrt{2}$ . Em 6 tons de  $^{6}\sqrt{2}$  (modo por tons de Debussy).

| INTERVALLES                                 | EXPRESSION              | SAVARTS | NOTE      | h | RELATIONS                                   |
|---|-------------------------|---------|-----------|---|---|
| Schisma (Z)                                 | $\frac{32805}{32768}$   | 0,490   |           |   | Q juste/ Q tem.                             |
| Diaschisma ou Parve (Z)                     | $\frac{2048}{2025}$     | 4,905   | ré ♭ ♭    |   | Q dim./quarte aug.                          |
| Comma syntonique (Z)                        | $\frac{81}{80}$         | 5,395   | do haut   |   | ton M / ton m                               |
| Comma pythag. (P)                           | $\frac{531441}{524288}$ | 5,885   | si ♯      |   | 12 Q/7 O                                    |
| Diesis ou 1/4 ton (Z)                       | $\frac{128}{125}$       | 10,300  | ré ♭ ♭    |   | $\frac{1}{2}$ ton d./ $\frac{1}{2}$ ton ch. |
| 1/2 ton chromatique (Z)                     | $\frac{25}{24}$         | 17,729  | do ♯      |   | 2 T/Q                                       |
| Limma pythag. (P)                           | $\frac{256}{243}$       | 22,634  | ré ♭ bas  |   | 3 O/5 Q                                     |
| Demi-ton (t)                                | $\sqrt[12]{2}$          | 25,086  | do ♯ ré ♭ |   |   |
| 1/2 ton diatonique (Z)<br>(seconde mineure) | $\frac{16}{15}$         | 28,029  | ré ♭      |   | ton m./ $\frac{1}{2}$ ton chr.              |
| Apotome (P)                                 | $\frac{2187}{2048}$     | 28,519  | do ♯ haut |   | 7 Q/4 O                                     |
| Ton mineur (Z)                              | $\frac{10}{9}$          | 45,757  | ré bas    |   | T/ton M                                     |
| Ton (t)                                     | $\sqrt[6]{2}$           | 50,172  | ré        |   | $(\frac{1}{2}$ ton temp.) <sup>2</sup>      |
| Ton majeur (Z) (P)<br>(seconde majeure)     | $\frac{9}{8}$           | 51,152  | ré        | 9 | T/ton m<br>ou 2 Q/O                         |

|                       |                    | RELATIONS |            |     |  |
|-----------------------|--------------------|-----------|------------|-----|--|
| Tierce diminuée (Z)   | 144/125            | 61,452    | mi ♯ ♯     |     |  |
| Seconde augmentée (Z) | 75/64              | 68,881    | ré ♯       | 75  | 2 Q/3 T                                |
| Tierce mineure (P)    | 32/27              | 73,786    | mi ♯ ba    |     | 2 O/3 Q                                |
| Tierce mineure (t)    | $\sqrt[4]{2}$      | 75,275    | mi ♯ ré ♯  |     | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^4$    |
| Tierce mineure (Z)    | 6/5                | 79,181    | mi ♯       |     | Q/T                                    |
| Tierce majeure (Z)    | 5/4                | 96,910    | mi         | 5   | ton M × ton m                          |
| Tierce majeure (t)    | $\sqrt[3]{2}$      | 100,344   | mi         |     | $(\frac{1}{2} \text{ ton t.})^4$       |
| Tierce majeure (P)    | 81/64              | 102,305   | mi haut    | 81  | $(\text{ton M})^2$ ou 4Q/2             |
| Quarte diminuée (Z)   | 32/25              | 107,210   | fa ♯       |     |  |
| Tierce augmentée (Z)  | 125/96             | 114,639   | mi ♯       |     | 3 T/Q                                  |
| Quarte juste (Z) (P)  | 4/3                | 124,939   | fa         |     | O/Q                                    |
| Quarte (t)            | $(\sqrt[12]{2})^5$ | 125,429   | fa         |     | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^5$    |
| Quarte forte (Z)      | 27/20              | 130,334   | fa haut    |     | 3 Q/T × O                              |
| - harmonique 11 -     | 11/8               | 138,303   |            | 11  |  |
| Quarte augmentée (Z)  | 45/32              | 148,062   | fa ♯       | 45  |  |
| Triton (t)            | $\sqrt{2}$         | 150,515   | fa ♯ sol ♯ |     | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^6$    |
| Quinte diminuée (Z)   | 64/45              | 152,967   | sol ♯      |     |  |
| Quarte augmentée (P)  | 729/512            | 153,457   | fa ♯       | 729 | 6 Q/3 O                                |
| Quinte faible (Z)     | 40/27              | 170,696   | sol ba     |     | 2 O × T/3 Q                            |
| Quinte (t)            | $(\sqrt[12]{2})^7$ | 175,602   | sol        |     | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^7$    |
| Quinte juste (Z) (P)  | 3/2                | 176,091   | sol        | 3   | Q                                      |
| Sixte diminuée (Z)    | 192/125            | 186,391   | la ♯ ♯     |     |  |
| Quinte augmentée (Z)  | 25/16              | 193,820   | sol ♯      | 25  | 2 T                                    |
| Sixte mineure (P)     | 128/81             | 198,725   | la ♯       |     | 3 O/4 Q                                |
| Sixte mineure (t)     | $(\sqrt[3]{2})^3$  | 200,687   | la ♯ sol ♯ |     | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^8$    |
| Sixte mineure (Z)     | 8/5                | 204,120   | la ♯       |     | O/T                                    |
| - harmonique 13 -     | 13/8               | 210,853   |            | 13  |  |
| Sixte majeure (Z)     | 5/3                | 221,849   | la         |     | T/Q                                    |
| Sixte majeure (t)     | $(\sqrt[4]{2})^3$  | 225,772   | la         |     | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^9$    |
| Sixte majeure (P)     | 27/16              | 227,244   | la         | 27  | 3 Q/O                                  |
| Septième diminuée (Z) | 128/75             | 232,149   | si ♯ ♯     |     |  |
| - harmonique 7 -      | 7/4                | 243,038   |            | 7   |  |
| Sixte augmentée (Z)   | 225/128            | 244,972   | la ♯       | 225 |  |
| Septième mineure (P)  | 16/9               | 249,877   | si ♯       |     | 2 O/2 Q                                |
| Septième mineure (t)  | $(\sqrt[6]{2})^4$  | 250,858   | la ♯ si ♯  |     | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^{10}$ |

P = Pitágoras Z = Zarlino t = temperamento M = maior

m = menor Q = quinta O = oitava T = terça maior 5/4

INVERSÕES. Um intervalo é “invertido” quando o som grave sobe uma oitava ou o som agudo baixa uma oitava. Assim, a inversão do meio-tom cromático (25/24) é a oitava diminuta (48/25), a do meio-tom diatônico (16/15) a sétima maior (15/8), a do tom menor (10/9) a sétima menor (9/5), etc... A inversão do intervalo temperado composta de x semi-tons tem a forma

$$(\sqrt[12]{2})^{12-x}$$

Intervalos definindo a gama diatônica, dita “natural”

|                                     |                        |
|-------------------------------------|------------------------|
| $F/E = C/B = 16/15$                 | demi-ton diatonique    |
| $E/D = A/G = 10/9$                  | ton mineur             |
| $D/C = B/A = G/F = 9/8$             | ton majeur             |
| $F/D = 32/27$                       | petite tierce mineure  |
| $G/E = C/A = D/B = 6/5$             | tierce mineure         |
| $E/C = A/F = B/G = 5/4$             | tierce majeure         |
| $F/C = G/D = A/E = C/G = E/B = 4/3$ | quarte juste           |
| $D/A = 27/20$                       | quarte forte           |
| $B/F = 45/32$                       | quarte augmentée       |
| $F/B = 64/45$                       | quinte diminuée        |
| $A/D = 40/27$                       | quinte faible          |
| $G/C = B/E = C/F = D/G = E/A = 3/2$ | quinte juste           |
| $C/E = F/A = G/B = 8/3$             | sixte mineure          |
| $A/C = B/D = 5/3$                   | sixte majeure          |
| $C/D = A/B = 16/9$                  | septième mineure       |
| $G/A = 9/5$                         | septième mineure haute |
| $B/C = 15/8$                        | septième majeure       |

O exame do que precede mostrará ao leitor que os intervalos diatônicos devem sua denominação a sua posição na gama e deverá esclarecê-lo suficientemente a respeito do sentido dos adjetivos maior, menor aumentado, diminuto, para que seja inútil de dar a explicação ( na gama temperada, os diferentes tipos de tons, terças menores, quartas, quintas, sétimas menores são confundidos, bem como a quarta aumentada e a quinta diminuta).

## MELODIA

Uma sucessão lógica de sons diferentes, cujas relações (INTERVALOS\*) permitem uma percepção global, forma uma melodia, do mesmo modo que uma sucessão de durações respeitando condições análogas forma um RITMO\*. Melodia e ritmo são os princípios fundamentais da música. O aspecto visual da música transcrita permitiu dizer que a melodia é a componente “horizontal” da música, sendo a harmonia sua componente “vertical”. A arte da melodia não se ensina e sua beleza escapa à análise: é a manifestação superior do gênio musical.

Algumas belíssimas melodias:

*Libera me* (extraída do “Réquiem”).

MONTEVERDI, *Lamento de Arianna*.

PURCELL, *Dido e Enéias* (morte de Dido: Thy hand, Belinda).

MOZART, *Quinteto com clarinete* (movimento lento).

MOZART, *Don Giovanni* (final do primeiro ato).

MOZART, *Flauta Mágica* (duas árias de Papageno, primeiro e segundo atos).

MOZART, *Bodas de Figaro* (Voi che sapete...)-

BEETHOVEN, *Nona Sinfonia* (Segundo tema do terceiro movimento: andante ; e “Hino à alegria”).

BELLINI, *Norma* (Casta Diva...).

SCHUBERT, todos os lieder, e mais especificamente:

*An die Musik* (1) (2), *Musensohn* (1), *Viola* (3). *An die Leier* (4), *Liebesbotschaft* (5), *Der wanderer* (4), *Trockne Blumen*, *Mit dem grünen Lautendante* (5 *La Belle Meunière*). *Im Frühling* (2), *Der Einsame* (5), *Im Abendroth* (5)...

( 1 ) K. Ferrier, (2) Seefried, (3) B. Retchitska, (4) G. Souza, (5)Fischer-Dieskau.

SCHUBERT, *Quinteto em Dó* (primeiro movimento: tema principal)

SCHUMANN, *Mondnacht* (Liederkreis op. 39).

WAGNER, *Maîtres chanteurs* (terceiro ato: canto de Walter).

VERDI, *Força do Destino* (grande ária de Leonora).


BIZET, *L'Arlésienne* (adagietto).

BRAHMS, *Rapsódia para alto* (segunda parte).

BRAHMS, *Trio em Si* (primeiro movimento).

STRAUSS, *Chevalier à la Rose* (Ária da Marechala no final do Primeiro ato- Dueto final).

Inúmeras melodias populares de todas as proveniências (ver especialmente os catálogos de Folkways, Chant du Monde, Bam, Riviera, Barenreiter)

MESURE  -Ver COMPASSO

MODO

Literalmente, o modo é uma maneira de ser e de fazer, cujo elemento essencial na música é a escolha de uma escala fundamental que será o objeto de um tratamento apropriado. Numa acepção mais estrita, este termo designa habitualmente a repartição de INTERVALOS\* numa escala típica de um sistema musical.

Aplicada neste sentido estrito à música antiga, a palavra modo é completamente inapropriada. Para os Gregos antigos “armonia” designava cada um dos acordes fundamentais do instrumento de sete cordas e ao mesmo tempo, o modo de utilizar esse acorde em função de sua característica moral

particular ou “ethos”. É por isso que se achou bom traduzir ἀρμωρία “por modo”, tradução discutível, mas não inconveniente, pois a harmonia se destaca do “modos” latino. Mas o que chamamos impropriamente de “modos gregos” é outra coisa: o “dórico”, o “frígio”, o “lídio”, etc não são modos, mas escalas limitadas à oitava, fragmentos do “Grande sistema perfeito de Aristoxène. São aspectos da oitava (“espécies”), ou sistemas, definidos no gênero diatônico e ligados às noções de “ambitus” (extensão limitada, aqui à oitava) e de “tonos” (intonação ou “altura” prescrita<sup>4</sup>). Segundo Aristoxène, Platão, Aristóteles, esses sistemas eram o fundamento das armonai, o ambitus era representado pelas cordas extremas do instrumento. Um dos sons era objeto de uma promoção especial: é o som central ou μέγον, centro fixo do “Grande sistema perfeito” de Aristoxène ( função correspondente à nossa dominante mais nossa tônica). Um outro som tinha função de nosso final, mas os teóricos concordam pouco sobre sua posição na escala, sendo admitido que ela não é necessariamente o som mais grave como no nosso sistema musical atual. Ignora-se em que condições o CANTOCHÃO\* adotou os pseudo-modos gregos para a partir deles criar os “tons eclesiásticos”. As fontes de informação precisas são posteriores à reformulação (por volta de 750) do velho repertório romano, com certeza de fonte grega, mas cuja natureza conhecemos pouco. Parece que os modos do cantochão, do modo que chegaram até nós, são fundados sobre as mesmas escalas de oito sons que os “modos” gregos do gênero diatônico<sup>5</sup>, mas são alterados com nomes falsos, como consequência de uma confusão nessas nomenclaturas. Não se conhece o responsável por esse erro curioso (falsamente atribuído a Boécio), e os teóricos nunca julgaram importante corrigi-lo. É assim que o dórico nacional dos Gregos (oitava Mi-Mi) tornou-se o “modo de Ré” (de Ré a Ré nas teclas brancas do piano) conservando, como “primeiro tom” eclesiástico, uma primazia que nada mais justifica. Os teóricos da idade média adaptaram, bem livremente, o princípio da final (ou tônica) e do som central (chamado teneur, tom de recitação ou dominante). Mas eles não se preocuparam com a altura absoluta (tonos dos Gregos, colocando todos os sistemas na tessitura média da voz); assim, a NOTAÇÃO\* carregada de melodias do cantochão não teve que se incomodar com alterações supérfluas... Todo modo podendo ser enunciado sem alteração ( só com as teclas brancas do piano), habituou-se mais tarde a designar os tons eclesiásticos pelas notas extremas ou ambitus do modo não alterado ( primeiro tom = modo de Ré; segundo tom = modo de 1ª , etc).

Há oito modos principais ou tons do cantochão quatro entre eles ( de ordem ímpar) são chamados “autênticos”; os quatro outros ( de ordem par: denominação em hipo) são ditos plagais. A tradição que atribui os primeiros a Santo Abrósio e os segundos a São Gregório não tem fundamento. No século XVI, considerou-se bom acrescentar seis outras às quais se atribuiu novos nomes gregos ( emprestados da terminologia dos “tonoi”). Eis aqui a lista completa deles com a indicação, para cada modo, do ambitus (na prática, a nota de onde se deve partir para tocar o modo nas teclas brancas) e da final; o ponto de partida das escalas diatônicas correspondente à verdadeira nomenclatura grega é exibida à esquerda.

| GREGOS |  | AMBITUS | FINAL |  |
|--------|--|---------|-------|--|
|        |  |         |       |  |

|                  |                                   |     |     |                      |
|------------------|-----------------------------------|-----|-----|----------------------|
| Mi               | 1º tom = dórico (h)               | Ré  | Ré  |                      |
| Lá               | 2º tom = hipodórico               | Lá  | Ré  |                      |
| Ré               | 3º tom = frígio(c)                | Mi  | Mi  |                      |
| Sol              | 4º tom = hipofrígio               | Si  | Mi  |                      |
| Dó               | 5º tom = lídio (o)                | Fá  | Fá  |                      |
| Fá               | 6º tom = hipolídio (b)            | Dó  | Fá  |                      |
| Si               | 7º tom = mixolídio (j)            | Sol | Sol |                      |
|                  | 8º tom = hipomixolídio            | Ré  | Sol |                      |
| MODOS<br>TARDIOS | 9º tom = éolio(d)                 | Lá  | Lá  | (menor sem sensível) |
|                  | 10º tom = hipoéolio               | Mi  | Lá  |                      |
|                  | 11º tom = hipereólio (não usado)  | Si  | Si  |                      |
|                  | 12º tom = hiperfrígio (não usado) | Fá  | Si  |                      |
|                  | 13º tom = jônio                   | Dó  | Dó  | (nossa maior)        |
|                  | 14º tom = hipojônio               | Sol | Dó  |                      |

Após inúmeras modificações ( a primeira sendo a introdução do Si bemol todas as vezes que a quarta aumentada Fá-Si, ou “diabolôs in musica” era duvidosa), os modos do cantochão deram origem ao maior e ao menor de nosso sistema tonal ( c.f. Abertura para uma discoteca p.36)

Maior



Menor

1-“harmônica” (menor usual : modo de Lá com SENSÍVEL\*)



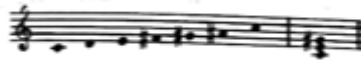
2.melódica (modo de Ré com SENSÍVEL\*)



Um inventário de modos utilizados nos cinco continentes constituiria o material para uma enciclopédia: a música da Índia conhece cerca de setenta e duas variedades destes, a música árabe, cento e vinte. A maioria não pode ser representada convenientemente no nosso sistema de notação, pois esses modos possuem INTERVALOS\* que não utilizamos. O leitor que se interessar pelo assunto poderá consultar as excelentes obras de Alain Danielou e as obras raras dos teóricos árabes ou persas que tenham sido traduzidas (principalmente Avicenne O Livro de Ciência, t . II). Nesta obra só serão dados, portanto, alguns exemplos de modos que se encontram, na música europeia, com o maior, com o menor e com antigos modos do cantochoão .

MODO POR TONS, CHAMADO DE “GAMA POR TOM”

Este modo, apreciado por Debussy, cria naturalmente o ACORDE\* da quinta aumentada. (i)



MODE PENTATÔNICO

(emprestada pelos chineses) (i)



MODOS CIGANOS



(formas aproximativas utilizadas pelos compositores)

(f)(p)(e)(k)



MODO ANDALUZ



frequentemente utilizado na música espanhola

MODOS PARTICULARES DE ALGUNS COMPOSITORES

-Verdi. Na Ave Maria das Pezzi Sacri, utiliza os sons da escala



-Bartok adota uma grande variedade do tipo :

(l)(m)



-Messiaen emprega sistematicamente sete modos “com transposições limitadas” (as transposições sucessivas, de meio-tom em meio-tom levam a recair bem rapidamente nas mesmas notas, tornando impossível a série de doze transposições às quais se prestam nossos modos maior e menor). Os melhores exemplos disso são o modo por tom (duas vezes transponível) e este (três vezes trasponível):

(n)



(a) BEETHOVEN, *Nona Sinfonia* (scherzo) ·

-seção central (o trio) : maior contrastando com menor

(b) BEETHOVEN, *Quarteto op. 132* (“ Canto de reconhecimento no modo lídio “): na verdade, mais hipolídio que lídio.

(c) BRAHMS, *Quarta Sinfonia* (andante)

- exposição do tema em modo frígio

(d) DVORAK, *Sinfonia do Novo Mundo* (final)

-1º tema (exposto pelos metais) modo éolico

(e) LISZT, *Rapsódia nº 9* (final)

(f) LISZT, *Rapsódia nº 13* (início)

(g) VERDI, *Pezzi Sacri* (Ave Maria)

(h) DEBUSSY, *Pelléas e Mélisande*

-compassos de abertura: modo dórico

(i) DEBUSSY, *Prelúdios* (Velas)

-modo por tons e, na parte central, modo pentafônico

(j) STRAVINSKY, *Sagração da Primavera*

-cifra 61-f. I 1 1'25" : dois trompetes mixolídio

(k). BARTOK, *Dança romena nº 3*

(l) BARTOK, *Concerto para orquestra* (Intermezzo)

(m) BARTOK, *Sonata para dois pianos e percussão* (terceiro movimento)

- o primeiro tema é a gama do modo-típico de Bartok

(n) MESSIAEN, *A Natividade* (v. As crianças de Deus) e *Os Corpos gloriosos* (t. Sutileza des Corpos gloriosos)

(o) FALLA, *O Retábulo de Mestre Pedro*

-cifra 59-conclusão em modo Fá de uma passagem com uma beleza misteriosa.

(P) JOLIVET, *Concerto de piano*

- 1º movimento- 1'25" – primeiro modo cigano citado ( ou modo hindu Çrimbandra...com quase quartos de tom).

## MODULAÇÃO

Na linguagem usual, chama-se modulação a passagem de um tom para outro no interior de uma composição musical. Etmologicamente, modular (“modulari” de Santo Agostinho), é conduzir convenientemente, um canto para um modo que convém ou, por extensão, passar de um MODO\* para outro.

Na acepção corrente do termo, que data do fim do século XVI (Willaert foi o primeiro compositor a “modular” no com o sentido que entendemos o termo), a modulação não implica nem exclui a eventualidade de uma mudança de modo. Não possuindo regras limitativas estritas, esse procedimento oferece inumeráveis possibilidades de desenvolvimento (V. FORMA<sup>Ø</sup>): teoricamente todas as modulações são possíveis, com a condição que sejam habilmente preparadas ou justificadas pelo caráter da composição) para não surpreender de modo desagradável, e que a nova TONALIDADE\* seja bem construída para que nenhum equívoco persista.

De modo geral, é necessário, para modular, fazer ouvir uma nota da nova tonalidade que seja estrangeira à antiga. Essa nota será a “nota característica” da nova tonalidade:

:

fa# na modulation Dó-Sol,.Si b dans la modulation Dó-Fá.

#### Modulação nos sons vizinhos

Tons são chamados vizinhos se eles só diferem por uma ACIDENTE\*. Cada tonalidade tem cinco sons vizinhos: som RELATIVO<sup>Ø</sup>, sua quinta superior e seu relativo, sua quinta inferior e seu relativo ( ver tabela Página 120). O procedimento não oferece aqui nenhuma dificuldade : se fará ouvir a nota característica da nova tonalidade que é a SUBDOMINANTE<sup>Ø</sup> se se modula “em direção aos bemóis” ( i.e. em direção a uma tonalidade que possua um bemol a mais ou um sustenido a menos) ou sua SENSÍVEL\* se se modula “ em direção aos sustenidos” (i.e. em direção a uma tonalidade que possua um sustenido a mais ou um bemol a menos). Se se encontra , por exemplo, em Lá maior ( três sustenidos), a aparição de um Ré # indica geralmente uma modulação em direção ao Mi maior... de um Sol bequadro em direção ao Ré maior, de um Mi # em direção a um Fá # menor.

Em Mi b maior, um Ré b indica uma modulação em Lá b maior, um Lá bequadro uma modulação em Si b maior, um Si bequadro uma modulação em Dó menor .Pode-se notar que a subdominante e a sensível são as notas tonais por excelência: elas só podem pertencer a uma única tonalidade. As duas estão presentes no acorde de sétima dominante.

#### Modulação com tons afastados

Duas tonalidades são mais distantes se diferirem por um número maior de acidentes: elas atingirão a máxima distância quando estiverem numa relação de TRÍTONO\* (quarta aumentada ou quinta diminuta). Por vezes, a busca por efeitos dramáticos justificará a passagem brutal para uma tonalidade afastada: simples justaposição de tonalidades. Mas, na maioria de casos deverá se recorrer a notas ou a harmonias de transição. Eis alguns métodos simples inspirados neste princípio para a modulação com tons afastados:

1. Sucessão de modulações com tons vizinhos. Pode-se ir, por exemplo de Dó para Fá# passando por Sol, Ré, Lá, Mi, Si; ou por Fá, Sib, Mib, Láb, Réb, Solb (=Fá# por ENARMONIA\*). Este método é fácil e natural, mas não permite modulações rápidas (c)(d)

2. Mudança de modo. Pode-se ir por exemplo de Dó maior a Fá# maior passando por Lá Menor (relativo ao Dó), Lá Maior (mudança de modo), Fá # menor (relativo ao Lá), Fá# Maior (mudança de modo). (f)

3. Princípio de notas pivô ou de acordes pivô (c)(d)(e). Chamam-se assim notas ou acordes em relação com várias tonalidades e que se faz ouvir com uma certa insistência para criar o equívoco do qual se aproveita para modular. Entre os acordes modulantes que possuem um ou várias notas pivô, os mais frequentemente utilizados são os acordes de sexta colocados nos graus 1,2,4 (sexta napolitana) (c), ou 5 da tonalidade inicial e os acordes ambíguos (sétima diminuta, quinta diminuta, quinta aumentada) (b) (v. ACORDES\*). Pode-se também passar de Dó a Fá# usando a sexta napolitana (Fá-Lá b-Ré b), acorde da dominante de Solb; ou então o acorde da sétima diminuta\* de acordo com o esquema seguinte:



4. Audição do som de pouca intensidade de um acorde ou de uma mudança de modo. É assim que se pode autorizar a passar diretamente de um Dó maior para um Ré b (tom da sexta napolitana), ou para um Ré (omissão do acorde-pivô Lá-Dó-Mi-Sol) assim como para Mi, mi b, Lá, Lá b (omissão da mudança do modo facilitando assim a modulação\*). O amador poderá sentir instintivamente o parentesco que existe entre esses tons antes de conhecer a teoria (b)(c)(d)(g).



Existe naturalmente uma infinidade de modulações excepcionais, que consistem seja em passar de modo inesperado para uma tonalidade afastada, seja em encadear acordes pivô que deslocam sem cessar a sensação tonal, a “resolução esperada” (ex. sucessão de sétimas de dominante em Haydn, Mozart e às vezes em Bach) (a)(c).

(a) BACH, *Cravo bem temperado I* (Prelúdio I)

- série de acordes-pivô, parecendo preparar uma modulação que não acontece (esses encadeamentos podem ser percebidos, tocando simultaneamente todas as notas de cada compasso).

(b) MOZART, *Don Giovanni*

- Recitativo de Dinna Anna quando ela descobre o cadáver de seu pai.

(nº 2-compassos 17-25) : a partir de *Quel sangue.... quella piaga*, modulação rápida em F# maior para Ré maior e Mi maior (omissão dos tons vizinhos intermediários).

-Final do Ato I – compassos 468 et seguintes-acorde de Mi em *ajuto!* introduz Mi bemol-acorde de sétima diminuta (Lá Dó Mi b Sol b) sobre scelerato introduz Si bémol menor - acorde de sétima diminuta (Si Ré Fá Láb) sobre o segundo scelerato introduz Dó menor, depois maior.

(É inútil insistir na prodigiosa intensidade dramática dessas modulações: são ápices da música).

(c) BEETHOVEN, *Sonata op. 106* (adágio sostenuto)

-compassos 13-14-1'07\_modulation direta de F# menor a Sol maior (tom da sexta napolitana) por um encadeamento de três acordes: Dó sustenido maior- -Dó maior com 7ª diminuta-Sol maior

-compassos 76-85-6'34"\_modulação de Mib maior em F# menor por uma sucessão de acordes-pivô fazendo esperar a modulação Mi bemol maior-Lá sustenido menor.

(d) SCHUBERT. *Sinfonia em Dó* (terceiro movimento)

-compassos 239-247-f. II P. 1 ; 3'32" \_nota-pivô (Mi) repetida insistentemente para modular de Dó maior para Lá maior.

(e) CHOPIN, *Prelúdio no 15*

-a assim chamada “gota d’água” (Lá b-sol#) é uma nota-pivô particularmente insistente que favorece breves modulações em torno do Ré bemol maior e do Dó sustenido menor.

(f) VERDI, *Requiem ( Dies Irae)*

-modulação direta de Mi mineur para Sol mineur entre “Confutatis” e retomada de “Dies Irae” (omissão do intermediário normal, Sol

maior).

(g) VERDI, *Aida* (célebre marcha do Segundo Ato)

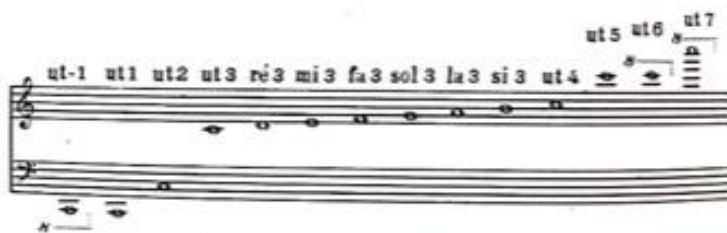
-modulação por enarmonia de Lá b (=Sol#) em Si maior para realizar a entrada de um novo grupo de figurantes.

(h) RAVEL. *Bolero*

-A obra não sai da tonalidade obsediante de Dó maior até intervir no final uma brusca modulação em Mi maior.

## OITAVA

A oitava é a mais perfeita das CONSONÂNCIAS<sup>Ø</sup>. Duas notas que formam um intervalo de oitava têm o mesmo nome; assim distinguem-se as oitavas sucessivas numerando-as a partir de Dó:



## Ópera

O termo italiano ópera (“obra”) se impôs para designar de modo geral o drama lírico, que os italianos denominaram inicialmente “dramma per música”, depois “opera seria” em oposição à “ópera buffa”. O vocabulário francês conservou “ópera bufa” para uma ópera leve sobre um tema de comédia, mas é só adotado “ópera cômica” para designar uma forma mixta de onde os diálogos falados se alternam às cenas cantadas: todas distinções vagas e arbitrárias

aliás , pois *Fidelio*, que contém diálogos falados, é totalmente o contrário de uma ópera-cômica, *Don Juan* e as *Bodas de Figaro* ( que Mozart chama respectivamente *drama giocoso* e *commedia in musica*) não são nem óperas sérias nem óperas bufas. O “Singspiel” alemão ( A Flauta mágica ) e o “drama musical” wagneriano escapam eles também às classificações elementares, na medida em que se afastam da Ópera tradicional.

Uma história da Ópera ultrapassaria muito o âmbito deste livro, mas é interessante conhecer suas origens verdadeiras. Desde a Antiguidade, a música interveio frequentemente nas representações dramáticas para realçar o seu impacto: tragédias gregas, dramas litúrgicos e jogos da Idade Média ( no *Jogo de Robin e Marion*, de Adam de La Halle, várias canções são interpretadas pelos protagonistas), pastorais em música na corte de Laurent o Magnífico em Florença, e depois, durante um século, na dos duques de Ferrara... Essas pastorais, que originaram as “Máscaras” inglesas (na moda na época dos Tudors desde Henry VIII) são o germe da futura Ópera. A história desta começa em 1160. De 1576 a 1585 aproximadamente, o conde Bardi, mecenas culto, reunia em seu palácio as maiores inteligências e os mais ilustres talentos de seu tempo, em especial V. Galilei ( pai do célebre cientista), E. de Cavalieri e G. Caccini. Esses dois músicos faziam representar às vezes, nas reuniões da camerata Bardi pastorais em música que anunciavam a célebre Euridice de Peri (1600). Adversários declarados da música polifônica e principalmente do MADRIGAL<sup>o</sup> 6, mas partidários da música grega, que só conheciam contudo através das recentes traduções de Aristóxeno, eles aperfeiçoaram um estilo de canto monódico, essencialmente dramático e expressivo, que foi nomeado como “estilo representativo”: o único que se prestava à representação de uma ação dramática ( ver também ORATÓRIO<sup>o</sup> os dois gêneros, profano e sagrado, se formam simultaneamente). No teatro, o texto não conseguirá se submeter às exigências do contraponto: de onde a necessidade de um estilo musical no qual se possa, segundo o prefácio das Nuove musiche de Caccini, in “armonia favellare” falar em música). A ópera tinha nascido e o primeiro grande obra-prima do gênero, o Orfeo de Monteverdi, aparecia em 1607: o “estilo representativo”, sem *secura*, se apresenta aqui como uma melodia inesgotável, tão bem adaptada ao texto que ela parece inviável sem ele e ele sem ela. Depois de Florença e Mântua (Orfeo), a onda da ópera se espalha em Veneza (Cavalli, Cesti), em Roma (Rossi, Melani) , em Gênova (Stradella), em Viena (Cesti), em Paris (onde Orfeo de Rossi é representado em 1647), na Alemanha (Dafne de Schütz sobre um libreto do principal colaborador de Caccini e Montiverdi). Pouco a pouco se perdia o sobre clacissismo do « *stile rappresentativo* » primitivo ( enquanto aumentava a glória das prima-donas e a suntuosidade do maquinário, Na segunda metade do século XVII, o centro de onde a ópera brilha pro mundo é Nápoles, onde, após Alessandro Scarlatti, uma prodigiosa plêiade de músicos assegurará, até o final do século XIX, a perenidade do “bel canto” (originalmente “buon canto”), esse canto intoxicado de si mesmo cujas premissas se encontram na obra de Caccini. A. Scarlatti é o verdadeiro criador de um estilo de ópera que Mozart herdará:o “*stile rappresentativo*” ele substitui por um “recitativo secco” que suporta a ação, interrompido por “árias” que a comentam. A orquestra, à qual são confiadas partes independentes, apresenta as características da orquestra clássica; a forma da ABERTURA<sup>o</sup> italiana é fixa. Mas é Puccini que cria o gênero de grandes finais de atos que Mozart levou à perfeição.

No entanto, um Florentino, Lulli(y), renunciando aos sortilégios do buon canto, edificava a ópera francesa sobre o princípio da estrita obediência ao texto, criando um estilo de canto adaptado à língua francesa, com o mesmo cuidado com a pureza que presidia nos trabalhos

da “camerata”. Mas se a autonomia do canto era julgada contrária ao interesse dramático, os ornamentos “expressivos” por outro lado, cuidadosamente codificados, eram multiplicados ao infinito, e a tragédia lullista não renunciava à atração pelas máquinas, balés, alegorias, cuja absurdidade dramática é evidente. A ópera de Rameau erra nos mesmos excessos, mas a grandeza de sua música, muito mais independente da prosódia, faz esquecer a incoerência das situações dramáticas.

Cansado no entanto dessas fórmulas, uma boa parte do público parisiense, por volta da metade do século XVIII, se entusiasmou com um novo gênero: a ópera-cômica, o teatro misturado com cantos que se representavam no Teatro Italiano e na Feira Saint-Germain, de onde Favart a transportou para o teatro da Ópera-Comica. Esse gênero tipicamente francês <sup>7</sup> tinha produzido algumas obras-primas (principalmente O Desertor, de Monsigny), e o público começava a se divertir um pouco nos teatros líricos, quando apareceu o terrível Gluck, digno sucessor de Lully: é curioso que esses dois estrangeiros de grande talento (similares por sua vaidade despótica) tenham desejado impor aos franceses, aparentemente contra sua vontade, uma arte severa tão incomum ao temperamento destes. *Pensava em restringir a Música ao seu verdadeiro ofício, escreve Gluck, servir à poesia pela expressão, e pelas situações de sua Fábula, sem interromper a ação, ou esfriá-la com seus ornamentos inúteis e supérfluos...*(dedicatória de Alceste). Este corajoso reformador não tinha entrevisto o que Mozart adivinharia por instinto: a música toca, por um lado a vida orgânica, por outro o absoluto irracional, mas continua alheia à razão humana ou à liberdade moral que não saberia acorrentá-la ao serviço da poesia e da ação. A “verdadeira função” da música não está na expressão, mas na evocação do inexprimível; sua significação expressiva e incerta e frequentemente se é notado que a ária admirável de Orfeu “*Perdi minha Eurídice ... não perderia nada se fosse cantada com a letra “Encontrei minha Eurídice ... nada se iguala à minha felicidade”* ! Infelizmente, se o gênio de Monteverdi e de Purcell defende uma submissão da música ao texto, a obra dos puristas da declamação exata, Lully e Glück, nos força por vezes a uma admiração aborrecida (a lentidão exasperante dos movimentos adotados hoje contribui com certeza a estragar o prazer). A ópera bufa napolitana, pelo contrário, de Scarlatti a Paisiello e Cimarosa e depois a ópera de Mozart que participa de sua estética e atinge a perfeição, fascina de cara: a música aí é soberana e, ora se sobrepõe à ação como o contraponto da fatalidade, ora determina a ação e cria os personagens <sup>8</sup>

Todas as discussões ou pseudo discussões (lullistas e ramistas, gluckistas e piccinistas, “bufões”, wagnerianos e anti wagnerianos, etc.), sejam quais forem os pretextos, nasceram do antagonismo entre a música pura e a ação dramática. Em função de a música apoiar o drama, comentando a ação, intensificando o diálogo, descrevendo a decoração (procedimento pleonástico) ou de representar o inexprimível, o elemento puramente estético, espiritual ou mágico, pode-se tentar classificar as óperas nas categorias musicais seguintes (independentemente da diversidade dos estilos musicais específicos).

## A MÚSICA É SUBMETIDA: ARTE DA INTENÇÃO – RACIONALISMO MUSICAL

1. Ela leva o diálogo e a ação, acentua a característica musical deles



= Monteverdi e Purcell (classicismo, sobriedade)

= Lully e Gluck (acentuação do efeito)

2. Ela cria a decoração, comenta a ação, sublinha os sentimentos

-Fidelio, Freischütz. Guilherme Tell, a Vestal, as Troianas

-Fausto, Werther, Sansão e Dalila

-Verdi, Puccini, o “verismo” italiano (acentuação do efeito)

-Janacek, Prokofiev, Hindemith, Strauss

3. Ela comenta a ideia geradora da obra, tecendo a trama psicológica que define como se desenrola a ação

-O Anel dos Nibelungos (v. LEITMOTIF<sup>Ø</sup>)

### A MÚSICA SUBMETE: ARTE DE INSPIRAÇÃO- IDEALISMO MUSICAL

1. Ela mobiliza todo o interesse do público

-A. Scarlatti (ópera seria), Haendel, Piccini, Bellini

-Rameau (importância da orquestra preocupações harmônicas)

2. Ela anima os personagens e impõe seu movimento à ação: ópera-bufa italiana, ópera-cômica, o Barbeiro de Sevilha, a Noiva vendida, Carmen, Falstaff, Manon, der Rosenkavallier, la vida breve.

3. Ela é a substância e a alma dos personagens, a condição das situações psicológicas:

-Don Giovanni, A Flauta Mágica, Die Meistersinger. (os três ápices do repertório lírico)

### A MÚSICA SE CONFUNDE COM A AÇÃO DRAMÁTICA: ARTE DE SÍNTESE

1. Continuidade musical e dramática:

-*Tristão e Isolda* “drama musical” : imensa sinfonia em que se refletem os sentimentos dos heróis, animados por paixões inexprimíveis... Nenhuma das características da ópera tradicional subsiste.

-*Pelléas e Mélisande* (“drama lírico “), *Wozzeck*

2. A ação é uma sucessão de cenas musicais

-*Boris Godounov* (“drama musical nacional”) em que o coro, que representa o povo russo, ocupa o lugar principal.

-*A Flauta mágica* (“ deutsche oper “), *Os Contos de Hoffmann*

Cada uma dessas categorias é composta por obras-primas mas a segunda ilustra melhor algumas características excepcionais da ópera. Encontram-se nas obras dessa categoria as magníficas “formações vocais” que são os mais valiosas joias do teatro lírico. Ponto de interseção de paixões e de destinos onde pelo milagre da música, vários personagens podem claramente se expressar ao mesmo tempo, as formações vocais de ópera realizam uma extraordinária concentração de investimento musical e dramático. Encontram-se os mais belos exemplos delas em *Don Giovanni* (final do primeiro ato, trio da varanda do segundo ato), *A Flauta mágica* (trio do primeiro ato e quinteto do segundo ato), *As Bodas de Figaro* (final do segundo ato sexteto do terceiro ato), *Così fan tutte* (quinteto do segundo ato), *Barbeiro de Sevilha* (final do primeiro ato ; quinteto do segundo ato), *Lucia di Lamermoor*

(sexteto do segundo ato), *Die Meistersinger* (quinteto do terceiro ato), *Rigoletto* (quarteto do terceiro ato), *Fastaff* (finais do segundo e do terceiro atos), *Carmen* (quinteto dos Contrabandistas), A Noiva vendida (sexteto do terceiro ato), *La Bohème* (quarteto final do terceiro ato), *Der Rosenkavallier* (“despertar da de la Marechala” primeiro ato; terceiro ato quase todo)...

A maioria das obras mencionadas nesta rubrica foram gravadas. É portanto inútil dar a elas uma nova nomenclatura sob forma de discografia. Quando for necessário fazer uma escolha entre várias versões da mesma obra, será possível, na ausência de claras preferências pessoais, se inspirar nas discografias presentes em Abertura para uma Discoteca (ed. du Seuil)

## PAVANA

Dança de corte cerimonial, a 2/4 ou 4/4, em moda em toda Europa na época da “Renascença” e particularmente na Itália (até o meio do século XVI), na França e na Inglaterra (até o começo do século XVII). Ela é provavelmente de origem italiana e seu nome viria então da cidade de Padova (Pádua). Um apanhado de 1508-Intabolatura de Lauro (Libro quarto)-impresso por Petrucci contém as “Padoane diverse” para alaúde, algumas chamadas “ala venetiana”, outras “ala ferrarese”: são sem dúvida os mais antigos exemplos conhecidos de pavanas. A etimologia segundo a qual pavane derivaria do latim “pavo” (pavão) é bastante contestável; o verbo italiano “pavoneggiare” se encontra aliás na descrição de diversas outras danças. Thoinot Arbeau cita em sua Orquestografia (1587) um belo exemplo de pavane cantada: Bela que leva minha vida, que figura em várias antologias modernas.

Do mesmo modo que as pavanas dançadas que abriam solenemente os bailes, as antigas pavanas instrumentais italianas que eram colocadas no começo das suítes (como mais tarde ALLEMANDES), eram geralmente seguidas por uma dança viva chamada “saltarello”, substituída por volta da metade do século pelo “cinco-passos” ou GALHARDA<sup>Ø</sup>. Quando essas danças caíram em desuso por volta de 1600, suas formas instrumentais sobreviveram até o fim do século XVII, conservando frequentemente a tradição da associação da pavana gaillarde. Os maiores mestres do gênero foram então os ingleses Byrd, Dowland, Gibbons (pavanas para violas) e Bull. No século XVIII, a pavana tinha desaparecido completamente! Ela só reaparecerá excepcionalmente na obra de Ravel.

BYRD, *Pavanas e Galhardas*

DOWLAND, *Lachrimae* (Pavanas e Galhardas)

BULL, *Pavanas e Galhardas* (órgão e virginal)

RAVEL, *Pavana para uma menina morta*

« Estampas e Pavanas »

« Diversão da corte

## PEDAL

Nota sustentada obstinadamente (mais frequentemente TÔNICA\* ou DOMINANTE\*) sejam quais forem as harmonias que se sucedam nas outras partes. De prática corrente, principalmente na última parte da fuga, o pedal encontra sua origem na fórmula de acompanhamento contínuo de alguns instrumentos primitivos ( famílias de velhas com roda , cornemusas, binious, etc) . Ela afirma a tonalidade, fazendo esperar a confirmação no acorde perfeito.

Por extensão, chama-se às vezes atualmente de “pedal obstinado” ( do qual o baixo obstinado é um caso particular) (b) (c) (e), “pedal rítmico” (f). e pedal harmônico (d). Um motivo, uma fórmula rítmica e uma sucessão de acordes se repetindo indefinidamente, sejam quais forem as melodias, ritmos e harmonias que possam se superpor a eles, Messiaen, o primeiro, precisou e explorou sistematicamente essas noções . Superpondo, de modo contínuo, pedais de valores diferentes (uma melodia de 5 notas, sete valores rítmicos e 11 acordes por exemplo), obtem uma renovação perpétua de combinações) resguardando o princípio de unidade.

(a) VIVALDI, *Concerto O Inverno, op. 8 n° 4* (final)

(b) HAENDEL, *Concerto para órgão n° 11 em Sol menor* (2° movimento)

-« baixo obstinado »

(c) BIZET, *A Arlesiana* (Carrilhão)

-« baixo obstinado » de três notas

(d) CHOPIN, *Marcha fúnebre* (mão esquerda)

(e) JOLIVET, *Concerto para piano* (3° movimento)

-a partir de dois compassos antes do 2

(f) MESSIAEN, *os Pastores* (Natividade n° 2)

-duplo pedal rítmico

## RITMO

Vincent d’Indy dá uma bela definição geral, um pouco literária: o ritmo é “a ordem e a Proporção no Espaço e no Tempo”. Mais particularmente, o ritmo é a expressão do “tempo musical”, em concordância com o “tempo psicológico” ou com o “tempo fisiológico” e sem compasso comum com o tempo do relógio. Pode-se pretender que o ritmo é essencialmente o atributo da música pois ele só nasce quando os sons se sucedem, e toda sucessão de sons é assimilável à música.

O ritmo é função da repartição das durações relativas mas também:

- do COMPASSO\*, organização esquemática e periódica da duração, divisão arbitrária do tempo musical. Uma música pode ser ritmada sem ser metrificada (recitativos), mas o compasso age sobre o ritmo, acentuando-o ou contraindo-o.

- da acentuação que reforça certos sons, repartindo de modo desigual o interesse musical e modificando conseqüentemente tempo psicológico.

- do TEMPO\*, ou valor absoluto do conjunto de durações musicais

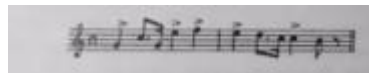
Pulsações iguais não constituem um ritmo: qualquer música acentuada de modo excessivamente regulado não é ritmada. É o caso de algumas músicas de dança: que dissolve mesmo o efeito dinâmico da síncope (nota emitida na parte fraca de um tempo e prolongada no tempo seguinte) aí destruído por um emprego constante.

No entanto, o ritmo é tão necessário a toda nossa existência (funções mágicas e terapêuticas, na Antiguidade, etc...), que nossa inteligência tende a ritmar tudo o que é precipitadamente excessivamente regular: o passo do caminhante, o barulho do trem sobre os trilhos, os batimentos do coração, etc.

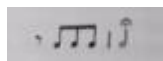
O exemplo seguinte mostrará a importância do ritmo na música. É o tema da “ideia fixa” na Sinfonia fantástica de Berlioz:



Essa bela melodia se torna vulgar e desconhecida se e é imposto a ela um ritmo marcial



Reciprocamente, uma simples célula rítmica pode ser suficiente para sugerir um tema conhecido, com seus timbres e harmonias:



BERLIOZ, *Sinfonia fantástica* (1º movimento) (v mesma ideia movimentos 2 e 4)

BEETHOVEN. *Quinta Sinfonia* (1º movimento)

MESSIAEN, *Pequenas Liturgias da Presença divina* (I) – exemplos de rimos complexos, cuja notação é bem sutil (ligações acréscimo de ponto, etc.)

MESSIAEN, *Os corpos gloriosos* (v. Força e agilidade de Corpos gloriosos)

MESSIAEN, *Livro de Órgão* ( I - V principalmente – VII)

(v. também POLIRITMO\*, PEDAL\* RÍTMICO, CÂNONE\* RÍTMICO)

## SEGUNDA

A segunda se apresenta sob três formas:

Maior (Dó -Ré)

MENOR (Dó - Ré b)

Aumentada (Dó - Ré #)

V. INTERVALOS\*

## SENSÍVEL

Nome que se dá ao quarto grau da gama diatônica usual. É a SÉTIMA\* maior da TÔNICA\* ou a TERÇA\* maior da DOMINANTE\*. Essa sensível ou “nota sensível” ( que os alemães e os ingleses chamam de “nota piloto”, deve sua denominação a um tipo de instabilidade natural: ela dá ao ouvido insatisfeito um sentimento de pausa que pede instantaneamente a tônica, em ual a direção a qual a sensível tende a subir de um meio tom ( e não a descer de uma sétima maior). Essa atração em direção à tônica , já evidente no caso usando de uma simples linha melódica, ganha toda sua força quando a sensível é colocada abaixo de um ACORDE\* de sétima de dominante (RÉ-FA-SOL-SI, por exemplo). Nota mais característica da escala tonal, ela não existia na maioria dos MODOS\* do cantochão, antes das profundas modificações que estes sofreram no século XVI. As qualidades dinâmicas da sensível desempenham um grande papel na MODULAÇÃO\*: quando, em um dado tom introduz-se um sustenido suplementar (ou que se suprime um bemol dele) a nota alterada adquire o valor de uma sensível, designando uma nova tônica no meio-tom superior (assim a irrupção de Fá# ou Ré# favorece a modulação em Sol ou em Mi). Por extensão, chama-se às vezes “sensível superior”o tom da “sexta napolitana” ( v. ACORDE\*, MODULAÇÃO\*), ou segundo grau menor que tende a baixar de um semi-tom na tônica. Pode-se portanto completar a regra precedente, relativa aos acidentes, todo bemol acidental dá à nota que afeta o valor de uma “sensível superior” designando uma tônica no semi-tom inferior ( um Mi b ou um Lá b imprevistos predispõem a modular em Ré ou em Sol).

Como conclusão, toda alteração acidental cria uma sensível<sup>9</sup>. Se, inversamente, destrói-se uma sensível (abaixando de um meio-tom o sétimo grau maior), obtem-se a sub-dominante de um tom vizinho.

### SÉTIMA

A sétima se apresenta em três formas

-maior (Dó-Si)

-menor (Dó-Si b)

-diminuta (Dó-Si bb)

### V.INTERVALOS, ACORDES\*, SENSÍVEL\*

### SEXTA


A sexta se apresenta sob quatro formas:


- maior(Dó -Lá)

-menor(Dó - Lá b)

-aumentada(Dó-Lá#)

-diminuta (Dó -Lá bb)

SHARP  - Ver SUSTENIDO

SUSTENIDO  -Tipos de alteração representada pelo símbolo # em que a nota é aumentada de um meio-tom.

### TEMPERAMENTO

Na infinidade de sons disponíveis ao músico, ele faz sua escolha como é descrito na rubrica INTERVALOS\*, tendo a natureza como guia. O postulado, confirmado pela experiência sensorial, da equivalência das oitavas faz com que as adote como base de seu sistema. Mas pode se notar que os diversos sistemas naturais geram uma multiplicidade de sons no intervalo da oitava. Assim, o intervalo Dó-Mi (terça maior) obtido diretamente será diferente do intervalo Dó-Mi obtido subindo 4 quintas, a partir do Dó e depois descendo 2 oitavas, do mesmo modo que diferirá do intervalo Fá b obtido subindo uma oitava e descendo duas terças maiores. Três terças maiores formarão um intervalo ligeiramente inferior à oitava<sup>10</sup>. Todos sabem também que em geral existe uma diferença significativa entre Dó# e Ré b, Ré # e Mi b etc,... Os temperamentos são métodos que permitem limitar os intervalos determinados no

interior da oitava, por identificação de notas muito próximas. A necessidade do temperamento se fez sentir desde o século XVI, para construir e acordar os instrumentos a sons fixos. Podem ser encontradas várias formas de efetuar o temperamento. Divisão da oitava em 53 nonos de tom (Holder, 1694), em 43 sétimos de tom (Sauveur, 1707), em 31 quintos de tom (Huygens, 1691). etc... A música ocidental adota com raras exceções (música em 1/3 e 1/4 de tom) o temperamento de doze meio-tons.

**TEMPERAMENTO DESIGUAL-** Os primeiros teóricos do temperamento por doze, entre os quais Zarlino, queriam conservar ao máximo os intervalos da gama “natural”<sup>11</sup> (v. INTERVALOS\*). No acorde de instrumentos com som fixo, como o cravo, eles adotaram os 7 sons naturais da gama de Dó maior (teclas brancas), escolhendo para cada um dos 5 outros sons ( teclas pretas) apenas um valor de notas alteradas muito próximas. O acorde era perfeitamente correto em Dó maior e em Lá menor e aceitável em Fá maior, Sol Maior, Ré menor e Mi menor. Nas outras tonalidades, como consequência de uma má repartição de dois tipos de tons e de 2 tipos de meio-tons, os intervalos eram tanto mais artificiais quanto mais sustentados ou bemóis fossem introduzidos à clave. . Isso tornava a modulação impossível fora dos tons vizinhos de Dó e proibia compor em tonalidades como o Sol b maior ou mesmo Si maior.

**TEMPERAMENTO IGUAL-** Foi para se proteger desses inconvenientes que foi adotado, atendendo as demandas de Bach e Rameau, o temperamento igual cuja teoria se deve ao alemão Werckmeister (1691). Esse método, completamente artificial, consiste em dividir matematicamente a oitava em 12 meio-tons rigorosamente iguais a  $\frac{1}{12}\sqrt[12]{2}$ ; ele apresenta o inconveniente de não gerar nenhum intervalo puro, a não ser a oitava (v. tabela página 61), mas apenas ele permite o acorde rigoroso de instrumentos e a variedade de modulações que caracteriza a música a partir de Bach. Neste sistema , 3 terças maiores superpostas formarão sempre uma oitava e 12 quintas equivalerão a 7 oitavas, pois todas essas terças e todas essas quintas são um pouco artificiais<sup>12</sup>.

Essas explicações eram necessárias para compreender o título de uma das obras primas da literatura do piano, o Cravo bem temperado. Bach tinha se proposto a mostrar por exemplos no cravo “bem temperado” (quer dizer com temperamento igual), era possível compor impunemente em todos os tons maiores e menores. Segundo seu costume, ele fez desses exercícios (admiravelmente adaptados a seu objeto) obras primas.

O leitor que se interessar por números musicais (ou pela música dos números) poderá, utilizando a escala logarítmica já citada ou uma boa régua de cálculo, estudar as vantagens de diversos temperamentos possíveis em função das magnitude das distâncias entre intervalos temperados e naturais. De modo geral o problema complexo do acorde de instrumentos levanta um grande interesse e mereceria um estudo aprofundado.

## TEMPO

O “tempo” ou “movimento” quer dizer a velocidade média de execução de uma obra musical. Escapa às determinações rigorosas e confunde nosso modo de avaliar as durações. Em música, o tempo é um parâmetro variável ligado à importância e à qualidade da orquestra, ao temperamento do maestro, às características da sala, às reações do público, etc...

Um mesmo tempo poderá parecer mais rápido ou lento demais de acordo com o intérprete e as condições da audição; assim é bem difícil afirmar, como tantas pessoas o fazem de modo negligente, que este ou aquele usou o movimento certo.

“cada um decide por si, segundo o texto e a harmonia, se lhe convém tocar lentamente ou rapidamente”, escrevia Praetorius por volta de 1700. Sem ser muito liberais, a maioria dos compositores de então não faziam questão de impor a seus intérpretes movimentos rigorosos. O pulso humano era o sistema de referência habitual deles. Mas, em 1806, o mecânico austríaco Maelzel patenteou a construção do metrônomo. Beethoven, um dos primeiros, se entusiasmou com o instrumento diabólico ele se dedicava a anotar suas indicações metronômicas, se bem que elas o fizessem regularmente duvidar, um pouco mais tarde, do bom funcionamento de seu metrônomo. Para o 1º movimento da nona Sinfonia, ele tinha notado inicialmente “108 ou 120 Maelzel”, tempo totalmente incompatível com a indicação *Allegro ma non troppo* majestoso; mais tarde optou por 88 o que corresponde ainda a um movimento mais rápido que o de que vários maestros. Essa incerteza não tem nada de excepcional e a vaidade de indicações metronômicas se torna evidente quando um compositor é o intérprete de suas próprias obras.... Aqui a verdade deve ser buscada antes no exemplo que na doutrina.

Os termos italianos, surgem por volta de 1600 e esclarecem o intérprete a respeito das intenções do compositor; mas dizem respeito à característica geral do movimento e não podem sistematizar uma indicação de tempo. A boa compreensão desse vocabulário é indispensável tanto ao compositor quanto ao intérprete. *ADAGIO* (advérbio) = “suavemente”, “à vontade”-*ALLEGRO* = alegre, contente-*ANDANTE* (particípio presente do verbo ir) = indo - *PIU ANDANTE* = indo mais, quer dizer mais rápido - (e não mais lento, como se imagina às vezes)-*ASSAI* = muito (e não “bastante” ou “moderadamente”)-*MAESTOSO*=« majestoso »-*MOSSO*=”movimentado” ou « comovido »-*RUBATO*-« roubado» (o *TEMPO RUBATO* é literalmente uma duração escamoteada, mas o termo se aplica às flutuações expressivas do tempo), etc...



## TESSITURA

Derivado do italiano “tessitura” (tecelagem, trama), este termo designa o fragmento da escala sonora que convém melhor a uma VOZ<sup>Ø</sup> determinada ou, por extensão, o registro médio de uma composição musical com relação à extensão de uma voz ou de um instrumento (tessitura grave, média ou aguda). Não confundir com a extensão total ou intervalo de notas extremas.

## TERÇA

A terça se representa sob quatro formas

Maior (Dó -Mi)

Menor(Dó -Mi b)

Aumentado(Dó -Mi #)

Diminuta (Dó -Mi bb)

V. INTERVALOS\*, ÓRGÃO<sup>Ø</sup>.

## TONALIDADE

Em meio à diversidade de significados que se atribuem, desde o século XVII, à palavra tonalidade, três foram consagrados pelo uso:

1-É o equilíbrio particular percebido mais ou menos conscientemente por qualquer ouvinte, obtido dando às notas de um sistema musical funções relacionadas a um centro de atração chamado “tônica”. Essa noção de tonalidade cujo contrário é a ATONALIDADE é, em seu princípio, um produto do pensamento harmônico no interior de um sistema DIATÔNICO\*.

2. É o conjunto de características que distinguem os MODOS\* maior e menor de todos os outros modos. Segundo essa acepção, uma música não é “tonal” de um modo qualquer; ela com certeza não é ATONAL\*. Assim diz-se que ela é “modal”. Os MODOS\* medievais

(modos do CANTOCHÃO) originaram a “tonalidade” com a utilização de certas alterações. O Si bemol, faz do modo dórico um eoliano transposto (nosso menor); o Si bemol em lídeo e o Fá sustenido em MIXOLYDIO dão transposições do iônico (nosso maior), etc.

3 – É a determinação do conjunto de sons de um sistema (em valor absoluto pelo mesmo DIAPASÃO\*) pela escolha do grau da escala cromática onde deve ser colocada a tônica. Completa-se a indicação da “tonalidade” também pelo modo (maior ou menor). Por exemplo: o primeiro coro da Paixão segundo São Mateus de Bach é “em Mi menor” (i.e. Na tonalidade de Mi e no modo menor). Esse tipo de indicação diz respeito à tonalidade principal de uma obra musical, em torno da qual são construídas as MODULAÇÕES: na música clássica, é geralmente a tonalidade do começo e do início de um trecho. Afirmada ou proposta pela DOMINANTE\* e pela SENSÍVEL\*, a tonalidade é confirmada pela tônica.

Como quase toda música clássica é “tonal” nos sentidos definidos em 1 e 2, é a tonalidade-altura que será frequentemente o problema. Deve-se destacar como os músicos modernos lhe atribuem tanta importância. Enquanto que o TEMPERAMENTO\* igual tornou todas as tonalidades idênticas, com altura próxima. No entanto, eles concordarão em atribuir a cada uma delas uma qualidade estética particular. E se o diapasão variasse (o que já aconteceu), de um meio-tom, essas especificações permaneceriam inalteradas! Helmholtz constatou isto em dois pianos afinados em alturas diferentes: “O Ré bemol do instrumento mais grave está em uníssono com o Dó do instrumento mais agudo, e no entanto os dois tons do Dó maior conservam sua harmonia clara e enérgica, os de Ré bemol maior sua característica suave e velada”. Por outro lado, o musicólogo alemão Hugo Riemann se recusa a justificar as “qualidades” de tonalidades por sua diferença de altura absoluta; pois porque o Mi maior seria mais brilhante que o Fá ou o Sol bemol maior, já que é mais grave? Ele prefere propor uma explicação psicológica a esta curiosidade sem fundamento físico. A escolha de tonalidades, na composição musical seria, sem a consciência do compositor, o fruto de preconceitos devidos a nosso sistema de notação: às tonalidades com sustenidos (notas alteradas aumentadas) atribui-se inconscientemente brilho e vigor, às tonalidades com bemóis (notas rebaixadas) uma suavidade um pouco surda. Se esse preconceito é geral, características comuns serão encontradas em obras compostas com uma mesma tonalidade. Mas não se saberia ilustrar a demonstração de qualidades hipotéticas pela obra de que as supõe declaradas! Além disso, a hipótese de Riemann deixa entender que um músico ignorante de nosso sistema de notação não reconheceria a priori nenhuma característica

estética particular com diversas tonalidades, nem que a acurácia de seu ouvido permitisse que reconhecesse exatamente a altura dos sons (“ouvido absoluto”).

### TÔNICA

Nota principal e centro de gravidade da TONALIDADE\* que leva seu nome. Sua proeminência lhe faz ocupar o primeiro grau da GAMA DIATÔNICA<sup>Ø</sup>. Toda composição clássica termina com a tônica que é o equivalente do som final e do μέση ; e, na harmonia tradicional, apenas o acorde perfeito construído sobre a tônica dá o sentimento de um repouso definitivo. Contrariamente à DOMINANTE\* e à SENSÍVEL\* que são notas dinâmicas, anunciadoras de uma tônica. Esta última é perfeitamente estática.


### TRÍTONO

Nome dado frequentemente ao INTERVALO\* da quarta aumentada  $45/32$  que é igual a três tons (um menor e dois maiores). No TEMPERAMENTO\* igual, é a metade da oitava e sua expressão matemática é  $\sqrt{2}$ . Considerada no século XIV a mas duvidosa das dissonâncias, o trítono era chamado então de “diabolus in musica”. Exemplo Dó-Fá#. Chama-se ACORDE\* de trítono a terceira inversão do acorde de sétima de dominante.

(V. também: FALSA RELAÇÃO<sup>Ø</sup>.)

BACH, Cravo bem temperado – I – Prélúdio 8

-compassos 20 e 21 : beleza do movimento melódico descendente do TRÍTONO.

UT  – Ver DÓ

### Notas

A primeira coluna com algarismo remete às páginas onde aparece a nota

A segunda coluna corresponde à ordem em que a nota aparece

|  |
|--|
| 59 1 Os antigos teóricos persas e árabes descrevem intervalos formados por estes harmônicos: 18/17, 17/16, 15/14, 14/13, etc.  |
| 60 2 O leitor que desejar conhecer desde o início essas únicas denominações usuais e suas definições poderá se reportar à tabela da página 141. A coluna 4 lhe indica a nota que forma com Dó o intervalo designado na coluna 1.   |
| 61 3 Esse método que Rameau chama de “Geração Harmônica” designa os intervalos por frações cujos dois termos são potências de 2,3 ou 5 , ou produtos desses números. Ele tem a vantagem de eliminar os intervalos baseados nos harmônicos “artificiais” (7,11,13,etc.... E seus múltiplos).  |
| 64 4 Os armonai e os sistemas que chamamos de modos eram utilizados segundo três “gêneros” melódicos, caracterizados pela altura de vários sons móveis da escala : o “diatônico” ( gênero perfeito que nos transmitiu o cantochão) divide a oitava em cinco tons e dois semi-tons – o “cromático” em um tom, quatro semi-tons, duas terças menores – o “enarmônico” em um tom, quatro quartos de tom, duas terças maiores. |
| 64 5 Seria adotado o único gênero diatônico no qual esses modos são escritos ou os velhos repertórios ambrosianos e gregorianos eram praticados nos três gêneros? Doutrinas contraditórias são professadas.  |
| 70 6 Mas é na forma madrigal que Alfonso dela Viola compôs suas Pastorais para a corte de Ferrara, e o Amfiparnasso de Vecchi (1594) é apenas uma série de madrigais, cantados pelos protagonistas de uma ação rudimentar. É portanto injusto de apresentar apenas um destes dois músicos como pai da Ópera.   |
| 71 7 Tancia de Melani, verdadeira ópera cômica antes da hora, representada em Florença em 1657, continua sendo um ensaio isolado até a aparição da ópera bufa napolitana.<br><br>tanto pela qualidade de seu gênio dramático   |
| 71 8 Infelizmente dois grandes músicos napolitanos foram esquecidos na atualidade, Jommelli e Traetta, que, precedendo a reforma de Gluck, abriram o caminho para o drama lírico moderno, tanto pela qualidade do gênio dramático deles como pela importância nova que deram à orquestra.  |
| 77 9 A sensível criada por um sustenido é reforçada em seu dinamismo natural pela coincidência com a nota característica da tonalidade que ela impõe (v. MODULAÇÃO*). A “sensível superior” criada por um bemol estabelece um equívoco, pois ela é ao mesmo tempo nota característica de uma outra tonalidade (ex. Mi b, sensível superior de Ré, é nota característica de Si b),  |
| 77 10 $(5/4)^3 = 125/64 < 2/1 = 128/64$ . Em todo caso, a série de oitavas, a de quintas e a de terças não têm nenhum ponto de coincidência entre elas.  |
| 78 11 Essa gama já se baseia em um tipo de temperamento uma vez que faz uma escolha entre os valores possíveis dos intervalos.   |
| 78 12 As quintas são baixas demais de um cisma e as terças são altas demais de sete cismas.  |
|  |

## 9 - Conclusão

A tradução de alguns poucos verbetes pode revelar muitos aspectos da tradução, do aprendizado e do ser humano. Presente em diversos eixos do trabalho estão ACIDENTES\*, que embora causem estranhamento, propiciam uma MELODIA\* rica em função de sua diversidade. A tradução dos termos transcorreu como um processo de geração exponencial de novas dúvidas, como ocorre com frequência em processos de aprendizado simplesmente para conduzir de um patamar a outro de conhecimento. Esse processo foi embasado por um dicionário de música em português, por vídeos e áudios que exemplificavam conceitos e pelo auxílio de especialistas. Cada uma dessas fontes complementava a outra, levando a um entendimento melhor do conceito, sem deixar de instigar ainda mais a curiosidade do aprendiz e tradutor. O Dictionnaire possui essa particularidade didática de incluir citações de músicas e partituras para facilitar a compreensão do consulente e deixa-lo ansioso para conhecer mais.

O primeiro ACIDENTE\* foi a escolha do tema do trabalho. Inicialmente, partiu-se de textos literários ligados à música, passando por um livro com artigos escritos por Boulez –um livro sobre música cujo autor é músico- e chegando ao *Dictionnaire de Musique de Ronland de Candé*. A motivação presente em todas as fases da escolha sempre foi aprender um pouco mais sobre um domínio pelo qual havia grande interesse.

Mas este domínio se mostrou muito mais amplo e complexo do que se imaginava e a empreitada de aprendizado, muito mais árdua. Ao final do trabalho, considero que alguns conceitos básicos foram apre(e)ndidos e que este trabalho é, apesar de ter passado por várias versões, uma versão intermediária que pode ser aprimorada a cada instante em que se atingir sucessivos patamares de conhecimento.

Uma outra constatação interessante é a de que um dicionário de especialidade pode possuir diversos elementos literários e poéticos, ou seja uma tipologia mista, como foi visto anteriormente. Além disso, observamos nos verbetes traduzidos interfaces com a Matemática e com a Física. Há também um caráter multimídia na obra, apesar de ter sido publicada em 1961.

O autor chega a citar os cantores das Lieder de SCHUBERT no verbete MELODIA\* para cada Lied diferente.

Como foi visto na tradução dos verbetes, o termo TÔNICA\* traz ao ouvinte uma resolução, a volta a um tom esperado, causando um relaxamento. O processo de tradução com ênfase na aprendizagem traz alguns momentos de relaxamento, quando se apre(e)ndem alguns conceitos, mas imediatamente depois somos tomados novamente pela tensão como numa metáfora camelo-leão-criança de Nietzsche ou numa música de John Adams como *Shaker Loops* que mantém a tensão do início ao fim, não “se resolve”, não “relaxa”. Poderia se tentar visualizar esse comportamento numa partitura mas esse seria outro patamar a se transpor. Ou seja, esta conclusão é uma conclusão aberta.

## 10 - Bibliografia

BARBOSA, Maria Aparecida ; **Contribuição ao estudo de aspectos da tipologia de obras lexicográficas, 1995** Em <http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/572>

BARROS, Lidia Almeida Barros; **Curso básico de terminologia**; Edusp; 2004; Disponível em [https://books.google.com.br/books/about/Curso\\_b%C3%A1sico\\_de\\_terminologia.html?id=whN51Lj-7GoC&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/Curso_b%C3%A1sico_de_terminologia.html?id=whN51Lj-7GoC&redir_esc=y)

CABRÉ, M. T. **La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones**. Barcelona: Editorial Empúries, 1993.

CAMPOS, M. C. **Sobre la elaboración de diccionarios monolingües de producción. Las definiciones, los ejemplos y las colocaciones léxicas**.

DAPENA, José Álvaro Porto. **Manual de Técnica Lexicográfica**. Madrid: ARCO-LIBROS, S.A., 2002.

DOURADO, H. A. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo. Editora 34, 2004.

LAGES, S. K. . **Walter Benjamin: Tradução e melancolia**. São Paulo: Edusp, 2002.

MESCHONNIC, H. **Des mots et des mondes – Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures**; Hatier, Paris , 1991.

NETO, Dionísio Machado; **A História da Música III – A canção na virada do século XVI** – Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=77154> Acesso em: 9 jul. 2018.

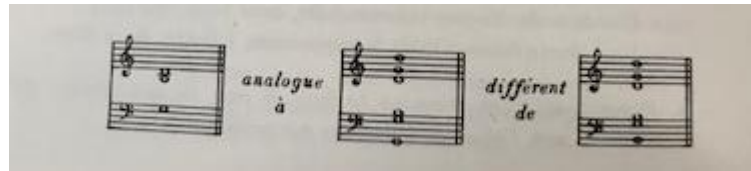
VAL SO CLASSIC, **Le trombone : pistons ou coulisse ? , 2018** Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Q2\\_KiV89lgo](https://www.youtube.com/watch?v=Q2_KiV89lgo). Acesso em: 9 jul. 2018.

# ANEXOS



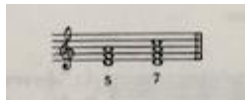
|   |   |
|---|---|
| <p><b>A CAPPELLA</b></p> <p>Expression italienne qui signifie « dans le style d'église » (à la façon d'une « cappella »). Elle servait tout d'abord à indiquer qu'une composition à plusieurs parties était destinée aux voix sans accompagnement instrumental ou, si des instruments intervenaient, que ceux-ci devaient accompagner les voix à l'unisson ou à l'octave, n'ayant pas de parties indépendantes.</p> <p>En tête de certaines oeuvres instrumentales du XVII<sup>e</sup> siècle, la mention « a cappella » devient synonyme de « alla breve » (voir MESURE*): elle se réfère alors sans doute aux mouvements rapides des « sonates d'église ». On dit aujourd'hui qu'une oeuvre est « a cappella » lorsqu'elle est écrite pour plusieurs voix sans accompagnement, quel qu'en soit le style ou le caractère.</p> <p>(N. B. l'orthographe « capella », parfois employée, est mauvaise).</p> <p>JANEQUIN, chansons (à 4 voix)<br/> VICTORIA, Officium defunctorum (à 6 voix)<br/> MONTEVERDI, Lagrime d'amante (à 5 voix)<br/> BACH, Motet Komm Juseu komm (à 8 voix)<br/> MESSIAEN, Rechants (à 12 voix)<br/> XENAKIS, Nuits (à 12 voix)</p> | <p><b>A CAPELA</b></p> <p>Expressão italiana que significa “no estilo de igreja” (como numa “capela”). Servia inicialmente para indicar que uma composição com várias partes era destinada às vozes sem acompanhamento instrumental ou, se instrumentos interviessem, que esses deviam acompanhar as vozes em uníssono ou na oitava, não tendo partes independentes.</p> <p>No topo de algumas obras instrumentais do século XVII, a menção “a cappella” se torna sinônimo de “alla breve” ( ver COMPASSO<sup>Ø</sup>) : ela se refere então talvez aos movimentos rápidos das “sonatas de igreja”. Diz-se hoje que uma obra é “a cappella”, quando é escrita para várias vozes sem acompanhamento, seja qual for o estilo ou a característica.</p> <p>(Nota: a notação “capella”, empregada às vezes, é ruim).</p> <p>JANEQUIN, canções (a 4 vozes)<br/> VICTORIA, Officium defunctorum (a 6 vozes)<br/> MONTEVERDI, Lagrime d'amante(a 5 vozes)<br/> BACH, Motet Komm Juseu komm (a 8 vozes)<br/> MESSIAEN, Recantos (a 12 vozes)<br/> XENAKIS, Noites (a 12 vozes)</p> |
| <p><b>ACCORD</b></p> <p>Emission simultanée de trois sons ou plus, de noms différents, auxquels peuvent s'adjoindre les octaves supérieures de tous ces sons et les octaves inférieures de la note la plus grave. Ces redoublements</p>   | <p><b>ACORDE</b></p> <p>Emissão simultânea de três sons ou mais, de nomes diferentes, aos quais podem se juntar as oitavas superiores de todos esses sons e as</p>  |

d'octaves viennent renforcer certaines notes de l'accord, en en modifiant sensiblement la couleur, mais sans que la vraie nature de l'accord, ni son nom ne soient changés (à condition que ces redoublements n'affectent pas l'octave grave d'une note autre que la note la plus grave).

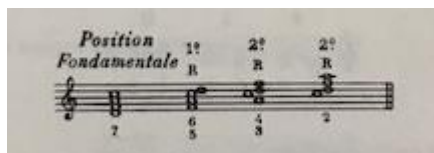


L'HARMONIE\* étudie la nature et la fonction des différents accords et en préconise les meilleures utilisations dans la COMPOSITION\*.

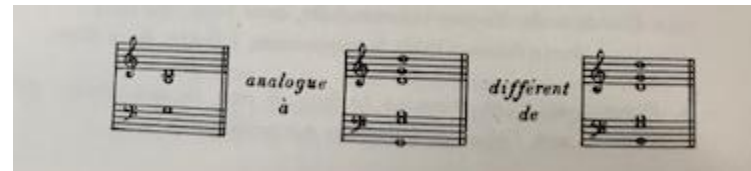
Selon l'harmonie classique, les accords sont constitués par plusieurs tierces superposées, la note inférieure, base de l'édifice, s'appelant « fondamentale »



Cette disposition élémentaire des notes d'un accord s'appelle « position fondamentale ». Toute disposition dans laquelle une ou plusieurs notes de l'accord ne se trouveraient plus au-dessus de la fondamentale est un « renversement ». Un accord de 3 sons admet 2 renversements, un accord de 4 sons en admet 3, · .. un accord de n sons en admet n-1:



oitavas inferiores da nota mais grave. Essas duplicação de oitavas reforçam algumas notas do acorde, modificando sensivelmente a cor deste, mas sem que a verdadeira natureza do acorde nem seu nome sejam modificados (com a condição de que essas duplicações só afetem a oitava grave da nota mais grave e não de alguma outra)



A HARMONIA\* estuda a natureza e a função de diferentes acordes e indica seus melhores usos na COMPOSIÇÃO<sup>o</sup>.

Segundo a harmonia clássica, os acordes são construídos de várias terças superpostas, sendo chamada a nota inferior, base da construção, de “fundamental”.



Essa disposição elementar de notas de um acorde se chama “posição fundamental”. Qualquer disposição na qual uma ou várias notas do acorde não se encontrem acima da fundamental é uma “inversão”. Um

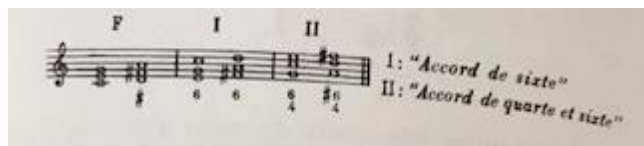
On voit qu'en redoublant à l'octave grave une des notes constitutives de l'accord, autre que la basse, on changerait cet accord en l'un de ses renversements.

Il est évident qu'il existe une infinité d'accords possibles: si l'on enfonce simultanément dix touches du piano, prises au hasard, on produit un accord; mais cet accord n'a pas de nom! Pour le définir, il faudra le rapprocher des accords types de l'harmonie classique et tenter d'expliquer les anomalies de l'accord considéré par l'observation de supersitions, de notes ajoutées ou, selon le contexte, d'APPOGIATURES\*, RETARDS\*, notes de PASSAGE\*, etc. Dans la pratique, nommer un accord isolé du contexte est un non-sens: la dénomination complète d'un accord est fonction de la tonalité du morceau (ex.: voir plus loin « Sixte napolitaine »).

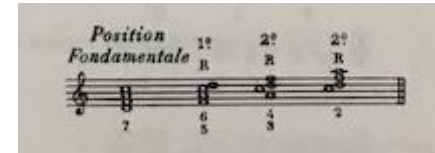
Accords de 3 sons

L'harmonie classique n'en distingue que quatre. Les deux premiers sont dits « consonants » et sont les seuls accords consonants. On admet aussi parfois la consonance du troisième (Rameau, cependant, le considère comme dissonant). Le quatrième est dissonant, comme le sont les accords de quatre sons et plus. Dans les exemples qui vont suivre, la position fondamentale est désignée par un F; les renversements par des chiffres romains (I, accord de sixte -II, accord de quarte et sixte-III)

1- Accord parfait majeur



acorde de 3 sons admite 2 inversões, um acorde com 4 sons, admite 3...  
Um acorde de n sons admite n-1:



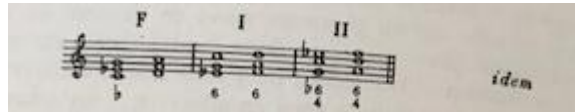
Observa-se que dobrando a oitava grave de uma das notas constitutivas do acorde, que não seja a baixa, esse acorde seria mudado para uma de suas inversões.

É evidente que existe uma infinidade de acordes possíveis: se dez teclas do piano são pressionadas simultânea e aleatoriamente, produz-se um acorde, mas esse acorde não tem nome! Para defini-lo, será necessário aproximá-lo de acordes típicos da harmonia clássica e tentar explicar as anomalias do acorde considerado pela observação de superposições, de notas acrescentadas ou, segundo o contexto, de APOGIATURAS\*, RETARDOS<sup>o</sup>, notas de PASSAGEM<sup>o</sup>, etc. Na prática, nomear um acorde isolado do contexto não tem sentido: a denominação completa de um acorde é função da tonalidade do trecho ( ex: ver mais adiante "Sexta napolitana").

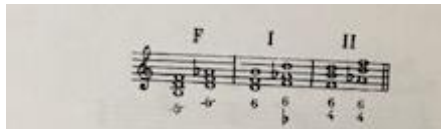
Acordes de 3 sons

A harmonia clássica só distingue quatro acordes de 3 sons. Os dois primeiros são chamados "consonantes" e são os únicos acordes consonantes. Admite-se também às vezes a consonância do terceiro

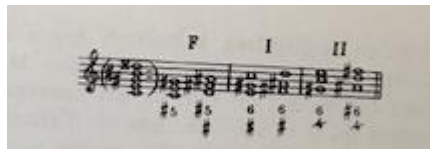
2. Accord parfait mineur



3. Accord de quinte diminuée (v. INTERVALLES\* DIMINUÉS OU AUGMENTÉS) (g)

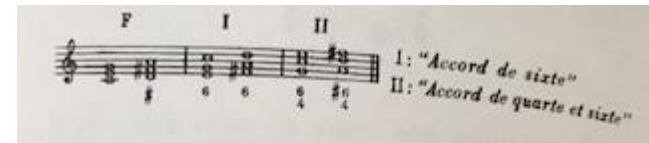


4. Accord de quinte augmentée

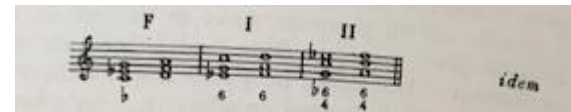


(Rameau, no entanto, o considerava dissonante). O quarto é dissonante, como o são os acordes de quatro ou mais sons. Nos exemplos que se seguirão, a posição fundamental é designada por um F, as inversões por algarismos romanos (I, acorde de sexta – II, acorde de quarta e sexta-III)

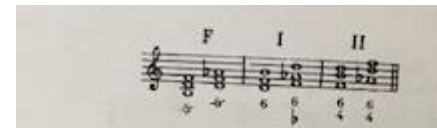
1 – Acorde perfeito maior



2 – Acorde perfeito menor



3- Acorde de quinta diminuta (v. INTERVALOS\* DIMINUTOS OU AUMENTADOS) (g)

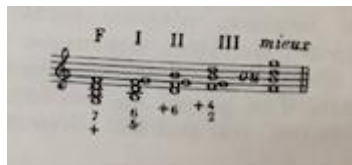


Ce dernier accord, constitué de trois tierces majeures superposées, est dans l'atmosphère de plusieurs tonalités. C'est l'accord de la gamme « Par tons » ; il n'admet que 4 transpositions (v. MODES\* « à transpositions limitées » et septième diminuée p. 25, 26).

**Accords de 4 sons (accords de septième)**

-septième de dominante

(f)(h)



- septième sur sensible (k)

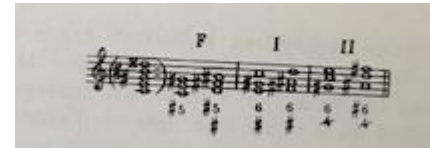


- septième mineur (k)



\* accord de fa majeur avec sixte ajoutée

**4-Acorde de quinta aumentada**

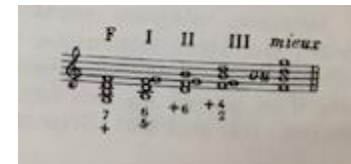


Este último acorde, constituído por três terças maiores superpostas, está na atmosfera de várias tonalidades. É o acorde da gama “Por tons”; ele só admite 4 transposições (v. MODOS\* “com transposições limitadas” e sétima diminuta p. 60, 61).

**Acordes de 4 sons (acordes de sétima)**

-sétima de dominante

(f)(h)



-sétima na sensível (k)

- septième majeur (g) (k)



- septième majeur sur mineur (l)



- septième diminuée  
(a)(b)(e)(f)

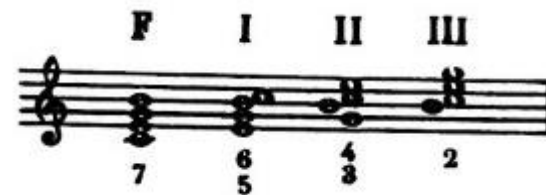


- sétima menor (k)



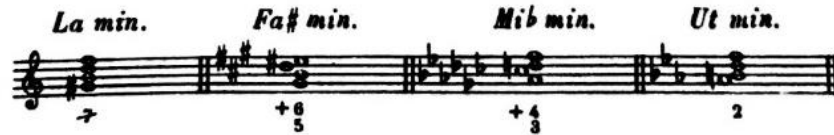
\*Acorde de Fá maior com sexta acrescentada

- sétima maior (g)(k)

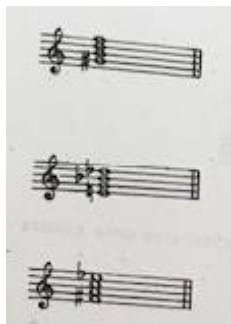


- sétima maior sobre menor(l)

Cet accord (accord de septième sur sensible du mode mineur) est par le TEMPÉRAMENT<sup>0</sup>, commun à plusieurs TONALITÉS\*. En effet, il peut être considéré comme étant en:



Ces quatre accords sont identiques par ENHARMONIE\*... En admettant le principe de l'enharmonie et en considérant que les renversements de l'accord de septième diminuée sont parfaitement analogues à la position fondamentale mais sur un autre degré (on est en présence d'une superposition de tierces mineures peuvent être étendue autant qu'on veut en retombant dans les mêmes notes), on s'aperçoit que l'on n'en peut construire que 3 différents:



comun à la mineur, fa # mineur, mi b menor, do mineur.

comun ao fa menor, ré mineur, si mineur, la b mineur ,

comun à sol menor, mi mineur, do # mineur, la # mineur.

Tout autre accord de septième diminuée, construit sur quelque degré que ce soit, se ramène par enharmonie ou renversement à l'un des trois accords ci-dessus.

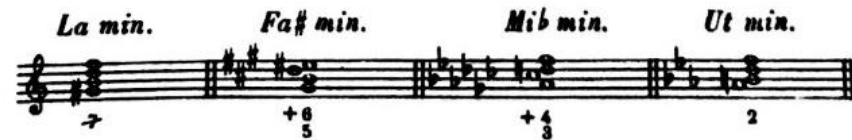


-sétima diminuta

(a)(b)(e)(f)



Este acorde ( acorde da sétima na sensível do modo menor) é pelo TEMPERAMENTO<sup>0</sup>, comum a várias TONALIDADES\*. De fato, ele pode ser considerado como estando em:



### Accords de 5 tons (acords de neuvième) (j)

Ces accords dérivent des accords de septième par la superposition d'une quatrième tierce; ils ne présentent pas de particularités importantes qui ne ressortissent à la connaissance des accords de septième.

Dans la multitude des accords dont la nomenclature serait ici hors de propos, une mention particulière doit être faite de la *sixte napolitaine*, sixte mineur de la sous-dominante (e)(h); soit dans la tonalité d'ut:



Cet exemple montre que l'on ne peut nommer un accord sans connaître la tonalité du contexte, car, dans une oeuvre en ré b, cet accord serait un simple accord de sixte (premier renversement de l'accord parfait):

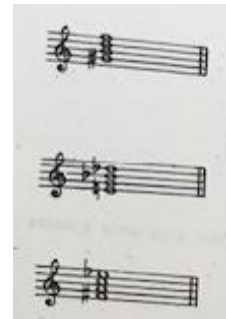


(a) MOZART, Don Giovanni

Accords de septième diminuée dans les moments névralgiques:

- appels au secours de Zerline (finale acte I « Scelerato »)
- cris d'Elvira puis de Leporello avant l'entrée du Commandeur (finale acte II).

Esses quatro acordes são idênticos por ENARMONIA\*... Admitindo o princípio da enarmonia e considerando que as inversões do acorde de sétima diminuta são perfeitamente análogas à posição fundamental mas num outro grau (estamos em presença de uma superposição de terças menores podendo ser estendida o tanto quanto se queira e recaindo sempre nas mesmas notas), chega-se à conclusão de que só se pode construir 3 diferentes acordes:



comum a Lá menor, Fá # menor, Mi b menor, Dó menor.

comum ao Fá menor, Ré menor, Si menor, Lá b menor.

comum a Sol menor, Mi menor, Dó # menor, Lá # menor.

Qualquer outro acorde de sétima diminuta, construído sobre qualquer grau que seja, reconduz por enarmonia ou inversão a um dos três acordes acima.

### Acordes de 5 tons (acordes de nona) (j)

Esses acordes derivam de acordes de sétima pela superposição de um quarta terça; eles não apresentam particularidades importantes que se destaquem do conhecimento dos acordes de sétima



(b) BEETHOVEN, Sonate op. 111 (1<sup>er</sup> mouvement)  
Débute par des accords de septième diminuée.

(c) BEETHOVEN, Symphonie n° 7 (allegretto)  
Premier et dernier accords: quarte et sixte « dont le sens harmonique incomplet est le seul qui pût permettre de finir en laissant l'auditeur dans le vague et en augmentant l'impression de tristesse rêveuse... », (Berlioz).

(d) BEETHOVEN, Symphonie n° 9 (finale)  
Accords fff avant l'entrée des voix accord de 13<sup>e</sup> (ou accord de ré min. + septième diminuée) = toutes les notes de la gamme de ré mineur! (f. IV 7'02").

(e) SCHUBERT, Quintette en ut (1<sup>er</sup> mouvement)  
-mesure 416: accord de septième dimin. et, dans la tenue de l'accord, le violoncelle en arpège les notes : do, mi bémol, fa dièse, la, do...  
-mesures 118, 122, 259, 261, etc. : « sixtes napolitaines »

(f) BERLIOZ, Symphonie fantastique (1<sup>er</sup> mouvement)  
mesures 113 à 115: succession septième diminuée-septième de dominante du ton d'ut-septième diminuée.

(g) CHOPIN, Prélude n° 4  
-mesures 2 (3<sup>e</sup> temps), 3 (4<sup>e</sup> t.), 4(4<sup>e</sup> t.),6(3<sup>e</sup> t.): série de quintes dim.,1<sup>er</sup> renversement.  
-mesure 9 (1<sup>er</sup> temps) septième majeure.

(h) CHOPIN, Prélude n° 8

Dentre os vários acordes cujas nomenclaturas não teriam sentido aqui, uma menção especial deve ser feita à *sexta napolitana*, sexta menor da sub-dominante (e)(h); ou seja, na tonalidade de Dó:



Este exemplo mostra que não se pode nomear um acorde sem conhecer a tonalidade do contexto, pois, em uma obra em Ré b, esse acorde seria um simples acorde de sexta (primeira inversão do acorde perfeito):



(a) MOZART, Don Giovanni  
Acordes de sétima diminuta nos momentos nevrálgicos:  
-pedido de socorro de Zerlina (final do Primeiro ato “Scelerato “)  
-gritos de Elvira e depois de Leporello antes da entrada do Comendador (final do Segundo ato).

(b) BEETHOVEN, Sonata op. 111 (1<sup>o</sup> movimento)  
Iniciado por acordes de sétima diminuta.

(c) BEETHOVEN, Sinfonia n° 7 (allegretto) Primeiro e último acordes: quarta e sexta “cujo sentido harmônico incompleto é o único que poderia permitir acabar deixando o ouvinte na onda e aumentando a impressão de tristeza sonhadora....” (Berlioz).

|  |  |
|--|--|
| <p>-cadence finale: « sixte napolitaine » précédant l'accord de septième de dominante.</p> <p>(i) WAGNER, La Walkyrie<br/>- célèbre chevauchée: quintes augmentées.</p> <p>(j) DEBUSSY, La Mer (II. Jeux de vagues)<br/><br/>-3<sup>e</sup> mesure de 20 et suivantes-Plage 2 l'13". série de quintes augmentées par les trois cors (mode par tons).<br/><br/>-3<sup>e</sup> de 32-P. 2: 4'30" - grand accord de 9<sup>e</sup>. par tout l'orchestre sur glissandi de harpe (id. quatre mesures plus loin).</p> <p>(k) DEBUSSY. La Mer (III.Dialogue du vent et de la mer)<br/><br/>-10<sup>e</sup> de 43, 3<sup>e</sup> temps-Plage 3: 28"-accord de septième majeure d'ut majeur (sur roulement de timbales fa #-do) suivi de ré b portant septième mineure (ou septième sur sensible) puis de l'accord'parfait de ré mineur.</p> <p>(l) RAVEL, Sonatine (1<sup>er</sup> mouvement)<br/>-mes. 6 (1<sup>er</sup> temps) septième majeure sur mineur.</p> <p>(m) JOLIVET, Concerto de piano (2<sup>e</sup> mouvement)<br/>- dernières mesures accords très complexes dans une atmosphère de ré # mineur.</p> | <p>(d) BEETHOVEN, Sinfonia n° 9 (final)<br/><br/>Acordes fff antes da entrada das vozes acorde de 13<sup>a</sup> (ou acorde de Ré min. + sétima diminuta) = todas as notas da gama de Ré menor! (f. IV 7'02").</p> <p>(e) SCHUBERT, Quinteto em Dó (1<sup>o</sup> movimento)<br/>-compasso 416: acorde de sétima dimin. e, na continuação do acorde, o violoncelo em arpeggio as notas : Dó, Mi bémol, Fá sustenido, Lá, Dó...<br/>-compassos 118, 122, 259, 261, etc. : “sextas napolitanas”</p> <p>(f) BERLIOZ, Sinfonia fantástica (1<sup>o</sup> movimento)<br/><br/>compassos 113 a115: sucessão sétima diminuta- sétima de dominante do tom de Dó – sétima diminuta.</p> <p>(g) CHOPIN, Prelúdio n° 4<br/>- compassos 2 (3<sup>o</sup> tempo), 3 (4<sup>o</sup> t.), 6(3<sup>o</sup> t.): série de quintas dim., 1<sup>a</sup> inversão.<br/>- compasso 9 (1<sup>o</sup> tempo) sétima maior.</p> <p>(h) CHOPIN, Prelúdio n° 8<br/>-cadência final: “sixte napolitaine” que precede o acorde de sétima de dominante.</p> <p>(i) WAGNER, A Valquíria<br/>- célèbre cavalcada: quintas aumentadas.</p> <p>(j) DEBUSSY, O Mar (II. Jogo de ondas)</p> |
|--|--|

|  |   |
|--|---|
|  | <p>-3° compasso de 20 e seguintes - Praia 2: l'13". série de quintas aumentadas pelas três trompas (modo por tons).</p> <p>-3° de 32 - P. 2: 4 30"- grande acorde de 9ª · por toda orquestra sobre o glissando de harpa (id. quatro compassos à frente).</p> <p>(k) DEBUSSY. O Mar ( Diálogo do vento e do mar)</p> <p>10° de 43! 3° tempo-Praia 3 28". acorde de sétima maior de Dó maior (sobre o rufar de tímbalos Fá #-Dó) seguido de Ré b com sétima menor (ou sétima na sensível) depois do acorde perfeito de Ré menor.</p> <p>(l) RAVEL, Sonatina (1° movimento)<br/>-compasso 6 (1° tempo) sétima maior sobre menor.</p> <p>(m) JOLIVET, Concerto de piano (2° movimento)<br/>- últimos compassos acordes bem complexos numa atmosfera de Ré # menor</p> |
| <p><b>ALTÉRATIONS</b></p> <p>Signes de la notation musicale placés devant une note dans le cours d'une partition, ou après la clef pour modifier la hauteur des notes placées sur la même ligne ou interligne qu'eux. Les 5 sortes d'altérations usuelles sont</p> | <p><b>ACIDENTES</b></p> <p>Signos da notação musical colocadas antes de uma nota no transcorrer de uma partitura, ou depois da clave para modificar a altura das notas colocadas na mesma linha ou na interlinha delas. Os 5 tipos de acidentes usuais são</p> <p># SUSTENIDO a nota é aumentada de um semi-tom</p>   |

# DIÈSE la note est haussée d'un demi-ton

b BÉMOL la note est baissée d'un demi-ton

X DOUBLE-DIÈSE la note est haussée de deux demi-tons

bb DOULE-BÉMOL la note est baissée de deux demi-tons

♮ BÉCARRE la note (précédemment altérée) reprend sa hauteur normale, devient naturelle.

L'ensemble des signes d'altération placés après la clef s'appelle l'armure; celle-ci est caractéristique de la TONALITÉ\* du morceau. Les signes d'altération intervenant dans le cours d'un morceau sont appelés parfois accidents. L'effet d'une altération se poursuit jusqu'à ce qu'une altération contraire l'annule.



b BEMOL a nota é abaixada de um semi-ton

X SUSTENIDO DUPLO a nota é aumentada de dois semi-tons.

bb BEMOL DUPLO a nota é abaixada de dois semi tons.

♮ BEQUADRO a nota (precedentemente alterada) retoma sua altura normal, torna-se natural.

O conjunto de sinais de acidente colocados depois da clave se chama a armadura; esta é característica da TONALIDADE\* do trecho. Os sinais de acidente interferem no curso de um trecho são chamados por vezes de alterações. O efeito de um acidente vale até que um outro acidente contrário o anule.

|  | ALTERAÇÕES – Ver ACIDENTES  |
|--|---|
| <p><b>ANTICIPATION</b></p> <p>Émission anticipée d'une note d'un accord, introduisant une dissonance passagère dans l'HARMONIE*. L'anticipation peut s'étendre à plusieurs notes de l'accord. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans la musique vocale surtout, l'anticipation est pratiquée presque systématiquement dans les cadences parfaites:</p>  <p>BACH, Passion selon saint Mathieu (cadence finale du 1<sup>er</sup> chœur).<br/> BACH, Suite en si (cadence finale de l'ouverture).<br/> HAENDEL, Le Messie: air He shall feed his flock.</p> | <p><b>ANTECIPAÇÃO</b></p> <p>Emissão antecipada de uma nota de de um acorde introduzindo uma dissonância passageira na HARMONIA*. A antecipação pode se estender a várias notas do acorde. No século XVIII, sobretudo na música vocal, a antecipação foi praticada quase sistematicamente nas cadências perfeitas:</p>  <p>BACH, Paixão segundo São Mateus (cadência final do 1<sup>o</sup> coro).<br/> BACH, Suite em Si (cadência final da abertura).<br/> HAENDEL, O Messias: ária He shall feed his flock.</p> |
| <p><b>APPOGIATURE</b></p> <p>Ornement expressif introduisant passagèrement une dissonance et ayant pour effet de renforcer le temps sur lequel il se place. L'appogiature (substantif féminin) tire son nom du verbe italien « appoggiare » qui signifie appuyer. Mélodiquement, elle consiste à faire</p>   | <p><b>APOGIATURA</b></p> <p>Ornamento expressivo que introduz passageiramente uma dissonância tendo como efeito reforçar o tempo no qual acontece. A apoggiatura</p>  |

entendre, sur un temps, une note voisine de la note attendue, ou plutôt voulue, celle-ci venant ensuite et constituant la «résolution» de l'appogiature:



Harmoniquement, elle est le remplacement passager d'une note d'un accord, par la note immédiatement voisine, la vraie note survenant ensuite pour rassurer l'oreille (résolution); la résolution est un peu comme la réparation d'une erreur feinte. L'appogiature peut être double, triple, quadruple.... si elle porte sur plusieurs notes. chacune trouvant sa résolution au ton ou demi-ton voisin:



SCHUBERT, Quintette en ut.

\* appogiature simple (du mi)

\* \* appogiature quadruple (de l'accord de 7<sup>e</sup> diminuée sur le sol).

Dans la musique ancienne, l'appogiature est représentée par une petite note; cette petite note doit être jouée sur le temps et prendre la moitié, les 2/3 ou les 3/4 de la valeur de la note près de laquelle elle se trouve placée. Ainsi, notre premier exemple pourrait se noter:

(substantivo feminino) tira seu nome do verbo italiano “appoggiare” que significa apoiar. Melodicamente, ela consiste em fazer escutar em um tempo, uma nota vizinha da nota esperada, ou antes desejada, vindo esta em seguida e consistindo da “resolução” da apogiatura.



Harmonicamente, ela é a substituição passageira de uma nota de um acorde, pela nota vizinha mais próxima, vindo a nota certa a seguir para assegurar o ouvido (resolução); a resolução é um pouco como a reparação de um erro forçado. A apogiratura pode ser dupla, tripla, quádrupla..., se ela age sobre várias notas, cada uma encontrando sua resolução no tom ou meio-tom vizinho:



SCHUBERT, Quinteto em Dó.



A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on prit l'habitude de distinguer l'appoggiature brève de l'appoggiature longue, ou expressive, en barrant la petite note:



Depuis le siècle dernier, les pianistes jouent souvent l'appoggiature brève, ou « petite note », avant le temps, ce qui est une erreur si l'on croit jouer une appoggiature (rien n'est « appuyé » dans cette manière de faire, au contraire). Cette petite note d'accentuation légère, jouée avant la note, était connue des anciens clavecinistes: c'est « l'acciacatura », simple ornement sans signification harmonique, qui consiste à faire entendre très brièvement, avant la note principale, la note immédiatement inférieure ou supérieure. Dans la musique de clavecin, on jouait fréquemment les deux notes ensemble, en ne laissant durer qu'un temps très bref la note formant acciacatura (v. ORNEMENTS\*). La manière dont les violonistes tziganes attaquent certaines notes un peu trop bas pour les « remonter » ensuite très lentement est une forme instinctive d'appoggiature. Mais ce qui est savoureux dans la musique des Tziganes ne l'est pas toujours dans le répertoire d'opéra et l'on se demande pourquoi certaines étoiles du chant lyrique, chantant juste et bien pour l'ordinaire, se croient obligées d'attaquer trop bas les notes longues (même dans le médium), faisant attendre parfois assez longtemps la rectification souhaitée par un auditoire anxieux.

\*= appoggiatura simples (do Mi)

\*\* = appoggiatura quádrupla (do acorde de sétima diminuta em Sol)

Na música antiga, a appoggiatura é representada por uma pequena nota, essa pequena nota deve ser tocada no tempo e durar a metade, 2/3 ou os 3/4 do valor da nota da qual estiver próxima. Assim, nosso primeiro exemplo poderia ser notado como:



No final do século XVIII, habituou-se a distinguir a appoggiatura breve da appoggiatura longa, ou expressiva, barrando a nota pequena:



Desde o século passado, os pianistas tocam frequentemente a appoggiatura breve, ou “pequena nota”, antes do tempo, o que é um erro se se acredita tocar uma appoggiatura (nada é “ apoiado ” nesta maneira de execução, pelo contrário). Essa pequena nota de leve acentuação,

BEETHOVEN, Neuvième Symphonie (finale).  
 -1<sup>er</sup> accord: appoggiature de si b sur l'accord parfait de ré mineur.  
 BEETHOVEN, Concert n° 3 en ut mineur (2<sup>e</sup> mouvement).  
 -plusieurs appoggiatures dans le premier solo.  
 SCHUBERT, Quintette en ut,  
 -mesure 8, appoggiature simple sur le 1<sup>er</sup> temps  
 -mesure 9, appoggiature quadruple (mi b fa # la do)  
 -mesure 19, appoggiature triple (ré # fa si)  
 WAGNER, Tristan et Isolde.  
 -début du motif initial (mesure 2, 1<sup>er</sup> temps, appoggiature du sol #).  
 -mesure 3, 1<sup>er</sup> temps, appoggiature du la #  
 BARTOK, Musique pour cordes, percussion et célesta.  
 -3<sup>e</sup> mouvement thème avec appoggiatures tziganes.

tocada antes da nota , era conhecida dos antigos cravistas: é a “acciacatura”, simples ornamento sem significado harmônico, que consiste em fazer ouvir bem brevemente , antes da nota principal, a nota imediatamente inferior ou superior, Na música do cravo, tocava-se frequentemente as duas notas juntas, fazendo com que a nota que forma a acciacatura fosse bem breve (ver ORNAMENTOS<sup>o</sup>).

A maneira como os violinistas ciganos atacam algumas notas um pouco mais baixas para “subi-las” em seguida bem lentamente é uma forma instintiva de apoggiatura. Mas o que é saboroso na música dos ciganos não o é sempre no repertório da ópera e pergunta-se porque algumas estrelas do canto lírico, cantando normalmente bem e de forma exata, se julguem obrigadas a atacar baixo demais as notas longas (mesmo nas médias), fazendo esperar às vezes por muito tempo a retificação desejada por um auditório ansioso.

BEETHOVEN, Nona Sinfonia (final).  
 -1<sup>o</sup> acorde: apoggiatura de Si b no acorde perfeito de Ré menor.  
 BEETHOVEN, Concerto n° 3 em Dó menor (2<sup>o</sup> movimento).  
 -várias apoggiaturas no primeiro solo.  
 SCHUBERT, Quinteto em dó,  
 -compasso 8, apoggiatura simples no 1<sup>o</sup> tempo  
 - compasso 9, apoggiatura quádrupla (Mi b Fá # Lá Dó)  
 - compasso 19, apoggiatura tripla (Ré # Fá Si)  
 WAGNER, Tristão e Isolda.  
 -início do motivo inicial (compasso 2, 1<sup>o</sup> tempo, apoggiatura de Sol #).  
 - compasso 3, 1<sup>o</sup> tempo, apoggiature do Lá #  
 BARTOK, Música para cordas, percussão e celesta.



|  |  |
|--|--|
|  | - 3° movimento tema com apogiaturas ciganas.   |
| <p><b>ATONALITÉ</b></p> <p>Indétermination de la TONALITÉ*, soit par l'insuffisance des éléments permettant d'affirmer les fonctions tonales, soit par le propos délibéré d'y échapper.</p> <p>On confond généralement le concept d'atonalité avec l'une de ses applications particulières: l'utilisation systématique des 12 sons de la gamme chromatique.</p> <p>La musique « de douze sons » (voir DODÉCAPHONISME*) est, certes, atonale, mais le début de la <i>Neuvième Symphonie</i> de Beethoven l'est aussi d'une certaine manière: les notes la et mi, tenues par les cors et les instruments à cordes, ne permettent pas de déterminer si l'on est en la majeur (manque de le do#), en la mineur (manque le do naturel), en si mineur (accord de dominante mineur où manquent le fa # et le do #), en ré majeur ou mineur (accord de dominante où manquent le do et le sol). La tonalité n'est suggérée qu'à la mesure 15 par l'apparition d'un ré aux cors, mais ce n'est qu'à la mesure 17 que le ré mineur éclate avec évidence. La gamme par tons, chère à Debussy, est un autre exemple d'atonalité: elle engendre l'ACCORD* de quinte augmentée, tonalement indéterminé (v. MODES*).</p> <p>De façon générale, la tonalité est indéterminée dans tous les systèmes qui divisent l'octave en intervalles égaux:<br/>gamme chromatique division en 12 demi-tons<br/>mode par tons: division en 6 tons<br/>accord de 7e diminuée (v. p. 25) division en 4 tierces mineures<br/>accord de quinte augmentée (v. p. 24): division en 3 tierces majeurs<br/>triton (intervalle de quarte augmentée)</p> | <p><b>ATONALIDADE</b></p> <p>Indeterminação da TONALIDADE*, seja pela insuficiência de elementos que permitam afirmar as funções tonais, seja pela proposta deliberada de evitá-las.</p> <p>Confunde-se normalmente o conceito de atonalidade com uma de suas aplicações particulares: a utilização sistemática dos 12 sons da gama cromática. A música “de 12 sons” (ver DODECAFONISMO*) é, com certeza, atonal, mas o começo da <i>Nona Sinfonia</i> de Beethoven também o é de uma certa maneira: as notas Lá e Mi mantidas pelas trompas e pelos instrumentos de cordas, não permitem determinar se se está em Lá Maior (falta o Dó#), em Lá menor (falta o Dó natural), em Si menor (acorde de dominante menor onde faltam o Fá# e o Dó#), em Ré Maior ou Menor (acorde de dominante em que faltam o Dó e o Sol). A tonalidade só é sugerida no compasso 15 pela aparição de um Ré nas trompas, mas é só no compasso 17 que o Ré menor explode com clareza. A gama por tons, cara a Debussy, é um outro exemplo de atonalidade: ela cria o ACORDE* de quinta aumentada, tonalmente indeterminado (ver MODOS*).</p> <p>De modo geral, a tonalidade é indeterminada em todos os sistemas que dividem a oitava em intervalos iguais:</p> |

|  |  |
|--|--|
| <p>division en 2 quarts augmentées</p> <p>Exemples-disques: V. DODÉCAPHONISME*. MODES* (i).</p>  | <p>Gama cromática divisão em 12 semi-tons</p> <p>Modo por tons: divisão em 6 tons</p> <p>Acorde de sétima diminuta (v. p 60) divisão em 4 terças menores</p> <p>Acorde de quinta aumentada (v p 59): divisão em 3 terças maiores</p> <p>Trítono (intervalo de quarta aumentada)</p> <p>Divisão em 2 quartas aumentadas</p> <p>Exemplos-discos: V. DODECAFONISMO*. MODOS* (i).</p>  |
| <p><b>BALLADE</b></p> <p>Pièce vocale ou instrumentale, de caractère lyrique, et de forme assez mal déterminée. Malgré son étymologie (ballare = danser), ce mot a très rarement désigné une composition chorégraphique, en dehors de l'Italie où la « ballata » dansée était fort répandue au XIII<sup>e</sup> siècle.</p> <p>Du moins ne trouve-t-on qu'exceptionnellement sous cette dénomination, des exemples notés de ces « airs à danser », en faveur parmi les troubadours des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, et qui pourraient bien contenir le germe de la ballade médiévale.</p> <p>Celle-ci fleurit aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, puis disparaît peu à peu dans les premières années du XVI<sup>e</sup>. Les ballades de Guillaume de Machaut (mort en 1377) sont généralement écrites pour une voix, accompagnée d'un ou plusieurs instruments (parties de ténor et contraténor); elles se composent de trois strophes, dont le dernier vers (identique dans chaque strophe) forme le refrain. Cette construction est modelée sur la ballade</p> | <p><b>BALADA</b></p> <p>Peça vocal ou instrumental de carácter lírico, e de forma relativamente mal determinada. Apesar de sua etimologia (balare= dançar) essa palavra raramente designou uma composição coreográfica, fora da Itália onde a “ballata” dançada era muito difundida no Século XIII.</p> <p>Pelo menos só se encontra excepcionalmente sob essa denominação, exemplos notados com essas “árias para dançar”, popular entre os trovadores dos séculos XII e XIII, e que poderiam conter o germe da balada medieval.</p> <p>Esta floresce nos séculos XIV e XV e depois desaparece pouco a pouco nos primeiros anos do século XVI. As baladas de Guillaume de</p> |

poétique, dont le même Machaut nous a laissé des exemples admirables: trois strophes comprenant chacune huit, dix ou douze vers, suivies d'un « envoi. » (4 : 5 ou 6 vers), le dernier vers de chaque strophe et de l'envoi étant identique. Dans les compositions du XIV<sup>e</sup> siècle, l'envoi a généralement disparu.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, Dufay et Binchois composent encore la musique de quelques ballades, mais de plus en plus les poèmes sont dits et non chantés. Les derniers grands exemples musicaux du genre sont contenus dans une précieuse anthologie espagnole, datant des environs de 1530: *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, contenant 459 compositions, de 2 à 4 voix, dont la plupart sont des « bayladas ».

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la ballade ne répond plus à aucune définition précise. Dans les premiers temps du romantisme, où un goût nouveau se manifestait en faveur de la poésie populaire, on qualifiait de « ballade » des poèmes de forme libre sur des sujets légendaires ou symboliques. Aussi bien que des chants d'allure populaire dans un caractère épique et dramatique. Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, notamment, illustrèrent ce genre imprécis, mettant fréquemment en musique des « ballades » de grands poètes allemands. Goethe plus particulièrement. Quant aux ballades instrumentales (Chopin, Fauré, Liszt, Brahms), elles n'ont à peu près rien en commun, si ce n'est un indéfinissable caractère lyrique et narratif, fréquent, il est vrai, dans toute la musique romantique.

“Ballades, rondeaux, virelais”

MACHAUT, Ballades (Archiv-Prod.: 2 simples, 1 double, 2 triples)

SCHUBERT, Erlkönig

SCHUBERT, Der König in Thule

LOEWE, Ballades

Machaut (morto em 1377) são geralmente escritas para uma voz, acompanhada de um ou mais instrumentos (partes de tenor e de contratenor); elas se compõem de três estrofes, cujo último verso (idêntico em toda estrofe) forma o refrão. Esta construção modelada sobre a balada poética, cujo próprio Machaut nos deixou exemplos admiráveis: três estrofes compreendendo cada uma oito, dez ou doze versos, seguidas de um “envio” (4, 5 ou 6 versos), sendo o último verso de cada estrofe e do envio idênticos. Nas composições do século XIV, o envio desapareceu de modo geral.

No século XIX, Dufay e Binchois compõem ainda a música de algumas baladas, mas cada vez mais os poemas são ditos ao invés de cantados. Os últimos grandes exemplos musicais do gênero estão contidos numa preciosa antologia espanhola datam de cerca de 1530: *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, contendo 459 compositions, para 2 até 4 vozes, cuja maioria são “bayladas”.

No século XIX, a balada não está mais associada a nenhuma definição precisa. No início do romantismo, em que um novo gosto pela poesia popular se manifestava, qualificava-se de “balada” poemas de forma livre sobre temas legendários ou simbólicos. Do mesmo modo que os cantos de estilo popular tinham uma característica épica e dramática. Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, principalmente, ilustraram este gênero impreciso, transformando frequentemente em música “baladas” de grandes poetas alemães. Goethe em especial. Quanto às baladas instrumentais (Chopin, Fauré, Liszt, Brahms), elas não têm praticamente nada em comum, a não ser uma característica indefinível lírica e narrativa, frequente, é verdade, em toda música romântica.

|   |   |
|---|---|
| <p>CHOPIN, Ballades<br/>FAURÉ, Ballade pour piano et orchestre</p>  | <p>“Baladas, rondós, virelais”<br/>MACHAUT, Baladas (Archiv-Prod.:. 2 simples, 1 dupla, 2 triplas)<br/>SCHUBERT, Erlkönig<br/>SCHUBERT, Der König in Thule<br/>LOEWE, Baladas<br/>CHOPIN, Baladas<br/>FAURÉ, Balada para piano e orquestra</p>  |
| <p>CANON</p> <p>Forme la plus stricte d'IMITATION* polyphonique, qui respecte rigoureusement la règle, le « canon ». Deux voix ou davantage y superposent des imitations du même thème, « entrant » successivement à intervalles rapprochés; tant qu'une modification du thème aux différentes parties ne provoque pas la CADENCE* finale où toutes les voix se retrouvent, chacune d'elles, à son tour, reprend le thème du début (canon « ad infinitum »).</p> <p>Dans les compositions de ce type, le terme « canon » désignait à l'origine non seulement la règle, mais aussi l'ensemble des signes régissant les entrées des voix, lorsque celles-ci n'étaient pas mises en partition. L'oeuvre elle-même s'appelait CACCIA*, rota, ronde, chasse, etc... ou même fuga.</p> <p>Dans sa forme la plus simple (Frère Jacques), le canon est « direct à l'unisson » : les différentes voix sont absolument identiques et conservent toujours entre elles le même décalage dans le temps. Si au contraire, le canon est « à l'octave » ou « à la quinte », « à la quarte », etc..., les voix sont, ou des TRANSPOSITIONS* exactes les unes des autres (canon régulier), ou des imitations irrégulières (canon irrégulier). Un canon direct à l'unisson ou à l'octave est toujours régulier; un canon</p> | <p>CÂNONE</p> <p>Forma mais estrita da IMITAÇÃO<sup>Ø</sup> polifônica, que respeita rigorosamente a regra , o “cânone”. Duas vozes ou mais superpõem imitações do mesmo tema, “entrando” sucessivamente com intervalos próximos de modo que uma modificação do tema com diferentes partes não levem à CADÊNCIA<sup>Ø</sup> final em que todas as vozes se encontram, cada uma, na sua vez, e retomam o tema do início (cânone “ad infinitum).</p> <p>Nas composições desse tipo, o termo “cânone” designava no início não apenas a regra, mas também o conjunto de sinais que regiam as entradas das vozes, quando estas ainda não estavam escritas na partitura. A própria obra se chamava CACCIA <sup>Ø</sup>, rota, ronde, chasse, etc... ou mesmo fuga.</p> <p>Na sua forma mais simples (Frère Jacques), o cânone é “direto no uníssono”: as diferentes vozes são absolutamente idênticas e</p> |

à la quinte, ou à tout autre intervalle, ne peut l'être *strictement* qu'au prix d'une POLYTONALITÉ\* plus ou moins sensible. Le canon « par mouvement direct » est le plus familier; mais tous les artifices de l'imitation peuvent aussi être employés: mouvement contraire, mouvement rétrograde, augmentation, diminution (V. IMITATION\*). Deux canons différents peuvent être superposés.

Le canon se distingue de la FUGUE\* à la fois par sa simplicité et par sa rigueur. Sa construction est entièrement déterminée, à l'origine, par l'invention d'un thème en relation avec la formule d'imitation choisie: à aucun moment (si ce n'est exceptionnellement dans la cadence finale) une partie ne peut s'écarter du « canon » choisi, pour répondre aux exigences du contrepoint. Lorsque cette licence est prise, l'imitation canonique a cessé, pour faire place soit à une cadence soit à un développement dans le second cas, l'œuvre entière ne mérite pas d'être intitulée canon.

Par extension, on appelle « canon rythmique \* la superposition de deux rythmes identiques, décalés dans le temps (V. POLYRYTHMIE \*).

BACH, Variations Goldberg

-les variations dont le numéro d'ordre est un multiple de 3 sont des canons, le premier à l'unisson, chacun des suivants à un intervalle d'un degré supérieur au précédent (3<sup>e</sup> à l'unisson; 6<sup>e</sup> à la seconde ; 9<sup>e</sup> à la tierce ;... 27<sup>e</sup> à la neuvième). Les variations 12 et 15 (canons à la quarte et à la quinte) font appel au mouvement contraire.

BACH, Art de la Fugue

-canon à l'octave

-canon à la douzième

-canon par augmentation et mouvement contraire, et canon à la dixième

FRANCK, Sonate pour piano et violon (finale)

-canon à l'octave : l'un des plus beaux exemples qui soient

SCHOENBERG, Pierrot Lunaire (n° 18 « Tache de Lune »):

conservent toujours entre elles la même déphasage dans le temps. Mais, si le canon est « na oitava » ou « na quinta », « na quarta », etc..., les voix sont, ou TRANSPOSIÇÕES<sup>ø</sup> exactes les unes des autres (canon régulier), ou imitations irrégulières (canon irrégulier). Un canon direct au unisson ou à l'octave est toujours régulier; un canon à la quinte, ou à n'importe quel autre intervalle, ne peut être régulier que si le canon est à l'unisson ou à l'octave. Le canon « par mouvement direct » est le plus familier, mais tous les artifices de l'imitation peuvent être employés: mouvement contraire, mouvement rétrograde, augmentation, diminution (V. IMITAÇÃO<sup>ø</sup>). Deux canons différents peuvent être superposés.

O canon se distingue da FUGA<sup>ø</sup> pela sua simplicidade e pelo seu rigor. Sua construção é estritamente determinada, no começo, pela invenção de um tema em relação com a fórmula de imitação escolhida: em nenhum momento (a não ser excepcionalmente na cadência final) uma parte pode se afastar do «canon» escolhido, para se conformar às exigências do contraponto. Quando essa licença é tomada, a imitação canônica acabou, para dar lugar, seja a uma cadência seja um desenvolvimento no segundo caso, a obra inteira não merece ser intitulada de canon.

Por extensão, chama-se de «canon rítmico<sup>ø</sup>» a superposição de dois ritmos idênticos, defasados no tempo (V. POLIRITMO<sup>ø</sup>)

BACH, Variações Goldberg

-as variações cujo número de ordem é um múltiplo de 3 são canons, o primeiro em uníssono, cada um dos seguintes em um intervalo de um

|  |  |
|--|--|
| <p>-double canon entre piccolo et clarinete d'une part, violon et violoncelle d'autre part une part<br/>- mesure 10 : mouvement rétrograde</p>   | <p>grau superior ao precedente (3º no uníssono, 6º na segunda, 9ª na terça; .... 27º na nona). As variações 12 e 15 (cânones na quarta e na quinta) chamam o movimento contrário.<br/>BACH, Arte da Fuga<br/>-cânone na oitava<br/>- cânone na décima segunda<br/>- cânone por aumentação e movimento contrário e cânone na décima<br/>FRANCK, Sonata para piano e violão (final)<br/>-cânone na oitava : um dos mais belos exemplos que há<br/>SCHOENBERG, Pierrot Lunaire (nº 18 « Mancha de Lua»):<br/>-cânone duplo entre piccolo et clarinete de um lado , violino e violoncelo do outro<br/>- compasso 10 : movimento retrógrado</p>   |
| <p>CONSONANCE</p> <p>Qualité d'un INTERVALLE*, d'un ACCORD*, d'une HARMONIE*, qui se traduit pour l'auditeur par une obscure affinité entre les sons. Chacun peut éprouver cette impression d'intimité de certains sons, cette harmonie, cette sympathie qui règne entre eux (que les Grecs appelaient συμφωνία), mais les définitions qu'on en donne sont imprécises et les démonstrations toujours périlleuses.</p> <p>Pour les pythagoriciens, la consonance s'explique par la simplicité des rapports numériques (V. INTERVALLES*). L'ordre de perfection décroissante des consonances est alors le suivant : octave (2) - quinte (3/2) – quarte juste (4/3) - tierce majeure (5/4) tierce mineur (6/5) - sixte majeure (5/3)... Cette hypothèse, quoi que entachée de métaphysique,</p> | <p>CONSONÂNCIA</p> <p>Qualidade de um INTERVALO*, de um ACORDE* , de uma HARMONIA*, que se traduz para o ouvinte com uma obscura afinidade entre os sons. Todos podem experimentar essa impressão de intimidade com certos sons, essa harmonia, essa afinidade que reina entre eles ( que os Gregos chamavam de συμφωνία), mas as definições que são dadas são imprecisas e as demonstrações sempre perigosas.</p> <p>Para os pitagóricos, a consonância se explica pela simplicidade de relações numéricas (V. INTERVALOS*). A ordem de perfeição decrescente das consonâncias seria então a seguinte: oitava (2) – quinta (3/2) - quarta justa (4/3) – terça maior (5/4) – terça menor (6/5)- sexta maior (5/3)... Essa hipótese, ainda que cheia de metafísica, pode se</p> |

peut se justifier par les unissons qui se produisent entre des harmoniques proches (dans la quinte, entre le 2<sup>e</sup> HARMONIQUE\* de la note supérieure et le 3<sup>e</sup> de la note inférieure); mais elle n'explique pas la consonance d'intervalles légèrement altérés) comme ceux de notre système tempéré. Les platoniciens définissent la consonance comme une fusion des sons en une impression unique (χρᾶσις), ne tenant pas compte du pouvoir d'analyse des oreilles exercées et refusant généralement la qualité de consonance à la tierce et à la sixte (mineures surtout). Rameau trouve les consonances dans les rapports des premiers harmoniques naturels d'un son, après réduction des octaves.

L'étude des battements des harmoniques et des sons résultants (v. ACOUSTIQUE\*) a conduit Helmholtz à une démonstration séduisante. Sa théorie a l'avantage d'expliquer que le même intervalle peut paraître consonant ou DISSONANT\* selon le registre où il est pris (modifie les battements des sons résultants) ou le timbre (modifie les battements des harmoniques); mais elle n'explique pas la consonance de l'accord parfait mineur. Quant à l'harmonie classique, elle verse parfois dans l'absurdité quand certains auteurs admettent la consonance de l'ACCORD\* de quinte diminuée, qui comporte un TRITON\*, mais refusent cette qualité à l'accord de quinte augmentée qui ne comporte que tierces majeures et sixte mineure.

Enfin, il serait très inexact de dire qu'un accord ou un intervalle consonant est celui qui est agréable à l'oreille, car l'oeuvre de Debussy (pour ne citer qu'un exemple particulièrement frappant) est riche de ces beaux accords de neuvième, éminemment dissonants, mais si bien disposés qu'ils sont agréables à l'oreille, et peuvent même paraître

justificar pelos uníssonos que se produzem entre harmônicas próximas (na quinta, entre o 2<sup>o</sup> HARMÔNICO<sup>ø</sup> da nota superior e o 3<sup>o</sup> da nota inferior), mas ela não explica a consonância de intervalos ligeiramente alterados) como esses de nosso sistema temperado. Os platônicos definiram a consonância como uma fusão de sons em uma impressão única (χρᾶσις), sem levar em conta o poder de análise dos ouvidos treinados e recusando geralmente a qualidade de consonância na terça e na sexta (menores sobretudo). Rameau encontrou consonâncias nas relações dos primeiros harmônicos naturais de um som, após reduzir as oitavas.

O estudo dos batimentos das harmônicas e sons resultantes (v. ACUSTICA<sup>ø</sup>) conduziu Helmholtz a uma demonstração sedutora. Sua teoria tem a vantagem de explicar que o mesmo intervalo pode parecer consoante ou DISSONANTE<sup>ø</sup> segundo o registro em que ele é tomado (modifica os batimentos dos sons resultantes) ou o timbre (modifica os batimentos dos harmônicos), mas ela não explica a consonância do acorde perfeito menor. Quanto à harmonia clássica, ela chega por vezes ao absurdo quando alguns autores admitem a consonância do ACORDE\* da quinta diminuta, que comporta um TRÍTONO\*, mas recusam essa qualidade ao acorde de quinta aumentada que só comporta terças maiores e sexta menor.

Enfim, seria muito inexato dizer que um acorde ou um intervalo consonante é aquele que é agradável ao ouvido pois a obra de Debussy (para citar apenas um exemplo particularmente impactante) é rico em belos acordes de nona; eminentemente dissonantes mas tão bem dispostos que são agradáveis ao ouvido, e podem mesmo parecer

|   |  |
|---|--|
| <p>consonants. Robert Kemp écrivait jadis. À propos de Pelléas que les secondes « ne se froissaient plus ni ne mordaient. Elles formaient de baisers serrés et les neuvièmes des sourires.»</p> <p>Dans la nature, ce sont bien des phénomènes les plus familiers qui sont le plus souvent inexplicables...Mais l'intuition du petit Mozart cherchant le jeu « les notes qui s'aiment » avait trouvé d'emblée le chemin de l'harmonie.</p>  | <p>consonantes. Robert Kemp escreveu no passado, com relação a Pelléas que as segundas “não se ofendem nem mordem. Elas formam beijos colados e as nonas, sorrisos”.</p> <p>Na natureza, é bem comum que os fenômenos mais familiares sejam os mais inexplicáveis... Mas a intuição do pequeno Mozart buscando o jogo “das notas que se gostam” tinha encontrado desde o início o caminho da harmonia.</p>   |
| <p><b>CONTREPOINT</b></p> <p>Technique de composition musicale consistant à superposer des lignes mélodiques. Dans l'écriture « contrapuntique», l'attention de l'auditeur est sollicitée par la progression simultanée des différentes «voix» ou parties et non par la qualité d'une succession d'instantes harmoniques. C'est ce que l'on suggère parfaitement en opposant le caractère « horizontal » du contrepoint au caractère « vertical » de l'HARMONIE*.</p> <p>Le mot « contrapunctus » apparaît au début du XIV<sup>e</sup> siècle. Il est une simplification de « punctus contra punctum », c'est-à-dire point-contrepoint ou, par extension, mélodie-contre-mélodie. Mais l'art du contrepoint naît avec la POLYPHONIE*, dont il permet le prodigieux développement. Ses règles ont été explicitées avant celles de l'harmonie; les deux disciplines sont cependant indissociables, l'aspect</p> | <p><b>CONTRAPONTO</b></p> <p>Técnica de composição musical que consiste em superpor linhas melódicas. Na escrita “contrapontística”, a atenção do ouvinte é solicitada pela progressão simultânea de diferentes vozes” ou partes e não pela qualidade de uma sucessão de instantes harmônicos. É o que sugere perfeitamente opondo o caráter “horizontal” do contraponto com o caráter “vertical” da HARMONIA*.</p> <p>A palavra “contrapunctus” apareceu no começo do século XVI. É uma simplificação de “punctus contra punctum”, quer dizer, ponto contra ponto ou, por extensão, melodia contra melodia. Mas a arte do contraponto nasceu com a POLIFONIA<sup>ø</sup>, cujo desenvolvimento prodigioso ele permitiu. Suas regras foram explicitadas antes das da harmonia; as duas disciplinas são contudo indissociáveis. O aspecto</p> |



vertical d'un travail contrapuntique étant. nécessairement conforme aux lois de l'harmonie.

Le contrepoint d'école est un élément essentiel dans la formation du compositeur souvent décrié en raison de son rigorisme (pas d'intervalles augmentés ou diminués, pas de dissonances entre les parties, pas de FAUSSES-RELATIONS\*, modulations rares et aux tons voisins, etc...), lui seul cependant permet d'acquérir la souplesse et la rapidité d'écriture sans lesquelles la composition serait un véritable calvaire.

On dit d'un contrepoint qu'il est double, triple ou quadruple s'il est."renversible à l'octave», c'est-à-dire si 2, 3 ou 4 parties peuvent permuter en changeant d'octave. Le contrepoint est à la base de toutes les formes d'IMITATION\*, CANON\*, RICERCARE \*, FUGUE \*, etc.

On trouvera les plus beaux exemples d'écriture contrapuntique (polyphonistes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles et J.-S. Bach) en se reportant aux diverses rubriques mentionnées ci-dessus ; ou, si l'on en veut découvrir une forme parfaitement simple, en écoutant

BEETHOVEN, Neuvième Symphonie (Scherzo)

-Trio (lettre L) – modèle de contrepoint à deux parties : cor et violons, puis basson et hautbois

vertical de um trabalho contrapontístico sendo necessariamente conforme às leis da harmonia.

O contraponto de escola é um elemento essencial na formação do compositor frequentemente desacreditado em função de seu rigor (sem intervalos aumentados ou diminutos, sem dissonâncias entre as partes, sem RELAÇÕES-FALSAS<sup>ø</sup>, modulações raras e com tons vizinhos, etc.), só ele no entanto permite adquirir a suavidade e a rapidez de escrita sem as quais a composição seria um verdadeiro calvário.

Diz-se de um contraponto que ele é duplo, triplo ou quádruplo se ele é "inversível na oitava", quer dizer se 2, 3 ou 4 partes podem ser trocadas mudando de oitava. O contraponto está na base de todas as formas de IMITAÇÃO<sup>ø</sup>, CÂNONE\*, RICERCARE<sup>ø</sup>, FUGA<sup>ø</sup>, etc.

Encontraremos os mais belos exemplos de escrita contrapontística (polifonistas dos séculos XV e XVI e J.-S. Bach) pesquisando as diversas rubricas acima; ou, se desejarmos descobrir de uma forma muito simples, escutando

BEETHOVEN, Nona Sinfonia (Scherzo)

-Trio (letra L) – modelo de contraponto com duas partes : trompa e violinos,  
e depois fagote e oboé

|   |   |
|---|---|
| <p>BERLIOZ, Symphonie fantastique (IV Marche au Supplice)<br/>- mesures 25 et suivantes (f. II-P. 2) contre-chant du basson</p> <p>BIZET, l'Arlésienne (finale)</p>   | <p>BERLIOZ, Sinfonia fantástica (IV Marcha para o Suplício)<br/>- compassos 25 e seguintes (f. II-P. 2) contracanto do fagote</p> <p>BIZET, a Arlésienne (final)</p>  |
| <p>DIAPASON</p> <p>Fréquence-étalon, ou intonation absolue d'un sonde référence servant à l'accord des instruments. On appelle aussi « diapason » un petit instrument fourchu destiné à reproduire le son de référence choisi: il fut inventé en 1711 par le luthiste anglais John Shore.</p> <p>Hélas! rien ne semble plus difficile que de se mettre d'accord sur la valeur de cette fréquence-étalon (généralement le la) celui qui se trouve au milieu de la portée en clef de sol); au cours des siècles et même d'un pays à l'autre, elle n'a cessé de varier dans des proportions effrayantes. Si l'on fait abstraction de la fantaisie de certains facteurs d'orgues anciens, les principales causes de ces variations sont les suivantes:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-tendance instinctive des instrumentistes à monter, à « forcer la note » en recherchant une sonorité plus brillante.</li> <li>-fabrication d'instruments à vent un peu plus haut que le diapason adopté: le facteur espère ainsi mettre en valeur le timbre de ses produits.</li> </ul> | <p>DIAPASÃO</p> <p>Frequência padrão ou intonação absoluta de um som de referência que serve para o acorde dos instrumentos. Chama-se também “diapasão” um pequeno instrumento com forma de forquilha destinado a reproduzir o som de referência escolhido: ele foi inventado em 1711 pelo alaudista inglês John Shore.</p> <p>Infelizmente! Nada parece mais difícil que concordar sobre o valor dessa frequência-padrão (geralmente o Lá) essa que se encontra no meio da pauta da partitura com clave de sol); no decorrer dos séculos e mesmo de um país a outro ela não parou de variar em proporções assustadoras. Se abstrairmos a fanatismo de alguns fabricantes de órgãos antigos, as principais causas dessas variações são as seguintes:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- tendência instintiva dos instrumentistas a tocar mais alto, a “forçar a nota”, buscando uma sonoridade mais brilhante.</li> <li>- fabricação de instrumentos de sopro um pouco mais altos que o diapasão adotado: o fabricante espera assim valorizar o timbre de seus produtos.</li> </ul> |

-considérations purement mathématiques poussant les théoriciens à choisir pour étalon des nombres qui leur sont commodes.

D'une époque à l'autre, ces variations rendent certaines oeuvres vocales presque inchantables dans leur tonalité originale. Plusieurs tentatives ont été faites pour normaliser le diapason. Les principales sont: les arrêtés ministériels français de 1859 (la = 435 Hz), la conférence internationale de Vienne de 1885 (idem) et la Conférence internationale de Londres de 1953 fixant le la de notre diapason actuel à 440 périodes (+/- 0,5), du moins dans les dix pays participant à la conférence!

Dans le tableau qui suit les diapasons extrêmes diffèrent d'une quinte (!) au moins. Un certain nombre de ces chiffres (qui désignent bien tous la fréquence du la) sont empruntés aux travaux du mathématicien Ellis cité par Grove.

#### REVUE ET GAZETTE MUSICALE

##### LE DIAPASON

Au moment où la Commission, instituée par le S.F. ministre d'État pour fixer un diapason normal, va reprendre ses travaux, nous croyons devoir reproduire quelques parties de l'excellent article que M. H. Berlioz, l'un des membres de la Commission, a publié mercredi dans le *Journal des Debats*, et qui nous semble de nature à jeter beaucoup de lumière sur la question.

«Le diapason a-t-il réellement monté, et dans quelles proportions depuis cent ans?

- considerações puramente matemáticas levando os teóricos a escolherem como padrão os números que lhes convêm.

De uma época a outra, essas variações tornam certas obras vocais quase incantáveis na sua tonalidade original. Várias tentativas foram feitas para normalizar o diapasão. As principais são os decretos ministeriais franceses de 1859 (Lá = 435Hz), a conferência internacional de Viena de 1885 (idem) e a conferência internacional de Londres de 1953 que fixou o La de nosso diapasão atual em 440 períodos (+/- 0,5), pelo menos nos dez países que participaram da conferência!

Na tabela que segue os diapasões extremos diferem de uma quinta (!) pelo menos. Um certo número dessas cifras ( que designam a frequência do Lá ) foram emprestados dos trabalhos do matemático Ellis citado por Grove.

#### REVISTA E GAZETA MUSICAL O DIAPASÃO

No momento em que a Comissão, instituída por S. F. ministro de Estado para fixar um diapasão normal, vai retomar seus trabalhos, acreditamos dever reproduzir algumas partes do excelente artigo que M. H. Berlioz, um dos membros da Comissão, publicou quarta-feira no *Jornal de Debates*, e que nos parece esclarecer a questão:

“O diapasão realmente subiu, e em que proporções nos últimos cem anos?

Sim, talvez, o fato de sua ascensão é reconhecido por todos os músicos, por todos os cantores, e em todo mundo musical. A progressão seguida

Oui, sans doute, le fait de son ascension est reconnu de tous les musiciens, de tous les chanteurs, et dans le monde musical tout entier. La progression suivie par cet exhaussement semble avoir été à peu près la même partout. La différence qui existe aujourd'hui entre le ton des divers orchestres d'une même ville et entre celui des orchestres de pays séparés par des distances considérables ne constitue, en général que des nuances qui n'empêchent point de réunir quelquefois ces orchestres et d'en former, au moyen de certaines précautions, une grande masse instrumentale dont l'accord est satisfaisant. S'il y avait, ainsi qu'on le répète souvent à Paris, une grande dissemblance entre les diapasons de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, du Théâtre Italien et des musiques militaires, comment eussent été possibles les orchestres de sept à huit cents musiciens qu'il m'est arrivé si solvante de diriger dans les vastes locaux des Champs-Élysées, après les Expositions de 1844 et de 1855 et dans l'Église de Saint-Eustache, puisque les éléments de ces congrès musicaux se composent nécessairement de presque tous les nombreux instrumentistes disséminés dans les nombreux corps de musique de Paris ?

» Les festivals d'Allemagne et d'Angleterre, où les orchestres de plusieurs villes se réunissent fréquemment, prouvent que les différences de diapason y sont également peu sensibles, et que la précaution de tirer la **coulisse** des instruments à vent trop hauts suffit pour les faire disparaître.

...

L'absurdité d'un pareil résultat suffit à démontrer l'importance de la mesure prise par M. le ministre d'État, et il est fort regrettable que l'un de ses prédécesseurs n'ait pas songé à la prendre longtemps avant lui...

N. B. Les physiciens conservent leur  $\lambda$ , de 426,7 périodes/sec qui donne pour fréquence des ut les puissances successives de 2.

por essa elevação parece ter sido mais ou menos a mesma em todos os lugares. A diferença que existe hoje entre os tons de diversas orquestras de uma mesma cidade e entre o tom de orquestras de países separados por distâncias consideráveis consiste, apenas em nuances, em geral, que não impedem de reunir essas orquestras às vezes e de formar com elas, por meio de algumas precauções, uma grande massa instrumental cujo acorde é satisfatório. Se houvesse, como se diz sempre em Paris, uma grande diferença entre os diapasons da Opéra, da Opéra-Comique, do Teatro Italiano e de músicos militares, como teriam sido possíveis as orquestras de setecentos a oitocentos músicos que já coube a mim reger tantas vezes nos vastos espaços do Champs-Élysées, após as exposições de 1844 e de 1855 e na Igreja de Saint-Eustache, já que os elementos desses congressos musicais se compõem necessariamente de quase todos os numerosos instrumentistas disseminados pelos numerosos corpos de música de Paris?

“Os festivais da Alemanha e da Inglaterra, em que as orquestras de várias cidades se reúnem frequentemente, provam que as diferenças de diapason são igualmente pouco sensíveis à variação de frequência, e que a precaução de puxar a vara dos instrumentos de sopro muito altos pode fazer com que essas diferenças desapareçam.

O absurdo de um resultado similar é suficiente para demonstrar a importância da medida tomada pelo Sr. ministro do Estado, e é muito lamentável que um dos seus predecessores não tenha sonhado em tomá-la muito tempo antes dele

...

Nota: Os físicos conservam seu  $\lambda$ , de 426,7 períodos/seg equivalente a frequência dos Dós as potências sucessivas de 2.

|      |                                   |     |
|------|-----------------------------------|-----|
| 1495 | Catedral de Halberstadt           | 506 |
| 1511 | Schlick (organista em Heidelberg) | 337 |
| 1543 | Ste Catherine em Hamburgo         | 481 |

|      |   |      |      |   |      |
|------|---|------|------|---|------|
| 1495 | Cathédrale de Halberstadt                       | 506  | 1636 | Mersenne: tom de capela                         | 504  |
| 1511 | Schlick (organiste à Heidelberg)                | 337  | 1636 | Mersenne: ton de câmara                         | 563  |
| 1543 | Ste Catherine à Hambourg                        | 481  | 1640 | órgão dos franciscanos em Viena                 | 458  |
| 1636 | Mersenne: <i>ton de chapelle</i>                | 504  | 1648 | épinette de Mersenne                            | 403  |
| 1636 | Mersenne: <i>ton de chambre</i>                 | 563  | 1688 | St. Jacques em Hamburgo                         | 489  |
| 1640 | orgue des franciscains à Vienne                 | 458  | 1700 | Paris (diapasão médio)                          | 404  |
| 1648 | épinette de Mersenne                            | 403  | 1751 | diapasão de Haendel                             | 423  |
| 1688 | St. Jacques à Hambourg                          | 489  | 1762 | Mattheson em Hamburgo                           | 408  |
| 1700 | Paris (diapason moyen)                          | 404  | 1780 | diapasão de Mozart                              | 422  |
| 1751 | diapason de Haendel                             | 423  | 1810 | Paris (diapasão médio)                          | 423  |
| 1762 | Mattheson à Hambourg                            | 408  | 1819 | Cagniard de La Tour                             | 434  |
| 1780 | diapason de Mozart                              | 422  | 1823 | Opéra-Comique em Paris                          | 428  |
| 1810 | Paris (diapason moyen)                          | 423  | 1834 | Scheibler (congresso de Stuttgart)              | 440  |
| 1819 | Cagniard de La Tour                             | 434  | 1856 | Opéra de Paris (segundo Berlioz)                | 449  |
| 1823 | Opéra-Comique à Paris                           | 428  | 1857 | San Carlo em Nápoles                            | 445  |
| 1834 | Scheibler (congrès de Stuttgart)                | 440  | 1859 | diapasão francês normal (decretos ministeriais) | 435  |
| 1856 | Opéra de Paris (selon Berlioz)                  | 449  | 1859 | Viena   | 456  |
| 1857 | San Carlo à Naples                              | 445  | 1863 | Tonempfindungen de Helmholtz                    | 440  |
| 1859 | Diapason français normal (arrêtés ministériels) | 435  | 1879 | pianos Steinway (U. S. A.)                      | 457  |
| 1859 | Vienne  | 456  | 1885 | Conferência de Viena                            | 435  |
| 1863 | Tonempfindungen de Helmholtz                    | 440  | 1899 | Covent Garden                                   | 440  |
| 1879 | pianos Steinway (U. S. A.)                      | 457  | 1939 | Diapasão internacional normal                   | 4440 |
| 1885 | Conférence de Vienne                            | 435  | 1959 | Conferência de Londres                          | 440  |
| 1899 | Covent Garden                                   | 440  |      |   |      |
| 1939 | Diapason international normal                   | 4440 |      |   |      |
| 1959 | Conférence de Londres                           | 440  |      |   |      |

|  |  |
|--|--|
|  |  |
| <p><b>DIATONIQUE</b></p> <p>Qualificatif qui s'applique à un INTERVALLE*, une GAMME* ou un système musical, dont les sons constitutifs sont voisins et tous de noms différents, quelles que soient les ALTÉRATIONS* éventuelles. Le mot diatonique dérive de la dénomination d'un « genre » mélodique grec procédant par tons et demi-tons (v. note no 22).</p> <p>Les intervalles diatoniques sont ceux dont est constituée la gamme diatonique usuelle (majeure ou mineure). Un système diatonique s'oppose à un système CHROMATIQUE* parce qu'il n'emploie que des intervalles diatoniques. Le système tonal (v. TONALITÉ*) est essentiellement diatonique.</p> | <p><b>DIATÔNICO</b></p> <p>Qualificativo que se aplica a um INTERVALO*, uma GAMA<sup>ø</sup> ou a um sistema musical, em que os sons constitutivos são vizinhos e todos de nomes diferentes, seja quais forem os ACIDENTES* eventuais. A palavra diatônica deriva da denominação de um “gênero” melódico grego formado por tons e semi-tons (v. nota no 22).</p> <p>Os intervalos diatônicos são aqueles com os quais a gama diatônica usual é constituída (maior ou menor). Um sistema diatônico se opõe a um sistema CROMÁTICO<sup>ø</sup> pois ele só emprega intervalos diatônicos. O sistema tonal (v. TONALIDADE*) é essencialmente diatônico.</p> |
| <p><b>DIÈSE</b></p> <p>Sorte d'altération notée par # où la note est haussée d'un demi-ton.</p>  | <p><b>SUSTENIDO</b></p> <p>Tipos de alteração representada pelo símbolo # em que a nota é aumentada de um semi-tom.</p>  |
| <p><b>DODÉCAPHONISME</b></p>   | <p><b>DODECAFONISMO</b></p>  |

Technique de composition créée par Arnold Schoenberg (Kornposition mit zwölf Tönen) entre 1908 et 1923. As dénomination française usuelle est due à René Leibowitz dont les intelligentes initiatives et le dévouement obstiné ont permis sa large diffusion parmi les jeunes musiciens.

Depuis 1908 (trois Pièces pour piano op. II), Schoenberg, considérant qu'il n'y a pas de notion fondamentale de DISSONANCE\*, mais seulement d'un état de CONSONANCE\* plus ou moins lointain, se libérait du système tonal et s'appliquait dans ses compositions à conserver aux douze demi-tons de la gamme CHROMATIQUE\* une égale dignité harmonique. Il fut suivi par ses élèves, constituant ce qu'il est convenu d'appeler l'« École viennoise ». Esprit constructif, cependant, Schoenberg se préoccupa de créer des lois nouvelles, désirant ne pas laisser enfermer son système dans le refus de la tonalité. Le mot ATONALITÉ\* l'irritait par son caractère purement négatif qui ne rend compte que d'un aspect (non essentiel) du dodécaphonisme. C'est en 1943 que Schoenberg formula sa méthode de composition en douze sons égaux, reposant sur le principe nouveau de "la série", mieux nommée "Grundgestalt", conçu par Hauer. Il venait d'utiliser l'écriture sérielle pour la première fois, dans la dernière pièce de son opus 33.

La série est une succession fondamentale de douze sons différents (les douze notes de la gamme chromatique), sans répétition et disposés par le compositeur dans un ordre qui déterminera le développement ultérieur. Chaque série peut se présenter sous quatre formes:

Técnica de composição criada por Arnold Schoenberg (Kornposition mit zwölf Tönen) entre 1908 e 1923. A denominação francesa usual se deve a René Leibowitz cujas inteligentes iniciativas e a dedicação obstinada permitiram sua larga difusão entre os jovens músicos.

Desde 1908 ( três Peças para Piano opus II), Schoenberg, considerando que não existe a noção fundamental de DISSONÂNCIA<sup>ø</sup>, mas apenas um estado de CONSONÂNCIA\* mais ou menos distante, se liberava do sistema tonal e se aplicava em suas composições a conservar aos doze semi-tons da gama CROMÁTICA<sup>ø</sup> uma igual dignidade harmônica. Ele foi seguido por seus alunos, constituindo o que se convencionou chamar de "Escola Vienense". Espírito construtivo, no entanto, Schoenberg se preocupou em criar novas leis, desejando não aprisionar seu sistema na recusa à tonalidade. A palavra ATONALIDADE\* o irritava pela sua característica puramente negativa que só leva em conta um aspecto (não essencial) do dodecafonismo. Foi em 1943 que Schoenberg formulou seu método de composição em doze tons iguais, baseado no princípio novo de "série", melhor nomeado "Grundgestalt", concebido por Hauer. Ele acabara de utilizar a escrita serial pela primeira vez, na sua última peça de seu Opus 33.

A série é uma sucessão fundamental de dozes sons diferentes (as doze notas da gama cromática), sem repetição e dispostas pelo compositor em uma ordem que determinará o desenvolvimento ulterior. Toda série pode se apresentar sob quatro formas:

originale rétrograde-renversement de l'originale - rétrograde du renversement (v. IMITATION\*). Chacune de ces formes admet une TRANSPOSITION\* sur chacun fait un total de quarante-huit versions possibles d'une même série.

Un thème peut se composer de plusieurs fragments mélodiques, constitués chacun par l'une des 48 formules disponibles, chaque fragment étant harmonisé par des sons complémentaires empruntés à une autre version de la "série" génératrice (ex. Notes du renversement accompagnant la forme originale). Le tout pourra être compliqué de formes transposées en CONTREPOINT\*, de variations rythmiques, etc. Naturellement, aucune note ne doit théoriquement occuper une position privilégiée comme dans le système tonal (TONIQUE\*,DOMINANTE\*,SENSIBLE\*).

Les pionniers de la musique dodécaphonique sont Schoenberg, Hauer, Berg, Webern et Krenek, mais on trouve des essais d'émancipation tonale chez Wagner (Tristan et Iseult) et surtout Scriabine (sonate op. 68). L'emploi de la « série » chez Schoenberg et ses disciples a donné naissance à l'expression « musique sérielle », qu'il ne faut pas employer inconsidérément, car toute musique dodécaphonique n'est pas nécessairement « sérielle ». D'autre part, Berg dans ses œuvres sérielles, se plaît fréquemment à rendre hommage à la tonalité: citation de Tristan dans la Suite Lyrique (6e mouvement - mes. 26-27) ou d'un Choral de Bach dans le Concerto de violon (2e mouvement-mes. 136-157)

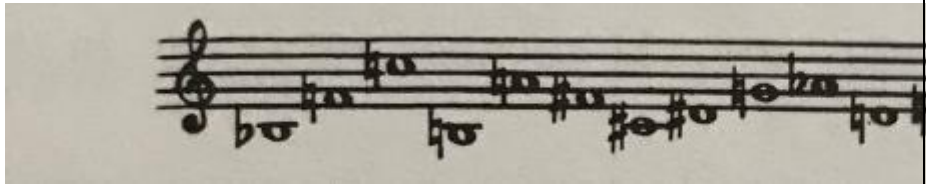
Original-retógrada- inversão da original – retrógrada da inversão (ver IMITAÇÃO<sup>o</sup>). Cada uma dessas formas admite uma TRANSPOSIÇÃO<sup>o</sup> sobre cada um faz um total de quarenta e oito versões possíveis de uma mesma série.

Um tema pode se compor de vários fragmentos melódicos, constituídos cada um por uma das 48 fórmulas disponíveis, cada fragmento sendo harmonizado por sons complementares emprestados de uma outra versão da "série" geradora ( ex. Notas da inversão acompanhando a forma original).O todo poderá ser complicado por formas transpostas em CONTRAPONTO\* , por variações rítmicas, etc. Naturalmente, nenhuma nota deve teoricamente ocupar uma posição privilegiada como no sistema tonal. (TÔNICA\*, DOMINANTE\*, SENSÍVEL\*).

Os pioneiros da música dodecafônica são Schoenberg, Hauer, Berg, Webern e Krenek, mas encontram-se ensaios de emancipação tonal em Wagner (Tristão e Isolda) e sobretudo em Scriabine (sonata opus 68). O emprego da série por Schoenberg e seus discípulos deu origem à expressão "música serial", que não se deve empregar sem consideração , pois nem toda musica dodecafônica é necessariamente "serial". Por outro lado, Berg em suas obras seriais, gosta frequentemente de homenagear a tonalidade: citação de Tristão ena Suíte Lírica (6º movimento – comp.26- 27) ou de um Coral de Bach no Concerto de violão (2º movimento – comp. 136- 157)



SCHOENBERG, Klavierstück op. 33a dérive de la série:

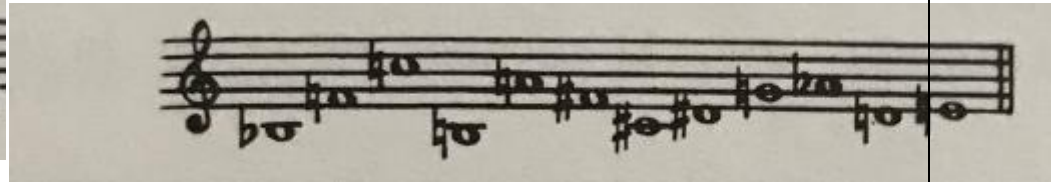


qui est divisée en trois tronçons (trois premiers accords) développés séparément.

A. BERG, Concerto pour violon à la mémoire d'un ange, fondé sur la série

(remarquer que A = sol min., B = ré maj., C = la min., D = mi maj., E = gamme par tons)

SCHOENBERG, Klavierstück op. 33a deriva da série:

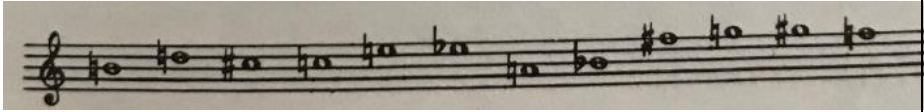


que é dividida em três seções (três primeiros acordes) desenvolvidos separadamente.

A. BERG, Concerto para violino em memória de um anjo, baseado na série

## WEBERN, Symphonie op. 21

composition essentiellement contrapuntique, dans la forme d'un double CANON\* fondé sur la série suivante et son renversement:



(remarquer que cette série ne donne que 24 versions possibles, car le mouvement rétrograde y est identique au mouvement direct, transposé d'une quarte augmentée).

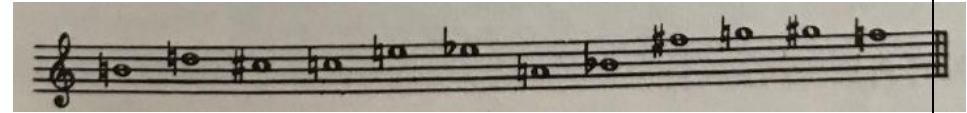
(v. INSTRUMENTATION\*, p. 137: « Klangfarben Melodie »).

DOMINANTE

(observer que A = Sol menor, B = Ré maior, C = Lá menor, D = Mi maior, E = gama por tons)

## WEBERN, Sinfonia op. 21

Composição essencialmente contrapontística, na forma de um duplo CÂNONE\* baseado na série seguinte e na sua inversão:



(observer que esta série só possibilita 24 versões possíveis, pois o movimento retrógrado é aí idêntico ao movimento direto, transposto de uma quarta aumentada).

(v. INSTRUMENTAÇÃO<sup>o</sup>, p. 137: « Klangfarben Melodie »).

DOMINANTE

Nom que l'on donne au 5<sup>e</sup> degré de la gamme DIATONIQUE\*, ou quinte juste de la tonique, en raison de la fonction primordiale dans l'harmonie tonale. La dominante de **do** est **sol**.

Dans les modes du PLAIN-CHANT\*, cette dénomination est une source de malentendus. En effet, ces MODES\* peuvent être définis par un son fondamental ou “finale” (comparable à notre TONIQUE\*), qui est le premier degré des modes “authentiques” et le 4<sup>e</sup> des modes « plagaux », et par une « teneur » (analogue à notre dominante) qui est le 5<sup>e</sup> degré des modes « authentiques » et la tierce ou la quarte de la finale des “ plagaux » (= 6<sup>e</sup> ou 7<sup>e</sup> degré). Mais on prit l'habitude, au XVII<sup>e</sup> siècle, de considérer que la dominante est le 5<sup>e</sup> degré des modes « authentiques ».. (ce qui est exact) et le 4<sup>e</sup> degré des « plagaux » (confusion probable avec la « finale »).

Soucieux d'éviter toute ambiguïté dans ses exposés, Rameau, dans sa Génération harmonique (1737), distingue:

a. La dominante, qui est « la quinte d'un son quelconque » (et par suite, la dominante d'une autre dominante);

b. La « dominante-tonique » qui est la dominante d'une tonique (autrement dit, la dominante de la tonalité principale).

Toute note autre que la tonique (essentiellement statique) et la SOUS-DOMINANTE\* (quinte diminuée de la SENSIBLE\*) est considérée par Rameau · comme une dominante en puissance. Plus tard Honegger affirmera à son tour la primauté de la fonction de dominante. Tout son tend naturellement vers sa quarte supérieure ou sa quinte inférieure: un son isolé n'a jamais un caractère statique. Dans l'oeuvre de Bartok, les notes de l'accord septième diminuée construit sur la dominante ont aussi fonction de dominante (mi, si b. Ré b, dans le ton de do, par exemple),

Nome que se dá ao quinto grau da gama DIATÔNICA\*, ou quinta justa da tônica, em razão da função primordial na harmonia tOnal. A dominante do Dó é SOL.

Nos modos do CANTOCHÃO\* essa denominação é uma fonte de malentendidos. De fato, esses MODOS\* podem ser definidos por um som fundamental ou “final” (comparável a nossa TÔNICA\*), que é o primeiro grau dos modos “autênticos” e o quarto dos modos “plagais” e por um “tenor” (análogo a nossa dominante) que é o quinto grau dos modos “autênticos” e a terceira ou a quarta da final dos “plagais” (= 6<sup>o</sup> ou 7<sup>o</sup> grau). Mas habituou-se , no século XVII, a considerar que a dominante é o quinto grau de modos “autênticos” ( o que está certo) e o quarto grau dos “plagais” (confusão provável com o “final”).

Com o cuidado para evitar qualquer ambiguidade em suas palestras, Rameau na sua Geração Harmônica distingue:

a. A dominante, que é a quinta de um som qualquer (e por consequência, a dominante de uma outra dominante);

b. A dominante-tonica que é a dominante de uma tônica ( dito de outra forma, a dominante da tonalidade principal);

Qualquer outra nota que não seja a tônica (essencialmente estática) e a SUB-DOMINANTE\* (quinta diminuta da SENSÍVEL\*) é considerada por Rameau como uma dominante em potencial. Mais tarde Honegger

|  |  |
|--|--|
|  | <p>afirmará por sua vez a primazia da função da dominante. Todo som tende naturalmente para sua quarta superior ou para sua quinta inferior; um som isolado não tem jamais um característica estática. Na obra de Bastok, as notas do acorde sétimo diminuto construído dobre a dominante também tem função de dominante (Mi, Si b. Ré b, no tom de Dó, por exemplo),</p>  |
| <p><b>ENHARMONIE</b></p> <p>Rapport entre les tons de noms différents qui sont rendus idéntiques par le TEMPÉRAMENT* (ex.: do # et re b ou ré # ou mi b ). Comme synonyme d'identité, cette appellation est abusive, car, venant des Grecs, chez qui elle désignait un "genre" mélodique où intervenait le quart de ton, elle a été appliquée plus tard au rapport véritable (128/125 ≠ quart de ton) entre ces notes d'intonation très voisine, mais de noms différents. En somme, l'enharmone n'est identité que dans le système temperé, pour les pianistes, par exemple, qui donnent le do# et le ré b avec la même touche.</p> <p>L'équivoque résultant de l'enharmone joue un rôle important dans l'art de la MODULATION*.</p> | <p><b>ENARMONIA</b></p> <p>Relação entre os tons de nomes diferentes que são tornados idênticos pelo TEMPERAMENTO* (ex.: Dó# e Ré b ou Ré # Mi b). Como sinônimo de identidade, essa denominação é exagerada, pois, vinda dos Gregos, onde ela designava um "gênero" melódico em que intervinha o quarto de tom ela foi aplicada depois à relação verdadeira (128/125 ≠ quarto de tom) entre essas notas de intonação muito próxima, mas com nomes diferentes. Em suma, a enarmonia só é identidade no sistema temperado, para os pianistas, por exemplo, que tocam o Dó # e o Ré b com a mesma tecla.</p> <p>O equívoco resultante da enarmonia desempenha um papel importante na arte da MODULAÇÃO*.</p> |
| <p><b>GIGUE</b></p> <p>Ancienne danse, probablement originaire de Grande-Bretagne où elle était très répandue pendant l'époque élisabéthaine, avant de passer de là en France. Selon Grove, elle serait plutôt d'origine italienne. Dans le premier cas, son nom serait tiré de l'anglais "jig" (sans rapport, semble-t-il avec le «jigg»· sorte de farce qui se jouait au XVII<sup>e</sup> siècle entre les</p>   | <p><b>GIGA</b></p> <p>Antiga dança, provavelmente originária da Grã-bretanha onde era muito difundida durante a época elisabetana, antes de ir de lá para a França. Segundo Grove, seria antes de origem italiana. No primeiro</p>   |

|   |  |
|---|--|
| <p>actes des pièces sérieuses) dans le second cas, le mot gigue viendrait de l'italien "giga", sorte de vièle à archet.</p> <p>Le rythme en est binaire ou ternaire, mais toujours en triolets ou en valeurs pointées ( le plus souvent 3/8, 6/8, 6/4. 12/8.... parfois 2/2 ou 4/4) et le mouvement très vif.. Elle est presque toujours l'occasion d'un habile travail d'IMITATION* et prend même souvent une forme fuguée (chez Bach notamment). Formée de deux sections avec reprises, elle est habituellement le dernier morceau de la SUITE*. Toutes les suites Françaises et Anglaises de Bach, toutes les partitas (sauf la 2<sup>e</sup>) se terminent par une gigue: la plupart des suites pour clavecin de Haendel en contiennent.</p> <p>BACH, Suite n° 3<br/>BACH, Partitas n° 3 et n° 4</p> <p>BACH, 3<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> Concertos brandebourgeois</p> <p>-finales dans le style de la gigue, sans en porter le nom</p> <p>LOUIS COUPERIN, Pièces de clavecin</p> <p>RAMEAU, Premier livre de pièces de clavecin</p> | <p>caso, seu nome seria tirado do inglês "giga" (sem relação, parece com o "jigg", tipo de farça que se representava no século XVII entre os atos das peças sérias) no segundo caso, a palavra giga viria do italiano "giga", tipo de vièla com arco.</p> <p>O seu ritmo é binário ou ternário, mas sempre em triolets ou em valores pontuados (frequentemente 3/8, 6/8, 6/4, 12/8... às vezes 2/2 ou 4/4) e o movimento é muito vivo. É quase sempre o resultado de um trabalho hábil de IMITAÇÃO<sup>Ø</sup> e toma frequentemente uma forma de fuga (em Bach principalmente). Formada por duas seções com repetições, é habitualmente o último trecho da SUÍTE<sup>Ø</sup>. Todas as suites francesas e Inglesas de Bach, todas as partitas ( exceto a 2<sup>a</sup> ) terminam com uma giga: a maioria das suites para cravo de Haendel possui uma giga.</p> <p>BACH, Suíte n° 3<br/>BACH, Partitas n° 3 e n° 4</p> <p>BACH, 3<sup>o</sup> , 5<sup>o</sup> e 6<sup>o</sup> Concertos de Brandemburgo</p> <p>-finais no estilo da giga, sem levar esse nome</p> <p>LOUIS COUPERIN, Peças de cravo</p> <p>RAMEAU, Primeiro livro de peças de cravo</p> |
| <p>HARMONIE</p> <p>On désigne par ce mot la science de la formation et de l'enchaînement des ACCORRDS*. De façon plus générale l'harmonie est l'aspect «</p>  | <p>HARMONIA</p>  |

vertical » de la musique par opposition au CONTREPOINT \* qui en est l'aspect « horizontal ». Ces notions très artificielles, auxquelles on se réfère en parlant des qualités « harmoniques ». Ou « contrapuntiques » d'une oeuvre musicale, sont naïvement déduites d'une particularité de la notation: pour connaître, en un instant donné, la nature des notes superposées qui forment un accord, on doit lire verticalement, fixer son attention sur une tranche verticale de musique (« O temps, suspends ton vol... ») ; si au contraire on veut suivre une mélodie, ou plusieurs mélodies simultanées, on doit lire horizontalement de gauche à droite.

En fait, la musique n'est ni horizontale ni verticale et il est rare qu'une oeuvre puisse être considérée exclusivement sous son seul aspect harmonique ou contrapuntique. L'harmonie manque d'autonomie, nombre de ses principes étant déduits de la science du contrepoint: ceux qui régissent, par exemple, la marche de chaque « voix » dans une succession d'accords. Née au XVII<sup>e</sup> siècle seulement, lorsque le développement de la « monodie » a fourni l'occasion de déduire des lois nouvelles de la structure polyphonique, son règne sera vraisemblablement de courte durée. Dès sa naissance, elle voit ses lois transgressées, dans certaines oeuvres en IMITATION\* stricte qui obéissent à celles du contrepoint (CANONS\* à la quarte ou à la quinte, par exemple qui introduisent une POLYTONALITÉ\*). Le temps n'est sans doute pas loin où il se fera dans la musique une unité comparable à celle dont s'honorent les sciences physiques: dans le sein de la science-musique, la chimie-harmonie et la physique-contrepoint seront deux utiles techniques de laboratoire, les conclusions de la première trouvant presque toujours ses meilleures démonstrations dans la seconde. La technique DODÉCAPHONIQUE\*, aura eu le mérite de tendre à cette synthèse. Rameau, le premier, l'avait tentée, au bénéfice de l'harmonie et en se fondant sur les lois de l'acoustique.

Designa-se por essa palavra a ciência da formação e do encadeamento dos ACORDES\*. De modo mais geral a harmonia é o aspecto “vertical” da música em oposição ao CONTRAPONTO\* que é seu aspecto “horizontal”. Essas noções bem artificiais, às quais se refere ao falar de qualidades “harmônicas” ou contrapontísticas” de uma obra musical, são ingenuamente deduzidas de uma particularidade da notação: para conhecer em um dado instante, a natureza das notas superpostas que formam um acorde, deve-se ler verticalmente, fixar a atenção num pedaço vertical de música (“Ó tempo, suspende teu vôo..”); se ao contrário se deseja seguir uma melodia, ou várias melodias simultâneas, deve-se ler horizontalmente da esquerda para a direita.

De fato, a música não é nem horizontal nem vertical e é raro que uma obra possa ser analisada exclusivamente pelo seus aspectos harmônico ou contrapontístico. A harmonia carece de autonomia, sendo muitos de seus princípios deduzidos da ciência do contraponto: os que regem, por exemplo, o andamento de cada “voz” em uma sucessão de acordes. Tendo nascido apenas no século XVII, quando o desenvolvimento da “monodia” possibilitou deduzir novas leis da estrutura polifônica, seu reino será realmente de curta duração. Desde seu nascimento, ela vê suas leis transgredidas, em certas obras com IMITAÇÃO<sup>o</sup> estrita que obedecem àquelas do contraponto (CÂNONES\* na quarta ou na quinta, por exemplo, que introduzem uma POLITONALIDADE<sup>o</sup>). Talvez não esteja distante o tempo em que se criará na música uma unidade comparável àquela de que se orgulham as ciências físicas: no núcleo da ciência-música, a química-harmonia e a física-contraponto serão duas técnicas de laboratório úteis, encontrando as conclusões da primeira

Cependant, la considération momentanée d'un certain aspect vertical de la musique devient nécessaire dans plusieurs parties de la théorie et de l'enseignement de cet art; c'est le domaine propre de l'Harmonie:

1. pour établir une nomenclature des accords fondamentaux et justifier (sinon expliquer) leur classification en accords consonants et accords dissonants;
2. Pour formuler clairement les règles générales de l'enchaînement des accords, dont dépendent notamment la MODULATION\* et la réalisation de formules de CADENCES\* l'étude des mouvements mélodiques simultanés à l'intérieur d'une succession d'accords relève plus particulièrement du contrepoint.

Dans l'harmonie traditionnelle les règles de la modulation font intervenir la notion de « tons voisins ». Les tons voisins auxquels il est plus facile et, généralement, préférable de moduler, sont ceux qui ont à la clef les mêmes altérations (« armure ») ou dont l'armure ne diffère que d'une altération. Les tons voisins d'une TONALITÉ\* donnée sont donc: le RELATIF\*, la quinte supérieure et son relatif, la quinte inférieure et son relatif. On pourra déduire du tableau suivant les tons voisins de chaque tonalité. La série des quintes montantes et celle des quintes descendantes ont été placées face à face pour montrer les équivalences par ENHARMONIE\*:

quase sempre suas melhores demonstrações na segunda. A técnica DODECAFÔNICA\* terá o mérito de tender a essa síntese. Rameau, o primeiro, tinha tentado isso, em benefício da harmonia baseando-se nas leis da acústica.

No entanto, a consideração momentânea de um certo aspecto vertical da música tornou-se necessária em várias partes da teoria e do ensinamento dessa arte; é o domínio próprio da Harmonia:

1. Para estabelecer uma nomenclatura de acordes fundamentais e justificar (senão explicar) sua classificação em acordes consonante e dissonantes.
2. Para formular claramente as regras gerais do encadeamento de acordes, de que dependem principalmente a MODULAÇÃO\* e a realização de fórmulas de CADÊNCIA<sup>Ø</sup>. O estudo de movimentos melódicos simultâneos em meio a uma sucessão de acordes obtido mais particularmente do contraponto.

Na harmonia tradicional as regras de modulação fazem intervir a noção dos “tons vizinhos”. Os tons vizinhos com os quais é mais fácil e, geralmente, preferível modular, são aqueles que têm na clave os mesmos acidentes (“armadura”) ou cuja armadura difere apenas por um acidente. Os tons vizinhos de uma dada TONALIDADE\* são portanto: o RELATIVO<sup>Ø</sup>, a quinta superior e seu relativo, a quinta inferior e seu relativo. Poderá se deduzir da tabela seguinte os tons vizinhos de cada tonalidade. A série de quintas crescentes e a de quintas descendentes

| QUINTES MONTANTES (f) |                   |                          | Par en-<br>harmonie * | QUINTES DESCENDANTES (c) |                   |               |
|-----------------------|-------------------|--------------------------|-----------------------|--------------------------|-------------------|---------------|
| ton<br>maj.           | relatif<br>mineur | Altérations              |                       | Altérations              | relatif<br>mineur | ton<br>majeur |
| si ♯                  | sol ♯             | (2 ♯ + 5 X) <sup>f</sup> | =                     | sans                     | la                | do            |
| mi ♯                  | do ♯              | (3 ♯ + 4 X) <sup>f</sup> | =                     | 1 ♭                      | ré                | fa            |
| la ♯                  | fa ♯              | (4 ♯ + 3 X) <sup>f</sup> | =                     | 2 ♭                      | sol               | si ♯          |
| ré ♯                  | si ♯              | (5 ♯ + 2 X) <sup>f</sup> | =                     | 3 ♭                      | do                | mi ♯          |
| sol ♯                 | mi ♯              | (6 ♯ + 1 X) <sup>f</sup> | =                     | 4 ♭                      | fa                | la ♯          |
| do ♯                  | la ♯              | 7 ♯                      | =                     | 5 ♭                      | si ♭              | ré ♯          |
| fa ♯                  | ré ♯              | 6 ♯                      | =                     | 6 ♭                      | mi ♭              | sol ♯         |
| si                    | sol ♯             | 5 ♯                      | =                     | 7 ♭                      | la ♭              | do ♯          |
| mi                    | do ♯              | 4 ♯                      | =                     | (6 ♭ + 1 ♯) <sup>f</sup> | ré ♭              | fa ♯          |
| la                    | fa ♯              | 3 ♯                      | =                     | (5 ♭ + 2 ♯) <sup>f</sup> | sol ♭             | si ♯          |
| ré                    | si                | 2 ♯                      | =                     | (4 ♭ + 3 ♯) <sup>f</sup> | do ♭              | mi ♯          |
| sol                   | mi                | 1 ♯                      | =                     | (3 ♭ + 4 ♯) <sup>f</sup> | fa ♭              | la ♯          |
| do                    | la                | sans                     | =                     | (2 ♭ + 5 ♯) <sup>f</sup> | si ♭              | ré ♯          |

\* = rarement utilisé

3. Pour nommer et classer les dissonances et pour débattre si eu dissonance est une individualité en tant qu'accord, ou résulte d'un phénomène accidentel: ANTICIPATION\*, RETARD\*, NOTE DE PASSAGE\*, APOGIATURE\*, ORNEMENTS\* divers. Dans le cas de la dissonance non fonctionnelle et non accidentelle, recherchée pour ses qualités intrinsèques, on se trouve dans le domaine de l'harmonie pure. On en trouve des exemples chez Bach, en particulier dans l'usage qu'il fait solvante de l'accord de septième diminuée au centre névralgique d'une oeuvre, ou dans des successions d'accords dissonants tels qu'on en trouve dans plusieurs airs de la Passion selon saint Mathieu. Ces exemples anciens de l'« émancipation de la dissonance », que Schoenberg réalisera complètement dans sa musique de douze-sons (v. DODÉCAPHONISME\*), ont été largement suivis, depuis Chopin, Liszt et Wagner surtout. Les premières étapes de cette émancipation ont été l'assouplissement progressif des règles de « préparation » et de « résolution » des dissonances: la première (qui consiste à faire entendre, dans l'accord précédent, la note produisant la dissonance) est

foram colocadas lado a lado para mostrar as equivalências por ENARMONIA\*.

| QUINTES MONTANTES (f) |                   |                          | Par en-<br>harmonie * | QUINTES DESCENDANTES (c) |                   |               |
|-----------------------|-------------------|--------------------------|-----------------------|--------------------------|-------------------|---------------|
| ton<br>maj.           | relatif<br>mineur | Altérations              |                       | Altérations              | relatif<br>mineur | ton<br>majeur |
| si ♯                  | sol ♯             | (2 ♯ + 5 X) <sup>f</sup> | =                     | sans                     | la                | do            |
| mi ♯                  | do ♯              | (3 ♯ + 4 X) <sup>f</sup> | =                     | 1 ♭                      | ré                | fa            |
| la ♯                  | fa ♯              | (4 ♯ + 3 X) <sup>f</sup> | =                     | 2 ♭                      | sol               | si ♯          |
| ré ♯                  | si ♯              | (5 ♯ + 2 X) <sup>f</sup> | =                     | 3 ♭                      | do                | mi ♯          |
| sol ♯                 | mi ♯              | (6 ♯ + 1 X) <sup>f</sup> | =                     | 4 ♭                      | fa                | la ♯          |
| do ♯                  | la ♯              | 7 ♯                      | =                     | 5 ♭                      | si ♭              | ré ♯          |
| fa ♯                  | ré ♯              | 6 ♯                      | =                     | 6 ♭                      | mi ♭              | sol ♯         |
| si                    | sol ♯             | 5 ♯                      | =                     | 7 ♭                      | la ♭              | do ♯          |
| mi                    | do ♯              | 4 ♯                      | =                     | (6 ♭ + 1 ♯) <sup>f</sup> | ré ♭              | fa ♯          |
| la                    | fa ♯              | 3 ♯                      | =                     | (5 ♭ + 2 ♯) <sup>f</sup> | sol ♭             | si ♯          |
| ré                    | si                | 2 ♯                      | =                     | (4 ♭ + 3 ♯) <sup>f</sup> | do ♭              | mi ♯          |
| sol                   | mi                | 1 ♯                      | =                     | (3 ♭ + 4 ♯) <sup>f</sup> | fa ♭              | la ♯          |
| do                    | la                | sans                     | =                     | (2 ♭ + 5 ♯) <sup>f</sup> | si ♭              | ré ♯          |

\* = rarement utilisé

3. Para nomear e classificar as dissonâncias e para debater se a dissonância é uma individualidade enquanto acorde, ou se resulta de um fenômeno acidental: ANTECIPAÇÃO, RETARDO<sup>o</sup>, NOTA DE PASSAGEM<sup>o</sup>, APOGIATURA\*, ORNAMENTOS<sup>o</sup> diversos. No caso da dissonância não funcional e não acidental, pesquisada por suas qualidades intrínsecas, encontra-se no domínio da harmonia pura. Encontram-se exemplos disso em Bach, em particular no uso que ele faz frequentemente do acorde de sétima diminuta no centro nevrálgico de uma obra, ou nas sucessões de acordes dissonantes como se encontra



pratiquement abandonnée dès le XVIII<sup>e</sup> siècle et même dès Monteverdi pour certaines dissonances fondamentales ; la seconde, battue en brèche de plus en plus fréquemment depuis Beethoven. est en voie de disparition.

4. Pour analyser une partition dans son aspect. harmonique ou vertical. Cette analyse est très délicate et exige de celui qui la pratique une profonde connaissance de toutes les disciplines musicales et une fine intuition. Dans une analyse superficielle qui isole des « tranches » verticales de musique, indifférente au contexte, tout accord fortuit peut être défini (notes ajoutées, APPOGIATURES\* multiples, etc.) comme s'il était la création d'une volonté consciente et non une somme de coïncidences et l'on salue souvent ainsi une audace harmonique dans ce qui n'est peut-être que le fruit de la négligence... Une harmonie complexe peut, de plus, donner lieu à plusieurs interprétations différentes: c'est alors que l'intelligence du contexte, et notamment (ce qu'on oublie souvent) l'observation des caractères rythmiques, peut permettre de faire un choix juste.

L'harmonie classique se fonde en partie sur l'observation d'un phénomène naturel, celui de la résonance complexe des corps sonores (v. page 15 de l'avant-propos et CONSONANCE\*, HARMONIQUES\*). Le principe sommaire en est le suivant: l'observation de la nature, où tout son musical est la superposition de sons purs déterminés, doit inspirer nos propres assemblages de sons. Ce raisonnement est d'autant plus spécieux que l'art n'est pas la reproduction de la nature: l'art commence au contraire lorsque l'âme humaine impose à la nature ses propres lois. De nos jours, le compositeur allemand Paul Hindemith prétend tirer d'une étude sommaire des phénomènes sonores une justification scientifique de son harmonie. Mais on ne peut raisonnablement le suivre dans ses propositions arbitraires et son raisonnement séduisant mais dénué de rigueur.

em várias árias da Paixão segundo São Mateus. Esses exemplos antigos da “emancipação da dissonância”, que Schoenberg realizará completamente em sua música de doze sons (v. DODECAFONISMO\*), foram amplamente seguidas, desde Chopin, Liszt e Wagner principalmente. As primeiras etapas dessa emancipação foram a suavização progressiva das regras de “preparação” e de “resolução” das dissonâncias: a primeira (que consiste em fazer escutar no acorde precedente, a nota que produz a dissonância) foi praticamente abandonada no século XVIII e mesmo a partir de Monteverdi para algumas dissonâncias fundamentais; a segunda, derrotada frequentemente desde Beethoven está em vias de desaparecer.

4. Para analisar uma partitura em seu aspecto harmônico ou vertical. Essa análise é muito delicada e exige daquele que a pratica um profundo conhecimento de todas as disciplinas musicais e uma intuição fina. Numa análise superficial que isola “pedaços” verticais de música, indiferente ao contexto, qualquer acorde fortuito pode ser definido (notas acrescentadas, APOGIATURAS\* múltiplas, etc) como se fosse a criação de uma vontade consciente e não a soma de coincidências e se elogia frequentemente assim uma audácia harmônica no que é talvez apenas o fruto da negligência... Uma harmonia complexa pode, além disso, dar lugar a várias interpretações diferentes: é então que a inteligência do contexto, e principalemte (o que se esquece frequentemente) a observação das características rítmicas pode permitir fazer uma escolha exata.

A harmonia clássica se baseia em parte na observação de um fenômeno natural, o da ressonância dos corpos sonoros ( v página 14 da ante proposta e CONSONÂNCIA\*, HARMÔNICOS<sup>0</sup>). O princípio

Ces théories se heurtent toujours (dans l'état actuel de notre conception de l'harmonie) à plusieurs difficultés graves:

1. La série des harmoniques ne permet pas la justification de l'accord parfait mineur, construit sur la fondamentale.
2. Les harmoniques 7, 11, 13, 14, 17, 19, 21, 23, 26, etc. sont réputés « faux » parce qu'ils entrent pas dans la plupart des systèmes (V. INTERVALLES \*).
3. Le TEMPÉRAMENT\*, qui fausse tous les intervalles et n'a aucun fondement naturel, devrait logiquement remettre en cause les principes d'une harmonie qui se veut « naturelle ».
- 4 La musique sérielle et post-sérielle se réfèrent à de tout autres critères.

LASSUS, Lamentations de Job

-audaces harmoniques étonnantes pour l'époque

GESUALDO, Madrigaux

-enchaînements inattendus, dissonances, audaces de toutes sortes.

BACH, Passion selon saint Matthieu (2<sup>e</sup> partie) .

-L'exclamation de la foule: « Barabbam! » est un accord de septième diminuée isolé du contexte.

-les deux récits d'alto (Erbam es Gott ! et Ach Golgotha ! ) utilisent environ 3 fois plus de dissonances que de consonances, dans un but essentiellement dramatique. Le second de ces récits se termine par une

sumário é o seguinte: a observação na natureza, em que todo som musical é a superposição de sons puros determinados, deve inspirar nossas próprias combinações de sons. Esse raciocínio é ainda mais especial pois a arte não é a reprodução da natureza: a arte começa, pelo contrário, quando a alma humana impõe à natureza suas próprias leis. Na atualidade, o compositor alemão Paul Hindermith pretende tirar de um estudo sumário de fenômenos sonoros uma justificativa científica de sua harmonia. Mas não se pode segui-lo racionalmente em suas proposições arbitrarias e seu raciocínio sedutor mas desprovido de rigor.

Essas teorias se chocam hoje (no estado atual de nossa concepção da harmonia) com várias sérias dificuldades:

- 1.A série de harmônicos não permite a prova do acorde perfeito menor, construído na fundamental.
- 2.Os harmônicos 7,11,13,14,17,19,21,23,26, etc.são considerados “artificiais” porque entram na maioria dos sistemas (v. INTERVALOS\*)<sup>1</sup>.
- 3.O TEMPERAMENTO\*, que torna todos os intervalos artificiais e não tem nenhum fundamento natural, deveria logicamente questionar os princípios de uma harmonia que almeja ser “natural”.
- 4.A música serial e a pós-serial se referem a outros critérios.

|   |  |
|---|--|
| <p>dissonance non résolue (un sol bécarre à la partie de chant sur une harmonie de la b).</p> <p>BEETHOVEN. Neuvième Symphonie (1<sup>er</sup> mouvement)</p> <p>-mesures 313 et suivantes, au sommet de ce mouvement: résolution exceptionnelle (7<sup>e</sup> de dominante de mi b se résout en ré mineur).</p> <p>SCHUBERT, Quintette en ut (3<sup>e</sup> mouvement)</p> <p>-3<sup>e</sup> mesure avant la fin effet dramatique produit par l'accord parfait mineur du 2<sup>e</sup> degré chromatique (fa naturel)</p> <p>DEBUSBY, Pelléas et Mélisande</p> <p>-Acte II, Sc. 2 (« Toutes ces forêts... ») enchaînement de neuvièmes de dominante.</p> <p>-Acte III, Sc. 1 (« Je ne vois plus le ciel... ») : enchaînement modulant d'accords parfaits.</p> <p>STRAVINSKY, Sacre du Printemps</p> | <p>LASSUS, Lamentações de Jó</p> <p>-audácias harmônicas surpreendentes para a época</p> <p>GESUALDO, Madrigais</p> <p>-encadeamentos inesperados, dissonâncias, audácias de todos os tipos.</p> <p>BACH, Paixão segundo São Mateus (2<sup>a</sup> parte).</p> <p>-A exclamação da multidão : “Barabbam!” é um acorde de sétima diminuta isolado do contexto.</p> <p>-os dois recitativos do alto (Erbam es Gott ! et Ach Golgotha ! ) utilizam cerca de 3 vezes mais dissonâncias que consonâncias, com um objetivo essencialmente dramático. O segundo desses recitativos termina por uma dissonância não resolvida ( um Sol bequadro na parte do canto na harmonia do Lá b)</p> <p>BEETHOVEN. Nona Sinfonia (1<sup>o</sup> movimento)</p> <p>-compasso 313 e seguintes, no ápice desse movimento: resolução excepcional (7<sup>a</sup> de dominante de Mi b se resolve em Ré menor).</p> <p>SCHUBERT, Quinteto em Dó (3<sup>o</sup> movimento)</p> <p>-3<sup>o</sup> compasso antes do fim efeito dramático produzido pelo acorde perfeito menor do 2<sup>o</sup> grau cromático (Fá natural)</p> <p>DEBUSBY, Pelléas e Mélisande</p> |
|---|--|

|   |  |
|---|--|
| <p>- « Rondes Printanières » chiffre 53 – f. I: 9'20", invention harmonique pure, relevant partiellement de la polytonalité et produisant un effet grandiose par une sorte d'intensification harmonique du thème exposé peu avant.</p> <p>BARTOK, Musique pour cordes, percussion et celesta (3<sup>e</sup> mouvement)</p> <p>-mesures 20 et suivantes, f. II, P. 1, 2'52", impression de légèreté, de finesse extrême par les trilles et trémolos à distance de seconde: « Cela ressemble à de la soie qui se déchire ». a dit un jour Olivier Messiaen</p> <p>V. aussi exemples-disques de MODULATION*, DISSONANCES*, ACCORDS *, CADENCES*, etc..</p> | <p>-Segundo Ato, cena 2 (“Todas essas florestas”) encadeamento de nonas de dominante.</p> <p>-Terceiro Ato, cena 1 (« Eu não vejo mais o céu... ») : encadeamento modulando acordes perfeitos.</p> <p>STRAVINSKY, Sagração da Primavera</p> <p>- “Voltas Primaveris “ cifra 53 – f. I: 9'20", invenção harmônica pura, , usando parcialmente a politonalidade e produzindo um efeito grandioso por um tipo de intensificação harmônica do tema exposto pouco antes.</p> <p>BARTOK, Música para cordas, percussão e celesta (3<sup>o</sup> movimento)</p> <p>-compassos 20 e seguintes, f. II, P. 1, 2'52", impressão de leveza , de delicadeza extrema pelos trillos e tremollos com distância de segunda: :”Isto parece com a seda que se rasga “ disse um dia Olivier . Messiaen</p> <p>V. também exemplos-dicos de MODULAÇÃO*, DISSONÂNCIAS<sup>Ø</sup>, ACORDES *, CADENCES<sup>Ø</sup>, etc..</p> |
|---|--|

|  |   |
|--|---|
|  |   |
| <p><b>INTERVALLES</b></p> <p>Subjectivement, l'intervalle est « la différence de hauteur » de deux sons. Physiquement, c'est leur rapport de fréquences. Un <b>MODE*</b>, une <b>GAMME*</b>, un <b>ACCORD*</b> sont définis par les intervalles existant entre leurs sons constitutifs.</p> <p>Il y a une infinité d'intervalles puisqu'il y a une infinité de sons possibles (tels que les donne théoriquement la sirène). C'est pourquoi les physiciens préfèrent les désigner par leur expression mathématique, plus précise que les dénominations usuelles. Il y a plusieurs manières d'exprimer mathématiquement un intervalle:</p> <p>a. Par une fraction représentant le rapport des fréquences des deux sons. Ex.: un son de 1500 périodes/sec et un son de 1200 périodes présentent entre eux un intervalle de <math>1500/1200 = 5/4</math> que l'on appelle tierce majeure.</p> <p>Cette forme est claire et parle à l'imagination, mais ne permet pas la comparaison immédiate des intervalles, surtout s'ils sont représentés par des fractions compliquées.</p> | <p><b>INTERVALOS</b></p> <p>Subjetivamente, o intervalo é a “diferença de altura” de dois sons. Fisicamente, é sua relação de frequências. Um <b>MODO*</b>, uma <b>GAMA<sup>Ø</sup></b>, um <b>ACORDE*</b> são definidos pelos intervalos que existem entre seus sons constituintes.</p> <p>Há uma infinidade de intervalos já que há uma infinidade de sons possíveis (tais como os gera teoricamente a sirene). Por isso os físicos preferem designá-los por sua expressão matemática, mais precisa que as denominações usuais<sup>2</sup>. Há várias maneiras de expressar matematicamente um intervalo:</p> <p>a. Por uma fração representando a relação de frequências entre dois sons. Ex.: Um som de 1500 períodos/seg e um som de 1200 períodos/seg apresentam entre eles um intervalo de <math>1500/1200 = 5/4</math> que se chama terça maior.</p> <p>Esta forma é clara e fala à imaginação, mas não permite a comparação imediata de intervalos, sobretudo se eles são representados por frações complicadas.</p> |

b. Par une racine, lorsque l'octave est divisé en intervalles égaux (TEMPÉRAMENT\*). Ainsi  $\sqrt[12]{2}$  = um demi tom temperé (il y en a 12 dans l'octave dont l'expression arithmétique est 2).

c. Par des unités logarithmiques:

-logarithmes à base 2 de la valeur de l'intervalle.

-savart – log à base 10 x 1.000 (le savart est donc l'intervalle ayant pour logarithme 0,001).

-prony = log à base  $\sqrt[12]{2}$ , et son sous-multiple le centième (1/2 ton tempere = 1 prony = 100 centièmes)

L'utilisation de ces unités logarithmiques. Pernet de comparer immédiatement les intervalles les plus compliqués et simplifie les calculs. Puis que les intervalles sont des rapports, ils ne s'ajoutent ni se retranchent mais se multiplient ou se divisent; tandis que les. "Hauteurs"> (grandeurs subjectives variant comme le logarithme des intervalles) se prêtent à l'addition et à la soustraction. Ainsi, en permettant de remplacer une multiplication par une addition, une élévation à une puissance par une multiplication, les logarithmes sont aussi plus conformes au mécanisme de la perception auditive.

Les intervalles peuvent être déterminés de plusieurs manières, en donnant naissance à différents systèmes musicaux voisins:

b. Por uma raiz, uma vez que a oitava é dividida em intervalos iguais (TEMPERAMENTO\*). Assim  $\sqrt[12]{2}$  = um meio tom temperado (há 12 deles na oitava cuja expressão aritmética é 2).

c. Por unidades logarítmicas:

-logaritmos na base 2 do valor do intervalo.

- savart- log na base 10 x 1.000 ( o savart é portanto o intervalo que tem por logaritmo 0,001).

-prony – log na base  $\sqrt[12]{2}$ , e seu submúltiplo o centésimo (1/2 tom temperado = 1 prony = 100 centésimo)

A utilização dessas unidades logarítmicas, permite comparar imediatamente os intervalos mais complicados e simplifica os cálculos. Já que os intervalos são relações, eles não se somam nem se subtraem mas sim se multiplicam ou se dividem, enquanto as "alturas" (grandezas subjetivas variando como o logaritmo dos intervalos) se prestam à adição e a subtração. Assim, permitindo substituir uma multiplicação por uma adição, uma elevação por uma multiplicação, os logaritmos são assim mais conformes ao mecanismo da percepção auditiva.

Os intervalos podem ser determinados de várias maneiras, dando origem a diferentes sistemas musicais vizinhos:

Par LE “CYCLE DES QUINTES” ascendants et descendants (système de Pythagore, adopté aussi par les Chinois). A chaque fois l’on élève une note d’une quinte, on multiplie sa fréquence par  $3/2$ ; si on l’abaisse d’une quinte, on multiplie par  $2/3$ . En poussant assez loin l’échelle des quintes (V. HARMONIE\*. Tableau) supérieures ou inférieures et en comparant chacune d’elles à la note fondamentale (haussée ou abaissée d’une ou plusieurs octaves pour rester dans la limite d’une octave), on obtient une série d’intervalles de la forme  $3^n/2^m$  ou  $2^p/3^n$ . Dans ce système, la tierce majeure est  $3^4/2^6 = 81/64$  (haute), la tierce mineure est  $2^5/3^3 = 32/27$  (basse), le comma est  $3^{12}/2^{19} = 531441/524288$  (« comma pythagoricien »), l’apotome (1/2 ton chromatique haut) est  $3^7/2^{11} = 2187/2048$ , le limma (1/2 ton diatonique bas) est  $2^8/3^5 = 256/243$ . La gamme engendrée par ce système est souvent appelée « gamme des violonistes », car ces derniers jouent naturellement la tierce trop grande (attraction vers la quarte); de plus ils ont tendance à jouer trop haut les notes dièses et trop bas les notes bémolisées (do# plus haut que ré b). Dans le tableau de la page 141, tous les intervalles exprimés par une fraction dont les termes sont, l’une une puissance de 3, l’autre une puissance de 2 sont dits « pythagoriciens ».

PAR LA SÉRIE DES HARMONIQUES\*, Cette série pouvant être poussée aussi loin qu’on veut. on obtiendra, par comparaison, tous les intervalles qui peuvent être exprimés par une fraction. Le « système de Zarlino » (et de plusieurs théoriciens arabes) dérive de cette méthode. Rameau obtient les principaux intervalles du système de Zarlino en posant seulement les cinq premiers harmoniques, puis les cinq premiers harmoniques de chacun d’entre eux, et ainsi de suite: cette méthode se rapproche de celle des pythagoriciens, car elle équivaut à construire des séries de quintes sur chacun des termes d’une série de tierces (aux octaves près)<sup>18</sup>. La gamme utilisée théoriquement en musique (gamme

Pelo “CICLO DE QUINTAS” ascendentes e descendentes (sistema de Pitágoras, adotado também pelos Chineses) . A cada vez que se aumenta uma nota de uma quinta, multiplica-se sua frequência por  $3/2$ , se for abaixada de uma quinta, multiplica-se por  $2/3$ . Prosseguindo bastante com a escala das quintas ( V. HARMONIA\*, Tabela) superiores ou inferiores e comparando cada uma delas com a nota fundamental ( aumentada ou abaixada de uma ou de várias oitavas para permanecer no limite de uma oitava) , obtém-se uma série de intervalos da forma:  $3^n/2^m$  ou  $2^p/3^n$ . Nesse sistema, a terça maior é  $3^4/2^6 = 81/64$  (alta), a terça menor é  $2^5/3^3 = 32/27$  (baixa), o comma é  $3^{12}/2^{19}$  (coma pitagórica), o apótoma (1/2 tom cromático alto) é  $3^7/2^{11} = 2187/2048$ , o limma (1/2 tom diatônico baixo ) é  $2^8/3^5 = 256/243$ . A gama criada por este sistema é frequentemente chamada de “gama de violinistas”, pois estes tocam naturalmente a terça maior ( atração em direção à quarte); além de terem a tendência de tocar alto demais as notas sustentadas e baixo demais as notas bemolizadas (Dó# mais alta que Ré b). Na tabela da página 141, todos os intervalos expressos por uma fração cujos termos são, uma potência de 3 e uma potência de 2 são chamados “pitagóricos”.

PELA SÉRIE DE HARMÔNICOS\*, Podendo estender essa série tanto quanto se queira, serão obtidos, por comparação, todos os intervalos que podem ser expressos por uma fração. O “sistema de Zarlino” ( e de vários teóricos árabes) deriva desse método. Rameau obtém os principais intervalos do sistema de Zarlino colocando apenas os cinco primeiros harmônicos, depois os cinco primeiros harmônicos de cada um deles, e assim por diante: esse método se aproxima daquele dos pitagóricos, pois equivale a construir séries de quintas sobre cada um dos termos de uma série de terças (quase nas oitavas )<sup>3</sup>. A gama

« naturelle » ou gamme des physiciens) est empruntée au système de Zarlino.

PAR LE TEMPÉRAMENT\* égal, ou division de l'octave en intervalles égaux. Ces intervalles ne peuvent être exprimés par une fraction, mais par une racine de 2 et leur superposition s'exprime par une puissance. Le tempérament usuel (Werckmeister, 1691) divise l'octave en 12 demi-tons équivalant chacun à  $\sqrt[12]{2}$ . D'autres tempéraments ont été imaginés en 53 neuvièmes de ton de  $\sqrt[53]{2}$  (Holder, 1694), en 31 cinquièmes de ton de  $\sqrt[31]{2}$  (Huygens, 1691), en 24 quarts de ton de  $\sqrt[24]{2}$  (Haba et Wyschnegradsky, 1925)..  $\sqrt[24]{2}$ . En 6 tons de  $\sqrt[6]{2}$  (modo par tons de Debussy).

utilizada teoricamente em música (gama “natural” ou gama dos físicos) é emprestada ao sistema de Zarlino.

PELO TEMPERAMENTO\* igual, ou divisão da oitava em intervalos iguais, Esses intervalos não podem ser expressos por uma fração, mas por uma raiz de 2 e a superposição deles se exprime por uma potência. O temperamento usual (Werckmeister, 1691) divide a oitava em 12 semi-tons equivalendo cada uma a  $\sqrt[12]{2}$ . Outros temperamentos foram imaginados em 53 nonos de tom de  $\sqrt[53]{2}$  (Holder, 1694), em 31 quintos de tom de  $\sqrt[31]{2}$  (Huygens, 1691), em 24 quartos de tom de  $\sqrt[24]{2}$  (Haba et Wyschnegradsky, 1925)..  $\sqrt[24]{2}$ . Em 6 tons de  $\sqrt[6]{2}$  (modo por tons de Debussy).



| INTERVALLES                                 | EXPRESSION              | SAVARTS | NOTE      | h | RELATIONS                                   |
|---|-------------------------|---------|-----------|---|---|
| Sechisma (Z)                                | $\frac{32805}{32768}$   | 0,490   |           |   | Q juste/ Q tem.                             |
| Diaschisma ou Parve (Z)                     | $\frac{2048}{2025}$     | 4,905   | ré ♭ ♭    |   | Q dim./quarte aug.                          |
| Comma syntonique (Z)                        | $\frac{81}{80}$         | 5,395   | do haut   |   | ton M / ton m                               |
| Comma pythag. (P)                           | $\frac{531441}{524288}$ | 5,885   | si ♯      |   | 12 Q/7 O                                    |
| Diesis ou 1/4 ton (Z)                       | $\frac{128}{125}$       | 10,300  | ré ♭ ♭    |   | $\frac{1}{2}$ ton d./ $\frac{1}{2}$ ton ch. |
| 1/2 ton chromatique (Z)                     | $\frac{25}{24}$         | 17,729  | do ♯      |   | 2 T/Q                                       |
| Lima pythag. (P)                            | $\frac{256}{243}$       | 22,634  | ré ♭ bas  |   | 3 O/5 Q                                     |
| Demi-ton (t)                                | $\sqrt[12]{2}$          | 25,086  | do ♯ ré ♭ |   |   |
| 1/2 ton diatonique (Z)<br>(seconde mineure) | $\frac{16}{15}$         | 28,029  | ré ♭      |   | ton m./ $\frac{1}{2}$ ton chr.              |
| Apotome (P)                                 | $\frac{2187}{2048}$     | 28,519  | do ♯ haut |   | 7 Q/4 O                                     |
| Ton mineur (Z)                              | $\frac{10}{9}$          | 45,757  | ré bas    |   | T/ton M                                     |
| Ton (t)                                     | $\sqrt[6]{2}$           | 50,172  | ré        |   | $(\frac{1}{2}$ ton temp.) <sup>2</sup>      |
| Ton majeur (Z) (P)<br>(seconde majeure)     | $\frac{9}{8}$           | 51,152  | ré        | 9 | T/ton m<br>ou 2 Q/O                         |

| INTERVALLES                                 | EXPRESSION              | SAVARTS | NOTE      | h | RELATIONS                                   |
|---|-------------------------|---------|-----------|---|---|
| Sechisma (Z)                                | $\frac{32805}{32768}$   | 0,490   |           |   | Q juste/ Q tem.                             |
| Diaschisma ou Parve (Z)                     | $\frac{2048}{2025}$     | 4,905   | ré ♭ ♭    |   | Q dim./quarte aug.                          |
| Comma syntonique (Z)                        | $\frac{81}{80}$         | 5,395   | do haut   |   | ton M / ton m                               |
| Comma pythag. (P)                           | $\frac{531441}{524288}$ | 5,885   | si ♯      |   | 12 Q/7 O                                    |
| Diesis ou 1/4 ton (Z)                       | $\frac{128}{125}$       | 10,300  | ré ♭ ♭    |   | $\frac{1}{2}$ ton d./ $\frac{1}{2}$ ton ch. |
| 1/2 ton chromatique (Z)                     | $\frac{25}{24}$         | 17,729  | do ♯      |   | 2 T/Q                                       |
| Lima pythag. (P)                            | $\frac{256}{243}$       | 22,634  | ré ♭ bas  |   | 3 O/5 Q                                     |
| Demi-ton (t)                                | $\sqrt[12]{2}$          | 25,086  | do ♯ ré ♭ |   |   |
| 1/2 ton diatonique (Z)<br>(seconde mineure) | $\frac{16}{15}$         | 28,029  | ré ♭      |   | ton m./ $\frac{1}{2}$ ton chr.              |
| Apotome (P)                                 | $\frac{2187}{2048}$     | 28,519  | do ♯ haut |   | 7 Q/4 O                                     |
| Ton mineur (Z)                              | $\frac{10}{9}$          | 45,757  | ré bas    |   | T/ton M                                     |
| Ton (t)                                     | $\sqrt[6]{2}$           | 50,172  | ré        |   | $(\frac{1}{2}$ ton temp.) <sup>2</sup>      |
| Ton majeur (Z) (P)<br>(seconde majeure)     | $\frac{9}{8}$           | 51,152  | ré        | 9 | T/ton m<br>ou 2 Q/O                         |

|                       |                    |         |            | RELATIONS |  |
|-----------------------|--------------------|---------|------------|-----------|--|
| Tierce diminuée (Z)   | 144/125            | 61,452  | mi ♭ ♭     |           |  |
| Seconde augmentée (Z) | 75/64              | 68,881  | ré ♯       | 75        | 2 Q/3 T                                |
| Tierce mineure (P)    | 32/27              | 73,786  | mi ♭ bas   |           | 2 O/3 Q                                |
| Tierce mineure (t)    | $\sqrt[4]{2}$      | 75,275  | mi ♭ ré ♯  |           | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^4$    |
| Tierce mineure (Z)    | 6/5                | 79,181  | mi ♭       |           | Q/T                                    |
| Tierce majeure (Z)    | 5/4                | 96,910  | mi         | 5         | ton M × ton m                          |
| Tierce majeure (t)    | $\sqrt[3]{2}$      | 100,344 | mi         |           | $(\frac{1}{2} \text{ ton t.})^4$       |
| Tierce majeure (P)    | 81/64              | 102,305 | mi haut    | 81        | (ton M) <sup>2</sup> ou 4Q/2           |
| Quarte diminuée (Z)   | 32/25              | 107,210 | fa ♭       |           |  |
| Tierce augmentée (Z)  | 125/96             | 114,639 | mi ♯       |           | 3 T/Q                                  |
| Quarte juste (Z) (P)  | 4/3                | 124,939 | fa         |           | O/Q                                    |
| Quarte (t)            | $(\sqrt[12]{2})^5$ | 125,429 | fa         |           | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^4$    |
| Quarte forte (Z)      | 27/20              | 130,334 | fa haut    |           | 3 Q/T × O                              |
| - harmonique 11 -     | 11/8               | 138,303 |            | 11        |  |
| Quarte augmentée (Z)  | 45/32              | 148,062 | fa ♯       | 45        |  |
| Triton (t)            | $\sqrt{2}$         | 150,515 | fa ♯ sol ♭ |           | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^8$    |
| Quinte diminuée (Z)   | 64/45              | 152,967 | sol ♭      |           |  |
| Quarte augmentée (P)  | 729/512            | 153,457 | fa ♯       | 729       | 6 Q/3 O                                |
| Quinte faible (Z)     | 40/27              | 170,696 | sol bas    |           | 2 O × T/3 Q                            |
| Quinte (t)            | $(\sqrt[13]{2})^7$ | 175,602 | sol        |           | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^7$    |
| Quinte juste (Z) (P)  | 3/2                | 176,091 | sol        | 3         | Q                                      |
| Sixte diminuée (Z)    | 192/125            | 186,391 | la ♭ ♭     |           |  |
| Quinte augmentée (Z)  | 25/16              | 193,820 | sol ♯      | 25        | 2 T                                    |
| Sixte mineure (P)     | 128/81             | 198,725 | la ♭       |           | 3 O/4 Q                                |
| Sixte mineure (t)     | $(\sqrt[5]{2})^8$  | 200,687 | la ♭ sol ♯ |           | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^8$    |
| Sixte mineure (Z)     | 8/5                | 204,120 | la ♭       |           | O/T                                    |
| - harmonique 13 -     | 13/8               | 210,853 |            | 13        |  |
| Sixte majeure (Z)     | 5/3                | 221,849 | la         |           | T/Q                                    |
| Sixte majeure (t)     | $(\sqrt[4]{2})^3$  | 225,772 | la         |           | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^8$    |
| Sixte majeure (P)     | 27/16              | 227,244 | la         | 27        | 3 Q/O                                  |
| Septième diminuée (Z) | 128/75             | 232,149 | si ♭ ♭     |           |  |
| - harmonique 7 -      | 7/4                | 243,038 |            | 7         |  |
| Sixte augmentée (Z)   | 225/128            | 244,972 | la ♯       | 225       |  |
| Septième mineure (P)  | 16/9               | 249,877 | si ♭       |           | 2 O/2 Q                                |
| Septième mineure (t)  | $(\sqrt[6]{2})^8$  | 250,858 | la ♯ si ♭  |           | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^{18}$ |

|                       |                    |         |            | RELATIONS |  |
|-----------------------|--------------------|---------|------------|-----------|--|
| Tierce diminuée (Z)   | 144/125            | 61,452  | mi ♭ ♭     |           |  |
| Seconde augmentée (Z) | 75/64              | 68,881  | ré ♯       | 75        | 2 Q/3 T                                |
| Tierce mineure (P)    | 32/27              | 73,786  | mi ♭ bas   |           | 2 O/3 Q                                |
| Tierce mineure (t)    | $\sqrt[4]{2}$      | 75,275  | mi ♭ ré ♯  |           | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^4$    |
| Tierce mineure (Z)    | 6/5                | 79,181  | mi ♭       |           | Q/T                                    |
| Tierce majeure (Z)    | 5/4                | 96,910  | mi         | 5         | ton M × ton m                          |
| Tierce majeure (t)    | $\sqrt[3]{2}$      | 100,344 | mi         |           | $(\frac{1}{2} \text{ ton t.})^4$       |
| Tierce majeure (P)    | 81/64              | 102,305 | mi haut    | 81        | (ton M) <sup>2</sup> ou 4Q/2           |
| Quarte diminuée (Z)   | 32/25              | 107,210 | fa ♭       |           |  |
| Tierce augmentée (Z)  | 125/96             | 114,639 | mi ♯       |           | 3 T/Q                                  |
| Quarte juste (Z) (P)  | 4/3                | 124,939 | fa         |           | O/Q                                    |
| Quarte (t)            | $(\sqrt[12]{2})^5$ | 125,429 | fa         |           | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^4$    |
| Quarte forte (Z)      | 27/20              | 130,334 | fa haut    |           | 3 Q/T × O                              |
| - harmonique 11 -     | 11/8               | 138,303 |            | 11        |  |
| Quarte augmentée (Z)  | 45/32              | 148,062 | fa ♯       | 45        |  |
| Triton (t)            | $\sqrt{2}$         | 150,515 | fa ♯ sol ♭ |           | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^8$    |
| Quinte diminuée (Z)   | 64/45              | 152,967 | sol ♭      |           |  |
| Quarte augmentée (P)  | 729/512            | 153,457 | fa ♯       | 729       | 6 Q/3 O                                |
| Quinte faible (Z)     | 40/27              | 170,696 | sol bas    |           | 2 O × T/3 Q                            |
| Quinte (t)            | $(\sqrt[13]{2})^7$ | 175,602 | sol        |           | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^7$    |
| Quinte juste (Z) (P)  | 3/2                | 176,091 | sol        | 3         | Q                                      |
| Sixte diminuée (Z)    | 192/125            | 186,391 | la ♭ ♭     |           |  |
| Quinte augmentée (Z)  | 25/16              | 193,820 | sol ♯      | 25        | 2 T                                    |
| Sixte mineure (P)     | 128/81             | 198,725 | la ♭       |           | 3 O/4 Q                                |
| Sixte mineure (t)     | $(\sqrt[5]{2})^8$  | 200,687 | la ♭ sol ♯ |           | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^8$    |
| Sixte mineure (Z)     | 8/5                | 204,120 | la ♭       |           | O/T                                    |
| - harmonique 13 -     | 13/8               | 210,853 |            | 13        |  |
| Sixte majeure (Z)     | 5/3                | 221,849 | la         |           | T/Q                                    |
| Sixte majeure (t)     | $(\sqrt[4]{2})^3$  | 225,772 | la         |           | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^8$    |
| Sixte majeure (P)     | 27/16              | 227,244 | la         | 27        | 3 Q/O                                  |
| Septième diminuée (Z) | 128/75             | 232,149 | si ♭ ♭     |           |  |
| - harmonique 7 -      | 7/4                | 243,038 |            | 7         |  |
| Sixte augmentée (Z)   | 225/128            | 244,972 | la ♯       | 225       |  |
| Septième mineure (P)  | 16/9               | 249,877 | si ♭       |           | 2 O/2 Q                                |
| Septième mineure (t)  | $(\sqrt[6]{2})^8$  | 250,858 | la ♯ si ♭  |           | $(\frac{1}{2} \text{ ton temp.})^{18}$ |

P = Pythagore Z = Zarlino t = tempérament M = majeur  
 m = mineur Q = quinte O = octave T = tierce majeure 5/4

P = Pitágoras Z = Zarlino t = temperamento M = maior  
 m = menor Q = quinta O = oitava T = terça maior 5/4

RENVERSEMENTS. Un intervalle est « renversé » lorsque le son grave est monté d'une octave ou que le son aigu est baissé d'une octave. Ainsi, le renversement du demi-ton chromatique (25/24) est l'octave diminuée (48/25), celui du demi-ton diatonique (16/15) la septième majeure (15/8), celui du ton mineur (10/9) la septième mineure (9/5) etc... Le renversement d'un intervalle tempéré composé de x demi-tons est de la forme

$$\left(\sqrt[12]{2}\right)^{12-x}$$

Intervalles définissant la gamme diatonique , dite « naturelle »

INVERSÕES. Um intervalo é “invertido” quando o som grave sobe uma oitava ou o som agudo baixa uma oitava. Assim, a inversão do meio-tom cromático (25/24) é a oitava diminuta (48/25), a do meio-tom diatônico (16/15) a sétima maior (15/8), a do tom menor (10/9) a sétima menor (9/5), etc... A inversão do intervalo temperado composta de x semi-tons tem a forma

$$\left(\sqrt[12]{2}\right)^{12-x}$$

Intervalos definindo a gama diatônica, dita “natural”

*Mineure*

|                |   |   |   |   |   |   |   |   |
|----------------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| <i>Majeure</i> | C | D | E | F | G | A | B | C |
|----------------|---|---|---|---|---|---|---|---|

|                                   |                        |
|-----------------------------------|------------------------|
| F/E = C/B = 16/15                 | semi-ton diatonique    |
| E/D = A/G = 10/9                  | ton mineur             |
| D/C = B/A = G/F = 9/8             | ton majeur             |
| F/D = 32/27                       | petite tierce mineure  |
| G/E = C/A = D/B = 6/5             | tierce mineure         |
| E/C = A/F = B/G = 5/4             | tierce majeure         |
| F/C = G/D = A/E = C/G = E/B = 4/3 | quarte juste           |
| D/A = 27/20                       | quarte forte           |
| B/F = 45/32                       | quarte augmentée       |
| F/B = 64/45                       | quinte diminuée        |
| A/D = 40/27                       | quinte faible          |
| G/C = B/E = C/F = D/G = E/A = 3/2 | quinte juste           |
| C/E = F/A = G/B = 8/5             | sixte mineure          |
| A/C = B/D = 5/3                   | sixte majeure          |
| C/D = A/B = 16/9                  | septième mineure       |
| G/A = 9/5                         | septième mineure haute |
| B/C = 15/8                        | septième majeure       |

*Mineure*

|                |   |   |   |   |   |   |   |   |
|----------------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| <i>Majeure</i> | C | D | E | F | G | A | B | C |
|----------------|---|---|---|---|---|---|---|---|

|                                   |                        |
|-----------------------------------|------------------------|
| F/E = C/B = 16/15                 | semi-ton diatonique    |
| E/D = A/G = 10/9                  | ton mineur             |
| D/C = B/A = G/F = 9/8             | ton majeur             |
| F/D = 32/27                       | petite tierce mineure  |
| G/E = C/A = D/B = 6/5             | tierce mineure         |
| E/C = A/F = B/G = 5/4             | tierce majeure         |
| F/C = G/D = A/E = C/G = E/B = 4/3 | quarte juste           |
| D/A = 27/20                       | quarte forte           |
| B/F = 45/32                       | quarte augmentée       |
| F/B = 64/45                       | quinte diminuée        |
| A/D = 40/27                       | quinte faible          |
| G/C = B/E = C/F = D/G = E/A = 3/2 | quinte juste           |
| C/E = F/A = G/B = 8/5             | sixte mineure          |
| A/C = B/D = 5/3                   | sixte majeure          |
| C/D = A/B = 16/9                  | septième mineure       |
| G/A = 9/5                         | septième mineure haute |
| B/C = 15/8                        | septième majeure       |

L'examen de ce qui précède montrera au lecteur que les intervalles diatoniques doivent leur dénomination à leur rang dans la gamme et devra l'éclaircir suffisamment sur le sens des adjectifs majeur, mineur, augmenté, diminué, pour qu'il soit inutile d'en donner l'explication (dans la gamme tempérée, les différentes sortes de tons, tierces mineures, quarts, quintes, septièmes mineures sont confondues, ainsi que quarte augmentée et quinte diminuée)

O exame do que precede mostrará ao leitor que os os intervalos diatônicos devem sua denominação a sua posição na gama e deverá esclarecê-lo suficientemente a respeito do sentido dos adjectivos maior, menor aumentado, diminuto, para que seja inútil de dar aexplicação ( na gama temperada, os diferentes tipos de tons, terças menores, quartas, quintas, sétimas menores são confundidos, bem como a quarta aumentada e a quinta diminuta).

## MÉLODIE

Une succession logique de sons différents, dont les rapports (INTERVALLES\*) permettent une perception globale, forme une mélodie, de même qu'une succession de durées répondant à des conditions analogues forme un RYTHME\*. Mélodie et rythme sont les principes fondamentaux de la musique. L'aspect visuel de la musique notée a permis de dire que la mélodie est la composante « horizontale » de la musique, l'harmonie étant sa composante « verticale ». L'art de la mélodie ne s'enseigne pas et sa beauté échappe à l'analyse: c'est la manifestation supérieure du génie musical.

Quelques très belles mélodies

Libera me (extrait de la « Messe des Morts »).

MONTEVERDI, Lamento d'Arianna.

PURCELL, Didon et Aeneas (mort de Didon: Thy hand, Belinda).

MOZART, Quintette avec clarinette (mouvement lent).

MOZART, Don Giovanni (finale de l'acte I).

MOZART, Zauberlote (deux airs de Papageno, Actes I et II).

MOZART, Noces de Figaro (Voi che sapete...)-

## MELODIA

Uma sucessão lógica de sons diferentes, cujas relações (INTERVALOS\*) permitem uma percepção global, forma uma melodia, do mesmo modo que uma sucessão de durações respeitando condições análogas forma um RITMO\*. Melodia e ritmo são os princípios fundamentais da música. O aspecto visual da música transcrita permitiu dizer que a melodia é a componente “horizontal” da música, sendo a harmonia sua componente “vertical”. A arte da melodia não se ensina e sua beleza escapa à análise: é a manifestação superior do gênio musical.

Algumas belíssimas melodias:

Libera me (extraída do “Réquiem”).

MONTEVERDI, Lamento de Arianna.

PURCELL, Dido e Enéias (morte de Dido: Thy hand, Belinda).

MOZART, Quinteto com clarinete (movimento lento).

MOZART, Don Giovanni (final do primeiro ato).

MOZART, Flauta Mágica (duas árias de Papageno, primeiro e segundo atos).

BEETHOVEN, Neuvième Symphonie (Ile thème du troisième mouvement: andante ; et «Hymne á la joie »).

BELLINI, La Norma (Casta Diva...).

SCHUBERT, tous les lieder, et plus particulièrement:

An die Musik (1) (2), Musensohn (1), Viola (3). An die Leier (4), Liebesbotschaft (5), Der wanderer (4), Trockne Blumen, Mit dem grünen Lautendante (5 La Belle Meunière). Im Frühling (2), Der Einsame (5), Im Abendroth (5)...

( 1 ) K. Ferrier, (2) Seefried, (3) B. Retchitska, (4) G. Souzay, (5)Fischer-Dieskau.

SCHUBERT, Quintette en ut (premier mouvement: thème principal)

SCHUMANN, Mondnacht (Liederkreis op. 39).

WAGNER, Maîtres chanteurs (acte III: chant de Walter).

VERDI, Forza det Destino (grand air de Leonora).

BIZET, L'Arlésienne (adagietto).

BRAHMS, Rapsodie pour alto (deuxième partie).

BRAHMS, Trio en si (premier mouvement).

STRAUSS, Chevalier à la Rose (Air de la Maréchale á la fin de l'acte I- Duetto final).

MOZART, Bodas de Figaro ( Voi che sapete...)-

BEETHOVEN, Nona Sinfonia (Segundo tema do terceiro movimento: andante ; e “Hino à alegria”).

BELLINI, Norma (Casta Diva...).

SCHUBERT, todos os lieder, e mais especificamente:

An die Musik (1) (2), Musensohn (1), Viola (3). An die Leier (4), Liebesbotschaft (5), Der wanderer (4), Trockne Blumen, Mit dem grünen Lautendante (5 La Belle Meunière). Im Frühling (2), Der Einsame (5), Im Abendroth (5)...

( 1 ) K. Ferrier, (2) Seefried, (3) B. Retchitska, (4) G. Souzay, (5)Fischer-Dieskau.

SCHUBERT, Quinteto em Dó (primeiro movimento: tema principal)

SCHUMANN, Mondnacht (Liederkreis op. 39).

WAGNER, Maîtres chanteurs (terceiro ato: canto de Walter).

VERDI, Força do Destino (grande ária de Leonora).

BIZET, L'Arlésienne (adagietto).

BRAHMS, Rapsódia para alto (segunda parte).

BRAHMSs, Trio em Si (primeiro movimento).




STRAUSS, Chevalier à la Rose (Ária da Marechala no final do Primeiro ato- Duetto final).

|  |   |
|--|---|
| <p>Innombrables mélodies populaires de toutes provenances (voir en particulier les catalogues de Folkways, Chant du Monde, Bam, Riviera, Barenreiter)</p>  | <p>Inúmeras melodias populares de todas as proveniências (ver especialmente os catálogos de Folkways, Chant du Monde, Bam, Riviera, Barenreiter)</p>  |
| <p>MESURE</p> <p>Manière de diviser et de subdiviser le temps musical, en opposant à la liberté du RYTHME* un ordre périodique. La mesure détermine en musique la durée du temps, comme dans les arts géométriques elle détermine l'étendue de l'espace.</p> <p>Le PLAIN-CHANT*, tel qu'il fut noté, et en dépit des règles hypothétiques d'interprétation, est une musique non mesurée ( " sine mensura " ). Il en est de même du récitatif d'opéra, où l'absence de mesure traduit le souci d'adaptation de la musique au rythme souple du langage. Par contre, la métrique des Grecs est une espèce de mesure: chaque vers y est composé de " pieds" semblables, eux-mêmes formés de longues et de brèves.</p> <p>Leur musique était mesurée de façon analogue. Dans la théorie des " Modes rythmiques" du XIII<sup>e</sup> siècle qui s'inspire de la métrique grecque, le mot. "Modus " eut être traduit par "mesure", au sens le plus large du terme (manière de répartir les durées).</p> <p>Dès le XIII<sup>e</sup>. siècle, des barres verticales furent utilisées pour indiquer des pauses. Mais c'est à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle seulement que la " barre de mesure " fut appelée à symboliser sur la portée des divisions égales du temps musical. Chaque période comprise entre deux barres est alors appelée mesure" et vaut un certain nombre d'unités déterminées.</p> | <p>COMPASSO</p> <p>Maneira de dividir e de subdividir o tempo musical, opondo à liberdade do RITMO* uma ordem periódica. O compasso determina em música a duração do tempo como nas artes geométricas o comprimento determina a extensão do espaço.</p> <p>O CANTOCHÃO*, como foi notado e apesar das regras hipotéticas de interpretação, é uma música não mensurada ("sine mensura"). O mesmo ocorre com o recitativo da Ópera, onde a ausência de compasso traduz a preocupação da adaptação da música ao ritmo suave da linguagem. Por outro lado, a métrica dos Gregos é uma espécie de compasso: todo verso é compostosto por "pés" similares, eles mesmos formados por longas e breves. Sua música era medida de modo análogo. Na teoria de "Modos rítmicos" do século XIII que se inspirou na métrica grega, a palavra "Modus" pode ser traduzida por "measure<sup>1</sup>", no sentido mais amplo do termo (maneira de repartir as durações).</p> <p>Desde o século XIII, barras verticais foram utilizadas para indicar pausas. Mas é só no final do século XVI que a "barra de compasso" foi utilizada para simbolizar os limites das divisões iguais do tempo musical. Cada período compreendido entre duas barras é então chamado de "compasso" e vale um certo número de unidades determinadas,</p> |

précisé au début du morceau (après la CLEF\* et son armure) par une fraction caractéristique. Les mesures usuelles sont les suivantes:

### MESURES BINAIRES (2 OU 4 UNITÉS)





a. subdivision binaire (l'unité vaut deux sous-unités):

2/2-(ou C), 2/4, 2/8 = 2 , 2 , 2 

4/2, 4/4 (ou C) = 4 , 4 

L'indication « alla breve » dans un mouvement à 4/4 signifie que la blanche prend désormais la valeur de la noire: on obtient un 2/2 et le temps est doublé.

b. subdivision ternaire (l'unité vaut trois sous-unités)

6/4, 6/8 = 2 , 2 . 12/8, 12/16= 4 , 4 . etc.

### MESURES TERNAIRES (3 UNITÉS)

a. subdivision binaire:

3/2, 3/4, 3/8, 3/16 = 3, 3 1,

b. subdivision ternaire:

9/4, 9/8, 9/16 =



### MESURES A 5, 7, 10, 11 TEMPS

### MESURES GROUPÉES

definidas no começo do trecho (após a CLAVE<sup>Ø</sup> e sua armadura) por uma fração característica. As medidas usuais são as seguintes:

### COMPASSOS BINÁRIOS (2 OU 4 UNIDADES)



a. subdivisão binária (a unidade vale duas sub-unidades):

2/2-(ou C), 2/4, 2/8 = 2 , 2 , 2 

4/2, 4/4 (ou C) = 4 , 4 

A indicação « alla breve » em um movimento de 4/4 significa que a branca pega agora o valor da preta : obtém-se um 2/2 e o tempo é dobrado.

b. subdivisão ternária (a unidade vale três sub unidades)

6/4, 6/8 = 2 , 2 . 12/8, 12/16= 4 , 4 . etc.

### COMPASSOS TERNÁRIOS (3 UNIDADES)

a. subdivisão binária:

3/2, 3/4, 3/8, 3/16 = 3, 3 1,

b. subdivisão ternária

### COMPASSOS COM 5, 7, 10, 11 TEMPOS



|  |  |
|--|--|
| <p>a. Le <b>scherzo</b> de la Neuvième Symphonie de Beethoven, de TEMPO* très rapide porte l'indication 3/4; mais l'allure de la phrase musicale montre que les mesures constituent chacune un temps et se groupent naturellement par deux pour former une mesure à 6/4 que le chef <b>bat</b> à deux temps. Un peu plus loin la partition porte l'indication « ritmo di tre battute », puis « ritmo di quattro battute », ce qui signifie que les mesures apparentes doivent être groupées alors par trois puis par quatre pour former la mesure réelle à 9/4 puis à 12/4.</p> <p>b. Dans la musique moderne, une indication du type: 5/8 + 3/8 signifie que la mesure apparemment à 8/8 (ou 4/4) doit être considérée rythmiquement comme la juxtaposition de deux mesures inégales.</p> | <p>3 ), 3 )</p> <p>COMPASSOS AGRUPADOS</p> <p>a. O <b>scherzo</b> da Nona Sinfonia de Beethoven, de TEMPO* muito rápido leva a indicação 3/4, mas o <b>aspecto</b> da frase musical mostra que os compassos possuem cada um um tempo e se agrupam naturalmente em dois para formar um compasso de 6/4 que o maestro marca em dois tempos. Um pouco mais adiante a partitura traz a indicação " ritmo di tre battute " e depois "ritmo di quattro battute", o que significa que os compassos aparentes devem ser agrupados então por três e depois por quatro para formar o compasso real de 9/4 e depois de 12/4.</p> <p>b. Na música moderna, uma indicação do tipo 5/8 + 3/8 significa que o compasso aparentemente de 8/8 ( ou 4/4) deve ser considerado ritmicamente a justaposição de dois compassos desiguais.</p> |
| <p>MODE</p> <p>Littéralement, le mode est une manière d'être et de faire, dont l'élément essentiel en musique est le choix d'une échelle fondamentale qui sera l'objet d'un traitement approprié. Dans une acception plus étroite, ce terme désigne habituellement la répartition des INTERVALLES* dans l'échelle type d'un système musical.</p>   | <p>MODO</p> <p>Literalmente, o modo é uma maneira de ser e de fazer, cujo elemento essencial na música é a escolha de uma escala fundamental que será o objeto de um tratamento apropriado. Numa aceção mais estrita, este termo designa habitualmente a repartição de INTERVALOS* numa escala típica de um sistema musical.</p>   |

Appliqué dans ce sens étroit à la musique antique, le mot mode est tout à fait impropre. Chez les Grecs anciens « harmonia » désignait chacun des accords fondamentaux de l'instrument à sept cordes et en même temps la manière d'utiliser cet accord en fonction de son caractère moral particulier ou « ethos ». C'est pourquoi l'on a cru bon de traduire αρμονία « par mode », traduction discutable, mais pas inconvenante, car l'harmonia ressortit au « modus » latin. Mais ce que nous appelons improprement « modes grecs » est autre chose: le «dorien», le «phrygien», le «lydien», etc. ne sont pas des modes, mais des échelles limitées à l'octave, fragments du «Grand système parfait» d'Aristoxène. Ce sont des aspects d'octave («species»), ou systèmes, définis dans le genre diatonique et liés aux notions d'«ambitus» (étendue limitée, ici à l'octave) et de «tonos» (intonation ou «hauteur» prescrite<sup>22</sup>). Selon Aristoxène, Platon, Aristotele, ces systèmes étaient le fondement des harmonai, l'ambitus étant représenté par les cordes extrêmes de l'instrument. L'un des sons était l'objet d'une promotion spéciale: c'est le son central ou μέγον, centre fixe du «Grand système parfait» d'Aristoxène (fonction correspondante à notre dominante plus notre tonique). Un autre son faisait office de notre finale, mais les théoriciens s'accordent peu sur sa position dans l'échelle, étant admis qu'elle n'est pas nécessairement le son le plus grave comme dans notre système musical actuel. On ignore dans quelles conditions le PLAIN-CHANT\* adopta les pseudo-modes grecs pour en faire les «tons ecclésiastiques». Les sources d'information précises sont postérieures à la refonte (vers 750) du vieux répertoire romain, de source grecque assurément, mais dont la nature nous est mal connue. Toujours est-il que les modes du plain-chant, tels qu'ils nous sont parvenus, sont fondés sur les mêmes échelles de huit sons que les «modes» grecs du genre diatonique<sup>23</sup>, mais sont affublés de faux noms, par suite d'une confusion dans les

Aplicada neste sentido estrito à música antiga, a palavra modo é completamente inapropriada. Para os Gregos antigos “harmonia” designava cada um dos acordes fundamentais do instrumento de sete cordas e ao mesmo tempo, o modo de utilizar esse acorde em função de sua característica moral particular ou “ethos”. É por isso que se achou bom traduzir αρμονία “por modo”, tradução discutível, mas não inconveniente, pois a harmonia se destaca do “modos” latino. Mas o que chamamos impropriamente de “modos gregos” é outra coisa: o “dórico”, o “frígio”, o “lídio”, etc não são modos, mas escalas limitadas à oitava, fragmentos do “Grande sistema perfeito de Aristoxène. São aspectos da oitava (“espécies”), ou sistemas, definidos no gênero diatônico e ligados às noções de “ambitus” (extensão limitada, aqui à oitava) e de “tonos” (intonação ou “altura” prescrita<sup>4</sup>). Segundo Aristoxène, Platão, Aristóteles, esses sistemas eram o fundamento das harmonai, o ambitus era representado pelas cordas extremas do instrumento. Um dos sons era objeto de uma promoção especial: é o som central ou μέγον, centro fixo do “Grande sistema perfeito” de Aristoxène (função correspondente à nossa dominante mais nossa tônica). Um outro som tinha função de nosso final, mas os teóricos concordam pouco sobre sua posição na escala, sendo admitido que ela não é necessariamente o som mais grave como no nosso sistema musical atual. Ignora-se em que condições o CANTOCHÃO\* adotou os pseudo-modos gregos para a partir deles criar os “tons eclesiásticos”. As fontes de informação precisas são posteriores à reformulação (por volta de 750) do velho repertório romano, com certeza de fonte grega, mas cuja natureza conhecemos pouco. Parece que os modos do cantochão, do modo que chegaram até nós, são fundados sobre as mesmas escalas de oito sons que os “modos” gregos do gênero diatônico<sup>5</sup>, mas são alterados com nomes falsos, com consequência de uma confusão nessas nomenclaturas. Não se conhece o responsável por esse erro curioso (falsamente atribuído a Boécio), e os

nomenclatures. On ne connaît pas le responsable de cette curieuse erreur (faussement attribuée à Boèce), et les théoriciens n'ont jamais jugé utile de la corriger! C'est ainsi que le dorien national des Grecs (octave mi-mi) est devenu le «mode de ré» (de ré à ré sur les touches blanches du piano) en conservant, comme « premier ton » ecclésiastique, une primauté que plus rien ne justifie. Les théoriciens du Moyen Age ont adapté, très librement, le principe de la finale (ou tonique) et du son central (appelé teneur, ton de récitation ou dominante). Mais ils ne se soucièrent pas de la hauteur absolue (tons des Grecs, plaçant tous les systèmes dans la tessiture moyenne des voix); aussi, la NOTATION\* carrée des mélodies du plain-chant n'eut-elle pas à s'encombrer d'altérations superflues... Chaque mode pouvant être énoncé sans altération (sur les seules touches blanches du clavier), on prit plus tard l'habitude de désigner les tons ecclésiastiques par les notes extrêmes ou ambitus du mode non altéré (premier ton = mode de ré; deuxième ton = mode de 1<sup>a</sup>; etc.).

Il y a huit principaux modes ou tons du plain-chant quatre d'entre eux (de rang impair) sont dits « authentiques »; les quatre autres (de rang pair: dénomination en hypo) sont dits plagaux. La tradition qui attribue les premiers à saint Ambroise et les seconds à saint Grégoire est sans fondement. Au XVI<sup>e</sup> siècle on trouva bon d'en ajouter six autres que l'on affubla de nouveaux noms grecs (empruntés à la terminologie des « tonoi » ). En voici la liste complète avec pour chaque mode l'indication de l'ambitus (pratiquement, la note d'où il faut partir pour jouer le mode sur les touches blanches) et de la finale ; le point de départ des échelles diatoniques correspondant à la vraie nomenclature grecque est porté en regard, à gauche.

teóricos nunca julgaram importante corrigi-lo. É assim que o dórico nacional dos Gregos (oitava Mi-Mi) tornou-se o “modo de Ré” (de Ré a Ré nas teclas brancas do piano) conservando, como “primeiro tom” eclesiástico, uma primazia que nada mais justifica. Os teóricos da idade média adaptaram, bem livremente, o princípio da final (ou tônica) e do som central (chamado teneur, tom de recitação ou dominante). Mas eles não se preocuparam com a altura absoluta (tonos dos Gregos, colocando todos os sistemas na tessitura média da voz); assim , a NOTAÇÃO\* carregada de melodias do cantochão não teve que se incomodar com alterações supérfluas... Todo modo podendo ser enunciado sem alteração ( só com as teclas brancas do piano), habituou-se mais tarde a designar os tons eclesiásticos pelas notas extremas ou ambitus do modo não alterado ( primeiro tom = modo de Ré; segundo tom = modo de 1<sup>a</sup> , etc).

Há oito modos principais ou tons do cantochão quatro entre eles ( de ordem ímpar) são chamados “autênticos”; os quatro outros ( de ordem par: denominação em hypo) são ditos plagais. A tradição que atribui os primeiros a Santo Ambrósio e os segundos a São Gregório não tem fundamento. No século XVI, considerou-se bom acrescentar seis outros aos quais se atribuiu novos nomes gregos ( emprestados da terminologia dos “tonoi”). Eis aqui a lista completa deles com a indicação, para cada modo, do ambitus (na prática , a nota de onde se deve partir para tocar o modo nas teclas brancas) e da final; o ponto de partida das escalas diatônicas correspondente à verdadeira nomenclatura grega é exibida à esquerda.

| GRECS            |   | AMBITUS | FINALE |                        |
|------------------|---|---------|--------|------------------------|
| mi               | 1 <sup>er</sup> ton = dorien (h)              | ré      | ré     |                        |
| la               | 2 <sup>e</sup> ton = hypodorien               | la      | ré     |                        |
| ré               | 3 <sup>e</sup> ton = phrygien(c)              | mi      | mi     |                        |
| sol              | 4 <sup>e</sup> ton = hypophrygien             | si      | mi     |                        |
| do               | 5 <sup>e</sup> ton = lydien (o)               | fa      | fa     |                        |
| fa               | 6 <sup>e</sup> ton = hypolydien (b)           | do      | fa     |                        |
| si               | 7 <sup>e</sup> ton = mixolydien (j)           | sol     | sol    |                        |
|                  | 8 <sup>e</sup> ton = hypomixolydien           | ré      | sol    |                        |
| MODOS<br>TARDIFS | 9 <sup>e</sup> ton = éolien(d)                | la      | la     | (mineur sans sensible) |
|                  | 10 <sup>e</sup> ton = hypoéolien              | mi      | la     |                        |
|                  | 11 <sup>e</sup> ton = hyperéolien (inutilisé) | si      | si     |                        |

| GREGOS           |   | AMBITUS | FINAL |                      |
|------------------|---|---------|-------|----------------------|
| Mi               | 1 <sup>o</sup> tom = dórico (h)               | Ré      | Ré    |                      |
| Lá               | 2 <sup>o</sup> tom = hipodórico               | Lá      | Ré    |                      |
| Ré               | 3 <sup>o</sup> tom = frígio(c)                | Mi      | Mi    |                      |
| Sol              | 4 <sup>o</sup> tom = hipofrígio               | Si      | Mi    |                      |
| Dó               | 5 <sup>o</sup> tom = lídio (o)                | Fá      | Fá    |                      |
| Fá               | 6 <sup>o</sup> tom = hipolídio (b)            | Dó      | Fá    |                      |
| Si               | 7 <sup>o</sup> tom = mixolídio (j)            | Sol     | Sol   |                      |
|                  | 8 <sup>o</sup> tom = hipomixolídio            | Ré      | Sol   |                      |
| MODOS<br>TARDIOS | 9 <sup>o</sup> tom = éolio(d)                 | Lá      | Lá    | (menor sem sensível) |
|                  | 10 <sup>o</sup> tom = hipoéolio               | Mi      | Lá    |                      |
|                  | 11 <sup>o</sup> tom = hipereólio (não usado)  | Si      | Si    |                      |
|                  | 12 <sup>o</sup> tom = hiperfrígio (não usado) | Fá      | Si    |                      |
|                  | 13 <sup>e</sup> ton = jônio                   | Dó      | Dó    | (nossa maior)        |
|                  | 14 <sup>e</sup> ton = hipojônio               | Sol     | Dó    |                      |

|   |     |    |                |
|---|-----|----|----------------|
| 12 <sup>e</sup> ton = hyperphrygien (inutilisé) | fa  | si |                |
| 13 <sup>e</sup> ton = ionien                    | do  | do | (notre majeur) |
| 14 <sup>e</sup> ton = hypoionien                | sol | do |                |

Après d'innombrables modifications (la première étant l'introduction du si bémol toutes les fois que la quarte augmentée fa-si, ou « diabolus in musica » était à redouter), les modes du plain-chant donnèrent naissance au majeur et au mineur de notre système tonal (c. f. Ouverture pour une discothèque p. 36):

Majeur



Mineur

Após inúmeras modificações ( a primeira sendo a introdução do Si bemol todas as vezes que a quarta aumentada Fá-Si, ou “diabolôs in musica” era duvidosa), os modos do cantochão deram origem ao maior e ao menor de nosso sistema tonal ( c.f. Abertura para uma discoteca p.36)

Maior



Menor

1-“harmônica” (menor usual : modo de Lá com SENSÍVEL\*)

1. « harmonique » (mineur usuel: mode de la avec SENSIBLE \*)



2. mélodique. (mode de ré avec SENSIBLE \*)



Un inventaire des modes utilisés dans les cinq continents constituerait la matière d'une encyclopédie: la musique de l'Inde en connaît environ soixante-douze variétés, la musique arabe cent vingt. La plupart ne peuvent être représentés convenablement dans notre système de notation, car ils comportent des INTERVALLES\* que nous n'utilisons pas. Le lecteur que la question intéresse pourra se reporter aux ouvrages remarquables d'Alain Danielou et aux rares ouvrages des théoriciens arabes ou persans qui aient été traduits (notamment Avicenne Le Livre de Science, t. II). On ne trouvera donc ici que quelques exemples de modes qui se rencontrent, avec le majeur, le mineur et les anciens modes du plain-chant, dans la musique européenne.

MODE PAR TONS, DIT « GAMME PAR TON »

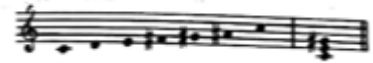


2. melódica (modo de Ré com SENSÍVEL\*)



Um inventário de modos utilizados nos cinco continentes constituiria o material para uma enciclopédia: a música da Índia conhece cerca de setenta e duas variedades destes, a música árabe, cento e vinte. A maioria não pode ser representada convenientemente no nosso sistema de notação, pois esses modos possuem INTERVALLOS\* que não utilizamos. O leitor que se interessar pelo assunto poderá consultar as excelentes obras de Alain Danielou e as obras raras dos teóricos árabes ou persas que tenham sido traduzidas (principalmente Avicenne O Livro de Ciência, t. II). Nesta obra só serão dados, portanto, alguns exemplos de modos que se encontram, na música européia, com o maior, com o menor e com antigos modos do canto-chão.

ce mode, cher à Debussy, engendre naturellement l'ACCORD\* de quinte augmentée. (i)



### MODE PENTATONIQUE

(emprunté aux Chinois) (i)



### MODES TZIGANES

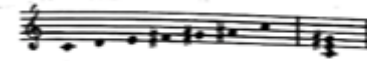
(formes approximatives utilisées par les compositeurs)

(f)(p)(e)(k)



### MODO POR TONS, CHAMADO DE “GAMA POR TOM”

Este modo, apreciado por Debussy, cria naturalmente o ACORDE\* da quinta aumentada. (i)



### MODO PENTATÔNICO

(emprestada pelos chineses) (i)



### MODOS CIGANOS

(formas aproximativas utilizadas pelos compositores)

(f)(p)(e)(k)

## MODE ANDALOU



fréquemment utilisé dans la musique espagnole

## MODES PARTICULIERS A CERTAINS COMPOSITEURS

-Verdi. Dans l'Ave Maria des Pezzi Sacri, utilise les sons de l'échelle



- Bartok adopte une grande variété de modes du type de:

(l)(m)



## MODO ANDALUZ



frequentemente utilizado na música espanhola

## MODOS PARTICULARES DE ALGUNS COMPOSITORES

-Verdi. Na Ave Maria das Pezzi Sacri, utiliza os sons da escala



-Bartok adota uma grande variedade do tipo :

(l)(m)





-Messiaen fait un emploi systématique de sept modes « à transpositions limitées » (les transpositions successives, de demi-ton en demi-ton conduisent à retomber très vite dans les mêmes notes, rendant impossible la série des douze transpositions auxquelles se prêtent nos modes majeur et mineur). Les meilleurs exemples en sont le mode par ton (deux fois transposable) et celui-ci (trois fois transposable): (n)



(a) BEETHOVEN, Neuvième Symphonie (scherzo) ·

-section centrale (le trio) : majeur contrastant avec mineur

(b) BEETHOVEN, Quatuor op. 132 (« Chant de reconnaissance dans le mode lydien »): en fait, plus hypolydien que lydien.

(c) BRAHMS, Quatrième Symphonie (andante)

-exposition du thème en mode phrygien

(d) DVORAK, Symphonie du Nouveau Monde (finale)

-1er thème (exposé par les cuivres) mode éolien



-Messiaen emprega sistematicamente sete modos “com transposições limitadas” (as transposições sucessivas, de meio-tom em meio-tom levam a recair bem rapidamente nas mesmas notas, tornando impossível a série de doze transposições às quais se prestam nossos modos maior e menor). Os melhores exemplos disso são o modo por tom (duas vezes transponível) e este (três vezes transponível): (n)



(a) BEETHOVEN, *Nona Sinfonia* (scherzo) ·

-seção central (o trio) : maior contrastando com menor

(b) BEETHOVEN, *Quarteto op. 132* (“Canto de reconhecimento no modo lídio “): na verdade, mais hipolídio que lídio.

(c) BRAHMS, *Quarta Sinfonia* (andante)

- exposição do tema em modo frígio

(d) DVORAK, *Sinfonia do Novo Mundo* (final)

-1º tema (exposto pelos metais) modo éolico

(e) LISZT, *Rapsódia nº 9* (final)

|   |   |
|---|---|
| <p>(e) LISZT, Rapsodie n° 9 (finale)</p> <p>(f) LISZT, Rapsodie n° 13 (début)</p> <p>(g) VERDI, Pezzi Sacri (Ave Maria)</p> <p>(h) DEBUSSY, Pelléas et Mélisande<br/>-mesures. d'ouverture mode dorien</p> <p>(i) DEBUSSY, Préludes (Voiles)<br/>-mode par tons et, dans la partie centrale, mode pentaphonique</p> <p>(j) STRAVINSKY, Sacre du Printemps<br/>-chiffre 61-f. I 11'25"-:deux trompettes mixoydien</p> <p>(k). BARTOK 1 Danse roumaine n° 3</p> <p>m BARTOK, Concerto pour orchestre (Intermezzo)</p> <p>(m) BARTOK, Sonate pour deux pianos et percussion (troisième mouvement)<br/>-le premier thème est la gamme du mode-type de Bartok</p> <p>(n) MESSIAEN, La Nativité (v. Les Enfants de Dieu) et Les Corps glorieux (t. Subtilité des Corps glorieux)</p> <p>(o) FALLA, Le Rétable de Maître Pierre<br/>-chiffre 59-conclusion en mode de fa d'un passage d'une mystérieuse beauté</p> <p>(P) JOLIVET, Concerto de piano</p> | <p>(f) LISZT, Rapsódia n° 13 (início)</p> <p>(g) VERDI, Pezzi Sacri (Ave Maria)</p> <p>(h) DEBUSSY, Pelléas e Mélisande<br/>-compassos de abertura: modo dórico</p> <p>(i) DEBUSSY, Prelúdios (Velas)<br/>-modo por tons e, na parte central, modo pentafônico</p> <p>(j) STRAVINSKY, Sagração da Primavera<br/>-cifra 61-f. I 11'25" : dois trompetes mixolídio</p> <p>(k). BARTOK, Dança romena n° 3</p> <p>(l) BARTOK, Concerto para orquestra (Intermezzo)</p> <p>(m) BARTOK, Sonata para dois pianos e percussão (terceiro movimento)<br/>- o primeiro tema é a gama do modo-típico de Bartok</p> <p>(n) MESSIAEN, A Natividade (v. As crianças de Deus) e Os Corpos gloriosos (t. Sutileza des Corpos gloriosos)</p> <p>(o) FALLA, O Retábulo de Mestre Pedro<br/>-cifra 59-conclusão em modo Fá de uma passagem com uma beleza misteriosa.</p> <p>(P) JOLIVET, Concerto de piano<br/>- 1º movimento- 1'25" – primeiro modo cigano citado ( ou modo hindu Çrimbandra...com quase quartos de tom).</p> |
|---|---|

-1<sup>er</sup> mouvement-1'25"- premier mode tzigane cité (ou mode hindou Çrimbandra,. aux quarts de ton près).

## MODULATION

Dans la langage usuel, on appelle modulation le passage d'un ton dans un autre à l'intérieur d'une composition musicale. Étymologiquement, moduler («modulari» de saint Augustin), c'est conduire convenablement un chant dans le mode qui convient ou, par extension, passer d'un MODE\* dans un autre. Dans l'acception courante du terme, qui date de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (Willaert fut le premier compositeur à “moduler” au sens où nous l'entendons), la modulation n'implique ni n'exclut l'éventualité d'un changement de mode. Ne comportant guère de règles limitatives strictes, ce procédé offre d'innombrables possibilités de développement (V. FORME\*): théoriquement toutes les modulations sont possibles, à condition qu'elles soient habilement préparées ou justifiées par le caractère de la composition) pour ne pas surprendre désagréablement, et que la nouvelle TONALITÉ\* soit bien armée pour qu'aucune équivoque ne persiste.

De façon générale, il faut, pour moduler, faire entendre une note de la nouvelle tonalité qui soit étrangère à l'ancienne. Cette note sera la « note caractéristique » de la nouvelle tonalité:

## MODULAÇÃO

Na linguagem usual, chama-se modulação a passagem de um tom para outro no interior de uma composição musical. Etimologicamente, modular (“modulari” de Santo Agostinho), é conduzir convenientemente, um canto para um modo que convém ou, por extensão, passar de um MODO\* para outro.

Na aceção corrente do termo, que data do fim do século XVI (Willaert foi o primeiro compositor a “modular” no com o sentido que entendemos o termo), a modulação não implica nem exclui a eventualidade de uma mudança de modo. Não possuindo regras limitativas estritas, esse procedimento oferece inúmeras possibilidades de desenvolvimento (V. FORMA<sup>Ø</sup>): teoricamente todas as modulações são possíveis, com a condição que sejam habilmente preparadas ou justificadas pelo caráter da composição) para não surpreender de modo desagradável, e que a nova TONALIDADE\* seja bem construída para que nenhum equívoco persista.

De modo geral, é necessário, para modular, fazer ouvir uma nota da nova tonalidade que seja estrangeira à antiga. Essa nota será a “nota característica” da nova tonalidade:

fa# dans la modulation ut-sol,,si b dans la modulation ut-fa.

### Modulation aux tons voisins

Des tons sont dits voisins s'ils ne diffèrent pas par plus d'une ALTÈRATION\*. Chaque tonalité a cinq tons voisins: son RELATIF\*, sa quinte supérieure et son relatif, sa quinte inférieure et son relatif (v. tableau Page 120). Le procédé n'offre ici aucune difficulté on fera entendre la note caractéristique de la nouvelle tonalité qui est sa SOUS-DOMINANTE\* si l'on module « vers les bémols » (i. e. vers une tonalité comportant un bémol de plus ou un dièse de moins) ou sa SENSIBLE\* si l'on module « vers les dièses » (i. e. vers une tonalité comportant un dièse de plus ou un bémol de moins). Si l'on se trouve, par exemple, en la majeur (trois dièses), l'apparition d'un ré# indique généralement une modulation vers mi majeur... d'un sol biquad vers ré majeur, d'un mi# vers fa# mineur.

En mi b majeur, un ré b indique une modulation en la b majeur, un la biquad une modulation en si b majeur, un si biquad une modulation en ut mineur. On peut remarquer que la sous-dominante et la sensible sont les notes tonales par excellence: elles ne peuvent appartenir ensemble qu'à une seule tonalité. L'une et l'autre sont présentes dans l'accord de septième de dominante.

:

fa# na modulation Dó-Sol,,Si b dans la modulation Dó-Fá.

### Modulação nos sons vizinhos

Tons são chamados vizinhos se eles só diferem por uma ACIDENTE\*. Cada tonalidade tem cinco sons vizinhos: som RELATIVO<sup>Ø</sup>, sua quinta superior e seu relativo, sua quinta inferior e seu relativo ( ver tabela Página 120). O procedimento não oferece aqui nenhuma dificuldade : se fará ouvir a nota característica da nova tonalidade que é a SUBDOMINANTE<sup>Ø</sup> se se modula “em direção aos bemóis” ( i.e. em direção a uma tonalidade que possua um bemol a mais ou um sustenido a menos) ou sua SENSÍVEL\* se se modula “ em direção aos sustenidos” (i.e. em direção a uma tonalidade que possua um sustenido a mais ou um bemol a menos). Se se encontra , por exemplo, em Lá maior ( três sustenidos), a aparição de um Ré # indica geralmente uma modulação em direção ao Mi maior... de um Sol bequadro em direção ao Ré maior, de um Mi # em direção a um Fá # menor.

Em Mi b maior, um Ré b indica uma modulação em Lá b maior, um Lá bequadro uma modulação em Si b maior, um Si bequadro uma modulação em Dó menor .Pode-se notar que a subdominante e a sensível são as notas tonais por excelência: elas só podem pertencer a uma única tonalidade. As duas estão presentes no acorde de sétima dominante.

### Modulation aux tons éloignés

Deux tonalités sont d'autant plus éloignées qu'elles diffèrent par un plus grand nombre d'altérations: elles le sont au maximum lorsqu'elles sont dans un rapport de TRITON\*. (quarte augmentée ou quinte diminuée). Parfois, la recherche d'effets dramatiques justifiera le passage brutal dans une tonalité éloignée: simple juxtaposition de tonalités. Mais, dans la plupart des cas, on devra recourir à des notes ou à des harmonies de transition. Voici quelques méthodes simples inspirées de ce principe pour la modulation aux tons éloignés:

1. Succession de modulations à des tons voisins. On ira, par exemple d'ut à fa# en passant par sol, ré, la, mi, si ; ou par fa, sib, mib, lab, réb, solb (=fa# par ENHARMONIE\*). Cette méthode est facile et naturelle, mais ne permet pas les modulations rapides. (c) (d)
2. Changement de mode. On ira par exemple d'ut majeur à fa# majeur en passant par la mineur (relatif d'ut), la majeur (changement de mode), fa # mineur (relatif de la), fa# majeur (changement de mode). (f)
3. Principe des notes-pivot ou des accords-pivot (c) (d) (e). On appelle ainsi des notes ou des accords en relation avec plusieurs tonalités et que l'on fait entendre avec une certaine insistance pour créer l'équivoque dont on profite pour moduler. Parmi les accords modulants comportant une ou plusieurs notes-pivot, les plus fréquemment utilisés sont les accords de sixte placés sur les degrés 1, 2, 4 (sixte napolitaine) (c), ou 5 de la tonalité initiale et les accords ambigus (septième diminuée, quinte diminuée, quinte augmentée) (b) (v. ACCORDS \*). On peut ainsi passer d'ut à fa# en utilisant la sixte

### Modulação com tons afastados

Duas tonalidades são mais distantes se diferirem por um número maior de acidentes: elas atingirão a máxima distância quando estiverem numa relação de TRÍTONO\* (quarta aumentada ou quinta diminuta). Por vezes, a busca por efeitos dramáticos justificará a passagem brutal para uma tonalidade afastada: simples justaposição de tonalidades. Mas, na maioria de casos deverá se recorrer a notas ou a harmonias de transição. Eis alguns métodos simples inspirados neste princípio para a modulação com tons afastados:

1. Sucessão de modulações com tons vizinhos. Pode-se ir, por exemplo de Dó para Fá# passando por Sol, Ré, Lá, Mi, Si; ou por Fá, Sib, Mib, Láb, Réb, Solb (=Fá# por ENARMONIA\*). Este método é fácil e natural, mas não permite modulações rápidas (c)(d)
2. Mudança de modo. Pode-se ir por exemplo de Dó maior a Fá# maior passando por Lá Menor (relativo ao Dó), Lá Maior (mudança de modo), Fá # menor (relativo ao Lá), Fá# Maior (mudança de modo). (f)
3. Princípio de notas pivô ou de acordes pivô (c)(d)(e). Chamam-se assim notas ou acordes em relação com várias tonalidades e que se faz ouvir com uma certa insistência para criar o equívoco do qual se aproveita para modular. Entre os acordes modulantes que possuem um ou várias notas pivô, os mais frequentemente utilizados são os acordes de sexta colocados nos graus 1,2,4 (sexta napolitana) (c), ou 5 da tonalidade inicial e os acordes ambíguos (sétima diminuta, quinta

napolitaine (fa-lab-réb), accord de la dominante de solb (= fa# par enharmonie); ou bien l'accord de septième diminuée\* selon le schéma suivant:



4. Sous-entendu d'un accord-pivot ou d'un changement de mode. C'est ainsi que l'on peut s'autoriser à passer directement d'ut majeur à réb (ton de la sixte napolitaine), ou à ré (omission de l'accord-pivot la-do-mi-sol) ainsi qu'à mi, mib, la, lab (omission du changement de mode facilitant la modulation\*). L'amateur pourra sentir d'instinct la parenté qui existe entre ces tons avant d'en connaître la théorie (b) (c) (d) (g).

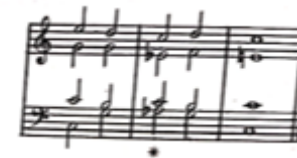


Il existe naturellement une infinité de modulations exceptionnelles, consistant soit à passer de façon inattendue à une tonalité éloignée, soit à enchaîner des accords-pivot qui déplacent sans cesse le sentiment

diminuta, quinta aumentada) (b) (v. ACORDES\*). Pode-se também passar de Dó a Fá# usando a sexta napolitana (Fá-Lá b-Ré b), acorde da dominante de Solb; ou então o acorde da sétima diminuta\* de acordo com o esquema seguinte:



4. Audição do som de pouca intensidade de um acorde ou de uma mudança de modo. É assim que se pode autorizar a passar diretamente de um Dó maior para um Ré b (tom da sexta napolitana), ou para um Ré (omissão do acorde-pivô Lá-Dó-Mi-Sol) assim como para Mi, mi b, Lá, Lá b (omissão da mudança do modo facilitando assim a modulação\*). O amador poderá sentir instintivamente o parentesco que existe entre esses tons antes de conhecer a teoria (b)(c)(d)(g).



tonal, la « résolution attendue » (ex. succession de septièmes de dominante chez Haydn, Mozart et parfois Bach) (a) (c).

(a)BACH, Clavecin bien tempéré I (Prélude I)

- série d'accords-pivot, semblant préparer une modulation qui ne se produit pas (on se rendra mieux compte de ces enchainements en jouant simultanément toutes les notes de chaque mesure).

(b) MOZART, Don Giovanni

-Récit de Donna Anna lorsqu'elle découvre le cadavre de son père.

(no 2-mesures 17-25) : à partir de *Quel sangue.... quella piaga*, modulation rapide à fa# majeur par ré majeur et mi majeur (omission de tons voisins intermédiaires).

-Finale acte I – mesures 468 et suivantes-accord de domin. de mi sur *ajuto !* introduit mi bémol - accord de septième diminuée (la do mib solb) sur *scelerato* introduit si bémol mineur-accord de septième diminuée (si ré fa lab) sur le second *scelerato* introduit ut mineur, puis majeur.

(Il est inutile d'insister sur la prodigieuse intensité dramatique de ces modulations: ce sont des sommets de la musique. )

(c) BEETHOVEN, *Sonate op. 106* (adagio sostenuto)

Existe naturellement une infinité de modulations exceptionnelles, que consistent en passer de mode inespéré pour une tonalité éloignée, en enchaîner des accords pivot qui déplacent sans cesser la sensation tonale, à «résolution espérée» (ex. succession de septièmes de dominante en Haydn, Mozart et à des fois en Bach) (a)(c).

(a)BACH, Cravo bem temperado I (Prelúdio I)

- série de accords-pivot, semblant préparer une modulation qui ne se produit pas (ces enchaînements peuvent être perçus, jouant simultanément toutes les notes de chaque mesure).

(b)MOZART, Don Giovanni

- Recitativo de Dinna Anna quando ela descobre o cadáver de seu pai.

(n° 2-compassos 17-25) : à partir de *Quel sangue.... quella piaga*, modulation rapide en Fa # majeur pour Ré majeur et Mi majeur (omission des tons voisins intermédiaires).

-Final do Ato I – compassos 468 et seguintes-acorde de Mi em *ajuto!* introduz Mi bémol- acorde de sétima diminuta (Lá Dó Mib Solb) sobre *scelerato* introduz Si bémol menor -acorde de sétima diminuta (Si Ré Fá Lá b) sobre o segundo *scelerato* introduz Dó menor, depois maior.

(É inútil insistir na prodigiosa intensidade dramática dessas modulações: são ápices da música).

-mesures 13-14-1'07''\_modulation directe de fa# mineur à sol majeur (ton de la sixte napolitaine) par un enchaînement de trois accords : do dièse majeur-do majeur avec 7e diminuée-sol majeur

-mesures 76-85-6'34": modulation de mib majeur à fa# mineur par une succession d'accords-pivot faisant attendre la modulation mi bémol majeur-la bémol majeur (= sol dièse)-do dièse mineur-ra dièse mineur.

(d) SCHUBERT, *Symphonie en ut* (troisième mouvement)

-mesures 239-247-f. II P. 1 ; 3'32"\_note-pivot (mi) répétée avec instance pour moduler d'ut majeur à la majeur.

(e) CHOPIN, *Prélude n° 15*

-la prétendue « goutte d'eau » (lab-sol#) est une note-pivot particulièrement insistante qui favorise de brèves modulations autour de ré bémol majeur et do dièse mineur.

(f) VERDI, *Requiem ( Dies Irae)*

-modulation directe de mi mineur à sol mineur entre « Confutatis » et reprise de « Dies Irae » (omission de l'intermédiaire normal, sol majeur).

(g) VERDI, *Aida* (célèbre marche de l'acte II)

-modulation par enharmonie de lab (=sol#) à si majeur pur faire déboucher un nouveau groupe de figurants.

(c) BEETHOVEN, Sonata op. 106 (adágio sostenuto)

-compassos 13-14-1'07\_modulation direta de Fá# menor a Sol maior (tom da sexta napolitana) por um encadeamento de três acordes: Dó sustenido maior- -Dó maior com 7ª diminuta-Sol maior

-compassos 76-85-6'34"\_modulação de Mib maior em Fá #menor por uma sucessão de acordes-pivô fazendo esperar a modulação Mi bemol maior-Lá sustenido menor.

(d) SCHUBERT. Sinfonia em Dóe (terceiro movimento)

-compassos 239-247-f. II P. 1 ; 3'32"\_nota-pivô (Mi) repetida insistentemente para modular de Dó maior para Lá maior.

(e) CHOPIN, Prelúdio no 15



-a assim chamada “gota d’água” (Lá b-sol#) é uma nota-pivô particularmente insistente que favorece breves modulações em torno do Ré bemol maior e do Dó sustenido menor.

(f) VERDI, *Requiem ( Dies Irae)*

-modulação direta de Mi mineur para Sol mineur entre “Confutatis” e retomada de “Dies Irae “ (omissão do intermediário normal, Sol maior).

(g) VERDI, *Aida* (célebre marcha do Segundo Ato)



|  |  |
|--|--|
| <p>(h) RAVEL. <i>Boléro</i></p> <p>-l'oeuvre n'a pas bougé de la tonalité obsédante d'ut majeur lorsque intervient à la fin une brusque modulation a mi majeur.</p>  | <p>-modulação por enarmonia de Lá b (=Sol#) em Si maior para realizar a entrada de um novo grupo de figurantes.</p> <p>(h) RAVEL. Bolero</p> <p>-A obra não sai da tonalidade obsediante de Dó maior até intervir no final uma brusca modulação em Mi maior.</p>   |
| <p>OCTAVE</p> <p>L'octave est la plus parfaite des CONSONANCES*. Deux notes formant un intervalle d'octave portent le même nom; aussi distingue-t-on les octaves successives en les numérotant à partir d'ut:</p>  | <p>OITAVA</p> <p>A oitava é a mais perfeita das CONSONÂNCIAS<sup>Ø</sup>. Duas notas que formam um intervalo de oitava têm o mesmo nome; assim distinguem-se as oitavas sucessivas numerando-as a partir de Dó:</p>  |
| <p>OPÉRA</p>   | <p>Ópera</p>   |

Le terme italien opera (« oeuvre ») s'est imposé pour designer de façon générale le drame lyrique, que les Italiens appelèrent d'abord « *dramma per musica* », puis « *opera seria* » par opposition à « *opera buffa* ». Le vocabulaire français a retenu « opéra bouffe » pour un opéra léger sur un thème de comédie, mais il est seul à avoir adopté «opéra-comique» pour désigner une forme mixte où des dialogues parlés alternent avec les scènes chantées : toutes distinctions assez vagues et arbitraires d'ailleurs, car *Fidelio*, qui comporte des dialogues parlés, est tout le contraire d'un opéra-comique, *Don Juan* et *Les Noces de Figaro* (que Mozart appelle respectivement *drama giocoso* et *commedia in musica*) ne sont ni des opéras sérieux, ni des opéras bouffe. Le « Singspiel».. Allemand (*La Flûte enchantée*) et le « drame musical» wagnérien échappent eux aussi aux classifications élémentaires, dans la mesure où ils s'éloignent de l'opéra traditionnel.

Une histoire de l'opéra dépasserait de beaucoup le cadre de ce livre, mais il est intéressant d'en connaître les origines véritables. Depuis l'Antiquité, la musique est intervenue fréquemment dans les représentations dramatiques. pour en rehausser l'éclat: tragédies grecques, drames liturgiques et jeux du Moyen Age (dans le *Jeu de Robin et Marion*, d'Adam de La Halle, plusieurs chansons sont interprétées par les protagonistes), pastorales en musique à la cour de Laurent le Magnifique à Florence, puis, pendant un siècle, à celle des ducs de Ferrare... Ces pastorales, qui donnèrent naissance aux «Maskes» anglais (en faveur sous le Tudors depuis Henry VIII) sont le germe du futur opéra. L'histoire de celui-ci commence vers 1600. De 1576 à 1585 environ, le comte Bardi, mécène cultivé, réunissait dans son palais florentin les meilleurs esprits et les plus illustres talents de son temps, notamment V. Galilei (père du célèbre savant) , E. de Cavalieri et G. Caccini. Ces deux musiciens faisaient représenter parfois, aux réunions de la «camerata Bardi» des pastorales en musique qui annonçaient la célèbre *Euridice* de Peri (1600).

O termo italiano ópera (“obra”) se impôs para designar de modo geral o drama lírico, que os italianos denominaram inicialmente “*dramma per música*”, depois “*opera seria*” em oposição à “*ópera buffa*”. O vocabulário francês conservou “*ópera bufa*” para uma ópera leve sobre um tema de comédia, mas é só adotado “*ópera cômica*” para designar uma forma mixta de onde os diálogos falados se alternam às cenas cantadas: todas distinções vagas e arbitrárias aliás , pois *Fidelio*, que contém diálogos falados, é totalmente o contrário de uma ópera-cômica, *Don Juan* e as *Bodas de Figaro* ( que Mozart chama respectivamente *drama giocoso* e *commedia in musica*) não são nem óperas sérias nem óperas bufas. O “Singspiel” alemão ( A Flauta mágica ) e o “drama musical” wagneriano escapam eles também às classificações elementares, na medida em que se afastam da Ópera tradicional.

Uma história da Ópera ultrapassaria muito o âmbito deste livro, mas é interessante conhecer suas origens verdadeiras. Desde a Antiguidade, a música interveio frequentemente nas representações dramáticas para realçar o seu impacto: tragédias gregas, dramas litúrgicos e jogos da Idade Média ( no *Jogo de Robin e Marion*, de Adam de La Halle, várias canções são interpretadas pelos protagonistas), pastorais em música na corte de Laurent o Magnífico em Florença, e depois, durante um século, na dos duques de Ferrara... Essas pastorais, que originaram as “Máscaras” inglesas (na moda na época dos Tudors desde Henry VIII) são o germe da futura Ópera. A história desta começa em 1160. De 1576 a 1585 aproximadamente, o conde Bardi, mecenas culto, reunia em seu palácio as maiores inteligências e os mais ilustres talentos de seu tempo, em especial V. Galilei ( pai do célebre cientista), E. de Cavalieri e G. Caccini. Esses dois músicos faziam representar

Adversaires résolus de la musique polyphonique et notamment du MADRIGAL\*<sup>28</sup>, mais partisans de la musique grecque, qu'ils ne connaissaient toutefois qu'à travers les récentes traductions d'Aristoxène, ils mirent au point un style de chant monodique, essentiellement dramatique et expressif, que l'on nomma «stile rappresentativo»: seul il se prêtait à la représentation d'une action dramatique (voir aussi ORATORIO\*: les deux genres, profane et sacré, se forment simultanément). Au théâtre, le texte ne saurait se soumettre aux exigences du contrepoint: d'où la nécessité d'un style musical dans lequel on puisse, selon la préface des Nuove musiche de Caccini, "in armonia favellare" (Parler en musique). L'opéra était né et le premier grand chef-d'œuvre du genre, l'Orfeo de Monteverdi, voyait le jour en 1607: le «stile rappresentativo», sans sécheresse, -se présente ici comme une intarissable mélodie, si bien adaptée au texte qu'elle semble inviable sans lui et lui sans elle. Après Florence et Mantoue (Orfeo), la vogue de l'opéra se répandit à Venise (Cavalli, Cesti), à Rome (Rossi, Melani), à Gênes (Stradella), à Vienne (Cesti), à Paris (où l'Orfeo de Rossi est représenté en 1647), en Allemagne (Dafne de Schütz sur un livret du principal collaborateur de Caccini et Monteverdi). Peu à peu se perdait le sobre clacissisme du «stile rappresentativo» primitif (tandis que grandissait la gloire des prime donne et la somptuosité des machineries. Dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, le centre d'où l'opéra rayonne sur le monde est Naples, où, à la suite d'Alessandro Scarlatti, une prodigieuse pléiade de musiciens assurera, jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la pérennité du «bel canto» (originellement «buon canto»), ce chant grisé de lui-même dont on trouve les prémices dans l'œuvre de Caccini. A. Scarlatti est le véritable créateur d'un style d'opéra dont héritera Mozart: au «stile rappresentativo» il substitue un «recitativo secco», qui supporte l'action, interrompu par des «arie» qui la commentent. L'orchestre, auquel sont confiées des parties indépendantes, présente les caractéristiques de l'orchestre classique; la forme de l'OUVERTURE\* italienne est fixée. Mais c'est Piccini qui crée le genre des grands finales d'actes que Mozart a porté à la perfection.

às vezes, nas reuniões da camerata Bardi pastorais em música que anunciavam a célebre Euridice de Peri (1600). Adversários declarados da música polifônica e principalmente do MADRIGAL<sup>6</sup>, mas partidários da música grega, que só conheciam contudo através das recentes traduções de Aristóxeno, eles aperfeiçoaram um estilo de canto monódico, essencialmente dramático e expressivo, que foi nomeado como "estilo representativo": o único que se prestava à representação de uma ação dramática (ver também ORATÓRIO<sup>6</sup> os dois gêneros, profano e sagrado, se formam simultaneamente). No teatro, o texto não conseguirá se submeter às exigências do contraponto: de onde a necessidade de um estilo musical no qual se possa, segundo o prefácio das Nuove musiche de Caccini, in "armonia favellare" falar em música). A ópera tinha nascido e o primeiro grande obra-prima do gênero, o Orfeo de Monteverdi, aparecia em 1607: o "estilo representativo", sem secura, se apresenta aqui como uma melodia inesgotável, tão bem adaptada ao texto que ela parece inviável sem ele e ele sem ela. Depois de Florença e Mântua (Orfeo), a onda da ópera se espalha em Veneza (Cavalli, Cesti), em Roma (Rossi, Melani), em Gênova (Stradella), em Viena (Cesti), em Paris (onde Orfeo de Rossi é representado em 1647), na Alemanha (Dafne de Schütz sobre um libreto do principal colaborador de Caccini e Montiverdi). Pouco a pouco se perdia o sobre clacissismo do «stile rappresentativo» primitivo (enquanto aumentava a glória das prima-donas e a suntuosidade do maquinário, Na segunda metade do século XVII, o centro de onde a ópera brilha pro mundo é Nápoles, onde, após Alessandro Scarlatti, uma prodigiosa pléiade de músicos assegurará, até o final do século XIX, a perenidade do "bel canto" (originalmente "buon canto"), esse canto intoxicado de si mesmo cujas premissas se encontram na obra de Caccini. A. Scarlatti é o verdadeiro criador de um estilo de ópera que Mozart herdará: o "stile rappresentativo" ele substitui por um "recitativo secco" que suporta a ação, interrompido por "árias" que a comentam. A orquestra, à qual são confiadas partes independentes, apresenta as características da orquestra clássica; a forma da ABERTURA<sup>6</sup> italiana é fixa. Mas é Puccini que cria o gênero de grandes finais de atos que Mozart levou à perfeição.

Cependant, un Florentin, Lulli(y), renonçant aux sortilèges du buon canto. édifiait l'opéra français sur le principe de la stricte obédience au texte, créant un style de chant adapté à la langue française, avec le même souci de pureté qui présidait aux travaux de la « camerata ». Mais, si l'autonomie du chant était jugée contraire à l'intérêt dramatique, par contre les ornements «expressifs», soigneusement codifiés, étaient multipliés à l'infini; et la tragédie lulliste ne renonçait pas à l'attrait des machines, des ballets, des allégories, dont l'absurdité dramatique est évidente. L'opéra de Rameau tombe dans les mêmes excès, mais la grandeur de sa musique, beaucoup plus indépendante de la prosodie, fait oublier l'incohérence des situations dramatiques.

Lassé cependant de ces formules, une bonne partie du public parisien, vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'enthousiasma pour un genre nouveau: l'opéra-comique, la comédie mêlée de chants que l'on représentait au Théâtre-Italien et à la Foire Saint-Germain, d'où Favart la transporta au théâtre de l'Opéra-Comique. Ce genre typiquement français <sup>29</sup> avait produit quelques chefs-d'oeuvre (notamment *Le Déserteur*, de Monsigny), et le public commençait à se divertir un peu dans les théâtres lyriques, lorsque apparut le terrible Gluck, digne successeur de Lully : il est curieux que ces deux étrangers de grand talent (semblables par leur vanité despotique) aient voulu imposer aux Français, apparemment contre leur gré, un art sévère si peu conforme à leur tempérament. *Je pensai à restindre la Musique à son véritable office, écrit Gluck, de servir la poésie par l'expression, et par les situations de la Fable, sans interrompre l'Action, ou la refroidir avec des ornements inutiles superflus...*(dédicace d'Alceste.) Ce courageux réformateur

No entanto, um Florentino, Lulli(y), renunciando aos sortilégios do buon canto, edificava a ópera francesa sobre o princípio da estrita obediência ao texto, criando um estilo de canto adaptado à língua francesa, com o mesmo cuidado com a pureza que presidia nos trabalhos da “camerata”. Mas se a autonomia do canto era julgada contrária ao interesse dramático, os ornamentos “expressivos” por outro lado, cuidadosamente codificados, eram multiplicados ao infinito, e a tragédia lullista não renunciava à atração pelas máquinas, balés, alegorias, cuja absurdidade dramática é evidente. A ópera de Rameau erra nos mesmos excessos, mas a grandeza de sua música, muito mais independente da prosódia, faz esquecer a incoerência das situações dramáticas.

Cansado no entanto dessas fórmulas, uma boa parte do público parisiense, por volta da metade do século XVIII, se entusiasmou com um novo gênero: a ópera-cômica, o teatro misturado com cantos que se representavam no Teatro Italiano e na Feira Saint-Germain, de onde Favart a transportou para o teatro da Ópera-Comica. Esse gênero tipicamente francês <sup>7</sup> tinha produzido algumas obras-primas (principalmente *O Desertor*, de Monsigny), e o público começava a se divertir um pouco nos teatros líricos, quando apareceu o terrível Gluck, digno sucessor de Lully: é curioso que esses dois estrangeiros de grande talento (similares por sua vaidade despótica) tenham desejado impor aos franceses, aparentemente contra sua vontade, uma arte severa tão incomum ao temperamento destes. *Pensava em restringir a Música ao sua verdadeiro ofício, escreve Gluck, servir à poesia pela expressão*,

n'avait pas entrevu ce que Mozart devinait d'instinct: la musique touche, d'une part à la vie organique, d'autre part à l'absolu irrationnel, mais reste étrangère à la raison humaine-ou à la liberté morale-qui ne saurait l'enchaîner au service de la poésie et de l'action. Le "véritable office" de la musique n'est pas dans l'expression, mais dans l'évocation de l'inexprimable; sa signification expressive est incertaine et l'on a souvent fait remarquer que l'admirable air d'Orphée *J'ai perdu mon Eurydice...* ne perdrait rien à être chanté sur les paroles.. <<J'ai trouvé...rien n'égale mon bonheur.>>." ! Hélas, si le génie de Monteverdi et de Purcell plaide en faveur d'une soumission de la musique au texte, l'oeuvre des puristes de la déclamation juste, Lully et Gluck, nous force parfois à une admiration ennuyée (la lenteur exaspérante des mouvements adoptés aujourd'hui contribue certainement à gêner le plaisir). L'opéra bouffe napolitain, au contraire, de Scarlatti à Paisiello et Cimarosa, pour l'opéra de Mozart qui participe de son esthétique et atteint la perfection, émerveillent d'emblée: la musique y est souveraine et, tantôt se superpose à l'action comme le contrepoint de la fatalité, tantôt détermine l'action et crée les personnages <sup>30</sup>

Toutes les mauvaises querelles ou pseudo-querelles ( lullistes et ramistes, gluckistes et piccinistes, << bouffons >>, wagnériens et anti-wagnériens, etc. ), quels qu'ils soient les prétextes, sont nées de l'antagonisme entre la musique pure et l'action dramatique. Selon que la musique seconde le drame, en commentant l'action, en intensifiant le dialogue, en décrivant le décor (procédé pléonastique), ou qu'elle représente l'inexprimable, l'élément purement esthétique, spirituel ou magique, on peut tenter de classer les opéras selon les catégories suivantes ( indépendamment de la diversité des styles musicaux particuliers):

*e pelas situações de sua Fábula, sem interromper a ação, ou esfriá-la com seus ornamentos inúteis e supérfluos...*( dedicatória de Alceste).Este corajoso reformador não tinha entrevisto o que Mozart adivinharia por instinto: a música toca, por um lado a vida orgânica, por outro o absoluto irracional, mas continua alheia à razão humana ou à liberdade moral que não saberia acorrentá-la ao serviço da poesia e da ação. A "verdadeira função" da música não está na expressão, mas na evocação do inexprimível; sua significação expressiva e incerta e frequentemente se é notado que a ária admirável de Orfeu "*Perdi minha Eurídice ... não perderia nada se fosse cantada com a letra "Encontrei minha Eurídice ... nada se iguala à minha felicidade"* ! Infelizmente , se o gênio de Monteverdi e de Purcell defende uma submissão da música ao texto, a obra dos puristas da declamação exata, Lully e Glück, nos força por vezes a uma admiração aborrecida ( a lentidão exasperante dos movimentos adotados hoje contribui com certeza a estragar o prazer). A ópera bufa napolitana, pelo contrário, de Scarlatti a Paisiello e Cimarosa e depois a ópera de Mozart que participa de sua estética e atinge a perfeição, fascina de cara : a música aí é soberana e, ora se sobrepõe à ação como o contraponto da fatalidade, ora determina a ação e cria os personagens <sup>8</sup>

Todas as discussões ou pseudo discussões ( lullistas e ramistas, gluckistas e piccinistas, "bufões" , wagnerianos e anti wagnerianos , etc.) , sejam quais forem os pretextos , nasceram do antagonismo entre a música pura e a ação dramática . Em função de a música apoiar o drama, comentando a ação, intensificando o diálogo, descrevendo a decoração ( procedimento pleonástico ) ou de representar o inexprimível , o elemento puramente estético, espiritual ou mágico ,

LA MUSIQUE EST SOUMISE: ART D'INTENTION -  
RATIONALISME MUSICAL

1. Elle porte le dialogue et l'action, en accentue le caractère musical  
= Monteverdi et Purcell (classicisme, sobriété)  
= Lully et Gluck (accentuation de l'effet)
2. Elle crée le décor, commente l'action, souligne les sentiments  
-Fidelio, Freischütz. Guillaume Tell, la Vestale, les Troyens  
-Faust, Werther, Samson et Dalila  
-Verdi, Puccini, le « verisme » italien (accentuation de l'effet)  
-Janacek, Prokofiev, Hindemith, Strauss
3. Elle commente l'Idée génératrice de l'œuvre, tissant la trame psychologique sur laquelle se déroule l'action  
-L'Anneau des Nibelungen (v. LEITMOTIF\*)

LA MUSIQUE SOUMET: ART D'INSPIRATION-IDÉALISME  
MUSICAL

1. Elle mobilise tout l'intérêt du public  
-A. Scarlatti (opéra seria), Haendel, Piccini, Bellini  
-Rameau (importance de l'orchestre préoccupations harmoniques)
2. Elle anime les personnages et impose son mouvement à l'action: opéra-bouffe italien, opéra-comique, le Barbier de Séville, la Fiancée vendue, Carmen, Falstaff Manon, le Chevallier à la rose, la vie brève.
3. Elle est la substance et l'âme des personnages, la condition des situations psychologiques:

pode-se tentar classificar as óperas nas categorias musicais seguintes ( independentemente da diversidade dos estilos musicais específicos ).

A MÚSICA É SUBMETIDA: ARTE DA INTENÇÃO -  
RACIONALISMO MUSICAL

1. Ela leva o diálogo e a ação, acentua a característica musical deles  
= Monteverdi e Purcell (classicisme, sobriedade)  
= Lully e Gluck (acentuação do efeito)
2. Ela cria a decoração, comenta a ação, sublinha os sentimentos  
-Fidelio, Freischütz. Guilherme Tell, a Vestal, as Troianas  
-Fausto, Werther, Sansão e Dalila  
-Verdi, Puccini, o “verismo” italiano (acentuação do efeito)  
-Janacek, Prokofiev, Hindemith, Strauss
3. Ela comenta a ideia geradora da obra, tecendo a trama psicológica que define como se desenrola a ação  
-O Anel dos Nibelungos (v. LEITMOTIF<sup>Ø</sup>)

A MÚSICA SUBMETE: ARTE DE INSPIRAÇÃO- IDEALISMO  
MUSICAL

1. Ela mobiliza todo o interesse do público  
-A. Scarlatti (opéra seria), Haendel, Piccini, Bellini  
-Rameau (importância da orquestra preocupações harmônicas)
2. Ela anima os personagens e impõe seu movimento à ação: opéra-bouffe italiana, opéra-cômica, o Barbeiro de Sevilha, a Noiva vendida, Carmen, Falstaff, Manon, der Rosenkavallier, a vida breve.

-Don Giovanni, La Flûte enchantée, les Maîtres Chanteurs. (les trois sommets du répertoire lyrique)

#### LA MUSIQUE SE CONFOND A L'ACTION DRAMATIQUE: ART DE SYNTHÈSE

1. Continuité musicale et dramatique:

-Tristan et Isolde (« drame musical ») : immense symphonie où se reflètent dans leur continuité les sentiments des héros, animés de passions inexprimables... Aucun des caractères de l'opéra traditionnel ne subsiste.

-Pelléas et Mélisande (« drame lyrique »), Wozzeck

2. L'action est une succession de scènes musicales

-Boris Godounov (« drame musical national ») où le chœur, qui représente le peuple russe, tient la plus grande place.

-La Flûte enchantée (« deutsche oper »), Les Contes d'Hoffmann

Chacune de ces catégories contient des chefs-d'oeuvre, mais la deuxième illustre mieux certains caractères exceptionnels de l'opéra. On trouve dans les oeuvres de cette catégorie les magnifiques « ensembles » qui sont les plus purs joyaux du théâtre lyrique. Point d'intersection des passions et des destinées où par le miracle de la musique, plusieurs personnages peuvent clairement s'exprimer à la fois, les ensembles d'opéra réalisent une extraordinaire concentration de l'intérêt musical et dramatique. On en trouve les plus beaux exemples dans Don Giovanni (finale de l'acte I, trio du balcon de l'acte II), La Flûte enchantée (trio acte I quintette acte II), Les Noces de Figaro (finale acte II sextuor acte III), Così fan tutte (quintette acte II), le Barbier (finale acte I; quintette acte II), Lucia di Lamermoor (sextuor acte II), Les Maîtres chanteurs (quintette acte III), Rigoletto (quatuor

3. Ela é a substância e a alma dos personagens, a condição das situações psicológicas:

-Don Giovanni, A Flauta Mágica, Die Meistersinger. (os três ápices do repertório lírico)

#### A MÚSICA SE CONFUNDE COM A AÇÃO DRAMÁTICA: ARTE DE SÍNTESE

1. Continuidade musical e dramática:

-Tristão e Isolda (“drama musical”) : imensa sinfonia em que se refletem os sentimentos dos heróis, animados por paixões inexprimíveis... Nenhuma das características da ópera tradicional subsiste.

-Pelléas e Mélisande (“drama lírico “), Wozzeck

2. A ação é uma sucessão de cenas musicais

-Boris Godounov (“drama musical nacional”) em que o coro, que representa o povo russo, ocupa o lugar principal.

-A Flauta mágica (“ deutsche oper “), Os Contos de Hoffmann

Cada uma dessas categorias é composta por obras-primas mas a segunda ilustra melhor algumas características excepcionais da ópera. Encontram-se nas obras dessa categoria as magníficas “formações vocais” que são os mais valiosas jóias do teatro lírico. Ponto de interseção de paixões e de destinos onde pelo milagre da música, vários personagens podem claramente se expressar ao mesmo tempo, as formações vocais de ópera realizam uma extraordinária concentração de investimento musical e dramático. Encontram-se os mais belos exemplos delas em Don Giovanni (final do primeiro ato, trio da varanda do segundo ato), A Flauta mágica (trio do primeiro ato e quinteto do segundo ato), As Bodas de Figaro (final do segundo ato sexteto do

acte III), Fastaff (finales actes II et III), Carmen (quintette des Contrebandiers), La Fiancée vendue (sextuor acte III), La Bohème (quatuor fin acte III), Le Chevalier à la rose (« lever de la Maréchale » Acte I; acte III presque entier)...

La plupart des opéras mentionnés dans cette rubrique ont été enregistrés. Il est donc inutile d'en donner une nouvelle nomenclature sous forme de discographie. Lorsqu'il faudra faire un choix entre plusieurs versions de la même oeuvre, on pourra, en l'absence de préférences personnelles marquées, s'inspirer des discographies contenues dans Ouverture pour une Discothèque (ed. du Seuil)

De qui est-ce ?

|  |           |
|--|-----------|
| AIDA   | VERDI     |
| ALCESTE  | GLUCK     |
| ALCESTE  | LULLY     |
| AMOUR DES TROIS ORANGES  | PROKOFIEV |
| ANGE DE FEU  | PROKOFIEV |
|  |           |
| ANNEAU DES NIBELUNGEN<br>Or du Rhin, Valkyrie, Siegfried,<br>Crépuscule des Dieux... | WAGNER    |
|  |           |

terceiro ato), Così fan tutte (quinteto do segundo ato), Barbeiro de Sevilha (final do primeiro ato ; quinteto do segundo ato), Lucia di Lamermoor (sexteto do segundo ato), Die Meistersinger (quinteto do terceiro ato), Rigoletto (quarteto do terceiro ato ), Fastaff (finais do segundo e do terceiro atos), Carmen (quinteto dos Contrabandistas), A Noiva vendida (sexteto do terceiro ato), La Bohème ( quarteto final do terceiro ato), Der Rosenkavallier (“despertar da de la Marechala” primeiro ato; terceiro ato quase todo)...

A maioria das obras mencionadas nesta rubrica foram gravadas. É portanto inútil dar a elas uma nova nomenclatura sob forma de discografia. Quando for necessário fazer uma escolha entre várias versões da mesma obra, será possível, na ausência de claras preferências pessoais, se inspirar nas discografias presentes em Abertura para uma Discoteca (ed. du Seuil)

De quem é?

|                       |           |
|-----------------------|-----------|
| AIDA                  | VERDI     |
| ALCESTE               | GLUCK     |
| ALCESTE               | LULLY     |
| AMOR DE TRÊS LARANJAS | PROKOFIEV |
| ANJO DE FOGO          | PROKOFIEV |
|                       |           |
| ANEL DOS NIBELUNGOS   | WAGNER    |



|                       |                 |   |                 |
|-----------------------|-----------------|---|-----------------|
| ARIANE ET BARBE-BLEUE | DUKAS           | Ouro do Reno, Valquíria,<br>Siegfried, Crepúsculo dos Deuses... |                 |
| ARMIDE                | GLUCK           | .   |                 |
| BARBIER DE SÉVILLE    | ROSSINI         | ARIANE ET BARBA AZULE   | DUKAS           |
| BENVENUTO CELLINI     | BERLIOZ         | ARMIDE  | GLUCK           |
| BOHÈME                | PUCCINI         | BARBEIRO DE SEVILHA   | ROSSINI         |
| BORIS GODOUNOV        | MOUSSORGSKY     | BENVENUTO CELLINI   | BERLIOZ         |
| MADAME BUTTERFLY      | PUCCINI         | BOHÈME  | PUCCINI         |
| CAPRICCIO             | STRAUSS         | BORIS GODOUNOV  | MOUSSORGSKY     |
| CARMEN                | BIZET           | MADAME BUTTERFLY  | PUCCINI         |
| CASTOR ET POLLUX      | RAMEAU          | CAPRICCIO   | STRAUSS         |
| CAVALLERIA RUSTICANA  | MASCAGNI        | CARMEN  | BIZET           |
| CHEVALIER À LA ROSE   | STRAUSS         | CASTOR LT POLLUX  | RAMEAU          |
| CONTES D'HOFFMANN     | OFFENBACH       | CAVALLERIA RUSTICANA  | MASCAGNI        |
| COQ D'OR              | RIMSKY-KORSAKOV | CHEVALIER À LA ROSE   | STRAUSS         |
| COSI FAN TUTTE        | MOZART          | CONTES D'HOFFMANN   | OFFENBACH       |
| DARDANUS              | RAMEAU          | GALO DE OURO  | RIMSKY-KORSAKOV |
| EUROPE GALANTE        | CAMPRA          | COSI FAN TUTTE  | MOZART          |
| EURYANTHE             | WEBER           | DARDANUS  | RAMEAU          |
| FALSTAFF              | VERDI           |   |                 |

|                     |             |                     |           |
|---------------------|-------------|---------------------|-----------|
| FAUST               | GOUNOD      | EUROPE GALANTE      | CAMPRA    |
| FEMME SANS OMBRE    | STRAUSS     | EURYANTHE           | WEBER     |
| FIANCÉE VENDUE      | SMETANA     | FALSTAFF            | VERDI     |
| FIDELTO             | BEETHOVEN   | FAUSTO              | GOUNOD    |
| FLUTE ENCHANTÉE     | MOZART      | MULHER SEM SOMBRA   | STRAUSS   |
| FREISCHUTZ          | WEBER       | NOIVA VENDIDA       | SMETANA   |
| FORCE DU DESTIN     | VERDI       | FIDÉLIO             | BEETHOVEN |
| GUILLAUME TELL      | ROSSINI     | A FLAUTA MÁGICA     | MOZART    |
| HIPPOLYTE ET ARICIE | RAMEAU      | FREISCHUTZ          | WEBER     |
| HUGUENOTS           | MEYERBEER   | A FORÇA DO DESTINO  | VERDI     |
| INDES GALANTES      | RAMEAU      | GUILHERME TELL      | ROSSINI   |
| JENUFA              | JANACEK     | HIPPOLYTE ET ARICIE | RAMEAU    |
| LAKMÉ               | DELIBES     | HUGUENOTS           | MEYERBEER |
| LOHENGRIN           | WAGNER      | INDES GALANTES      | RAMEAU    |
| LOUISE              | CHARPENTIER | JENUFA              | JANACEK   |
|                     |             | LAKMÉ%              | DELIBES   |
|                     |             | LOHENGRIN           | WAGNER    |

|                    |           |                    |             |
|--------------------|-----------|--------------------|-------------|
|                    |           |                    |             |
| LUCIA DI LAMERMOOR | DONIZETT  | LOUISE             | CHARPENTIER |
| LULU               | BERG      | LUCIA DI LAMERMOOR | DONIZETT    |
| MAITRES CHANTEURS  | WAGNER    | LULU               | BERG        |
| MARIAGE SECRET     | CIMAROSA  | MESTRES CANTORES   | WAGNER      |
| MATHIS LE PEINTRE  | HINDEMITH | CASAMENTO SECRETO  | CIMAROSA    |
|                    |           | MATHIS O PINTOR    | HINDEMITH   |
|                    |           |                    |             |
| PAVANE             |           | PAVANA             |             |

Danse de cour cérémonieuse, à 2/4 ou 4/4, en vogue dans toute l'Europe à l'époque de la «Renaissance» et particulièrement en Italie (jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle), en France et en Angleterre (jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle). Elle est probablement d'origine italienne et son nom viendrait alors de la ville de Padova (Padoue). Un recueil de 1508-Intabolatura de Lauro (Libro quarto)-imprimé par Petrucci contient des « Padoane diverse » pour luth, les unes dites « ala venetiana», d'autres « ala ferrarese »: ce sont sans doute les plus vieux exemples connus de pavanes. L'étymologie selon laquelle pavane dériverait du latin « pavo » (paon) est très contestable; le verbe italien « pavoneggiare» se rencontre d'ailleurs dans la description de diverses autres danses. Thoinot Arbeau cite dans son Orchésographie (1587) un bel exemple de pavane chantée: Belle qui tiens ma vie, qui figure dans plusieurs anthologies modernes.

A l'imitation des pavanes dansées qui ouvraient solennellement les bals, les anciennes pavanes instrumentales italiennes qui étaient placées au commencement des suites (comme plus tard les ALLEMANDES), étaient généralement suivies d'une danse vive appelée «saltarello» , remplacée vers le milieu du siècle par le «cinque-pas» ou GAILLARDE\*. Lorsque ces danses tombèrent en désuétude vers 1600, leurs formes instrumentales survécurent jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, en conservant le plus souvent la tradition de l'association pavane-gaillarde. Les plus grands maîtres dans le genre furent alors les Anglais Byrd, Dowland, Gibbons (pavanes pour les violes) et Bull Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la pavane avait complètement disparu! Elle ne reparaitra qu'exceptionnellement dans l'oeuvre de Ravel.

BYRD, Pavanes et Gaillardes  
DOWLAND, Lachrimae (Pavanes et Gaillardes)  
BULL, Pavanes et Gaillardes (orgue et virginal)  
RAVEL, Pavane pour une Infante défunte  
« Estampes et Pavanes »

Dança de corte cerimonial, a 2/4 ou 4/4, em moda em toda europa na época da “Renascença” e particularmente na Itália ( até o meio do século XVI), na França e na Inglaterra ( até o começo do século XVII). Ela é provavelmente de origem italiana e seu nome viria então da cidade de Padova (Pádua). Um apanhado de 1508-Intabolatura de Lauro (Libro quarto)-impresso por Petrucci contém as “Padoane diverse” para luth, algumas chamadas “ala venetiana”, outas “ala ferrarese”: são sem dúvida os mais antigos exemplos conhecidos de pavanas. A etimologia segundo a qual pavane derivaria do latim “pavo” ( pavão) é bastante contestável; o verbo italiano “pavoneggiare” se encontra aliás na descrição de diversas outras danças. Thoinot Arbeau cita em sua Orquestografia (1587) um belo exemplo de pavane cantada: Bela que leva minha vida, que figura em várias antologias modernas.

Do mesmo modo que as pavanas dançadas que abriam solenemente os bailes, as antigas pavanas instrumentais italianas que eram colocadas no começo das suítes (como mais tarde ALLEMANDES), eram geralmente seguidas por uma dança viva chamada “saltarello” , substituída por volta da metade do século pelo “cinco-passos” ou GALHARDA<sup>Ø</sup>. Quando essas danças caíram em desuso por volta de 1600, suas formas instrumentais sobreviveram até o fim do século XVII, conservando frequentemente a tradição da associação da pavane gaillarde. Os maiores mestres do gênero foram então os ingleses Byrd, Dowland, Gibbons (pavanas para violas) e Bull. No século XVIII, a pavane tinha desaparecido completamente! Ela só reaparecerá excepcionalmente na obra de Ravel.

BYRD, Pavanas e Galhardas  
DOWLAND, Lachrimae (Pavanas e Galhardas)  
BULL, Pavanas e Galhardas (órgão e virginal)  
RAVEL, Pavane para uma Infante defunta

|  |   |
|--|---|
| « Divertissement courtois »  | « Estampes e Pavanas »<br>« Diversão da corte »   |
|  |   |
| <p><b>PÉDALE</b></p> <p>Note tenue obstinément (le plus souvent TONIQUE * ou DOMINANTE *) quelles que soient les harmonies qui se succèdent aux autres parties. De pratique courante, notamment dans la dernière partie de la fugue. la pedale trouve son origine dans la formule d'accompagnement continu de certains instruments primitifs (familles des vieilles-à-roue, cornemuses, binious, etc...). Elle affirme la tonalité, en en faisant attendre plus ou moins longtemps la confirmation dans l'accord parfait. (a)</p> <p>Par extension. on appelle parfois aujourd'hui « Pédale mélodique » (dont la basse obstinée est un cas particulier) (b) (c) (e), « pédale rythmique » (f) et « pédale harmonique.. (d). un motif, une formule rythmique et une succession d'accords se répétant indéfiniment, quels que soient les mélodies, rythmes et harmonies qui peuvent s'y superposer. Messiaen, le premier, a précisé et exploité systématiquement ces notions. En superposant, de façon continue, des pédales de valeurs différentes (une mélodie de 5 notes, 7 valeurs rythmiques et 11 accords, par ex.), il obtient un renouvellement perpétuel des combinaisons) en sauvegardant le principe d'unité.</p> <p>(a) VIVALDI, Concerto l'Inverno, op. 8 n° 4 (finale)<br/>(b) HAENDEL, Concerto pour orgue no 11 en sol mineur (2° mouvement)<br/>-« basse obstinée »</p> | <p><b>PEDAL</b></p> <p>Nota sustentada obstinadamente (mais frequentemente TÔNICA* ou DOMINANTE*) sejam quais forem as harmonias que se sucedam nas outras partes. De prática corrente, principalmente na última parte da fuga, o pedal encontra sua origem na fórmula de acompanhamento contínuo de alguns instrumentos primitivos ( famílias de velhas com roda , cornemusas, binious, etc) . Ela afirma a tonalidade, fazendo esperar a confirmação no acorde perfeito.</p> <p>Por extensão, chama-se às vezes atualmente de “pedal obstinado” ( do qual o baixo obstinado é um caso particular) (b) (c) (e), “pedal rítmico” (f). e pedal harmônico (d). Um motivo, uma fórmula rítmica e uma sucessão de acordes se repetindo indefinidamente, sejam quais forem as melodias, ritmos e harmonias que possam se superpor a eles, Messiaen, o primeiro, precisou e explorou sistematicamente essas noções . Superpondo, de modo contínuo, pedais de valores diferentes (uma melodia de 5 notas, sete valores rítmicos e 11 acordes por exemplo), obtem uma renovação perpétua de combinações) resguardando o princípio de unidade.</p> |

|  |   |
|--|---|
| <p>(c) BIZET, l'Arlésienne (Carillon)<br/>-« basse obstinée » de trois notes</p> <p>(d) CHOPIN, Marche funèbre (main gauche)</p> <p>(e) JOLIVET, Concerto pour piano (3<sup>e</sup> mouvement)<br/>-à partir de deux mesures avant 2</p> <p>(f) MESSIAEN, les Bergers (Nativité n<sup>o</sup> 2)<br/>-double pédale rythmique</p>  | <p>(a) VIVALDI, Concerto O Inverno, op. 8 n<sup>o</sup> 4 (final)</p> <p>(b) HAENDEL, Concerto para órgão n<sup>o</sup> 11 em Sol menor (2<sup>o</sup> movimento)<br/>-« baixo obstinado »</p> <p>(c) BIZET, A Arlesiana (Carrilhão)<br/>-« baixo obstinado » de três notas</p> <p>(d) CHOPIN, Marcha fúnebre (mão esquerda)</p> <p>(e) JOLIVET, Concerto para piano (3<sup>o</sup> movimento)<br/>-a partir de dois compassos antes do 2</p> <p>(f) MESSIAEN, os Pastores (Natividade n<sup>o</sup> 2)<br/>-duplo pedal rítmico</p>  |
| <p><b>PHRASÉ</b></p> <p>Mise en valeur des périodes, phrases et motifs du discours musical, par l'observation et la compréhension des indications de l'auteur et de la ponctuation naturelle. La souplesse de notre système de notation n'est pas telle qu'elle puisse assurer une rigoureuse traduction des intentions du compositeur: l'intelligence musicale de l'interprète est le complément nécessaire de l'acte créateur.</p> <p>Dans la musique vocale, le phrasé, imposé par la construction littéraire, n'offre pas de difficultés; il n'en est pas de même dans la musique instrumentale. Le musicien débutant, pris au piège des barres de mesure, sera tenté de voir dans la MESURE* l'unité organique, à laquelle seront liés les motifs constitutifs ou les groupes mélodiques de la phrase musicale. Il devra apprendre à distinguer dans ces motifs l'accent, précédé d'un groupe préparatoire ou « anacrouse », et d'un groupe conclusif ou « désinence ». L'un de ces groupes peut faire défaut. Parfois ils sont l'objet d'amplifications importantes (Messiaen) et l'on peut être en présence d'une anacrouse, d'une désinence, voire d'un « accent », occupant une ou plusieurs mesures. Les accents ne tombent pas nécessairement sur les temps forts, même dans la musique classique</p> | <p><b>FRASEADO</b></p> <p>Destaque de períodos, frases e motivos do discurso musical, pela observação e pela compreensão de indicações do autor e da pontuação natural. A suavidade do nosso sistema de notação não é tal que possa assegurar uma tradução rigorosa das intenções do compositor: a inteligência musical do intérprete é o complemento necessário do ato criador.</p> <p>Na música vocal, o fraseado, imposto pela construção literária, não oferece dificuldades; mas não ocorre o mesmo na música instrumental. O músico iniciante, preso na armadilha das barras de compasso, será tentado a ver no COMPASSO* a unidade orgânica, à qual serão ligados os motivos constitutivos ou os grupos melódicos da frase musical. Ele deverá aprender a distinguir nesses motivos o acento, precedido por um grupo preparatório ou « anacruse », e de um grupo conclusivo ou «</p> |

|   |  |
|---|--|
| <p>et les liaisons de part et d'autre d'une barre de mesure peuvent égarer l'interprète inattentif... Par ailleurs, les procédés d'IMITATION* (augmentation, diminution, renversement...) ne doivent pas faire perdre de vue les motifs mélodiques qui en sont l'objet... Autant de difficultés que la théorie ne ferait que compliquer, mais qu'une solide culture musicale et une sensibilité esthétique intacte parviendront seules à aplanir.</p> <p>Pour bien « phraser », il faut d'abord reconnaître la phrase, savoir où elle commence et où elle finit. C'est moins évident qu'on ne pense, comme le feront comprendre les exemples suivants</p> <p>BETHOVEN, Troisième Symphonie (premier mouvement)</p> <p>-début: le premier thème ne se limite pas, comme on le croit solvante aux quatre premières mesures. Il se poursuit jusqu'à la treizième (17"): faute d'en prendre conscience, un chef d'orchestre rendrait cette exposition plate et insipide.</p> <p>BERLIOZ, Symphonie fantastique ( premier mouvement)</p> <p>- mesure 72: ce thème (Idée-Fixe)ne se termine qu'à la mesure 111.</p> | <p>desinência ». Um desses grupos pode faltar. Às vezes eles são o objeto de amplificações importantes (Messiaen) e pode-se estar em presença de uma anacruse, de uma desinência, até de um “acento”, ocupando um ou vários compassos. Os acentos não caem necessariamente nos tempos fortes, mesmo na música clássica e as ligações de um lado ou de outro de uma barra de compasso podem desviar o intérprete desatento... Aliás, os processos de IMITAÇÃO* (aumentação, diminuição, inversão...) não devem fazer perder de vista os motivos melódicos que são o objeto deles... Tantas dificuldades que a teoria só complicaria , mas que uma sólida cultura musical e uma sensibilidade estética intacta conseguirão regularizar.</p> <p>Para “frasear” bem, é necessário reconhecer a frase, saber onde ela começa e onde ela termina. É menos evidente do que se pensa, como o ajudarão a compreender os exemplos seguintes.</p> <p>BETHOVEN, Terceira Sinfonia (primeiro movimento)</p> <p>-início: o primeiro tema não se limita, como se acredita frequentemente aos quatro primeiros compassos. Ele prossegue até o décimo terceiro (17"): faute d'en prendre conscience, um maestro tornaria esta e n chef d'orchestre rendrait cette exposição monótona e insípida.</p> <p>BERLIOZ, Sinfonia fantástica ( primeiro movimento)</p> <p>- compasso 72: ce thème (Ideia Fixa) só termina no compasso 111</p> |
| PLAIN-CHANT   | CANTOCHÃO  |

Ensemble des mélodies liturgiques en langue latine de l'Église catholique telles qu'elles étaient chantées depuis le haut Moyen Âge. La dénomination de plain-chant est sujette à plusieurs interprétations: au X<sup>e</sup> siècle, « planus » indiquait un chant dans le registre grave, au XIII<sup>e</sup> siècle la « musica plana », de rythme libre, s'opposait à la « musica mensurata » dont la durée relative des notes était fixée et, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, on appelle improprement plain-chant toute musique d'église monodique inspirée du « chant grégorien » et notée de façon similaire.

Le plain-chant comprend notamment: le chant ambrosien (liturgie milanaise, d'origine orientale importée par saint Ambroise, mais fortement imprégnée de liturgie romaine); le « chant gallican » (liturgie des Gaules, imprégnée de mozarabe, qui tend à se confondre à la liturgie romaine, sauf en période de réaction contre Rome comme au XVII<sup>e</sup> siècle); le « chant mozarabe » (liturgie de l'Espagne wisigothique, de caractère plus exubérant abolie par le pape Urbain II au XI<sup>e</sup> siècle, elle ne subsiste que dans le diocèse de Tolède); enfin et surtout le « chant grégorien » (liturgie romaine). Les chants propres aux Églises libanaise et syrienne et à l'Église grecque, de rite catholique, n'entrent pas dans la catégorie du plain-chant, d'une part parce qu'ils n'utilisent pas le latin, d'autre part parce qu'ils sont fortement influencés par les arts arabe et byzantin.

Conjunto de melodias litúrgicas em língua latina da Igreja católica tais como eram cantadas desde a alta Idade Média. A denominação de cantochão é sujeita a várias interpretações: no século X, « planus » indicava um canto no registro grave, no século XIII a « música plana », de ritmo livre, se opunha à « musica mensurata » cuja duração relativa de notas era fixa e, à partir do século XVIII, chama-se equivocadamente cantochão qualquer música de igreja inspirada no « canto gregoriano » e notado de modo similar.

O cantochão compreende principalmente o canto ambrosiano ( liturgia milanesa, de origem oriental importada da por Santo Ambrósio, mas fortemente impregnada de liturgia romana), o « canto gálico » (liturgia de Gaules, impregnada de mozarabe, que tende a se confundir com a liturgia romana, salvo o período de reação contra Roma como no século XVII), o « canto mozzárabe » (liturgia da Espanha visigótica, de característica mais exuberante abolida pelo papa Urbano II no século XI, ela só subsiste na diocese de Toledo); enfim e sobretudo « o canto gregoriano » (liturgia romana). Os cantos próprios às Igrejas libanesas e sírias e à Igreja grega, de rito católico, não entra, na categoria do cantochão, por um lado porque não usam o latim, por outro porque são fortemente influenciadas pelas artes árabe e bizantina.



## RYTHME

Vincent d'Indy donne une belle définition générale, un peu littéraire: le rythme est «l'Ordre et la Proportion dans l'Espace et le Temps». Plus particulièrement, le rythme est l'expression du «temps musical», en concordance avec le «temps psychologique» ou le «temps physiologique», et sans commune mesure avec le temps d'horloge. On peut prétendre que le rythme est essentiellement l'attribut de la musique. car celle-ci ne prend naissance qu'autant que les sons se succèdent, et toute succession de sons est assimilable à la musique.

Le rythme est fonction de la répartition des durées relatives mais aussi:

- de la MESURE\*, organisation schématique et périodique de la durée, division arbitraire du temps musical. Une musique peut être rythmée sans être mesurée (récitatifs), mais la mesure agit sur le rythme, en l'accentuant ou en le contrariant.

- de l'accentuation qui renforce certains sons, répartissant inégalement l'intérêt musical et modifiant par conséquent le temps psychologique.

- du TEMPO\*, ou valeur absolue de l'ensemble des durées musicales.

Des pulsations égales ne constituent pas un rythme: toute musique trop régulièrement accentuée n'est pas rythmée. C'est le cas de certaines

## RITMO

Vincent d'Indy dá uma bela definição geral, um pouco literária: o ritmo é “a ordem e a Proporção no Espaço e no Tempo”. Mais particularmente, o ritmo é a expressão do “tempo musical”, em concordância com o “tempo psicológico” ou com o “tempo fisiológico” e sem compasso comum com o tempo do relógio. Pode-se pretender que o ritmo é essencialmente o atributo da música pois ele só nasce quando os sons se sucedem, e toda sucessão de sons é assimilável à música.

O ritmo é função da repartição das durações relativas mas também:

- do COMPASSO\*, organização esquemática e periódica da duração, divisão arbitrária do tempo musical. Uma música pode ser ritmada sem ser metrificada (recitativos), mas o compasso age sobre o ritmo, acentuando-o ou contrariando-o.

- da acentuação que reforça certos sons, repartindo de modo desigual o interesse musical e modificando consequentemente tempo psicológico.

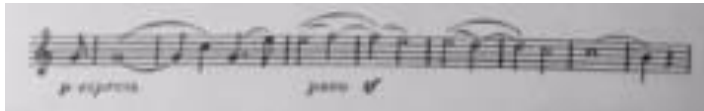
- do TEMPO\*, ou valor absoluto do conjunto de durações musicais

Pulsações iguais não constituem um ritmo: qualquer música acentuada de modo excessivamente regulado não é ritmada. É o caso de algumas

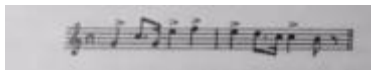
musiques de danse: solvante même l'effet dynamique de la syncope (note émise sur la partie faible d'un temps et prolongée sur le temps suivant) y est détruit par un emploi continuel.

Cependant, le rythme est si nécessaire à tout notre être (fonctions magiques et thérapeutiques, dans l'Antiquité, etc.), que notre esprit tend à rythmer tout ce qui précisément est trop régulier: les pas du marcheur, le bruit du train sur les éclisses. les battements du cœur, etc.

L'exemple suivant montrera l'importance du rythme dans la musique. C'est le thème de l'«Idée fixe» dans la Symphonie fantastique de Berlioz:



Cette belle mélodie devient vulgaire et méconnaissable si on lui impose un rythme martial

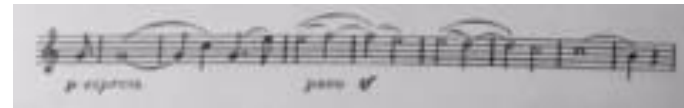


Réciproquement, une simple cellule rythmique peut suffire à suggérer un thème connu, avec son timbre et harmonies:

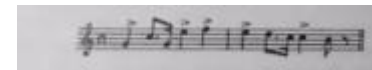
músicas de dança: que dissolve mesmo o efeito dinâmico da síncope (nota emitida na parte fraca de um tempo e prolongada no tempo seguinte) aí destruído por um emprego constante.

No entanto, o ritmo é tão necessário a toda nossa existência (funções mágicas e terapêuticas, na Antiguidade, etc...), que nossa inteligência tende a ritmar tudo o que é precisamente excessivamente regular: o passo do caminhante, o barulho do trem sobre os trilhos, os batimentos do coração, etc.

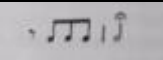
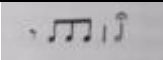
O exemplo seguinte mostrará a importância do ritmo na música. É o tema da "ideia fixa" na Sinfonia fantástica de Berlioz:



Essa bela melodia se torna vulgar e desconhecida se e é imposto a ela um ritmo marcial



Reciprocamente, uma simples célula rítmica pode ser suficiente para sugerir um tema conhecido, com seus timbres e harmonias:

|  |  |
|--|--|
|  <p>BERLIOZ, Symphonie fantastique (1<sup>er</sup> mouvement) (v même idée mouvements 2 et 4)</p> <p>BEETHOVEN. Cinquième Symphonie (1er mouvement)</p> <p>MESSIAEN, Petites Liturgies de la Présence Divine (I) – exemples de rythmes complexes, dont la notation est très subtile (liaisons , ajouts du point, etc.)</p> <p>MESSIAEN, les corps glorieux (v. Force et agilité des Corps glorieux )</p> <p>MESSIAEN, Livre d’Orgue (i-V surtout – VII)</p> <p>(v. aussi POLYRYTHME*, PÉDALE* RYTHMIQUE,CANON* RYTHMIQUE)</p> |  <p>BERLIOZ, Sinfonia fantástica (1º movimento) (v mesma ideia movimentos 2 e 4)</p> <p>BEETHOVEN. Quinta Sinfonia (1º movimento)</p> <p>MESSIAEN, Pequenas Liturgias da Presença divina (I) – exemplos de rimos complexos, cuja notação é bem sutil (ligações acésimo de ponto, etc.)</p> <p>MESSIAEN, Os corpos gloriosos (v. Força e agilidade de Corpos gloriosos)</p> <p>MESSIAEN, Livro de Órgão ( I - V principalmente – VII)</p> <p>(v. também POLIRITMO*, PEDAL* RÍTMICO, CÂNONE* RÍTMICO)</p> |
| <p>SECONDE</p> <p>La seconde se présente sous trois formes:</p> <p>majeure (do-ré)</p> <p>mineure (do-ré b)</p>  | <p>SEGUNDA</p> <p>A segunda se apresenta sob três formas:</p> <p>Maior (Dó -Ré)</p> <p>MENOR (Dó - Ré b)</p>   |

|  |   |
|--|---|
| <p>augmentée (do-ré #)</p> <p>V. INTERVALLES *</p>   | <p>Aumentada (Dó - Ré #)</p> <p>V. INTERVALOS*</p>  |
| <p>SENSIBLE</p> <p>Nom que l'on donne au septième degré de la gamme diatonique usuelle c'est la SEPTIÈME* majeure de la TONIQUE* ou la TIERCE* majeure de la DOMINANTE*. Cette sensible ou « note sensible » (que les Allemands et les Anglais appellent « note-pilote », doit sa dénomination à une sorte d'instabilité naturelle: elle donne à l'oreille insatisfaite un sentiment de suspension qui appelle instamment la tonique, vers laquelle la sensible tend à monter d'un demi-ton (et non à descendre d'une septième majeure). Cette attraction vers la tonique, déjà évidente dans le cas d'une simple ligne mélodique, prend toute sa force lorsque la sensible est placée au-dessus d'un ACCORRD* de septième de dominante (RÉ-FA-SOL-SI, par exemple). Note la plus caractéristique de l'échelle tonale, elle n'existait pas dans la plupart des MODES* du plain-chant, avant les profondes modifications que ceux-ci ont subies au XVIe siècle. Les qualités dynamiques de la sensible jouent un grand rôle dans la MODULATION* : lorsque, dans un ton donné on introduit un dièse supplémentaire (ou que l'on supprime un bémol) la note altérée prend la valeur d'une sensible, désignant une nouvelle tonique au demi-ton supérieur (ainsi l'irruption de fa# ou ré# favorise la modulation à sol ou mi). Par extension, on appelle parfois « sensible supérieure » le ton de la « sixte napolitaine » (v. ACCORD*,MODULATION *), ou deuxième degré mineur qui tend à descendre d'un demi-ton sur la tonique. On peut donc compléter la règle précédente, relative aux altérations: tout bémol accidentel donne à la note qui en est affectée la</p> | <p>SENSÍVEL</p> <p>Nome que se dá ao quarto grau da gama diatônica usual. É a SÉTIMA* maior da TÔNICA* ou a TERÇA* maior da DOMINANTE*. Essa sensível ou “nota sensível” ( que os alemães e os ingleses chamam de “nota pilota”, deve sua denominação a um tipo de instabilidade natural: ela dá ao ouvido insatisfeito um sentimento de pausa que pede instantaneamente a tônica, em qual a direção a qual a sensível tende a subir de um meio tom ( e não a descer de uma sétima maior). Essa atração em direção à tônica , já evidente no caso uando de uma simples linha melódica, ganha toda sua força quando a sensível é colocada abaixo de um ACORDE* de sétima de dominante (RÉ-FA-SOL-SI, por exemplo). Nota mais característica da escala tonal, ela não existia na maioria dos MODOS* do cantochão, antes das profundas modificações que estes sofreram no século XVI. As qualidades dinâmicas da sensível desempenham um grande papel na MODULAÇÃO*: quando, em um dado tom introduz-se um sustenido suplementar (ou que se suprime um bemol dele) a nota alterada adquire o valor de uma sensível, designando uma nova tônica no meio-tom superior (assim a irrupção de Fá# ou Ré# favorece a modulação em Sol ou em Mi). Por extensão, chama-se às vezes “sensível superior”o tom da “sexta napolitana” ( v. ACORDE*, MODULAÇÃO*), ou segundo grau menor que tende a baixar de um semi-tom na tônica. Pode-se portanto completar a regra precedente, relativa aos acidentes, todobemol acidenatal dá à nota que afeta o valor de uma “sensível</p> |

|  |  |
|--|--|
| <p>valeur d'une « sensible supérieure » désignant une tonique au demi-ton inférieur (un mi b ou un la b imprévus prédisposent à moduler en ré ou en sol). En conclusion, toute altération accidentelle crée une sensible<sup>50</sup>. Si, au contraire, on détruit une sensible (en baissant d'un demi-ton le septième degré majeur), on obtient la sous-dominante d'un ton voisin.</p> | <p>superior” designando uma tônica no semi-tom inferior ( um Mi b ou um Lá b imprevistos predispoem a modular em Ré ou em Sol).</p> <p>Como conclusão, toda alteração acidental cria uma sensível<sup>9</sup>. Se, inversamente, destrói-se uma sensível (abaixando de um meio-tom o sétimo grau maior), obtém-se a sub-dominante de um tom vizinho.</p> |
| <p>SEPTIÈME</p> <p>La septième se présente sous trois formes:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-majeure (do-si)</li> <li>-mineure (do-si b)</li> <li>-diminuée (do-si bb)</li> </ul> <p>V. INTERVALLES*, ACCORDS*, SENSIBLE*.</p>  | <p>SÉTIMA</p> <p>A sétima se apresenta em três formas</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-maior (Dó-Si)</li> <li>-menor (Dó-Si b)</li> <li>-diminuta (Dó-Si bb)</li> </ul> <p>V.INERVALOS, ACORDES*, SENSÍVEL*</p>   |
| <p>SIXTE</p> <p>La sixte se présente sous quatre formes:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-majeure (do-la)</li> <li>-mineure (do-lab)</li> <li>-augmentée (do-la #)</li> <li>-diminuée (do-labb)</li> </ul>  | <p>SEXTA</p> <p>A sexta se apresenta sob quatro formas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- maior(Dó -Lá)</li> <li>-menor(Dó - Lá b)</li> <li>-aumentada(Dó-Lá#)</li> <li>-diminuta (Dó -Lá bb)</li> </ul>  |

|  |   |
|--|---|
| V. INTERVALLES *, ACCORDS *.   |   |
| <p>TEMPÉRAMENT</p> <p>Dans l'infinité des sons qui s'offrent à lui, le musicien fait son choix, comme on verra à la rubrique INTERVALLES *, en prenant pour guide la nature. Le postulat, confirmé par l'expérience sensible, de l'équivalence des octaves lui fait adopter celles-ci pour bases de son système. Mais on aura vu que les divers systèmes naturels engendrent encore une multiplicité de sons à l'intérieur de l'octave. Ainsi. l'intervalle do-mi (tierce majeure) obtenu directement sera différent de l'intervalle do-mi obtenu en montant de 4 quintes, à partir de do puis en descendant de 2 octaves, ainsi que de l'intervalle do-fa <math>\flat</math> obtenu en montant d'une octave et en descendant de deux tierces majeures. Trois tierces majeures formeront un intervalle légèrement inférieur à l'octave<sup>58</sup>. Chacun sait aussi qu'en règle générale il existe une différence appréciable entre do# et ré <math>\flat</math>, ré# et mi <math>\flat</math> etc,... Les tempéraments sont des méthodes qui permettent de limiter les intervalles déterminés à l'intérieur de l'octave, par identification des notes très voisines. La nécessité s'en est fait sentir dès le XVI<sup>e</sup> siècle, pour construire et accorder les instruments à sons fixes. On peut trouver toutes sortes de manières de réaliser le tempérament: Division de l'octave en 53 neuvièmes de ton (Holder, 1694), en 43 septièmes de ton (Sauveur, 1707), en 31 cinquièmes de ton (Huygens, 1691). etc... La musique occidentale adopte à de rares exceptions près (musique en 1/3 et 1/4 de ton) le tempérament de douze demi-tons.</p> | <p>TEMPERAMENTO</p> <p>Na infinidade de sons disponíveis ao músico, ele faz sua escolha como é descrito na rubrica INTERVALOS*, tendo a natureza como guia. O postulado, confirmado pela experiência sensorial, da equivalência das oitavas faz com que as adote como base de seu sistema. Mas pode se notar que os diversos sistemas naturais geram uma multiplicidade de sons no intervalo da oitava. Assim, o intervalo Dó-Mi (terça maior) obtido diretamente será diferente do intervalo Dó-Mi obtido subindo 4 quintas, a partir do Dó e depois descendo 2 oitavas, do mesmo modo que diferirá do intervalo Fá <math>\flat</math> obtido subindo uma oitava e descendo duas terças maiores. Três terças maiores formarão um intervalo ligeiramente inferior à oitava<sup>10</sup>. Todos sabem também que em geral existe uma diferença significativa entre Dó# e Ré <math>\flat</math>, Ré # e Mi <math>\flat</math> etc,... Os temperamentos são métodos que permitem limitar os intervalos determinados no interior da oitava, por identificação de notas muito próximas. A necessidade do temperamento se fez sentir desde o século XVI, para construir e acordar os instrumentos a sons fixos. Podem ser encontradas várias formas de efetuar o temperamento. Divisão da oitava em 53 nonos de tom (Holder, 1694), em 43 sétimos de tom (Sauveur, 1707), em 31 quintos de tom (Huygens, 1691). etc... A música ocidental adota com raras exceções (música em 1/3 e 1/4 de tom) o temperamento de doze meio-tons.</p> |

TEMPÉRAMENT INÉGAL- Les premiers théoriciens du tempérament par douze, parmi lesquels Zarlino, voulurent conserver le plus possible d'intervalles de la gamme « naturelle »<sup>59</sup>. (v. INTERVALLES\*). Dans l'accord des instruments à son fixe, comme le clavecin, ils adoptèrent les 7 sons naturels de la gamme d'ut majeur (touches blanches), choisissant pour chacun des 5 autres sons (touches noires) une seule valeur des notes altérées très voisines. L'accord était parfaitement juste en ut majeur et la mineur et acceptable en fa majeur, sol majeur, ré mineur et mi mineur. Dans les autres tonalités, par suite d'une mauvaise répartition des 2 sortes de tons et des 2 sortes de demi-tons, les intervalles étaient d'autant plus faux que l'on introduisait plus de dièses ou de bémols à la clef. Ceci rendait la modulation impossible en dehors des tons voisins d'ut et interdisait de composer dans des tonalités telles que solb majeur ou même si majeur.

TEMPÉRAMENT ÉGAL- C'est pour parer à ces inconvénients que fut adopté, sur les instances de Bach et Rameau, le tempérament égal dont la théorie est due à l'Allemand Werckmeister (1691). Cette méthode, tout à fait artificielle, consiste à diviser mathématiquement l'octave en 12 demi-tons rigoureusement égaux à  $\sqrt[12]{2}$ ; elle présente l'inconvénient de ne donner aucun intervalle pur, sauf l'octave (v. tableau page 141), mais seule elle permet l'accord rigoureux des instruments et la variété des modulations qui caractérise la musique depuis Bach. Dans ce système, 3 tierces majeures superposées formeront toujours une octave et 12 quintes équivaldront à 7 octaves, car toutes ces tierces et toutes ces quintes sont un peu fausses<sup>60</sup>.

TEMPERAMENTO DESIGUAL- Os primeiros teóricos do temperamento por doze, entre os quais Zarlino, queriam conservar ao máximo os intervalos da gama “natural”<sup>11</sup> (v. INTERVALOS\*). No acorde de instrumentos com som fixo, como o cravo, eles adotaram os 7 sons naturais da gama de Dó maior (teclas brancas), escolhendo para cada um dos 5 outros sons (teclas pretas) apenas um valor de notas alteradas muito próximas. O acorde era perfeitamente correto em Dó maior e em Lá menor e aceitável em Fá maior, Sol Maior, Ré menor e Mi menor. Nas outras tonalidades, como consequência de uma má repartição de dois tipos de tons e de 2 tipos de meio-tons, os intervalos eram tanto mais artificiais quanto mais sustentados ou bemóis fossem introduzidos à clave. . Isso tornava a modulação impossível fora dos tons vizinhos de Dó e proibia compor em tonalidades como o Sol b maior ou mesmo Si maior.

TEMPERAMENTO IGUAL- Foi para se proteger dessas inconvenientes que foi adotado, atendendo as demandas de Bach e Rameau, o temperamento igual cuja teoria se deve ao alemão Werckmeister (1691). Esse método, completamente artificial, consiste em dividir matematicamente a oitava em 12 meio-tons rigorosamente iguais a  $\sqrt[12]{2}$ ; ele apresenta o inconveniente de não gerar nenhum intervalo puro, a não ser a oitava (v. tabela página 141), mas apenas ele permite o acorde rigoroso de instrumentos e a variedade de modulações que caracteriza a música a partir de Bach. Neste sistema, 3 terças maiores superpostas formarão sempre uma oitava e 12 quintas equivalerão a 7 oitavas, pois todas essas terças e todas essas quintas são um pouco artificiais<sup>12</sup>.

|   |  |
|---|--|
| <p>Ces explications étaient nécessaires pour comprendre le titre de l'un des chefs-d'oeuvre de la littérature de clavier, le <i>Clavecin bien tempéré</i>. Bach s'était proposé de montrer par des exemples sur le clavecin « bien tempéré » (c'est-à-dire par tempérament « égal »), on pouvait impunément composer dans tous les tons majeurs et mineurs. Selon son habitude, il a fait de ces exercices (admirablement adaptés à leur objet) des chefs-d'oeuvre.</p> <p>Le lecteur qui s'intéresse aux nombres musicaux (ou à la musique des nombres) pourra, en utilisant l'échelle logarithmique du tableau déjà cité ou une bonne règle à calcul, étudier les avantages des divers tempéraments possibles en fonction de l'importance des écarts entre intervalles tempérés et naturels. De façon générale le problème complexe de l'accord des instruments présente un grand intérêt historique et mériterait une étude approfondie.</p> | <p>Essas explicações eram necessárias para compreender o título de uma das obras primas da literatura do piano, o Cravo bem temperado. Bach tinha se proposto a mostrar por exemplos no cravo “bem temperado” (quer dizer com temperamento igual), era possível compor impunemente em todos os tons maiores e menores. Segundo seu costume, ele fez desses exercícios (admiravelmente adaptados a seu objeto) obras primas.</p> <p>O leitor que se interessar por números musicais (ou pela música dos números) poderá, utilizando a escala logarimica já citada ou uma boa régua de cálculo, estudar as vantagens de diversos temperamentos possíveis em função das magnitude das distâncias entre intervalos temperados e naturais. De modo geral o problema complexo do acorde de instrumentos levanta um grande interesse e mereceria um estudo aprofundado.</p> |
| <p>TEMPO</p> <p>Le "tempo" ou « mouvement » c'est-à-dire la vitesse moyenne d'exécution d'une oeuvre musicale, échappe aux déterminations rigoureuses et met en défaut notre manière d'évaluer les durées. En musique, le temps est un paramètre variable lié à l'importance et à la</p>  | <p>TEMPO</p> <p>O “tempo” ou “movimento” quer dizer a velocidade média de execução de uma obra musical. Escapa às determinações rigorosas e confunde nosso modo de avaliar as durações. Em música, o tempo é um parâmetro variável ligado à importância e à qualidade da obra, ao</p>  |



qualité de l'orchestre, au tempérament du chef, aux caractéristiques de la salle, aux réactions du public, etc...

Un même tempo pourra sembler trop vite ou trop lent selon l'interprète et les conditions de l'audition; aussi est-il bien difficile d'affirmer, comme tant de gens le font négligemment, que celui-ci ou celui-là a pris le mouvement juste.

«Chacun décide lui-même, selon le texte et l'harmonie, s'il convient de jouer lent ou vite», écrivait Praetorius vers 1700. Sans être aussi libéraux, la plupart des compositeurs de jadis renonçaient à imposer à leurs interprètes des mouvements rigoureux. Le pouls humain était leur système de référence habituel. Mais, en 1806, le mécanicien autrichien Maelzel prit un brevet pour la construction du métronome. Beethoven, l'un des premiers, s'enthousiasma pour l'instrument diabolique il s'acharnait à noter ses indications métronomiques, bien qu'elles lui fissent régulièrement douter, un peu plus tard, du bon fonctionnement de son métronome. Pour le premier mouvement de la neuvième Symphonie, il avait noté d'abord "108 oder 120 Maelzel", tempo parfaitement démet, incompatible avec l'indication *Allegro ma non troppo* un poco majestoso; plus tard, il opta pour 88 ce qui correspond encore à un mouvement plus rapide que celui de beaucoup de chefs d'orchestre. Cette incertitude n'a rien d'exceptionnel et la vanité des indications métronomiques devient évidente lorsqu'un compositeur est l'interprète de ses propres œuvres... Ici la vérité doit être recherchée dans l'exemple plutôt que dans la doctrine.

Les termes italiens, apparus vers 1600, éclairent utilement l'interprète sur les intentions du compositeur; mais ils concernent le caractère

temperamento do maestro, às características da sala, às reações do público, etc...

Um mesmo tempo poderá parecer mais rápido ou lento demais de acordo com o intérprete e as condições da audição; assim é bem difícil afirmar, como tantas pessoas o fazem de modo negligente, que este ou aquele usou o movimento certo.

"cada um decide por si, segundo o texto e a harmonia, se lhe convém tocar lentamente ou rapidamente", escrevia Praetorius por volta de 1700. Sem ser muito liberais, a maioria dos compositores de então não faziam questão de impor a seus intérpretes movimentos rigorosos. O pulso humano era o sistema de referência habitual deles. Mas, em 1806, o mecânico austríaco Maelzel patenteou a construção do metrônomo. Beethoven, um dos primeiros, se entusiasmou com o instrumento diabólico ele se dedicava a anotar suas indicações metronômicas, se bem que elas o fizessem regularmente duvidar, um pouco mais tarde, do bom funcionamento de seu metrônomo. Para o 1º movimento da nona Sinfonia, ele tinha notado inicialmente "108 ou 120 Maelzel", tempo perfeitamente louco, incompatível com a indicação *Allegro ma non troppo* majestoso; mais tarde optou por 88 o que corresponde ainda a um movimento mais rápido que o de vários maestros. Essa incerteza não tem nada de excepcional e a vaidade de indicações metronômicas se torna evidente quando um compositor é o intérprete de suas próprias obras.... Aqui a verdade deve ser buscada antes no exemplo que na doutrina.

|  |  |
|--|--|
| <p>général du mouvement et ne peuvent constituer une indication de tempo. La bonne compréhension de ce vocabulaire est indispensable au compositeur comme à l'interprète. ADAGIO (adverbe) = « doucement », « à l'aise »-ALLEGRO=gai, joyeux-ANDANTE (participe présent du verbe aller) = allant-PIU ANDANTE = plus allant, c'est-à-dire plus vite (et non plus lent, comme on le croit parfois)-ASSAI = beaucoup, très (et non « assez », « modérément »)-MAESTOSO=« majestueux »-MOSSO=«mouvementé» Ou « ému »-RUBATO-« volé» (le TEMPO RUBATO est littéralement une durée escamotée, mais le terme s'applique aux fluctuations expressives du tempo), etc...</p> <p>*</p> | <p>Os termos italianos, surgem por volta de 1600 e esclarecem o intérprete a respeito das intenções do compositor; mas dizem respeito à característica geral do movimento e não podem sistematizar uma indicação de tempo. A boa compreensão desse vocabulário é indispensável tanto ao compositor quanto ao intérprete. ADAGIO (advérbio) = “suavemente”, “à vontade“-ALLEGRO = alegre, contente-ANDANTE (particípio presente do verbo ir) = indo - PIU ANDANTE = indo mais, quer dizer mais rápido - (e não mais lento , como se imagina às vezes)-ASSAI = muito (e não “bastante” ou “moderadamente”)- MAESTOSO=« majestoso »-MOSSO=“movimentado” ou « comovido »-RUBATO-« roubado» (o TEMPO RUBATO é literalmente uma duração escamoteada, mas o termo se aplica às flutuações expressivas do tempo), etc...</p> |
| <p>TESSITURE</p> <p>Dérivé de l'italien « tessitura» (tissage, trame), ce terme désigne le fragment de l'échelle sonore qui convient le mieux à une VOIX* déterminée ou, par extension, le registre moyen d'une composition musicale par rapport à l'étendue d'une voix ou d'un instrument (tessiture grave, moyenne, aiguë). Ne pas confondre avec l'étendue totale ou intervalle des notes extrêmes.</p>   | <p>TESSITURA</p> <p>Derivado do italiano “tessitura” (tecelagem, trama), este termo designa o fragmento da escala sonora que convém melhor a uma VOZ<sup>Ø</sup> determinada ou, por extensão, o registro médio de uma composição musical com relação à extensão de uma voz ou de um instrumento (tessitura grave, média ou aguda). Não confundir com a extensão total ou intervalo de notas extremas.</p>   |

|  |  |
|--|--|
|  |  |
| <p>TIERCE</p> <p>La tierce se présente sous quatre formes</p> <p>majeure (do-mi)</p> <p>mineure (do-mi <math>\flat</math>)</p> <p>augmentée (do-mi<math>\sharp</math>)</p> <p>diminuée (do-mi <math>\flat\flat</math>)</p> <p>V. INTERVALLES*, ORGUE*.</p>   | <p>TERÇA</p> <p>A terça se representa sob quatro formas</p> <p>Maior (Dó -Mi)</p> <p>Menor(Dó -Mi <math>\flat</math>)</p> <p>Aumentado(Dó -Mi <math>\sharp</math>)</p> <p>Diminuta (Dó -Mi <math>\flat\flat</math>)</p> <p>V. INTERVALOS*, ÓRGÃO<sup>Ø</sup>.</p>  |
| <p>TONALITÉ</p> <p>Dans la diversité des significations que l'on attribue, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, au mot tonalité, trois ont été consacrées par l'usage:</p> <p>1-C'est l'équilibre particulier perçu plus ou moins consciemment par tout auditeur, obtenu en donnant aux notes d'un système musical des fonctions en rapport avec un centre d'attraction appelé « tonique ». Cette notion de tonalité dont le contraire est l'ATONALITÉ * est, dans son</p> | <p>TONALIDADE</p> <p>Em meio à diversidade de significados que se atribuem, desde o século XVII, à palavra tonalidade, três foram consagrados pelo uso:</p> <p>1-É o equilíbrio particular percebido mais ou menos conscientemente por qualquer ouvinte, obtido dando às notas de um sistema musical funções relacionadas a um centro de atração chamado “tônica”. Essa noção de tonalidade cujo contrário é a ATONALIDADE é, em seu</p> |

principe, un produit de la pensée harmonique à l'intérieur d'un système DIATONIQUE\*.

2-C'est l'ensemble des caractères qui distinguent les MODES\* majeur et mineur de tous les autres modes. Selon cette acception, une musique n'est pas « tonale » dans un mode quelconque; elle n'est certes pas nécessairement ATONALE\*. Aussi dit-on qu'elle est « modale ». Les MODES\* médiévaux (modes du PLAIN\_CHANT\*) ont donné naissance à la « tonalité » par l'usage de certaines altérations. Le si bémol fait du mode dorien un éolien transposé (notre mineur); le si bémol en lydien et le fa dièse en mixolydien donnent des transpositions du ionien (notre majeur) etc.

3. C'est la détermination de l'ensemble des sons d'un système (en valeur absolue pour un même DIAPASON \*) par le choix du degré de l'échelle chromatique où doit être placée la tonique, On complète l'indication de la « tonalité ainsi définie par celle du mode (majeur ou mineur). Par exemple: le premier chœur de la Passion selon saint Matthieu de Bach est « en mi mineur » (i. e. Dans la tonalité de mi et le mode mineur). Cette sorte d'indication concerne la tonalité principale d'une oeuvre musicale, autour de laquelle sont construites les MODULATIONS\*: dans la musique classique, c'est généralement la tonalité du début et de la fin d'un morceau. Affirmée ou proposée par la DOMINANTE\* et la SENSIBLE\*, la tonalité est confirmée par la tonique.

Presque toute la musique classique étant « tonale » aux sens définis en 1 et 2, c'est de la tonalité-hauteur qu'il sera le plus fréquemment

princípio, um produto do pensamento harmônico no interior de um sistema DIATÔNICO\*.

2. É o conjunto de características que distinguem os MODOS\* maior e menor de todos os outros modos. Segundo essa aceção, uma música não é “tonal” de um modo qualquer; ela com certeza não é ATONAL\*. Assim diz-se que ela é “modal”. Os MODOS\* medievais (modos do CANTOCHÃO) originaram a “tonalidade” com a utilização de certas alterações. O Si bémol, faz do modo dórico um eoliano transposto (nosso menor); o Si bémol em lídeo e o Fá sustenido em MIXOLYDIO dão transposições do iônico (nosso maior), etc.

3 – É a determinação do conjunto de sons de um sistema (em valor absoluto pelo mesmo DIAPASÃO\*) pela escolha do grau da escala cromática onde deve ser colocada a tônica. Completa-se a indicação da “tonalidade” também pelo modo (maior ou menor). Por exemplo: o primeiro coro da Paixão segundo São Mateus de Bach é “em Mi menor” (i.e. Na tonalidade de Mi e no modo menor). Esse tipo de indicação diz respeito à tonalidade principal de uma obra musical, em torno da qual são construídas as MODULAÇÕES: na música clássica, é geralmente a tonalidade do começo e do início de um trecho. Afirmada ou proposta pela DOMINANTE\* e pela SENSÍVEL\*, a tonalidade é confirmada pela tônica.

Como quase toda música clássica é “tonal” nos sentidos definidos em 1 e 2, é a tonalidade-altura que será frequentemente o problema. Deve-se destacar como os músicos modernos lhe atribuem tanta importância.

question. Il est remarquable que les musiciens modernes y attachent tant d'importance. Alors que le TEMPÉRAMENT\* égal a rendu toutes les tonalités identiques, à la hauteur près. Cependant, ils s'accorderont pour attribuer à chacune d'elles une qualité esthétique particulière. Et si le diapason variait (ce qui s'est déjà produit), d'un demi-ton, ces spécifications seraient inchangées! Helmholtz en fait la constatation sur deux pianos accordés à des hauteurs différentes : «Le ré b de l'instrument le plus grave est à l'unisson de l'ut de l'instrument le plus aigu, et cependant les deux tons d'ut majeur conservent leur harmonie claire et énergique. Ceux de RÉ b majeur leur caractère doux et voilé» De son côté, le musicologue allemand Hugo Riemann refuse de justifier les «qualités» des tonalités par leur différence de hauteur absolue; car pourquoi mi majeur serait-il plus brillant que Fa ou Sol b majeur, alors qu'il est plus grave ? Il préfère proposer une explication psychologique à cette curiosité sans fondement physique. Le choix des tonalités, dans la composition musicale, serait, à l'insu du compositeur, le fruit de préjugés dus à notre système de notation: aux tonalités avec dièses (notes altérées haussées) on attribue inconsciemment éclat et vigueur, aux tonalités avec bémols (notes baissées) une douceur un peu sourde. Si ce préjugé est général, on trouvera nécessairement des caractères communs. aux oeuvres composées dans une même tonalité. Mais on ne saurait illustrer la démonstration de qualités hypothétiques par l'oeuvre de qui les suppose avérées! De plus, l'hypothèse de Riemann laisse entendre qu'un musicien ignorant de notre système de notation ne reconnaîtrait a priori aucun caractère esthétique particulier aux diverses tonalités, même si la justesse de son ouïe lui permet de reconnaître exactement la hauteur des sons (« oreille absolue »).

TONIQUE

Enquanto que o TEMPERAMENTO\* igual tornou todas as tonalidades idênticas, com altura próxima. No entanto, eles concordarão em atribuir a cada uma delas uma qualidade estética particular. E se o diapason variasse ( o que já aconteceu), de um meio-ton, essas especificações permaneceriam inalteradas! Helmholtz constatou isto em dois pianos afinados em alturas diferentes : “O Ré bemol do instrumento mais grave está em uníssono com o Dó do instrumento mais agudo, e no entanto os dois tons do Dó maior conservam sua harmonia clara e enérgica, os de Ré bemol maior sua característica suave e velada”. Por outro lado, o musicólogo alemão Hugo Riemann se recusa a justificar as “qualidades” de tonalidades por sua diferença de altura absoluta; pois porque o Mi maior seria mais brilhante que o Fá ou o Sol bemol maior, já que é mais grave? Ele prefere propor uma explicação psicológica a esta curiosidade sem fundamento físico. A escolha de tonalidades, na composição musical seria, sem a consciência do compositor, o fruto de preconceitos devidos a nosso sistema de notação: às tonalidades com sustenidos (notas alteradas aumentadas) atribui-se inconscientemente brilho e vigor, às tonalidades com bemóis (notas rebaixas) uma suavidade um pouco surda. Se esse preconceito é geral, características comuns serão encontradas em obras compostas com uma mesma tonalidade. Mas não se saberia ilustrar a demonstração de qualidades hipotéticas pela obra de que as supõe declaradas! Além disso, a hipótese de Riemann deixa entender que um músico ignorante de nosso sistema de notação não reconheceria a priori nenhuma característica estética particular com diversas tonalidades, nem que a acurácia de seu ouvido permitisse que reconhecesse exatamente a altura dos sons (“ouvido absoluto”).

TÔNICA

|   |  |
|---|--|
| <p>Note principale et centre de gravité de la TONALITÉ* qui porte son nom. Sa prééminence lui vaut d'occuper le premier degré de la GAMME DIATONIQUE *. Toute composition classique se termine par la tonique qui est l'équivalent du son final et du μέση); et, dans l'harmonie traditionnelle, seul l'accord parfait construit sur la tonique donne le sentiment d'un repos définitif. Contrairement à la DOMINANTE * et à la SENSIBLE * qui sont des notes dynamiques, annonciatrices d'une tonique. Cette dernière est parfaitement statique.</p>   | <p>Nota principal e centro de gravidade da TONALIDADE* que leva seu nome. Sua proeminência lhe faz ocupar o primeiro grau da GAMA DIATÔNICA<sup>Ø</sup>. Toda composição clássica termina com a tônica que é o equivalente do som final e do μέση ; e, na harmonia tradicional, apenas o acorde perfeito construído sobre a tônica dá o sentimento de um repouso definitivo. Contrariamente à DOMINANTE* e à SENSÍVEL* que são notas dinâmicas, anunciadoras de uma tônica. Esta última é perfeitamente estática.</p>  |
| <p>TRITON</p> <p>Nom donné fréquemment à l'INTERVALLE* de quarte augmentée 45/32 qui est égal à trois tons (un mineur et deux majeurs). Dans le TEMPÉRAMENT* égal, il est la moitié de l'octave et son expression mathématique est <math>\sqrt{2}</math>. Considéré au XIV<sup>e</sup> siècle comme la plus redoutable des dissonances, le triton était alors appelé « diabolus in musica &gt;&gt;. Exemple do-fa#. On appelle ACCORD* de triton le troisième renversement de l'accord <math>\sqrt{2}</math> de septième de dominante.</p> <p>(V. aussi: FAUSSE*_RELATION.)</p> <p>BACH, Clavecin bien tempere – I – Prélude 8</p> <p>-mesures 20 et 21 : beauté du mouvement mélodique descendant de triton.</p> | <p>TRÍTONO</p> <p>Nome dado frequentemente ao INTERVALO* da quarta aumentada 45/32 que é igual a três tons (um menor e dois maiores). No TEMPERAMENTO* igual, é a metade da oitava e sua expressão matemática é <math>\sqrt{2}</math>. Considerada no século XIV a mas duvidosa das dissonâncias, o trítano era chamado então de “diabolus in musica”. Exemplo Dó-Fá#. Chama-se ACORDE* de trítano a terceira inversão do acorde de sétima de dominante.</p> <p>(V. aussi: FALSA RELAÇÃO<sup>Ø</sup>.)</p> <p>BACH, Cravo bem temperado – I – Prélúdio 8</p> |

|  |   |
|--|---|
|  | -compassos 20 e 21 : beleza do movimento melódico descendente do TRÍTONO. |
|--|---|

## Notas

|  |   |
|--|---|
| La première colonne de chiffres renvoie aux pages-<br>La seconde colonne correspond aux appels de notes                                | A primeira coluna com algarismo remete às páginas onde aparece a nota<br>A segunda colunacorreponde à ordem em que a nota aparece |
|  |   |
| 122 12 Les anciens théoriciens persans et arabes font état d'intervalles formés par ces harmoniques : 18/17, 17/16, 15/14, 14/13, etc. | 114 1 Os antigos teóricos persas e árabes descrevem intervalos formados por estes harmônicos: 18/17, 17/16, 15/14, 14/13, etc.    |

|  |  |
|--|--|
| <p>139 17 Le lecteur qui voudra d'abord connaître ces seules dénominations usuelles et leurs définitions pourra se reporter au tableau page 141. La colonne 4 lui indique la note formant avec Do l'intervalle désigné dans la colonne 1.</p>  | <p>88 2 O leitor que desejar conhecer desde o início essas únicas denominações usuais e suas definições poderá se reportar à tabela da página 141. A coluna 4 lhe indica a nota que forma com Dó o intervalo designado na coluna 1.</p>  |
| <p>141 18 Cette méthode que Rameau appelle « Génération harmonique » désigne les intervalles par des fractions dont les deux termes sont des puissances de 2,3 ou 5, ou des produits de ces nombres. Elle a l'avantage d'éliminer les intervalles fondés sur les harmoniques « faux » (7, 11, 13, etc... Et leurs multiples).</p>  | <p>118 3 Esse método que Rameau chama de “Geração Harmônica” designa os intervalos por frações cujos dois termos são potências de 2,3 ou 5, ou produtos desses números. Ele tem a vantagem de eliminar os intervalos baseados nos harmônicos “artificiais” (7,11,13,etc.... E seus múltiplos).</p>   |
| <p>156 22 Les armoniai et les systèmes que nous appelons modes étaient utilisés selon trois « genres » mélodiques, caractérisés par la hauteur de plusieurs sons mobiles de l'échelle: le « diatonique » (genre parfait que nous a transmis le plain-chant) divise l'octave en cinq tons et deux demi-tons - le « chromatique » en un ton, quatre demi-tons, deux tierces mineures- l'« enharmonique » en un ton, quatre quarts de ton, deux tierces majeures.</p> | <p>97 4 Os armoniai e os sistemas que chamamos de modos eram utilizados segundo três “gêneros” melódicos, caracterizados pela altura de vários sons móveis da escala : o “diatônico” ( gênero perfeito que nós transmitiu o cantochão) divide a oitava em cinco tons e dois semi-tons – o “cromático” em um tom, quatro semi-tons, duas terças menores – o “enarmônico” em um tom, quatro quartos de tom, duas terças maiores.</p> |
| <p>157 23 Adoptait-on le seul genre diatonique dans lequel ces modes sont notés ou les vieux répertoires ambrosiens et grégoriens étaient-ils pratiqués dans les trois genres? Des doctrines contradictoires sont professées.</p>  | <p>125 5 Seria adotado o único gênero diatônico no qual esses modos são escritos ou os velhos repertórios ambrosianos e gregorianos eram praticados nos três gêneros? Doutrinas contraditórias são professadas.</p>  |
| <p>172 28 Or c'est dans la forme madrigalesque qu'Alfonso della Viola composa ses Pastorales pour la cour de Ferrare, et l'Amfiparnasso de Vecchi (1594) n'est qu'une série de madrigaux, chantés par les protagonistes d'une action rudimentaire. Il est donc injuste de présenter l'un ou l'autre de ces musiciens comme le père de l'opéra.</p>   | <p>135 6 Mas é na forma madrigal que Alfonso della Viola compôs suas Pastorais para a corte de Ferrara, e o Amfiparnasso de Vecchi (1594) é apenas uma série de madrigais, cantados pelos protagonistas de uma ação rudimentar. É portanto injusto de apresentar apenas um destes dois músicos como pai da Ópera.</p>  |
| <p>173 29 La <i>Tancia</i> de Melani, véritable opéra-comique avant l'heure, représenté à Florence en 1657, reste un essai isolé jusqu'à l'apparition de l'opéra bouffe napolitain.</p>  | <p>136 7 <i>Tancia</i> de Melani, verdadeira ópera cômica antes da hora, representada em Florença em 1657, continua sendo um ensaio idiosolado até a aparição da ópera bufa napolitana.</p> <p>tanto pela qualidade de seu gênio dramático</p>   |
| <p>174 30 On a malheureusement oublié aujourd'hui deux grands musiciens napolitains, Jommelli et Traetta, qui, devançant la réforme de Gluck, ont</p>  | <p>137 8 Infelizmente dois grandes músicos napolitanos foram esquecidos na atualidade, Jommelli e Traetta, que, precedendo a reforma de Gluck, abriram</p>   |



|  |  |
|--|--|
| ouvert la voie au drame lyrique moderne, tant par la qualité de leur génie dramatique que par l'importance nouvelle qu'ils donnent à l'orchestre.  | o caminho para o drama lírico moderno, tanto pela qualidade do gênio dramático deles como pela importância nova que deram à orquestra.   |
| 225 50 La sensible créée par un dièse est fortifiée dans son dynamisme naturel par sa coincidence avec la note caractéristique de la tonalité qu'elle impose (v. MODULATION*). La « sensible supérieure » créée par un bémol établit une équivoque, car elle est en même temps note caractéristique d'une autre tonalité (ex. mi b, sensible supérieure de ré, est note caractéristique de si b) | 148 9 A sensível criada por um sustenido é reforçada em seu dinamismo natural pela coincidência com a nota característica da tonalidade que ela impõe (v. MODULAÇÃO*). A “sensível superior” criada por um bemol estabelece um equívoco, pois ela é ao mesmo tempo nota característica de uma outra tonalidade (ex. Mi b, sensível superior de Ré, é nota característica de Si b), |
| 238 58 $(5/4)^3 = 125/64 < 2/1 = 128/64$ . De toute manière, la série des octaves, celle des quintes et celle des tierces n'ont aucun point de coincidence entre elles.  | 148 10 $(5/4)^3 = 125/64 < 2/1 = 128/64$ . Em todo caso, a série de oitavas, a de quintas e a de terças não têm nenhum ponto de coincidência entre elas.   |
| 239 59 Cette gamme repose déjà sur une sorte de tempérament, puisqu'elle fait un choix entre les valeurs possibles des intervalles.  | 149 11 Essa gama já se baseia em um tipo de temperamento uma vez que faz uma escolha entre os valores possíveis dos intervalos.  |
| 239 60 Les quintes sont trop basses de un schisma et les tierces trop hautes de sept schismas.   | 149 12 As quintas são baixas demais de um cisma e as terças são altas demais de sete cismas.   |