

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campos São Paulo

ANDRÉ DOS SANTOS

**A REGRA DA OITAVA COMO FERRAMENTA DE ANÁLISE  
HARMÔNICA**

São Paulo  
2021

ANDRÉ DOS SANTOS

**A REGRA DA OITAVA COMO FERRAMENTA DE ANÁLISE  
HARMÔNICA**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)  
apresentado em 2021, do Instituto de Artes  
Universidade Estadual Paulista (Unesp), como  
parte dos requisitos para obtenção do título de  
Bacharel em Regência  
Orientador: Prof. Dr. Achille Pichi

São Paulo  
2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S237r	<p>Santos, André dos, 1994- A regra da oitava como ferramenta de análise harmônica / André dos Santos. - São Paulo, 2021. 59 f. : il.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Achille Guido Picchi Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Análise harmônica (Música). 2. Música - Instrução e estudo. 3. Contraponto. I. Picchi, Achille Guido. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 781.25</p>
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

ANDRÉ DOS SANTOS

**A REGRA DA OITAVA COMO FERRAMENTA DE ANÁLISE  
HARMÔNICA**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado em 2021, do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (Unesp), como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Regência.

Orientador: Prof. Dr. Achille Picchi

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em: \_\_/\_\_/\_\_

**Banca Examinadora**

---

Prof.Dr. Achille Picchi

Unesp – Orientador

---

Prof.Dr. Puppo Nogueira

Unesp

## RESUMO

Muitos estudos estão sendo feitos a respeito da pedagogia musical do século XVII até o XIX, abrindo caminho sobre outras maneiras de compreensão do repertório destes séculos.

Um dos assuntos acerca dessas pesquisas é a Regra da Oitava como ferramenta de aprendizado musical prático. A Regra da Oitava trás consigo novos insights a respeito da gramática harmônica do século XVII, e possíveis desdobramentos ao longo do século XVIII e XIX. Manuais de harmonia do século XX e XXI não cita a Regra da Oitava como uma possível interpretação de análise harmônica. O presente trabalho, tem como objetivo fazer uma simples comparação entre a Regra da Oitava do Mestre Napolitano Fedele Fenaroli; as regras básicas de movimentação do baixo, com o Mestre Napolitano Giovanni Furno, e os exemplos harmônicos do repertório da prática comum cifrados por Walter Piston.

**Palavras-chave:** Harmonia, Regra da Oitava, Pedagogia Harmônica, Contraponto.

## **ABSTRACT**

Many studies are being carried out on musical pedagogy from the 17th to the 19th century, opening the ways of understanding the repertoire of these centuries.

One of the subjects about these researches is the Octave Rule as a practical musical learning tool. The Rule of Octave brings with it new insights into 17th century harmonic grammar, and possible developments throughout the 18th and 19th centuries. 20th and 21st century harmony manuals do not cite the Rule of Octave as a possible interpretation of harmonic analysis. The present work aims to make a simple comparison between Neapolitan Master Fedele Fenaroli's Rule of Octave; as basic rules for the movement of the bass, with Neapolitan Master Giovanni Furno, and the harmonic examples of the common practice repertoire labeled by Walter Piston.

**Keywords:** Harmony, Rule of Octave, Harmonic Pedagogy, Counterpoint.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### FIGURAS

- Figura 1- Regra da Oitava - François Campion (CHRISTENSEN, 1992, p.91). (Adaptado)  
..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 2- Regra da Oitava em modo maior - Fedele Fenaroli... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 3- Regra da Oitava em modo menor - Fedele Fenaroli.. **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 4- Regra da Oitava em modo maior - Johann Georg Albrechtsberger (1790)..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 5- Regra da Oitava em modo menor - Johann Georg Albrechtsberger (1790) ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 6- Regra da Oitava em modo maior - Charles-Simon Catel - Traité d'harmonie (1802)  
..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 7- Regra da Oitava em modo menor - Charles-Simon Catel - Traité d'harmonie (1802).  
..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 8- Regra da Oitava maior e menor - Christian Theodor Weinlig... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 9 - Regra da Oitava menor com sexta francesa - Kalkbrenner (1849).. **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 10 - Regra da Oitava maior - Kalkbrenner (1849) ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 11- Regra da Oitava menor - Kalkbrenner (1849) ..... 20
- Figura 12- Walter Piston - Escala Diatônica de Dó maior e seus respectivos acordes. .... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 13 - Regra da Oitava de Fedele Fenaroli..... 24
- Figura 14 – Regra da Oitava: grau ③ e ④ ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 15 – Regra da Oitava: grau ① e ②; grau ① e ⑦..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 16 - Regra da Oitava: grau ① e grau ⑦ ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 17- Regra da Oitava: grau ② e ③; grau ② e ③). ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 18 - Possível paralelismo entre os acordes do grau ii e iii; e ii e I fora da Regra da Oitava ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 19 - Zibaldone de Gaetano Greco (SANGUINETTI, 2011, p.109) (Adaptado)..... 30
- Figura 20 - Regra da Oitava: grau ⑤ e ⑥ ..... 32
- Figura 21- Regra da Oitava: grau ⑤ e ④ ..... 32
- Figura 22 - Regra da Oitava: grau ⑥ e ⑤ ..... 33
- Figura 23 - Regra da Oitava: grau ⑥ e ⑦ ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 24 - Giovanni Furno – grau ④ ascendendo para o grau ⑤ ..... 35
- Figura 25 - Giovanni Furno – grau ① alcançando grau ④ por salto. .... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 26 - Giovanni Furno – grau ⑤ descendendo para o grau ④ ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 27- Giovanni Furno – grau ⑥ descendendo para o grau ⑤ ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 28- Giovanni Furno – grau ⑥ ascendendo para o grau ⑦ ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 29 - Giovanni Furno – grau ⑥ saltando para o grau ③ **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 30 - Giovanni Furno: Partimento N° 4. Tonicização através dos graus ⑦ - ① .... **Erro! Indicador não definido.**

- Figura 31- Giovanni Furno: Partimento N° 4. Tonicização através dos graus ④ - ⑤ ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 32- Giovanni Furno: Partimento N° 4. Tonicização através dos graus ⑥ e ⑤ ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 33 - Giovanni Furno: Partimento N° 4. Partimento Completo..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 34- Giovanni Furno. Tonicização através do grau ② e ①..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 35- Tonicizações de Giovanni Furno ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 36 - Demonstração de como Walter Piston analisa a tonalidade de um excerto musical. .... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 37- Grau não pertencente a Regra da Oitava ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 38 - Beethoven - Pianoforte Concerto, op.15 (PISTON, 1987, p. 91) (Adaptado). **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 39 - Beethoven - Pianoforte Concerto, op.15. Análise segundo a Regra da Oitava **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 40 - Brahms – Symphony no.3 (PISTON, 1987, p. 91-92) (Adaptado) **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 41- Brahms – Symphony no.3. Análise segundo a Regra da Oitava .... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 42 - Franz Schubert - Quinteto de Cordas. D.956..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 43- Mozart – Sonata, K. no.332 (PISTON, 1987, p. 92) (Adaptado) ... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 44 - Mozart – Sonata, K. no.332. Análise segundo a Regra da Oitava. **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 45 - Haydn – Quartet op.76, no. 4 (PISTON, 1987, p. 93) (Adaptado) **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 46 - - Haydn – Quartet op.76, no. 4. Análise segundo a Regra da Oitava. .... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 47 - Brahms - Symphony no. 4. (PISTON, 1987, p.93) (Adaptado) .... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 48 - Brahms - Symphony nº 4. Análise segundo a Regra da Oitava..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 49- Brahms - Sonata for Violin and Piano, op. 108. (PISTON, 1987, p.94) (Adaptado) ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 50 - Brahms - Sonata for Violin and Piano, op. 108. Análise segundo a Regra da Oitava ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 51- Wagner - Die Walküre, Act II. (PISTON, 1987, p.94) (Adaptado) **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 52 - Wagner - Die Walküre, Act II. Análise segundo a Regra da Oitava. .... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 53 - Chopin - Polonaise, op. 40, no.1. (PISTON, 1987, p.94) (Adaptado)..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 54 - Chopin - Polonaise, op. 40, no.1. Análise segundo a Regra da Oitava. .... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 55 - Schumann - Pianoforte Concerto, op. 54. (PISTON, 1987, p. 95) (Adaptado) **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 56 - Schumann - Pianoforte Concerto, op. 54. Análise segundo a Regra da Oitava **Erro! Indicador não definido.**

Figura 57- Brahms - Song of Fate, op. 54. (PISTON, 1987, p.94) (Adaptado)	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 58 - Brahms - Song of Fate, op. 54. Análise segundo a Regra da Oitava.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 59 - Beethoven - Symphony no. 2. (PISTON, 1987, p.96) (Adaptado)	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 60 - Beethoven - Symphony no. 2. Análise segundo a Regra da Oitava. ....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 61- Beethoven - Symphony no. 9. (PISTON, 1987, p.96) (Adaptado).	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 62 - Beethoven - Symphony no. 9. Análise segundo a Regra da Oitava. ....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 63- Mozart - Overture to Don Giovanni. (PISTON, 1987, p.97) (Adaptado).....	56
Figura 64 - Mozart - Overture to Don Giovanni. Análise segundo a Regra da Oitava. ....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 65 - Chopin - Prelude, op. 28, no. 20. (PISTON, 1987, p.97) (Adaptado) .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 66 - Chopin - Prelude, op. 28, no. 20. Análise segundo a Regra da Oitava.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 67- Demonstrativo de terças sobre o baixo. ....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 68 – Transformações intervalares na voz do contralto...	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 69 - Exemplificação do cromatismo em Chopin.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 70 - Mozart - Sinfonia nº40.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 71- Franck - Symphony. (PISTON, 1987, p.97) (Adaptado).....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 72 - Franck - Symphony. Análise segundo a Regra da Oitava. ....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 73 - Chopin - Waltz (posth). (PISTON, 1987, p.98). (Adaptado)..	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 74 - Chopin - Waltz (posth). Análise segundo a Regra da Oitava.	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 75 - Bach - Well-tempered Clavichord. I. Prelude no. 3. Figura 71- Franck - Symphony. (PISTON, 1987, p.98) (Adaptado).....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 76 - Bach - Well-tempered Clavichord. I. Prelude no. 3. Figura 71- Franck - Symphony. Análise segundo a Regra da Oitava. ....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 77 - Mozart - Pianoforte Concerto, K. no. 488. (PISTON, 1987, p. 99) (Adaptado) .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 78 - Mozart - Pianoforte Concerto, K. no. 488. Análise segundo a Regra da Oitava. ....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DA PEDAGOGIA HARMÔNICA.....	14
3 COMPARAÇÃO ENTRE A REGRA DA OITAVA DE FEDELE FENAROLI E AS PROGRESSÕES HARMÔNICAS DE WALTER PISTON.....	24
3.1 Escala e Acordes – Walter Piston e Fedele Fenaroli.....	24
3.2 Breve Comparação entre Progressões Harmônicas de Walter Piston e a Regra da Oitava de Fedele Fenaroli. ....	25
3.3 Primeiro Grau (I) e seus desdobramentos.....	26
3.3.1 <i>Primeiro Grau (I) seguido pelo quarto grau (IV)</i> .....	26
3.3.2 <i>Primeiro Grau (I) seguido pelo quinto grau (V)</i> .....	26
3.3.3 <i>Primeiro Grau (I) seguido de (VI)</i> .....	27
3.3.4 <i>Primeiro Grau (I) seguido de (II)</i> .....	27
3.3.5 <i>Primeiro Grau (I) seguido de (III)</i> .....	27
3.3.4 <i>Primeiro Grau (I) precedido pelo sétimo grau (VII)</i> .....	27
3.4 Segundo Grau (II) e seus desdobramentos .....	28
2.4.1 <i>Segundo Grau (II) seguido por (V)</i> .....	28
2.4.3 <i>Segundo Grau (II) seguido por (I)</i> .....	28
2.4.4 <i>Segundo Grau (II) seguido por (III)</i> . ....	28
2.4.5 <i>Segundo Grau (II) seguido por (IV)</i> . ....	29
3.5 Terceiro Grau (III) e seus desdobramentos .....	29
2.5.1 <i>Terceiro Grau (III) seguido por (VI)</i> .....	29
2.5.2 <i>Terceiro Grau (III) seguido por (IV)</i> .....	30
2.5.3 <i>Terceiro Grau (III) seguido por (II)</i> .....	30
2.5.4 <i>Terceiro Grau (III) seguido por (V)</i> .....	30
3.6 Quarto Grau (IV) e seus desdobramentos.....	30
2.6.1 <i>Quarto Grau (IV) seguido por (V)</i> .....	30
2.6.2 <i>Quarto Grau (IV) seguido por (I)</i> .....	31
2.6.3 <i>Quarto Grau (IV) seguido por (II)</i> . ....	31
2.6.4 <i>Quarto Grau (IV) seguido por (III)</i> . ....	31

2.6.5 <i>Quarto Grau (IV) seguido por (VI)</i> .....	31
3.7 Quinto Grau (V) e seus desdobramentos.....	31
2.7.1 <i>Quinto Grau (V) seguido de (I)</i> .....	31
2.7.2 <i>Quinto Grau (V) seguido de (VI)</i> .....	31
2.7.3 <i>Quinto Grau (V) seguido de (IV)</i> .....	32
2.7.4 <i>Quinto Grau (V) seguido de (III)</i> .....	32
2.7.4 <i>Quinto Grau (V) seguido de (II)</i> .....	32
3.8 Sexto Grau (VI) e seus desdobramentos.....	32
2.8.1 <i>Sexto Grau (VI) seguido de (II)</i> .....	32
2.8.2 <i>Sexto Grau (VI) seguido de (V)</i> .....	33
2.8.3 <i>Sexto Grau (VI) seguido de (III)</i> .....	33
2.8.4 <i>Sexto Grau (VI) seguido de (IV)</i> .....	33
2.8.4 <i>Sexto Grau (VI) seguido de (I)</i> .....	33
2.8.5 <i>Sexto Grau (VI) seguido de (VII)</i> .....	33
3.9 Sétimo Grau (VII) e seus desdobramentos.....	34
3.9.1 <i>Sétimo Grau (VII) seguido de (III)</i> .....	34
3.10 Sumário das progressões harmônicas de Walter Piston e a Regra da Oitava de Fedele Fenaroli.....	34
4 INVERSÕES SEGUNDO PISTON EM RELAÇÃO A REGRA DA OITAVA.....	35
4.1 Regole delle Corde del tono e Regola delle uscite di tono o siano terminazion, de Giovanni Furno.....	35
4.1.1 ④ e suas variações por Saltos.....	35
4.1.2 ⑥ e suas variações por Saltos.....	36
4.2 Regola dele uscite di tono o siano terminazioni.....	38
4.3 Análise comparativa entre Piston e os Napolitanos Fenaroli e Furno.....	42
4.3.1 <i>Análise acerca do acorde I6</i> .....	43
4.3.2 <i>Análise acerca do acorde II6</i> .....	47
4.3.3 <i>Análise acerca do acorde III6</i> .....	49
4.3.4 <i>Análise acerca do acorde IV6</i> .....	51
4.3.5 <i>Análise acerca do acorde V6</i> .....	54
4.3.6 <i>Análise acerca do acorde VI6</i> .....	56
4.3.7 <i>Análise acerca do acorde VII6</i> .....	61
5 CONCLUSÃO.....	63
REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA.....	64

## 1 INTRODUÇÃO

Embora a música contemporânea Ocidental tenha se dirigido para caminhos diferentes daquela que era considerada a “música tonal”<sup>1</sup>, no século XX, surgiram muitos livros que se propõem a ensinar harmonia tonal, tais como Piston (1987), Kostka (1984), Aldwell (1978), Goldman (1965), Koellreutter (1986). Nos últimos anos, houve um fortalecimento dentro da música teórica historicamente informada (HOLTMEIER, 2007, p.5) pelo qual nos têm fornecido novas perspectivas a respeito da música entre os séculos XVII e XIX.

Dentre essas pesquisas, o resgate da pedagogia do baixo contínuo, nos oferece uma ampla visão a respeito do pensamento harmônico composicional dos séculos XVII e XVIII. Ao analisarmos alguns tratados de época, podemos encontrar a Regra da Oitava. Tal ferramenta foi uma solução para compositores e improvisadores perante a problemas referentes a coerência do discurso tonal.

O presente trabalho tem como objetivo fazer uma simples comparação entre a harmonia contida na Regra da Oitava de Fedele Fenaroli, movimentos de baixo e modulação de Giovanni Furno e o método analítico em graus romanos de Walter Piston, como ferramenta de compreensão tonal.

---

<sup>1</sup> Entende-se por música tonal, o repertório condizente do século XVII ao fim do século XIX.

## 2 CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DA PEDAGOGIA HARMÔNICA

O baixo contínuo foi fundamental para a música nos séculos XVII e XVIII. Sua forma de notação, o *baixo figurado*<sup>2</sup>, se tornou a base para o ensino de composição e análise, pelo qual permaneceu para fins teóricos ao longo dos séculos XIX e XX. (WILLIAMS, LEDBETTER, 2001).

Muitos teóricos escreveram manuais a respeito do contínuo em diversos formatos, e essa prática de escrita durou até o final do século XIX. A respeito do século XVII, podemos encontrar manuais que variam de tamanho. Por exemplo: Francesco Bianciardi (1571-2-1607)<sup>3</sup> escreveu em apenas uma folha, enquanto Johann David Heinichen (1683-1729)<sup>4</sup> se ocupou de 960 páginas. Outros teóricos escreveram sobre contínuo em partes de tratados sobre composição. Podemos citar Wolfgang Ebner (1612-1665)<sup>5</sup> e Lorenzo Penna (1613-1693)<sup>6</sup>. Outros escreveram a respeito como parte de tratados sobre teclado no século XVIII, como Michael de Saint-Lambert (1610-1696)<sup>7</sup>, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)<sup>8</sup>, Daniel Gottlob Türk (1756-1813)<sup>9</sup>. O seu conteúdo poderia variar bastante. Há tratados de contínuo que se preocupavam com a mecânica das figuras e como realiza-las, Johann Mattheson (1681-1764)<sup>10</sup>. Outros se preocupavam a respeito da aplicação do contínuo as composições como Friderich Erhard Niedt (1706)<sup>11</sup>. (LESTER, 1992, p.50-51).

---

<sup>2</sup> *Basso numerato* (Itália); *Basse chiffrée* (França); *Bezifferter Bass* (Alemanha). (WILLIAMS, LEDBETTER, 2001).

<sup>3</sup> “In the September of 1607, the year in which Agazzari’s treatise appeared, there was published, after the author’s death, a little work by Francesco Bianciardi entitled *Breve regola per imparare a sonare sopra il Basso con ogni sorte d’Instrumento* (...)” (ARNOLD, 2003, p.74)

<sup>4</sup> “In 1711, Heinichen published a work of modest proportions entitled: “*Neu erfundene und Gründliche Anweisung wie ein Music-liebender auff gewisse vortheil*” (...). The little work was, however, so completely dwarfed and superseded by a second edition which appeared seventeen years later, in 1728 (a year before the premature death of the author)” (...) (ARNOLD, 2003, p.255)

<sup>5</sup> “A set of fifteen rules for the treatment of a Thorough-Bass, somewhat more complete than those of Heinrich Albert, was compiled in Latin by one Wolfgang Ebner, who became Organist of the Church of St. Stephen at Vienna in 1634 (...). These rules were apparently never printed in their original form, but were translated into German by Johann Andreas Herbst (b.1588 at Nuremberg, and afterwards Director of Music at Franckfurt), and appended, *corollarii loco*, to his *Arte prattica et poetica* (Frankfurt, 1653) under the following title: ‘A short instruction and guide to Thorough-Bass (*General-Bass*): previously written in Latin by Wolff Ebner (...)’.” (ARNOLD, 2003, p. 131).

<sup>6</sup> “*Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata* (Bolonha, 1672, 4/1684 / R 5/1696) “. (LEDERER, GROVE).

<sup>7</sup> “*Nouveau traité de l’accompagnement* (1707)” (ARNOLD, 2003, p.173).

<sup>8</sup> “*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, H.868,870*. Parte 1 (1753); Parte 2 (1762).

<sup>9</sup> “*Anweisung zum Generalbassspielen* (1791).

<sup>10</sup> “*Kleine General Bass-Schule* “(1735).

<sup>11</sup> “*Handleitung zur Variation*” (1706). (ARNOLD, 2003, p.213).

Um assunto fundamental para se entender a coerência harmônica do século XVII estava contido na Regra da Oitava. Segundo Christensen, praticamente em todo manual de baixo contínuo e composição se encontrava uma.

O termo Regra da Oitava foi encontrado no manual de baixo contínuo, *Traité d'Accompagnement et de Composition selon la règle des octaves de musique* (1716) do teorbista e violonista François Champion. (CHRISTENSEN, 1992, p. 91).

**Figura 1-** Regra da Oitava - François Champion

Regra da Oitava - Champion

**Fonte:** (CHRISTENSEN, 1992, p.91). (Adaptado)

O termo também pode ser encontrado em várias línguas na literatura: *Regola dell'ottava* (em Italiano) ou *règle de l'octave* (em Francês) ou *Rule of the Octave* (em Inglês), entre outros nomes.<sup>12</sup> Basicamente a Regra da Oitava pressupõe harmonizações escalares em todas 24 tonalidades, em sentido ascendente e uma outra em sentido descendente. Assim, como diversas ideias foram discutidas a respeito do contínuo e assuntos que o relacionam como composição e técnicas de teclado, a Regra da Oitava também sofria modificações de acordo com o autor.

No entanto, na segunda metade do século XVIII uma versão da Regra da Oitava se tornou proeminente e foi incluído por Fenaroli em seu *Regole e Partimenti*.

“By the second half of the eighteenth century, a version of the RO became prominent and was included by Fenaroli in his *Regole e partimenti* (...).” (SANGUINETTI, 2012, p. 114).

<sup>12</sup> Segundo Christensen, há também *ambitus modi, harmonical scale, modulazione dell'ottava, Sitze der Accorden*. (CHRISTENSEN, 1992, p.91).

### Figura 2- Regra da Oitava em modo maior - Fedele Fenaroli

Fedele Fenaroli - *Partimenti Ossia Basso Numerato / Livro 3* (1775)

Regra da Oitava - Ascendente e Descendente em Modo Maior

Fonte: Fedele Fenaroli (1775)

### Figura 3- Regra da Oitava em modo menor - Fedele Fenaroli

Regra da Oitava - Ascendente e Descendente em Modo Menor

Fonte: Fedele Fenaroli (1775)

Podemos citar outras Regras da Oitava fora de Nápoles, tendo Fenaroli como exemplo, encontramos exemplos muito similares como em Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) em seu *Gründliche Anweisung zur Composition* de 1790.

### Figura 4 - Regra da Oitava em modo maior

Johann Georg Albrechtsberger - *Gründliche Anweisung zur Composition* (1790)

Regra da Oitava - Ascendente (Modo Maior)

Regra da Oitava - Descendente (Modo Maior)

Fonte: Johann Georg Albrechtsberger (1790)

### Figura 5- Regra da Oitava em modo menor

Regra da Oitava - Ascendente (Modo Menor)

Regra da Oitava - Descendente (Modo Menor)

Fonte: Johann Georg Albrechtsberger (1790)

Em Charles-Simon Catel (1773-1830) em seu *Traité d'harmonie* de 1802.

### Figura 6 - Regra da Oitava em modo maior

Charles-Simon Catel - *Traité d'harmonie* (1802)

Regra da Oitava - Ascendente e Descendente em Modo Maior

Fonte: Charles-Simon Catel - *Traité d'harmonie* (1802)

**Figura 7** - Regra da Oitava em modo menor

Regra da Oitava - Ascendente e Descendente em Modo Menor

**Fonte:** Charles-Simon Catel - *Traité d'harmonie* (1802).

Podemos encontrar na Alemanha no compositor Theodor Weinlig (1780-1842):

“O exemplo se origina de *Diretrizes para as aulas presenciais de composição musical*. A regra de oitava aparece aqui com o acorde consonante de sexta como Escala como C.[antus] F[irmus] na voz do baixo em re maior e re menor” (MENKE, 2018, p.6).<sup>13</sup>

**Figura 8**- Regra da Oitava maior e menor - Christian Theodor Weinlig

Christian Theodor Weinlig

Regra da Oitava - Ascendente e Descendente em Modo Maior

Regra da Oitava - Ascendente e Descendente em Modo Menor

**Fonte:** (MENKE, 2018, p.6)

<sup>13</sup> “Das folgende Beispiel stammt aus dem *Leitfaden beim mündlichen Unterricht in de musicalischen Setzkunst*.<sup>19</sup> Die Oktavregel erscheint hier mit konsonanten Sextakkorden als »Scala als C.[antus] F.[irmus] in der Baßstimme« in Dur und Moll.”

Ou com ligeiras modificações na Regra da Oitava em modo menor, como em Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (1785-1849) em *Traité d'harmonie du pianiste, Op.185 (1849)*, diz:

“Que me seja permitido produzir, na escala menor, também, uma pequena alteração que romperia essa aborrecida monotonia da regra de oitava, assim como Albrechtsberger e os mais antigos nos mostraram”. (KALKBRENNER, 1849, p. 31)

**Figura 9** - Regra da Oitava menor com sexta francesa

Nova Regra da Oitava proposta por Kalkbrenner - Ascendente e Descendente em Modo Menor

**Fonte:** - Kalkbrenner (1849)

O aparecimento do acorde de 6° aumentada francesa na Regra da Oitava descendente em modo menor, nos mostra um fator diferencial em Kalkbrenner com as demais R.O mostradas.

**Figura 10** - Regra da Oitava maior

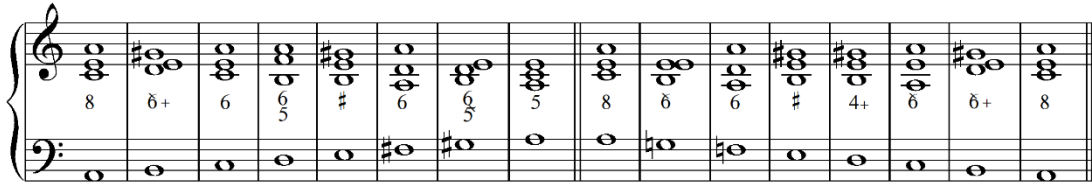
Friedrich Wilhelm Kalkbrenner - *Traité d'harmonie du pianiste, Op. 185 (1849)*

Regra da Oitava - Ascendente e Descendente em Modo Maior

**Fonte:** Kalkbrenner (1849)

**Figura 11-** Regra da Oitava menor - Kalkbrenner (1849)

Regra da Oitava - Ascendente e Descendente em Modo Menor



Fonte: Kalkbrenner (1849)

A pedagogia do contínuo surge na Itália como *Partimenti*<sup>14</sup>, mais precisamente em Nápoles. Tal pedagogia foi importante como continuidade do ensino pois se estendeu até o século XX. A pedagogia dos *Partimenti* teve grande influência em toda a Europa, e com isso também influenciou muitos compositores tais como Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Rachmaninoff e etc.

Segundo Holtmeier houve uma omissão por parte da tradição *Harmonielehre* e seus teóricos com as práticas de ensino italiana:

“The fixation of the *Harmonielehre* tradition on the late, “abstract” writings of Rameau and his successors has led to one of the largest omissions of music-theoretical historiography: the nearly complete neglect of Italian music theory, its concept of tonality, and particularly the so-called *partimento* tradition, which contributed so much to the true face of European composition teaching from the seventeenth to the early nineteenth century” (HOLTMEIER, 2007, p.5)

Concomitantemente, os *Partimenti* ainda eram a principal ferramenta pedagógica no século XIX na Itália. Os *Partimenti* de Fedele Fenaroli (1730-1818), por décadas, permaneceram como o livro-texto mais usado nos conservatórios Italianos. No entanto, tal ensino, estava obsoleto a música de seu tempo. A prática de compor novos *Partimenti*, cultivada desde o início da tradição Napolitana, permaneceu no século XIX, como por exemplo em Niccolò Zingarelli (1752-1837), o qual se manteve conservador perante a pedagogia da harmonia de seu tempo. Consequentemente, a prática pedagógica foi se distanciando da nova música, e com isso, músicos como Pietro Raimondi (1786-1853) e Pietro Platania (1828-1907) tentaram uma atualização do método. (STELLA, 2007). Além do distanciamento estilístico,

<sup>14</sup> A term used fairly frequently in the late 18th and early 19th centuries to denote exercises in figured-bass playing, not so much as accompaniments to a solo instrument as self-contained pieces. (WILLIAMS, CAFIERO, 2001).

Holtmeier nos aponta que os *partimenti* eram livros didáticos que continham apenas partituras, e nesse sentido, a “teoria” nele contida não era apresentada e desenvolvida cientificamente. (HOLTMEIER, 2007 p.6).

Dessa forma, a prática pedagógica voltada ao contínuo foi, cada vez mais, ficando de lado no transcorrer do século. Ao mesmo tempo, uma nova abordagem se tornava mais popular com Adolf Bernard Marx (1795-1866) na Alemanha, a harmonia “científica”. Observado pela perspectiva alemã, essa nova abordagem nasceu de ideias nacionalistas de Marx, com o objetivo de criar um ensino que não fosse influenciado por outros países. A seguir, uma breve diferenciação entre “harmonia moderna” e a pedagogia do contínuo.

“A harmonia moderna explica as combinações de acordes por meio das conexões das ideias fundamentais, enquanto a teoria do contínuo preocupa-se com a linha real do baixo e com os esquemas da voz superior conduzida acima dele através de uma prática.” (DIERGARTEN, 2011, p.10).

Diergarten complementa a diferença entre as duas abordagens:

“A verticalização dos acordes na harmonia moderna contrasta com os conceitos de padrões superordenados de vozes na teoria harmônica do contínuo. Uma característica dos manuais de baixo são os longos catálogos de esquemas que o aluno aprende para aplicar, combinar e variar na prática. A marca registrada desta doutrina é a regra da oitava, que, era ainda dito no século, poderia ser usado para aprender os requisitos de tonalidade (...)” (DIERGARTEN, 2011, p.10)

Essa discussão também chegou em alguns conservatórios na Itália. Foi discutido se ensino da composição seria melhor conduzido se fosse ensinado através do contínuo (*partimenti*) ou através da tradição alemã, partindo da teoria.<sup>15</sup>

Diergarten nos alerta que as teorias relacionadas ao século XIX, intituladas como Harmonia e Baixo Contínuo, podem estar vinculadas ou não; dessa forma não seria possível uma generalização.

“A real relação de harmonia e baixo (e contraponto) e o significado real pretendido desses termos só pode ser especificado em estudos de caso, não

---

<sup>15</sup> “Na Itália no final Século XIX, por exemplo, uma academia florentina tinha a seguinte política de teoria musical decisão na agenda: “[Perguntamos] se o melhor sistema para apresentar [alunos] para a arte da composição é aquela usada anteriormente em Nápoles, ou seja, para estudar harmonia praticamente através do acompanhamento de um minucioso baixo (*partimento*); ou em vez disso, como costuma acontecer hoje em dia, imitando os alemães, para estudar harmonia partindo da teoria.” (DIERGARTEN, 2011, p.9)

podendo ser generalizados. Existem tradições regionais que mostram uma certa consistência por um tempo, mas toda tentativa de derivar uma definição de século XIX e o significado dos termos Harmonie e Generalbass ou Fundamentalbass além de tais tradições menores (como na ampla Dahlhaus ' equivalência "baixo completo" com "teoria da harmonia de Rameau") universalmente aplicável, logo se torna enredado em contradições e problemas, por exemplo, quando a tradução alemã de *Traité d'harmonie* de Charles-Simon Catel torna o termo *basse fondamentale* como Generalbass. É mais útil aplicar os critérios acima para desenvolver um espectro em qual a coexistência terminológica e prática de baixo profundo e de harmonia os vários tratados podem ser colocados.” (DIERGARTEN,2011, p.10).

Diergarten ainda explica que há dois extremos pedagógicas. O primeiro diz a respeito ao baixo contínuo sendo usado apenas como uma estenografia para especificar algarismos romanos. Também, nesse mesmo caso, há livros didáticos cujo o baixo contínuo é apenas uma “nota de rodapé” de prática para uma outra forma teórica moderna de harmonia. O autor completa que esses manuais procuram apenas preparar o aluno de harmonia para a eventualidade de que um dia eles possam precisar tocar algum contínuo. E conclui que o contínuo não tem mais significado teórico ou composicional em seu senso mais estrito.

No outro extremo, estão os tratados de contínuos vienenses, que segundo o autor, apontam para uma coexistência dos conceitos da Regra da Oitava, e contínuo. Na França e na Alemanha, esse extremo também inclui livros em que uma hierarquia teórica de acordes complementa um manual de instruções empírico das combinações comuns de acordes e esquemas.

A respeito da correlação de as ambas práticas, podemos citar *Generalbaß-Übungen* (1859) de Benedict Widmann (1820-1910), no qual começa apresentando os princípios básicos da teoria harmônica, conforme estabelecido por Gottfried Weber (1779-1839) e Ernst Friedrich Richter (1808-1879). A aplicação prática dos vários acordes é treinada por meio de exercícios de baixo contínuo que derivam em parte do Método de Contínuo Vienense de Emanuel Aloys Förster (1748-1823). Esta divisão de estudos composicionais em uma parte teórica de harmonia e uma prática de baixo, tem raízes no século XVIII. (DIERGARTEN, 2011, p. 11)

Georg Joseph Vogler (1749-1814), segundo o autor desempenha um papel importante como “fundador da teoria harmônica moderna” e portanto, como a pessoa que encerrou a ideia pedagógica do ensino do contínuo. Johann Gänsbacher (1778-1844), um aluno de Vogler, escreve no século XIX que ensinou sua aluna Maria Theresia Paradis (1759-1824) de acordo com o sistema de Vogler de harmonia. Vogler treinou seus alunos para “internalizar combinações de acordes na medida em que os acordes foram combinados quase

“automaticamente” na prática.” (Diergarten, 2011 p. 12). Segundo Diegarten, isso é idêntico ao treinamento prático de contínuo e partimento.

No final do século XIX, a Teoria das Funções Harmônicas<sup>16</sup> de Hugo Riemman (1849-1919) em seu *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von der tonalen Funktionen der Akkorde* (*Aprendizado simplificado de Harmonia ou estudo das funções tonais dos acordes*) é muito prestigiada em toda Europa. A teoria de Riemman foi continuada por Wilhelm Maler, e posteriormente Diether de la Motte em *Harmonielehre* (1976) importante manual de harmonia do século XX; Através de uma herança do contínuo austríaco, pelo qual podemos citar o compositor Simon Sechter (1788-1867) e posteriormente Anton Bruckner (1824-1896) temos no século XX Heinrich Schenker (1868-1935) e seu *Harmonielehre* (1906).

---

<sup>16</sup> A term used in harmonic theory, especially by Riemann, to denote the relationship of a chord to tonal centre. The relationship is defined in his *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von der tonalen Funktionen der Akkorde* (London and New York, 1893, 2/1903; Eng. trans., 1896) in terms of subdominant, dominant and tonic harmonies only, and chord progressions are seen there as being made up of these three functions in varying guises. (2001, GROVE)

### 3 COMPARAÇÃO ENTRE A REGRA DA OITAVA DE FEDELE FENAROLI E AS PROGRESSÕES HARMÔNICAS DE WALTER PISTON

#### 3.1 Escala e Acordes – Walter Piston e Fedele Fenaroli

A ideia de Piston em demonstrar os acordes, parece similar a ideia de Rameau. De forma bastante breve, podemos dizer que o *baixo fundamental* de Rameau, tem como uma de suas principais características, o empilhamento de terças sobre qualquer grau.

**Figura 12** - Walter Piston - Escala Diatônica de Dó maior e seus respectivos acordes.

Escala de Dó Maior

Tríades maiores e menores em Dó maior

The figure consists of two musical staves. The top staff, titled 'Escala de Dó Maior', shows the D major scale in treble clef with notes D, E, F#, G, A, B, C. Below each note is a Roman numeral: I, II, III, IV, V, VI, VII. The bottom staff, titled 'Tríades maiores e menores em Dó maior', shows the seven triads for each degree: I (D major), II (E minor), III (F# minor), IV (G major), V (A major), VI (B minor), and VII (C major). Each triad is shown as a vertical stack of three notes on a treble clef staff.

Fonte: Walter Piston – Harmony (1987)

Diferentemente, Fenaroli usa a escala para demonstrar a Regra da Oitava, o qual cada grau, pressupõe uma harmonia fixa ascendente e descendente.

**Figura 13** - Regra da Oitava de Fedele Fenaroli

Regra da Oitava - Ascendente e Descendente em Modo Maior com Algarismos Romanos

The figure shows a musical staff with two systems of chords. The top system is for the ascending scale, and the bottom system is for the descending scale. Roman numerals are placed below each chord. The ascending sequence is: I, V<sub>3</sub><sup>4</sup>, I<sup>6</sup>, II<sub>5</sub><sup>6</sup>, V, IV<sup>6</sup>, V<sub>5</sub><sup>6</sup>, I, I, V<sup>6</sup>, V<sub>3</sub><sup>4</sup>/V, V, V<sup>2</sup>, I<sup>6</sup>, V<sub>3</sub><sup>4</sup>, I. The descending sequence is: I, V<sub>3</sub><sup>4</sup>, I<sup>6</sup>, II<sub>5</sub><sup>6</sup> ou II<sup>6</sup>, V, IV<sup>6</sup>, V<sub>5</sub><sup>6</sup>, I, I, V<sup>6</sup>, V<sub>3</sub><sup>4</sup>/V, V, V<sup>2</sup>, I<sup>6</sup>, V<sub>3</sub><sup>4</sup>, I. The chords are shown as vertical stacks of notes on a grand staff (treble and bass clefs).

Fonte: - Fedele Fenaroli (1775)

Isto posto, podemos diferenciar a ideia de escala de Piston e Fenaroli e suas respectivas progressões.

### 3.2 Breve Comparação entre Progressões Harmônicas de Walter Piston e a Regra da Oitava de Fedele Fenaroli.

Examinaremos agora, as Progressões Harmônicas de Walter Piston em relação a Regra da Oitava. Importante ressaltar, que tais progressões de Walter Piston, se encontram no começo de seu livro *Harmony* com o objetivo de demonstrar um quadro sintético de relações harmônicas. O enfoque desta comparação, será baseada nos graus diatônicos e seus respectivos acordes. Tomaremos como ponto de partida analítica, a tabela de progressões comuns de Piston (PISTON, 1987, p.17).

Com base nessas relações, faremos uma análise comparativa com a Regra da Oitava.

Em nossa análise, quando nos referirmos a Piston, usaremos os graus romanos, e quando nos referirmos a Regra da Oitava, usaremos números circulados, como demonstrado abaixo:

I – II – III – IV – V – VI – VII (Piston), respectivamente ① - ② - ③ - ④ - ⑤ - ⑥ - ⑦ (Fenaroli).

Tal enfoque é necessário pois, há grandes diferenças, por exemplo, na ideia de acorde do grau ii em Piston e ② em Fenaroli. Esta comparação tem como objetivo demonstrar o pensamento inicial de coerência harmônica, ensinado pelos dois autores, a um possível aluno iniciante.

Não levaremos em consideração os saltos. Serão considerados apenas graus de afinidade consecutiva. Todas as análises serão tomadas com base o modo maior, e a escala de Dó maior

Abaixo se encontra um quadro sintético das ideias de Progressões Harmônicas de Piston.

Tabela 1 - Progressões Harmonicas de Walter Piston

Acorde	Comum	Às vezes	Menos Frequente
I	IV, V	VI	II, III
II	V	VI	I, III, IV
III	VI	IV	II, V
IV	V	I, II	III, VI
V	I	VI, IV	III, II
VI	II, V	III, IV	I
VII	III		

### 3.3 Primeiro Grau (I) e seus desdobramentos

#### 3.3.1 Primeiro Grau (I) seguido pelo quarto grau (IV)

① seguido de ④, não tem relação direta com base na Regra da Oitava (R.O). Segundo a R.O, o acorde formado sobre ④, Fá maior, é alcançado pela tríade de Dó maior ① através do grau ③ por movimento ascendente (Exemplo 1).

**Figura 14**– Regra da Oitava: grau ③ e ④

Exemplo 1

Fonte: Exemplo do autor.

#### 3.3.2 Primeiro Grau (I) seguido pelo quinto grau (V)

O grau ⑤ representado como acorde de Sol maior (V), não é alcançado por ① diretamente. Se observamos o acorde de Dó maior e Sol maior, levando em conta suas inversões, essa conexão pode ser feita através do movimento ascendente ① para ② (Exemplo 2.a) ou pelo movimento descendente de ① para ⑦ (Exemplo 2.b).

**Figura 15** – Regra da Oitava: grau ① e ②; grau ① e ⑦.

Exemplo 2.a                      Exemplo 2.b

Fonte: Exemplo do autor.

### 3.3.3 Primeiro Grau (I) seguido de (VI)

Não há relação direta de ① e ⑥. O acorde que representa o grau ⑥ é o acorde de IV no sentido ascendente, e  $V^3/V$  no sentido descendente. Para Piston, o grau VI representa um acorde menor, Lá menor.

### 3.3.4 Primeiro Grau (I) seguido de (II)

① e ② são comuns na R.O. No entanto, o grau ② contém um acorde de ( $V^3$ ), diferentemente de Piston, o qual considera o II grau formado pelo acorde de Ré menor.

### 3.3.5 Primeiro Grau (I) seguido de (III)

Não há relação direta entre ① e ③. No entanto, ① e ③ representam o mesmo acorde na R.O. Para Piston, o acorde formado sob o grau III é mi menor.

### 3.3.4 Primeiro Grau (I) precedido pelo sétimo grau (VII)

Por fim, ① e ⑦ podem ter uma conexão tanto ascendente quanto descendente. O grau ⑦ é um acorde de Sol maior com sétima na primeira inversão ( $V_5^6$ ) no sentido ascendente e um acorde de  $V^6$  no sentido descendente. Diferentemente de Piston que considera um acorde diminuto ( $vii^\circ$ ).

**Figura 16** - Regra da Oitava: grau ① e grau ⑦

Exemplo (2)

**Fonte:** Exemplo do autor

### 3.4 Segundo Grau (II) e seus desdobramentos

#### 3.4.1 Segundo Grau (II) seguido por (V)

Como vimos anteriormente, ② na R.O é formado pelos intervalos 6,4,3, ou seja, um acorde Sol maior com sétima com a quinta no baixo ( $V^3$ ) diferente de II como Ré menor, conforme interpretado por Piston. Sendo assim, ② ( $V^3$ ), ⑤ (V) e ⑦ ( $V^6_5$ ) na R.O são o mesmo acorde. No entanto, baseado na R.O, não há relação consecutiva entre eles.

#### 3.4.2 Segundo Grau (II) seguido por (VI)

Não há relação direta entre ② e ⑥.

#### 3.4.3 Segundo Grau (II) seguido por (I)

② se relaciona com ① no sentido descendente da R.O.

#### 3.4.4 Segundo Grau (II) seguido por (III).

② e ③ é uma relação comum na R.O. Aqui consta um ponto muito importante no que difere o pensamento da Regra da Oitava e o pensamento tríade de Piston. O fato da Regra da Oitava não considerar apenas o empilhamento de terças, possibilidade várias relações de graus vizinhos, como mostrado no exemplo abaixo (Exemplo 3.a e 3.b):

**Figura 17-** Regra da Oitava: grau ② e ③; grau ② e ③).

Exemplo 3.a

Exemplo 3.b

**Fonte:** Exemplo do autor.

Na visão de acorde de Piston, com o empilhamento de terça, tais movimentos, provocarão quintas ou oitavas paralelas, pois representaria tríades formadas a partir das fundamentais II (Ré-Fá-Lá) e III (Mi-Sol-Si). (Exemplos 4.a e 4.b)

**Figura 18** - Possível paralelismo entre os acordes do grau ii e iii; e ii e I fora da Regra da Oitava

Exemplo 4.a

Exemplo 4.b

ii

iii

ii

I

**Fonte:** Exemplo do autor.

#### 3.4.5 Segundo Grau (II) seguido por (IV).

Não há relação direta entre ② e ④ na R.O.

### 3.5 Terceiro Grau (III) e seus desdobramentos

#### 3.5.1 Terceiro Grau (III) seguido por (VI)

Não há relação direta entre ③ e ⑥ na R.O.

### 3.5.2 Terceiro Grau (III) seguido por (IV)

A relação dos graus ③ e ④, (I<sup>6</sup>) e (IV) respectivamente, é possível em sentido ascendente. Além disso, ③ como I<sup>6</sup> é parte constituinte da *Cadenza Lunga*. Segundo Sanguinetti, na tradição dos *partimenti*, o nome *Cadenza Lunga* aparece pela primeira vez em um *Zibaldone*<sup>17</sup> de Gaetano Greco (1657-1728). (SANGUINETTI, 2011, p.109)

**Figura 19** - Zibaldone de Gaetano Greco

Gaetano Greco - *Zibaldone* intitulado *Partimenti di Greco Gaetano*

Cadenza Lunga

Fonte: (SANGUINETTI, 2011, p.109) (Adaptado)

### 3.5.3 Terceiro Grau (III) seguido por (II)

③ e ② são comuns na R.O no sentido descendente. Se tratando do acorde de Sol maior e Dó maior respectivamente.

### 3.5.4 Terceiro Grau (III) seguido por (V)

Não há relação direta entre o grau ③ e ⑤ segundo a R.O.

## 3.6 Quarto Grau (IV) e seus desdobramentos

### 3.6.1 Quarto Grau (IV) seguido por (V).

A interpretação de IV e V em Piston prevalece na R.O em ④ e ⑤. O acorde no ④ pode conter uma quinta e uma sexta (S<sup>5</sup>) ou apenas uma sexta (S<sup>6</sup>).

<sup>17</sup> “A zibaldone is typically the work of a student, who scribbled down in his copybook the material he needed without regard for ordering, coherence, authorship, or consistency.” (SANGUINETTI, 2011, p.54)

### 3.6.2 Quarto Grau (IV) seguido por (I).

Não há relação direta entre ④ e ③ na R.O. Se considerarmos apenas os acordes, o ④ como Fá maior e ① como Dó maior, essa relação pode ser alcançada via ③ - ④.

### 3.6.3 Quarto Grau (IV) seguido por (II).

Não há relação direta entre ④ e ②. Se levarmos em consideração apenas o acorde, sendo ④ Fá maior e ⑤ Sol maior, podemos alcançar essa relação via ④ - ⑤, conforme vimos anteriormente.

### 3.6.4 Quarto Grau (IV) seguido por (III).

O ④ se relaciona com o ③ descendentemente. Nesse caso, o ④ é representado pelo acorde V<sup>2</sup>.

### 3.6.5 Quarto Grau (IV) seguido por (VI).

O ④ não se relaciona diretamente com ⑥. No entanto, é importante dizer que o ④ (IV) e ⑥ (IV) no sentido ascendente, representam o mesmo acorde.

## 3.7 Quinto Grau (V) e seus desdobramentos

### 3.7.1 Quinto Grau (V) seguido de (I)

⑤ e ① não tem relação direta segundo a R.O. No entanto, em relação ao acorde, por exemplo, Sol maior e Dó maior, há outros tipos de conexão, como vimos no Exemplo 1.a e 1.b.

### 3.7.2 Quinto Grau (V) seguido de (VI)

⑤ e ⑥ é comum como um movimento ascendente na R.O, ao qual ⑥ é um acorde de IV na primeira inversão IV<sup>6</sup>. (Exemplo 7).

**Figura 20** - Regra da Oitava: grau ⑤ e ⑥

Exemplo 7

Fonte: Exemplo do autor.

### 3.7.3 Quinto Grau (V) seguido de (IV)

V e IV ocorre na R.O de maneira descendente. Porém, na R.O o IV descendente não é considerado uma tríade de Fá (Fá-Lá-Dó), mas sim, a sétima do acorde de Sol no baixo V<sup>2</sup> (Fá-Sol-Si-Ré), conforme citado anteriormente, e demonstrado no Exemplo abaixo:

**Figura 21**- Regra da Oitava: grau ⑤ e ④

Exemplo 6

Fonte: Exemplo do autor.

### 3.7.4 Quinto Grau (V) seguido de (III)

Não há relação direta entre ⑤ e ③. Levando em consideração apenas os acordes, podemos alcançar essa relação via ②-①; ⑦-①; ④-③.

### 3.7.4 Quinto Grau (V) seguido de (II)

Não há relação direta entre ⑤ e ②. No entanto, como mencionado anteriormente, ⑤ (V) e ② V representam o mesmo acorde na R.O.

## 3.8 Sexto Grau (VI) e seus desdobramentos

### 3.8.1 Sexto Grau (VI) seguido de (II)

Não há relação direta entre ⑥ e ②. No entanto, considerando ⑥ como representante do acorde de Fá maior e ② como Sol maior, é possível alcançar essa relação através de ⑥-⑦ ou ④-⑤.

### 3.8.2 Sexto Grau (VI) seguido de (V)

A relação entre ⑥ e ⑤ é comum na R.O, sendo ⑥ representado pelo acorde ( $V^3/V$ ) no sentido descendente (Exemplo 8). Aqui segundo a R.O temos um acorde não diatônico representado por Ré maior (Ré-Fá#-Lá).

Exemplo 8

Figura 22 - Regra da Oitava: grau ⑥ e ⑤

### 3.8.3 Sexto Grau (VI) seguido de (III)

Não há relação direta entre ⑥ e ③. Considerando os acordes formados sob esses graus, Fá maior e Dó maior, podemos alcançar tal relação em ④-③.

### 3.8.4 Sexto Grau (VI) seguido de (IV)

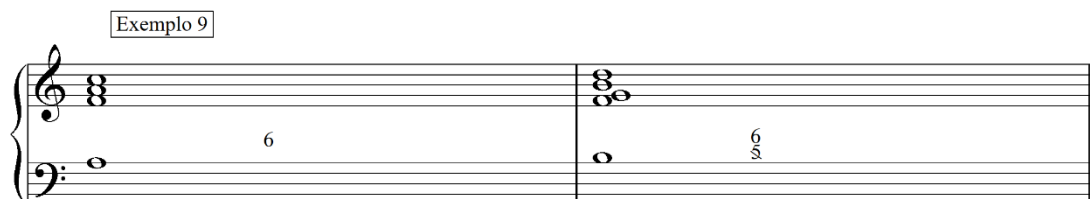
O acorde formado sobre ④ é o mesmo no ⑥, ou seja, Fá maior. Não há relação direta entre eles.

### 3.8.4 Sexto Grau (VI) seguido de (I)

Não há relação direta entre ⑥ e ①. No entanto, se tratando dos acordes formados sobre esses graus, podemos alcançar tal relação em ③-④.

### 3.8.5 Sexto Grau (VI) seguido de (VII)

Tal relação, não aparece na tabela de progressões comuns de Piston. No entanto, ⑥ e ⑦ é comum na R.O. (Exemplo 9).

**Figura 23** - Regra da Oitava: grau ⑥ e ⑦

Fonte: Exemplo do autor.

### 3.9 Sétimo Grau (VII) e seus desdobramentos

O acorde ( $V_5^6$ ) representa o grau ⑦ em sentido ascendente, e (V) no sentido descendente.

#### 2.9.1 Sétimo Grau (VII) seguido de (III)

Não há relação direta entre o grau ⑦ e ③. No entanto, os acordes formados dessa relação podem ser facilmente alcançados via ⑦-①; ②-①; ②-③.

### 3.10 Sumário das progressões harmônicas de Walter Piston e a Regra da Oitava de Fedele Fenaroli

Tabela 2 - Sumário das progressões harmônicas de Walter Piston e a Regra da Oitava de Fedele Fenaroli

Walter Piston	Relação Comum	Às Vezes	Menos Frequente	Fedele Fenaroli	Relação Comum
I	IV, V	VI	II; III	①	( $V^3$ ), ( $V_5^6$ )
II	V	VI	I; III; IV	②	( $I^6$ ); (I)
III	VI	IV	II; V	③	(IV); ( $V^3$ ),
IV	V	I; II	III; VI	④	(V); ( $I^6$ )
V	I	VI; IV	III; II	⑤	( $V^2$ ); (IV)
VI	II	III; IV	I	⑥	(V); ( $V_5^6$ )
VII	III			⑦	( $V^3/V$ ); (I)

## 4 INVERSÕES SEGUNDO PISTON EM RELAÇÃO A REGRA DA OITAVA

Aqui vamos investigar a relação dos exemplos de Piston a respeito das inversões, e se há alguma relação com a R.O de Fenaroli. Com isso, acrescentaremos outro mestre napolitano, Giovanni Furno (1748-1837) para explicarmos alguns movimentos de baixo por saltos, e usaremos as contidas em seu *Metodo facile breve e chiara ed essenziali regole per accompagnare Partimenti senza numeri* (1817).

### 4.1 Regole delle Corde del tono e Regola delle uscite di tono o siano terminazion, de Giovanni Furno.

Furno, ao explicar a Regra da Oitava (Regole Delle Corde Del Tono) em seu tratado, em cada grau: ①, ②, ③... etc, também nos explica algumas exceções que são alcançadas por saltos. Todos exemplos demonstrados, terão como base a escala de dó maior.

#### 4.1.1 ④ e suas variações por Saltos.

Furno nos oferece três situações diferentes para o acorde no grau ④. Se o acorde do grau ④ ascende para um acorde no grau ⑤, este acorde no grau ④ será um acorde de Fá maior com sexta acrescentada (S6%), em termos de harmonia funcional. (Exemplo 10). “Si avverte però, che allora la 4° di tono vuole 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, e 6<sup>a</sup>, qualora sale ala 5<sup>a</sup> di tono.” (FURNO, 1817 p.3).

**Figura 24** - Giovanni Furno – grau ④ ascendendo para o grau ⑤

Exemplo 10

④                      ⑤

Fonte: (FURNO, 1817, p.3)

Por outro lado, se o ④ grau não ascende para o ⑤, então ele recebe apenas uma 3ª e uma 5ª. (Exemplo 11). “(...) se poi non sale a detta 5ª di tono, allora se li dà solo 3ª, e 5ª.” (FURNO, 1817, p.4).

**Figura 25-** Giovanni Furno – grau ① alcançando grau ④ por salto.

Exemplo 11

①                      ④

Fonte: (FURNO, 1817, p.4)

Se o ④ é alcançado por um movimento descendente depois de ⑤, o ④ grau de torna uma V2, em termos de harmonia graduada. (Exemplo 12).

“(...) e se scende dalla 5ª di tono, allora resta, colle stesse Consonanze della detta 5ª di tono, che sopra la sudetta 4ª di tono, vengono ad essere 2ª, 4ª maggiore, e 6ª.” (FURNO, 1817, p.4).

**Figura 26 -** Giovanni Furno – grau ⑤ descendendo para o grau ④.

Exemplo 12

⑤                      ④

Fonte: (FURNO, 1817, p.4)

#### 4.1.2 ⑥ e suas variações por Saltos.

Assim, como ④, há três tipos de acordes no grau ⑥ segundo Furno.

Quando ⑥ descende para ⑤, é melhor usar a 6ª maior, porque segundo “cria uma harmonia melhor “. Em harmonia graduada ( $V^3/V$ ). (Exemplo 13).

“Si avverte, che la 6ª di tono quando è maggiore, e cala ala 5ª di tono, allora la 6ª d’accompagnamento è meglio darcela maggiore, perchè fa migliore armonia (...)” (FURNO, 1817, p.5).

**Figura 27-** Giovanni Furno – grau ⑥ descendendo para o grau ⑤

Exemplo 13

⑦                  ⑥                  ⑤

Fonte: (FURNO, 1817, p.5)

Quando ⑥ ascende para ⑦, o grau ⑥ possui um acorde 6/3, ou seja, IV6 em harmonia graduada. (Exemplo 14). “(...) allora vi si può aggiungere anche la 6ª, come fosse 2ª di tono, com darle 3ª, 4ª e 6ª maggiore.” (FURNO, p.5)

**Figura 28 -** Giovanni Furno – grau ⑥ ascendendo para o grau ⑦

Exemplo 14

⑤                  ⑥                  ⑦

Fonte: (FURNO, 1817, p.5)

Por fim, quando a ⑥ é alcançada nem por ⑦ descendente, nem por ⑤ ascendente, ela recebe 5/3, ou seja, um acorde menor vi em harmonia graduada. (Exemplo 15). “(...) ma se poi

detta 6<sup>a</sup> di tono non sale ala 7<sup>a</sup> di tono, ne cala alla 5<sup>a</sup> di tono, allora se led à 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>”. (FURNO, p.5)

**Figura 29** - Giovanni Furno – grau ⑥ saltando para o grau ③

Exemplo 15

Fonte: (FURNO, 1817, p.5)

#### 4.2 Regola dele uscite di tono o siano terminazioni

Agora examinaremos algumas possibilidades de tonicizações segundo Furno.

Furno considera quatro tipos de “*terminazioni*”, ao qual duas são ascendentes e duas descendentes.

A primeira diz a respeito de quando o baixo ascende de ⑦ para ①. “(...) quando il Partimento sale di mezzo tono, allora diventa 7<sup>a</sup> e prima di tono.” (FURNO, p.9)

**Figura 30** - Giovanni Furno: Partimento N° 4. Tonicização através dos graus ⑦ - ①

Furno - Partimento N° 4

Fonte: Giovanni Furno (1817), adaptado pelo autor.

Tal movimento é exemplificado no Partimento N° 4 de Furno. Observe que o partimento está em Dó maior. A partir do quarto compasso, ao colocar o ⑦ de uma tonalidade pretendida,

ocorre uma tonicização, no caso para Sol maior. A respeito da nova tonalidade ser maior ou menor, Furno nos diz que isso depende da ocorrência de terças e sextas da tonalidade menor, anterior a modulação.

“(…) ma bisogna vedere se corresponde al tono in cui si v`a, se si entra in 3<sup>a</sup> minore, or in terza maggiore, si consce dall’ anticipazione de detta 3<sup>a</sup> or purê dalla 6<sup>a</sup> di tono come si è anticipata.” (FURNO, p.9)

A segunda possibilidade de tonicização está entre ④ e ⑤. Ao harmonizar em um dado baixo, um ④ - ⑤ de outra tonalidade, conseguimos alcançar uma tonização. “(…) quando sale di tono intero, deveta 4<sup>a</sup>, e 5<sup>a</sup> dito tono.” (FURNO, p.9)

**Figura 31-** Giovanni Furno: Partimento N° 4. Tonicização através dos graus ④ - ⑤

Furno - Partimento N° 4

Dó maior

Sol maior/menor

Si maior/menor

Ré maior/menor

5

**Fonte:** Giovanni Furno (1817), adaptado pelo autor.

Observe, que após a cadencia no quinto compasso para Sol, o partimento se direciona para a tonalidade de Si maior/menor com o baixo ④-⑤. Em seguida, no compasso 6, com o mesmo procedimento, o baixo se direciona para Ré maior/menor.

A terceira possibilidade de tonicização, ocorre de maneira descendente com o baixo ⑥ “(…) quando cala di mezzo tono diventa 6<sup>a</sup>, e 5<sup>a</sup> di tono (...)” (FURNO, p.9).

**Figura 32** - Giovanni Furno: Partimento N° 4. Tonicização através dos graus ⑥ e ⑤

Furno - Partimento N° 4

Dó maior

Sol maior/menor

Si maior/menor

Ré maior/menor

Lá menor

5

④ ⑤

④ ⑤

⑥ ⑤

⑦ ①

**Fonte:** Giovanni Furno (1817), adaptado pelo autor.

Seguindo o partimento, após a cadência em Ré maior/menor, Furno nos direciona para uma cadência em Lá menor através dos graus ⑥-⑤. Podemos afirmar que estamos nos direcionando para Lá menor, por conta da sexta (Fá ♭).

A seguir, mostraremos o Partimento N° 4 inteiro, com todas suas tonicizações.

**Figura 33** - Giovanni Furno: Partimento N° 4. Partimento Completo

Furno - Partimento N° 4

5

10

Dó maior

Sol maior/menor

Si maior/menor

Ré maior/menor

Lá menor

Sol maior

Ré menor

Fonte: Giovanni Furno (1817), adaptado pelo autor.

Note que no compasso 10, podemos nos assegurar que este ⑥-⑤ está se direcionando para Ré menor, por conta de sua sexta (Si $\flat$ ) e de sua terça (Fá $\sharp$ ).

Por fim, o ultimo movimento explicado por Furno, é a tonicização alcançada pelos graus ②-①. “(...) quando cala di tono intero, diventa 2<sup>a</sup>, e prima di tono (...)” (FURNO, p.9).

**Figura 34** - Giovanni Furno. Tonicização através do grau ② e ①

Dó maior

Sol maior

②

①

Fonte: Giovanni Furno (1817), adaptado pelo autor.

No exemplo acima, Furno demonstra uma tonicização para Sol maior, alcançada pelos graus ②-①.

Em suma, abaixo se encontra os quatro tipos de tonicizações segundo Furno.

**Figura 35** - Tonicizações de Giovanni Furno

Modulação 1

Modulação 2

Modulação 3

Modulação 4

**Fonte:** Giovanni Furno (1817), adaptado pelo autor.

Em relação as modulações mostradas por Furno, podemos concluir que os Napolitanos tinham possuíam um pensamento simples e efetivo a respeito da técnica da modulação. Tal simplicidade, se faz possível tonicizar ou modular de uma maneira muito rápida.

### 4.3 Análise comparativa entre Piston e os Napolitanos Fenaroli e Furno.

Agora que conhecemos a Regra da Oitava de Fenaroli, junto a alguns movimentos de baixo e modulações de Furno, faremos uma análise harmônica comparativa com alguns exemplos do repertório demonstrado por Piston.

A respeito de Piston, é importante explicar que em todos os exemplos, há uma indicação em Cifra a respeito da tonalidade (Figura 36). No entanto, também não há distinção ou uma mudança na cifra para indicar a qualidade do acorde: C e Cm seria representado por C.

**Figura 36** - Demonstração de como Walter Piston analisa a tonalidade de um excerto musical.

**Allegro**

The musical score shows a sequence of chords and Roman numerals: E: IV<sup>6</sup>, II<sup>6</sup>, I, IV<sup>6</sup>, V/V, I<sup>6</sup>, V<sub>3</sub><sup>4</sup>, I. The first measure, containing 'E: IV<sup>6</sup>', is circled in orange. A circled '3' is placed below the second and fifth measures.

**Fonte:** Walter Piston (1987).

Os graus não pertencentes a R.O serão marcados em Vermelho, conforme o Exemplo abaixo:

**Figura 37** - Grau não pertencente a Regra da Oitava

①

**Fonte:** Imagem criada pelo autor.

#### 4.3.1 Análise acerca do acorde I<sup>6</sup>

I<sup>6</sup> é representado pelo grau ③ na R.O. A respeito do I<sup>6</sup>, Piston nos mostra os seguintes exemplos:

**Figura 38** - Beethoven - Pianoforte Concerto, op.15Ex.156. Beethoven - *Pianoforte Concerto, op.15*

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and begins with a piano (*p*) dynamic and a quarter rest. It then features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The lower staff is in bass clef and begins with a piano (*p*) dynamic and a whole rest. It then features a series of chords: a first inversion triad (I<sup>6</sup>), a second inversion triad (II<sup>6</sup>), a dominant seventh chord (V<sup>7</sup>), and a first inversion triad (I). The dynamic changes to *sf* (sforzando) at the second measure.

**Fonte:** (PISTON, 1987, p. 91) (Adaptado)

No excerto de Beethoven, a harmônia está de acordo com a R.O. Vale ressaltar que o grau ④ pode receber uma 5<sup>o</sup> ou 6<sup>o</sup> ou ambas.

**Figura 39** - Beethoven - Pianoforte Concerto, op.15. Análise segundo a Regra da Oitava

Fonte: (PISTON, 1987, p. 91) (Adaptado)

**Figura 40** - Brahms – Symphony no.3

Ex. 157. Brahms - *Symphony no. 3*

Fonte: (PISTON, 1987, p. 91-92) (Adaptado)

A respeito do I6, Brahms seguiu a R.O, no sentido do grau ③ pertencer a tónica. No entanto, aqui observamos uma mudança no modo, ou seja, no compasso 3 temos Fá maior, e logo em seguida, temos Fá menor na primeira inversão  $iv_6$ . Outro fator digno de nota, é o acorde de sétima diminuta no ① assinalado em vermelho no segundo compasso, como mostramos abaixo. Tal procedimento, já seria parte de uma prática harmônica não pertencente a R.O.

**Figura 41-** Brahms – Symphony no.3. Análise segundo a Regra da Oitava

①      ①      ①

③      ⑥

R.O Lá bemol maior (?)

Fonte: (PISTON, 1987, p. 91-92) (Adaptado)

No último compasso, podemos analisar o acorde VI<sup>6</sup> como ⑥ de Lá bemol, no entanto, precisaríamos continuar a análise para confirmarmos esta hipótese.

Ainda a respeito do mesmo acorde, Schubert em seu Quinteto, demonstra o mesmo procedimento.

**Figura 42 -** Franz Schubert - Quinteto de Cordas. D.956.

Franz Schubert - *Quinteto de Cordas, D.956*

**Allegro ma non troppo.**

①      ①      ①

③      ⑥

Fonte: (PISTON, 1987, p. 92) (Adaptado)

No próximo exemplo de Piston, em Mozart, o I<sup>6</sup> também aparece conforme a R.O.

**Figura 43** - Mozart – Sonata, K. no.332

Ex. 158. Mozart - Sonata, K. no. 332

D: V i<sup>6</sup>

Fonte: (PISTON, 1987, p. 92) (Adaptado)

Fá no grau ③, é um acorde de Ré menor na primeira inversão (i<sup>6</sup>).

**Figura 44** - Mozart – Sonata, K. no.332. Análise segundo a Regra da Oitava

⑥ ③

Fonte: (PISTON, 1987, p. 92) (Adaptado)

#### 4.3.2 Análise acerca do acorde II

II<sup>6</sup> é equivalente ao grau ④ da R.O. A seguir, alguns exemplos a respeito do II<sup>6</sup>.

**Figura 45** - Haydn – Quartet op.76, no. 4

Ex. 160. Haydn - Quartet, op. 76, no. 4

Adagio

Eb: II V/II II<sup>6</sup> II V I

Fonte: (PISTON, 1987, p. 93) (Adaptado)

Neste exemplo o primeiro compasso se mostra na tonalidade relativa menor da tonalidade de Mi bemol maior. Há uma mudança na R.O no segundo compasso, ao qual interpretamos como Fá menor. No terceiro compasso, a peça se dirige para a R.O de Mi bemol. Observe que em cada tonicização, há uma R.O implícita. Ou seja, no primeiro compasso, ⑥ e ⑤ se refere a R.O de Dó menor; no segundo compasso, ⑤-③-① se referem a R.O de Fá menor, e por fim, nos últimos dois compassos ⑤ e ① se referem a tonalidade de Mi bemol maior.

**Figura 46** - Haydn – Quartet op.76, no. 4. Análise segundo a Regra da Oitava.

The image shows a musical score for Haydn's Quartet op.76, no. 4, in 3/4 time. The score is divided into three sections, each with a colored header: 'R.O Dó menor' (blue), 'R.O Fá menor' (orange), and 'R.O Mi bemol maior' (green). The score consists of two staves, treble and bass. Roman numerals are placed below the notes to indicate harmonic analysis. In the first measure, the notes are G4, Bb4, and G4, with Roman numerals ⑥, ⑤, and ⑥ below them. In the second measure, the notes are F4, Ab4, and F4, with Roman numerals ⑤, ③, and ① below them. In the third measure, the notes are E4, G4, and E4, with Roman numerals ⑤ and ① below them. In the fourth measure, the notes are D4, F4, and D4, with Roman numerals ⑤ and ① below them.

Fonte: (PISTON, 1987, p. 93) (Adaptado)

Outro exemplo citado por Piston de II<sup>6</sup>, ocorre no quarto movimento da Sinfonia 4 de Brahms.

**Figura 47** - Brahms - Symphony no. 4. (PISTON, 1987, p.93) (Adaptado)

Ex. 160. Brahms - *Symphony no. 4*

**Allegro**

The image shows a musical score for Brahms' Symphony no. 4, in 3/4 time. The score is divided into two staves, treble and bass. Roman numerals are placed below the notes to indicate harmonic analysis. The Roman numerals are: E: IV<sup>6</sup>, II<sup>6</sup>, I, IV<sup>6</sup>, V/V, I<sup>6</sup>, V<sub>3</sub><sup>1</sup>, and I.

Fonte: (PISTON, 1987, p. 93) (Adaptado)

Neste exemplo, podemos observar que o grau ② aparece de duas maneiras diferentes daquelas mostradas na R.O. É muito interessante ressaltar determinadas passagens que fogem da R.O, pois demonstram novidades harmonicas do século XIX. Interessante notar também

como o grau ④, compasso 2 e ⑥, compasso 4, não seguem estritamente as possibilidades mostradas em Furno.

**Figura 48** - Brahms - Symphony no. 4

Fonte: (PISTON, 1987, p.93) (Adaptado)

#### 4.3.3 Análise acerca do acorde III

III<sup>6</sup> não existe como acorde menor como vimos na Seção anterior. Portanto consideraremos III<sup>6</sup> como ⑤, apenas em relação ao baixo.

**Figura 49** - Brahms - Sonata for Violin and Piano, op. 108.

Ex. 164. Brahms - *Sonata for Violin and Piano, op. 108*

**Adagio**

Fonte: (PISTON, 1987, p.94) (Adaptado)

Neste exemplo, de fato no primeiro compasso, III<sup>6</sup> aparece como Fá sustenido menor, ou seja, um acorde menor no terceiro grau em primeira inversão. Com base na R.O, Lá no baixo alcançado por um salto descendente seria considerado um acorde de Lá maior (⑤).

**Figura 50** - Brahms - Sonata for Violin and Piano, op. 108.

Fonte: (PISTON, 1987, p.94) (Adaptado)

**Figura 51** - Wagner - Die Walküre, Act II.

Ex. 165. Wagner - *Die Walküre*, Act II

E: III<sup>6</sup>

Fonte: (PISTON, 1987, p.94) (Adaptado)

Neste exemplo, Piston considerou o excerto em “E” Mi menor. Desta forma o acorde formado em III<sup>6</sup> não consta na R.O. Este grau (⑤) na R.O, seria representado pelo acorde dominante.

**Figura 52** - Wagner - Die Walküre, Act II.

⑤

Fonte: (PISTON, 1987, p.94) (Adaptado)

#### 4.3.4 Análise acerca do acorde IV

O acorde formado em IV<sup>6</sup> pode ser encontrado no grau ⑥ da R.O em modo maior ascendente. A seguir alguns exemplos de Piston acerca deste acorde.

**Figura 53** - Chopin - Polonaise, op. 40, no.1.

Ex. 166. Chopin - *Polonaise, op. 40, no. 1*

**Allegro con fuoco**

A: III II<sup>6</sup> III<sup>6</sup> IV<sup>6</sup> V I

Fonte: (PISTON, 1987, p.94) (Adaptado)

O quinto grau como primeira inversão de um acorde no terceiro grau (III<sup>6</sup>), no caso Dó Sustenido menor, não aparece na R.O. Isto posto, este grau representaria a dominante, ou seja, Mi maior na R.O.

**Figura 54** - Chopin - Polonaise, op. 40, no.1.

**Allegro con fuoco**

④ ⑤ ⑥ ⑤ ①

Fonte: (PISTON, 1987, p.94) (Adaptado)

No próximo exemplo em Schumann, estamos na tonalidade de Lá menor. O acorde de IV<sup>6</sup> pertence ao terceiro grau (③) na R.O de Ré menor. Nesse sentido, sua ocorrência é comum.

No final do excerto há uma nova mudança na R.O, o qual ⑦ se dirige ao ① de Mi maior, conforme uma das regras contidas no manual de Furno.

**Figura 55** - Schumann - Pianoforte Concerto, op. 54.

Ex. 168. Schumann - *Pianoforte Concerto*, op. 54.

**Allegro**

A: V/IV IV V/IV IV<sup>6</sup> II V/V V

Fonte: (PISTON, 1987, p. 95) (Adaptado)

**Figura 56** - Schumann - Pianoforte Concerto, op. 54. Análise segundo a Regra da Oitava

R.O Ré menor R.O Mi Maior

**Allegro**

⑦ ① ② ③ ⑦ ①

Fonte: (PISTON, 1987, p. 95) (Adaptado)

O acorde IV<sup>6</sup> no exemplo de Brahms, representa o ⑥ grau na R.O de Mi bemol maior.

**Figura 57** - Brahms - Song of Fate, op. 54.

Ex. 169. Brahms - *Song of Fate*, op. 54.

**Lento**

E $\flat$  IV<sup>6</sup> I<sup>4</sup> V/V V

Fonte: (PISTON, 1987, p.95) (Adaptado)

Importante também ressaltar que, embora o grau ⑤ comumente aparece como I<sup>4</sup> em cadências fora da R.O. A mudança da R.O de Mi bemol maior para R.O de Si bemol maior se dá pelos graus ⑦-①.

**Figura 58** - Brahms - Song of Fate, op. 54. Análise segundo a Regra da Oitava.

R.O Mi bemol maior R.O Si bemol maior

**Lento**

⑥ ⑤ ⑦ ①

Fonte: (PISTON, 1987, p.95) (Adaptado)

No próximo exemplo em Beethoven, todos acordes ocorrem conforme a R.O de Ré maior.

**Figura 59** - Beethoven - Symphony no. 2

Ex. 170. Beethoven - *Symphony no. 2*

D I IV<sup>6</sup> I<sup>6</sup> V<sub>3</sub> I V

Fonte: (PISTON, 1987, p.96) (Adaptado)

**Figura 60** - Beethoven - Symphony no. 2. Análise segundo a Regra da Oitava.

① ⑥ ③ ② ① ⑤

Fonte: (PISTON, 1987, p.96) (Adaptado)

#### 4.3.5 Análise acerca do acorde V

O acorde V<sup>6</sup> pode ser encontrado no grau ⑦ da R.O. Examinaremos agora, os exemplos expostos por Piston a respeito deste acorde.

**Figura 61** - Beethoven - Symphony no. 9.

Ex. 172. Beethoven - *Symphony no. 9*

**Adagio**

*p*

B $\flat$  I V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> V<sup>6</sup> I V<sup>6</sup> VI<sup>7</sup> V/V I<sub>4</sub> V

Fonte: (PISTON, 1987, p.96) (Adaptado)

Neste exemplo, apenas o segundo acorde (V<sup>2</sup>) nos chama atenção. Este grau ④ segundo a R.O, seria um Mi bemol o qual poderia ter uma sexta ou quinta e sexta. No entanto, há um movimento descendente para I<sup>6</sup>, semelhante ao que ocorre na R.O descendente, sendo classificado como V2. Vale mencionar também o ultimo compasso, o qual sobre o grau ⑤, há um Si bemol, como I<sub>4</sub><sup>6</sup>, ou seja, um movimento cadencial.

**Figura 62** - Beethoven - Symphony no. 9. Análise segundo a Regra da Oitava.

**Adagio**

*p*

① ④ ③ ⑦ ① ⑦ ⑥ ⑤

Cadência

Fonte: (PISTON, 1987, p.96) (Adaptado)

No exemplo extraído da abertura de Don Giovanni, está tudo conforme a R.O de Ré menor.

**Figura 63** - Mozart - Overture to Don Giovanni.

Ex. 173. Mozart - *Overture to Don Giovanni*

**Andante**

D I V<sup>6</sup> I

Fonte: (PISTON, 1987, p.97) (Adaptado)

**Figura 64** - Mozart - Overture to Don Giovanni. Análise segundo a Regra da Oitava.

**Andante**

① ⑦ ①

Fonte: (PISTON, 1987, p.97) (Adaptado)

#### 4.3.6 Análise acerca do acorde VI

**Figura 65** - Chopin - Prelude, op. 28, no. 20.

Ex. 174. Chopin - *Prelude, op. 28, no.20*

**Largo**

*p*

C I VI<sup>6</sup> V<sup>6</sup> IV<sup>6</sup> II<sub>b3</sub> V

Fonte: (PISTON, 1987, p.97) (Adaptado)

Neste exemplo de Chopin, o aparecimento do *Passus Duriusculus* realmente pode fazer muita diferença na harmonização escolhida. É importante mencionar o aparecimento do acorde de sexta francesa, pelo qual embora esteja ausente.

**Figura 66** - Chopin - Prelude, op. 28, no. 20. Análise segundo a Regra da Oitava

The image shows a musical score for Chopin's Prelude, op. 28, no. 20. It is in G minor, marked 'Largo' and 'p'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. A blue star is placed above the second measure of the bass line. A blue bracket underlines the bass line from the first to the sixth measure, with a blue arrow pointing to a box labeled 'Passus Duriusculus'. Below the bass line, circled numbers indicate the degrees of the chords: ①, ①, ⑦, ⑦, ⑥, ⑥, ⑤, ④.

Fonte: (PISTON, 1987, p.97) (Adaptado)

Fenaroli em seu livro *Partimenti Ossia Basso Numerato / Livro 3* (1775), nos explica como manejar esse tipo de cromatismo:

“Se o partimento estiver no modo menor, ele pode também descer semitom por semitom de ① até ⑤ inclusivamente. E este movimento pode aceitar vários acompanhamentos.” (FENAROLI, 1775, p.40).

Para exemplificar, basta pensarmos primeiramente que todos os acordes constituintes dessa descendência possuem terças estacionárias. Por exemplo, uma mesma terça, servirá para o grau  $\sharp$  e  $\flat$ .

**Figura 67** - Demonstrativo de terças sobre o baixo.

The image shows a musical score for Figure 67, demonstrating stationary thirds over the bass. It is in G minor, marked '3' above the treble clef staff. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line consists of a sequence of notes: ①, ⑦, ⑦, ⑥, ⑥, ⑤. The treble clef staff shows a sequence of chords: 3, 3, 3, 3. The bass line is marked with circled numbers: ①, ⑦, ⑦, ⑥, ⑥, ⑤.

Fonte: Exemplo do autor.

Em seguida, a quinta do primeiro acorde, se moverá para a sexta do mesmo acorde. A sexta se ligará ao segundo, que por sua vez se tornará sua sétima. Esse movimento de sexta e sétima, prevalecerá sobre todo o cromatismo até sua resolução na 8ª de ⑤).

**Figura 68** – Transformações intervalares na voz do contralto.

The musical score for Figure 68 shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of seven notes with the following fingerings: 5,  $\flat 6$ ,  $\flat 7$ , 6,  $\flat 7$ ,  $\flat 6$ , and 8. The piano accompaniment consists of six chords with the following fingerings: 3, 3, 3, 3, 3, and 3. Below the piano staff, there are circled numbers: ①, ⑦, ⑦, ⑥, ⑥, and ⑤.

Fonte: Exemplo do autor.

Esta ideia de Fenaroli ocorre no exemplo de Chopin mostrado acima, e exemplificado com cores abaixo:

**Figura 69** - Exemplificação do cromatismo em Chopin.

The musical score for Figure 69 is marked 'Largo'. It shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has six notes with fingerings 5, 6, 7, 6, 7, and 6. The notes are color-coded: blue for 5, red for 6, and blue for 7. The piano accompaniment consists of six chords with fingerings 3, 3, 3, 3, 3, and 3.

Fonte: Exemplo do autor.

Podemos observar o mesmo tipo de movimento em *Passus Duriusculus* em Mozart, em sua Sinfonia nº40.

**Figura 70** - Mozart - Sinfonia nº40

Passus Duriusculus

Wolfgang Amadeus Mozart - Sinfonia nº 40 (primeiro movimento)

⑤                      ⑤                      ⑤                      ⑤                      ⑤                      ⑤

Fonte: (PISTON, 1987, p.97) (Adaptado)

**Figura 71** - Franck - Symphony.

Ex. 176. Franck - *Symphony*

**Allegro**

VI<sup>6</sup>                      VI<sup>6</sup>

I

Fonte: (PISTON, 1987, p.97) (Adaptado)

Embora Piston tenha entendido o Si no primeiro acorde como um acorde completo, entendemos que esse Si seria uma *apojatura* (6-5) de Ré maior, sendo assim, não interferindo no raciocínio da R.O, o qual este seria o grau ①. Apesar de considerarmos o grau ⑤ fora da R.O, neste contexto está claramente mostrado que este Lá no baixo faz parte de um contorno sobre o acorde de Ré maior ①.

**Figura 72 - Franck - Symphony. Análise segundo a Regra da Oitava.**

**Allegro**

Fonte: (PISTON, 1987, p.97) (Adaptado)

No próximo exemplo em Chopin, é exposto um caso em que a a figuração da Valsa precisa ser levada em consideração. Embora muitos acordes possam ser explicados no sentido vertical, o baixo segue uma ideia linear, pelo qual se revela os reais objetivos harmônicos.

**Figura 73 - Chopin - Waltz (posth).**

Ex. 177. Chopin - *Waltz (posth)*

Fonte: (PISTON, 1987, p.98). (Adaptado)

**Figura 74 - Chopin - Waltz (posth). Análise segundo a Regra da Oitava.**

Fonte: (PISTON, 1987, p.98). (Adaptado)

### 4.3.7 Análise acerca do acorde VII

O acorde de VII<sup>6</sup> pode ser encontrado no ② na R.O maior, ascendente e descendente.

**Figura 75** - Bach - Well-tempered Clavichord. I. Prelude no. 3

Ex. 179. Bach - *Well-tempered Clavichord. I, Prelude no.3*

IV I<sup>6</sup> VII<sup>6</sup> I

Fonte: (PISTON, 1987, p.98). (Adaptado)

Neste exemplo de Bach, novamente, se olharmos somente por uma perspectiva vertical, não entenderemos a primeira colcheia de Dó sustenido como pertencente ao acorde de Fá sustenido.

**Figura 76** - Bach - Well-tempered Clavichord. I. Prelude no. 3. Análise segundo a Regra da Oitava.

④ ① ③ ① ② ⑦ ①

Fonte: (PISTON, 1987, p.98). (Adaptado)

**Figura 77** - Mozart - Pianoforte Concerto, K. no. 488.

Ex. 180. Mozart - *Pianoforte Concerto, K. no. 488*

**Presto**

I VII° I° V/V V

Fonte: (PISTON, 1987, p. 99) (Adaptado)

Neste exemplo de Mozart, a harmonia se desenvolve conforme a R.O, tendo uma pequena mudança nos dois últimos compassos. Curioso notar os últimos dois acordes, são muito parecidos com a ideia que Schumman, mencionado acima.

**Figura 78** - Mozart - Pianoforte Concerto, K. no. 488.

**Presto**

R.O Lá maior

R.O Mi maior

① ② ③ ⑦ ①

Fonte: (PISTON, 1987, p. 99) (Adaptado)

A mudança da R.O de Lá maior para a R.O de Mi maior se dá pelos graus

⑦-①

## 5 CONCLUSÃO

Como podemos perceber, existe uma certa limitação na explicação das relações harmônicas a respeito das progressões em Piston, o qual a Regra da Oitava nos oferece mais informações. No entanto, devemos ter precaução no seu uso. Como vimos nos exemplos de acordes em primeira inversão, muitos excertos necessitam de outros olhares para haver uma análise mais esclarecedora. Nesses exemplos, a R.O pode não ser de tanta utilidade. Percebemos também que fica mais claro entender uso de harmonias que fugiam de um uso geral, tomando a Regra da Oitava como seu representante. Por este ponto, a explicação de Piston é bastante abrangente e válida, porém, ainda se faz necessário discutir o que seria uma harmonização básica e o que seria uma harmonização “moderna”, se comparando aos diferentes períodos. Através dos exemplos, notamos que compositores como Brahms, Schumman, Chopin, ainda usavam muito a ideia de harmonização da Regra da Oitava e com isso, suas “invenções” harmônicas ficavam mais evidentes. Nessa perspectiva, talvez poderemos responder futuramente mais a respeito do estilo individual de cada compositor.

Por fim, a Regra da Oitava foi uma solução para o pensamento tonal para qualquer desdobramento artístico, seja ele performático via improvisação, ou composicional via partimento. Do ponto de vista pedagógico, a Regra da Oitava acrescentaria muito aos estudos da harmonia, tendo em mente que seu uso no século XVIII serviu como base para muitos compositores e escolas, como por exemplo os Napolitanos. A luz de estudos recentes como Sanguinetti (2012) e Gjerdingen (2020), se faz necessário uma atualização a respeito da coerência de estratégias de ensino da harmonia.

## REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- ALDWELL, Edward, et al. *Harmony & voice leading*. 5th edition, Cengage, 2017.
- ALBRECHTSBERGER, Johann Georg. *Gründliche Anweisung zur Composition*. 1790
- ARNOLD, F. T. *The art of accompaniment from a thorough-bass: as practised in the XVIIIth & XVIIIth centuries*. Dover, 2003.
- CATEL, Charles-Simon. *Traité d'harmonie*. 1802
- CHRISTENSEN, Thomas. "The Règle de l'Octave' in Through-Bass Theory and Practice". *Acta Musicologica*, vol. 64, nº 2, julho de 1992, p. 91.
- DIERGARTEN, Felix. "Romantic Thoroughbass. Music Between Improvisation, Composition and Performance." *Theoria 18* (2011b): 5-36.
- FENAROLI, Fedele. *Partimenti Ossia Basso Numerato*. 1775. Disponível em: <http://partimenti.org>.
- FURNO, Giovanni. *Metodo facile breve e chiara ed essenziali regole per Accompagnare Partimenti senza numerari*. 1817. Disponível em: <http://partimenti.org>.
- GOLDMAN, Richard Franko. *Harmony in Western Music*. W.W Norton, 1965.
- SADIE, STANLEY e TYRRELL J, organizadores. *Dictionary of Music and Musicians: The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed, Oxford University Press, Grove, 2001.
- HOLTMEIER, L. "Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of Octave". *Journal of Music Theory*, vol.51, nº 1, janeiro de 2007, p. 5-49.
- KALKBRENNER, Friedrich Wilhelm. *Traité d'harmonie du pianist, Op. 185*. 1849.
- KOELLREUTTER, Hans J. *Introdução à Harmonia Funcional*. São Paulo: Ricordi, 1986.
- KOSTKA, Stefan M., et al. *Tonal Harmony: with an introduction to twentieth-century music*. 7th ed, McGraw-Hill, 2013.
- LESTER, Joel. *Composition theory in the eighteenth century*. Harvard University Press, 1992.
- MENKE, Johannes. Deutsche Partimento-Rezeption im 19. Jahrhundert, Dargestellt am Beispiel von Siegfried Dehn und Richard Wagner. *Musiktheorie*, vol. 33, 2018, p.49-61.
- PISTON, Walter, e DEVOTO, Mark. *Harmony*. 5th ed, Norton, 1987.
- SANGUINETTI, Giorgio. *The art of partimento: history, theory and practice*. Oxford University Press, 2012.

STELLA, G. "Partimenti in the Age of Romanticism: Raimondi, Platania, and Boucheron".  
*Journal of Music Theory*, vol.51, n° 1, 2007, p. 161-86.