

Harmonia Tonal II

**Apostila organizada por
prof. Norton Dudeque**

2003

UNIDADE I

1. Região tonal e Modulação

A música tonal tem como uma das suas maiores características a utilização de um centro tonal, a tônica, que define um ponto de referência sonora para o ouvinte.

No entanto, um dos aspectos mais enriquecedores do sistema tonal é justamente o fato que propõe a troca, ou mudança de centro tonal dentro de uma mesma peça ou obra musical. Por exemplo, se ouvirmos uma peça que tem dó maior como sua tônica, a peça iniciará e terminará em dó maior, e teremos a impressão de encontrar um ponto de apoio e de referência (tonal) para toda a peça independentemente de sua duração. Mas dentro desta tonalidade de dó maior, ou monotonalidade como chama Schoenberg, podemos encontrar outras áreas tonais, por exemplo, um trecho em sol maior. Estas **áreas tonais** geralmente são referidas como **regiões tonais**. Assim, uma região tonal pode ser definida como uma passagem que apresenta uma outra tendência tonal que não a da tônica. O conceito de região tonal é útil para o entendimento do aspecto da tonalidade que lida com desvios tonais a partir da tônica. Portanto, quando tivermos pequenas passagens que claramente apresentam outra tendência tonal, vamos nos referir a esta passagem como estando em outra região tonal.

Modulação por outro lado, implica em uma mudança de centro tonal, ou tônica, i.e. por uma duração maior do que uma simples mudança passageira de região. Novamente, se temos uma peça em dó maior, podemos ter uma modulação para outra tônica mas esta deverá ser convincente, tanto no seu aspecto composicional (aspectos harmônico, temático e motivico etc.), quanto temporal. Por exemplo, se temos uma obra musical com dois temas e o primeiro destes é

apresentado na sua integridade na tônica, mesmo que ocorram tonalizações e desvio(s) para outra região tonal não ocorrerá modulação neste tema. No entanto, podemos também ter um segundo tema que é apresentado na sua integridade em outra tonalidade, por exemplo na dominante. Aqui o material temático, e a duração do tema definiram um novo centro tonal, uma modulação.

É difícil definir-mos quanto tempo é necessário para que se perceba auditivamente uma modulação. De fato, não existe regra para tal, mas devemos sim nos basear no bom senso e em um pouco de análise musical.

Um terceiro ponto refere-se à **tonicalização**. Entende-se por tonicalização a aplicação imediata de um acorde de dominante individual que funciona em nível localizado e dentro de um contexto tonal maior. Por exemplo, entendemos por tonicalização a progressão (em dó maior) I–V/V–V, em que o acorde V/V é uma dominante secundária (ou individual) da dominante da tônica, diz-se então que o acorde V foi tonicalizado. Assim, tonicalização funciona para todos os acordes alterados vistos até agora, e que tem um efeito puramente local e imediato, o que não implica necessariamente em mudança de região tonal ou modulação.

Portanto, temos três níveis de entendimento em relação à troca de centro tonal: **1.** um nível local em que um acorde é tonicalizado; **2.** um nível um pouco maior e mais longo, onde um trecho é apresentado com outra tendência tonal (região); **3.** um nível mais duradouro quando de fato ocorre a mudança de tônica.

2. Relação entre tonalidades

Devemos considerar as várias possibilidades de relação entre duas tonalidades, ou tônicas.

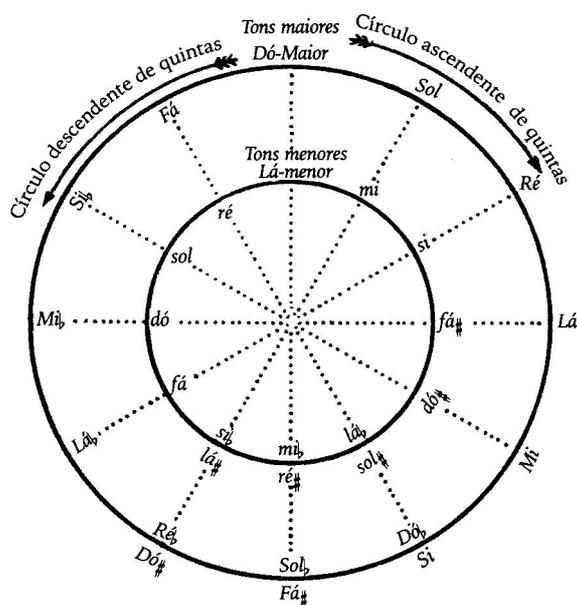
Em primeiro lugar, as relações tonais onde não existe uma troca de tônica apesar de serem tonalidades com nomes diferentes. Um primeiro caso refere-se às tonalidades que são **enarmônicas**, isto é, são tonalidades que têm nomes distintos mas que na realidade são equivalentes entre si, ou seja, têm notas enarmônicas. Por exemplo, a tonalidade de dó# maior é uma tonalidade enarmônica de ré, maior. Assim, se encontrarmos uma passagem ou uma obra onde o compositor reescreveu um trecho de dó# maior para ré, maior, não podemos nos referir a esta passagem como uma modulação porque não houve troca de tônica. De fato, a tônica foi somente enarmonizada.

Um segundo caso envolve as tonalidades que são **homônimas**, ou seja, aquelas que têm o mesmo nome mas diferem quanto ao modo, por exemplo, dó maior e dó menor. Uma passagem dentro de uma obra e que nela ocorre uma mudança de modo, digamos de lá maior para lá menor, não implica em modulação porque não houve mudança de tônica; a tônica continua sendo lá. No entanto, nestes dois primeiros casos indica-se a mudança de região tonal.

Modulação pode ocorrer entre tonalidades que sejam **relativas** entre si, ou seja, aquelas tonalidades que compartilham a mesma armadura de clave. Por exemplo, lá maior e fá# menor; dó maior e lá menor; sol maior e mi menor, etc. Neste caso é possível falarmos de modulação porque existe uma mudança de tônica.

As tonalidades que são mais próximas entre si são as **relativas** e as **tonalidades vizinhas**, ou seja, as que tem um acidente a mais ou a menos na armadura de clave. Por exemplo, dó maior e fá maior, são tonalidades vizinhas porque tem um acidente de diferença entre suas armaduras de clave. Uma maneira mais fácil de visualizarmos as tonalidades vizinhas é termos em mente o círculo

de 5^{as}. No círculo observamos que as tonalidades à distância de uma 5^a justa, ascendente ou descendente, tem apenas uma alteração de diferença entre suas armaduras de clave. As tonalidades que tem duas 5^{as} de distância entre si são mais distantes porque tem dois acidentes de diferença na armadura de clave, e assim por diante. Quanto maior a distância entre as tonalidades no círculo de 5^{as}, maior será o seu distanciamento tonal.



Portanto, podemos definir o grau de relacionamento entre tonalidades distintas:

1. tonalidades próximas em maior (a partir de dó maior):

Sol	mi
Dó	lá
Fá	ré

2. tonalidades próximas em menor (a partir de dó menor):

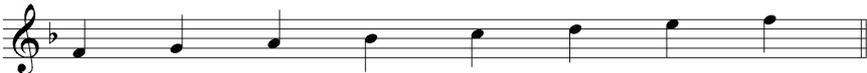
sol	Si bemol
dó	Mi bemol
fá	Lá bemol

Uma outra maneira de se relacionar duas (ou mais) tonalidades é a simples comparação entre os conteúdos de cada escala (maior ou menor) das tonalidades envolvidas. Por exemplo, se compararmos as tonalidades de dó maior e fá maior, veremos que as duas escalas compartilham 6 notas o que também as aproxima em termos de sonoridade. O mesmo acontece se compararmos as escalas de lá menor e dó maior. A escala natural de lá menor e a de dó maior tem exatamente a mesma coleção de notas (7 notas), e a escala harmônica de lá menor apresenta 6 notas em comum com dó maior.

Dó maior



Fá maior- 6 notas em comum com dó maior



lá menor- 6 notas em comum com dó maior mesmo conteúdo escalar



Finalmente, ainda no mesmo raciocínio, é interessante comparar os acordes diatônicos em comum entre duas (ou mais) tonalidades. Uma tonalidade se aproxima de outra, em termos de afinidade tonal, se apresentar acordes diatônicos comuns entre si. Por exemplo, se considerarmos as tonalidades de dó maior e sol maior, veremos que existem 4 acordes diatônicos entre as duas tonalidades. As tríades de dó maior (I em dó maior, e IV em sol maior); mi menor (iii em dó maior, e vi em sol maior); sol maior (V em dó, e I em sol); e lá menor (vi em dó, e ii em sol).

Dó maior

Sol maior

3. Modulação através de acordes-comuns

Uma das maneiras mais eficazes de se realizar uma modulação ou troca de região tonal é a utilização de acordes diatônicos comuns entre as tonalidades envolvidas. Como vimos acima, entre tonalidades vizinhas (à distância de uma 5^a ascendente) os I, iii, V e vi são acordes diatônicos comuns entre as tonalidades. Assim, se queremos passar de dó maior para sol maior utilizamos estes acordes comuns para fazer uma passagem mais convincente. Naturalmente que devemos reafirmar a nova tonalidade ou região tonal usando a progressão (ii-)V⁽⁷⁾-I, ou equivalente, da nova tonalidade ou região. No seguinte exemplo temos uma modulação de si_b maior para dó menor. A troca de centro tonal se dá através de um acorde em comum: o ii de si_b maior que é o I de dó menor. No entanto, para confirmar a troca de centro tonal a nota sensível de dó menor (si natural) é introduzida já no próximo acorde (vii^{o6}), o primeiro acorde característico de dó menor.

Si_b: I V7 vi ii⁶

dó: i⁶ vii^{o6} i ii^{o6} V i

5

Desta forma a troca de centro tonal é realizada de maneira mais convincente.

Finalmente, é importante lembrarmos que para se fazer uma mudança de centro tonal o processo de introdução do novo centro tonal pode ser gradativo, isto é, os acordes característicos da nova região podem aparecer aos poucos.

4. Notação

Para melhor identificarmos em nossos exercícios as trocas de região tonal adotamos a convenção de que cada região ou tonalidade nova deve ser indicada abaixo da tonalidade ou região principal da obra ou trecho musical. Assim, se temos um trecho que inicia em dó maior com a progressão I–ii–V–vi e que através deste último acorde (vi) ocorre uma modulação para a dominante que segue com a progressão ii–V–I, devemos indicar da seguinte forma:

Dó: I ii V vi
 Sol: ii V I

A identificação do acorde inicial da nova região tonal ou nova tonalidade muitas vezes é imprecisa e pode ser variável. No entanto, nos casos mais simples é fácil identificá-los. No exemplo acima, também teríamos uma outra possibilidade de identificar o acorde inicial da região de sol maior:

Dó: I ii V vi
 Sol: I ii V I

Esta notação talvez seja até mais precisa e convincente do que a primeira, mas as duas podem ser consideradas corretas. Portanto, é importante tomar cuidado quando da indicação de acordes que pertençam a uma nova região tonal ou tonalidade.

UNIDADE I—exercícios

1. Analise os seguintes trechos indicando as regiões tonais:

Tchaikovski, Mazurka Op. 39, nº 10

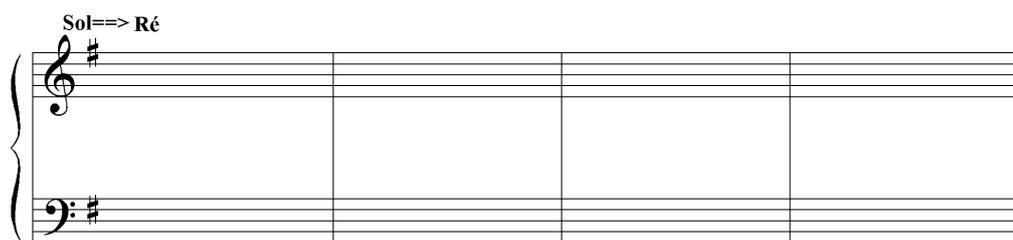


Bach, Coral, “Keinen hat Gott verlassen”

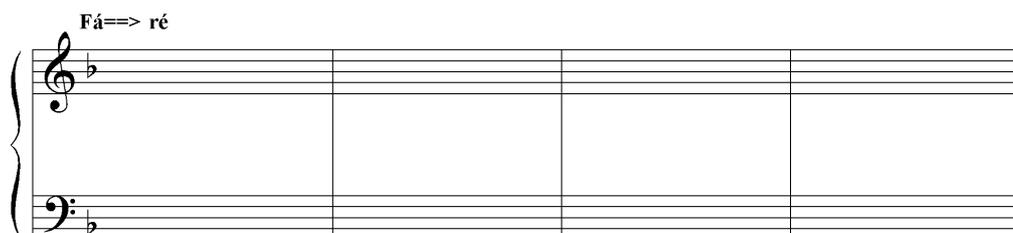


2. Realize os seguintes exercícios a 4 vozes com as trocas de região tonal indicadas.

Sol==> Ré



Fá==> ré



UNIDADE II

1. Acordes alterados como acorde modulatório

Freqüentemente um acorde alterado pode servir como um acorde que produz mudança de centro tonal, tanto na forma de mudança de região tonal quanto na forma de modulação. Como já foi visto anteriormente, os acordes alterados produzem uma tonicalização de um determinado acorde, muitas vezes de caráter puramente local. No entanto, o mesmo acorde alterado pode ser o início de um processo mais longo de mudança de centro tonal. Os acordes de dominante secundários (V^7/\dots) e os acordes sobre a sensível secundários ($vii^{o(7)}/\dots$) podem ocorrer como acorde de função secundária entre dois centros tonais distintos, ou ter função secundária para o primeiro e ter função principal para o segundo. O fato é que um acorde alterado pode desencadear um processo modulatório.

No seguinte exemplo temos uma mudança de centro tonal de dó maior para ré maior. A mudança ocorre no segundo acorde do compasso 2 onde o V^7/ii tem função secundária na região de dó maior mas é um acorde diatônico na nova região de ré maior. Além disso, é importante enfatizar que a nova tonalidade ou região tonal deve ser confirmada através de um processo cadencial, por exemplo $I-ii^7-I^{6/4}-V^7-I$.

Dó ==> Ré

Dó: I ii6 V7 $V^4/3/ii$

Ré: $V^4/3$ I V6 I ii7 $I^6/4$ V7 I

2. Modelo e seqüência e modulação

Modelo e seqüência é um dos processos mais comuns e fáceis de se produzir uma mudança de centro tonal. O procedimento é bastante simples e geralmente ocorre quando o compositor apresenta uma idéia musical em um determinado centro tonal e reapresenta a mesma idéia transposta para um outro centro tonal. É óbvio que ao apresentar a mesma idéia musical em outra região tonal ocorre uma mudança de tendência tonal que poderá produzir uma modulação ou simplesmente uma troca de região tonal.

No seguinte exemplo temos uma idéia musical apresentada primeiramente em dó maior nos 3 primeiros compassos e uma seqüência em ré menor nos 3 compassos seguintes.

Dó==>ré

Dó: I V V7 vi V6/V I₆₄ V

ré: i V V7 VI V6/V i₆₄ V

modelo seqüência

UNIDADE II-exercícios

1. Analise o seguinte trecho de acordo com as regiões tonais e a modulação realizada.

Beethoven, Sonata Op. 53/i

SONATE

Dem Grafen Ferdinand von Waldstein gewidmet

Komponiert 1803/04

Opus 53

Allegro con brio

21.

pp

cresc.

f

decresc.

pp

20 *cresc.*

24 *p*

28 *cresc.* *f sf sf sf*

30 *decresc.*

32 *p* *dolce e molto legato*

37 *cresc.* *sf* *p* *cresc.* *p*

Realize o exercício e a modulação por acorde alterado (a 4 vezes)

Ré: I V⁶ I ii ii⁶₅ V 7 vi vii^o₇/iii
 si: vii^o₇/V V 7 i ii⁷ V⁷ i

Realize seqüências para o modelo dado (a 4 vezes).

sol: V_5/V V^7 i v^6 iv^6 V^7 2 i^6

Modelo

UNIDADE III

1. Modulação com nota comum entre acordes

Muitas modulações são realizadas através de uma nota em comum entre os acordes que realizam a troca de centro tonal. Este procedimento é diferente da modulação através de acordes em comum entre dois centros tonais. Neste caso, um acorde é considerado como pertencente a dois centros tonais distintos e exerce uma função de ligação na troca de tônica ou região tonal. No caso da nota em comum, apenas uma nota realiza a troca de centro tonal, ou seja, uma das notas de um determinado acorde é sustentada e através dela a modulação ou troca de região tonal é realizada.

No seguinte exemplo temos uma modulação simples entre si menor e ré maior. Os 2 primeiros compassos ilustram uma progressão simples em si menor com os seguintes acordes: $i-V^{6/5}-i-V^{4/3}-i^6-ii^o6-V$, sendo que a nota fá \sharp do terceiro compasso é sustentada e torna-se a nota comum entre os dois centros tonais. Assim a modulação é realizada sem problemas. Observe como no trecho em si menor a forma ascendente da escala melódica é usada, o lá \sharp (a sensível de si menor) sempre resolve na tônica, mesmo no segundo compasso, na voz de soprano segundo e terceiro tempos, o lá \sharp ³ é seguido de mi⁴ que por sua vez é seguido de ré⁴ e resolve em si³. No mesmo compasso e na mesma voz o lá \sharp ³ é seguido por sol³ e fá \sharp ³, da forma descendente da escala menor melódica.

nota comum

Mi: I V6 IV6 V6 V6₅ V6/V V6₅ ¹6₄ V7 I fá: vii V6 i ¹6₄ V7 i

UNIDADE III—exercícios

1. Analise os seguintes trechos e o tipo de modulação utilizado.

Mozart (*Fantasia*, K. 475)

Musical score for Mozart's *Fantasia*, K. 475, measures 24-33. The score shows a piano accompaniment with dynamic markings (*calando*, *pp*, *cresc.*, *p*, *sf*, *p*) and a melodic line with a triplet in measure 32.

Schubert, “Im Gegenwärtigen Vergangenes”, D. 710.

Musical score for Schubert's “Im Gegenwärtigen Vergangenes”, D. 710. The score includes vocal parts for Tenor I and Tenor II, and piano accompaniment with dynamic markings (*fp*, *pp*) and the tempo marking *Allegretto*. The lyrics are: hin - ten an, be - buscht und trau - lich steigt der Fel - sen in die Hö - he. Und da duf - tet's wie vor Al - ters, da wir Und da duf - tet's wie vor Al - ters, da wir noch von Lie - be.

Schubert (*Quinteto em Dó Maior, Op. 163/ii*)

Musical score for Schubert's *Quinteto em Dó Maior, Op. 163/ii*. The score is arranged in two systems of four staves each. The first system shows the beginning of the piece with various dynamics like *ppp*, *dim.*, *cresc.*, and *pizz. arco.* The second system shows a more complex rhythmic passage with triplets and sixteenth notes.

Beethoven (*Sinfonia n° 4-i*)

Musical score for Beethoven's *Sinfonia n° 4-i*. The score shows staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Bsn.), Horn in Bb (Hn. in Bb), Trumpet in Bb (Tpt. in Bb), Timpani (Timp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). Dynamics include *dim.*, *pp*, and *cresc.*.

Musical score for measures 40-41. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Bsn.), Horn in Bb (Hn. in Bb), Trumpet in Bb (Tpt. in Bb), Trombone (Timp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The music is marked *ff* (fortissimo) throughout. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score shows a transition from a melodic line in the woodwinds to a more rhythmic, percussive texture in the strings and brass.

Musical score for measures 42-43. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Bsn.), Horn in Bb (Hn. in Bb), Trumpet in Bb (Tpt. in Bb), Trombone (Timp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The tempo is marked **Allegro vivace** with a metronome marking of $\text{♩} = 80$. The music is marked *ff* (fortissimo) and *sempre* (sempre). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes in the woodwinds and strings.

Realize uma modulação através da nota comum indicada

Sol=>Sib

Sol: I ii₅⁶ V₅⁶ vi⁶ V Sib: I I₄⁶ V⁷ I

Mi=>sol#

Mi: I V²/IV IV⁶ V⁷ I ii V² I⁶ sol#: i vii⁷ V⁷ i

UNIDADE IV

1. Empréstimo modal (mistura modal)

O termo empréstimo modal refere-se à utilização de elementos de uma tonalidade menor em uma maior e vice-versa. O uso da dualidade maior/menor é um dos recursos mais freqüentes na música tonal. Naturalmente que o acréscimo de acordes pertencentes ao modo menor em uma tonalidade maior, e vice-versa, amplia sobremaneira o repertório de possibilidades sonoras e expressivas do sistema tonal. Através de empréstimo modal as características de um modo podem ser incorporadas em outro. Tanto é assim que muitos autores se referem ao acorde de dominante maior no modo menor como um empréstimo modal, uma vez que no modo menor natural o V seria menor (v). Da mesma maneira o uso dos 6º e 7º graus alterados ascendentemente na escala menor melódica também é um indicativo de empréstimo modal. Um outro exemplo, já visto anteriormente, de empréstimo modal refere-se ao acorde maior que finaliza uma peça que está inteiramente em uma tonalidade menor: a 3ª de picardia. Esta é de ocorrência comum na música do período barroco. Finalmente, o acorde de 6ª napolitana (\flat II) pode perfeitamente ser entendido como que originado do modo menor, ou seja, se estivermos em dó maior, o \flat II pode ser emprestado da tonalidade da subdominante menor (fá menor), onde é um acorde diatônico.

Portanto, podemos dizer que não existe uma tonalidade que seja puramente maior ou menor. O sistema tonal se bem usado, e com várias das suas possibilidades exploradas, não se limita apenas a um modo, mas é sim uma mistura de elementos de ambos os modos, maior e menor.

2. Terminologia

Continuaremos a usar os algarismos romanos maiúsculos para os acordes maiores (I, V, VI, II) e minúsculos para os acordes menores (i; iv; vi; ii), o que por si só já demonstra na notação a mistura modal. Por exemplo, se temos um trecho em menor e que termina com uma 3ª de picardia, a cifragem deste último acorde será I, um acorde maior, e já mostra o empréstimo modal. Um outro exemplo, se tivermos uma progressão em dó maior: I–ii–iv–V–i, os acordes iv e i já mostram a mistura modal uma vez que os acordes diatônicos naturais do modo maior são IV e I.

No entanto, empréstimo modal também ocorre com o uso dos 6º e 7º graus e suas variáveis da escala menor melódica. Assim se tivermos, em dó maior, um acorde vi (lá–dó–mi) que é substituído pela sua versão de dó menor (lá_b–dó–mi_b) a cifra mudará de vi para \flat VI; e se em lá maior estivermos usando um acorde de vi (fá_#–lá–dó_#) que será substituído por um acorde de VI (fá–lá–dó) de lá menor, a cifra deverá ser \flat VI. Portanto, a alteração na frente do algarismo romano indica a alteração da fundamental do acorde (**veja exemplo**).

The image shows two musical staves in 4/4 time. The first staff is in D major (one sharp) and the second is in A major (two sharps). Each staff contains four chords with their figured bass notation below them.

Staff	Chord	Figured Bass
Dó: (D Major)	I	I
	vi	vi
	I	I
	\flat VI	\flat VI
Lá: (A Major)	I	I
	vi	vi
	I	I
	\flat VI	\flat VI

Assim, a cifragem do acorde deve obedecer a sua relação com o acorde diatônico da tonalidade. Lembre-se que o acidente aparece antes do algarismo romano e não depois.

3. O uso do 6º grau bemol no modo maior (6_b)

A introdução do 6º grau da forma descendente da escala menor melódica no modo maior resulta na ampliação da forma dos acordes de supertônica (ii) e de subdominante (IV). Assim, teremos os seguintes acordes derivados por empréstimo modal usados no modo maior: vii^{o7}, ii^o, ii^{o7}, iv. Em dó maior:

Dó: I vii^{o7} ii^o ii^{o7} iv

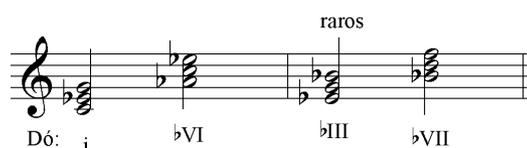
A introdução do 6º grau bemol deve ser cuidadosa, isto é, deve-se respeitar a tendência natural do segmento referente da escala menor melódica, ou seja, o 6º grau bemol deve descer para o 5º. Dos acordes acima expostos, todos apresentam o 6º grau bemol que evidentemente deve descer ao 5º na condução melódica da parte. Alguns destes acordes já foram estudados anteriormente, por exemplo, o vii^{o7} já foi utilizado na tonicalização de um acorde individual, e os acordes ii^o, ii^{o7} e iv já foram usados como acordes de preparação ao V⁽⁷⁾, a sua função no modo maior continua basicamente a mesma, mas ocorre um enriquecimento da tonalidade maior.

Dó: I iv V7 I I ii^{o6} V7 I I ii^{o6}₅ V7 I I ii^{o2} V6₅ I

4. O 3º grau bemol no modo maior (3_b)

Com a introdução do 3º grau bemol pode-se então introduzir o acorde menor de tônica (i) em contraste à tônica maior (I). Como já visto algumas vezes, passagens que apresentam uma alternância de modo (maior e menor) na apresentação de temas são comuns. Até mesmo pequenas inflexões entre o acorde de tônica maior para o menor também são comuns. No entanto, devemos lembrar que estas passagens não são consideradas modulações, mas sim simples mistura modal e ocorrem na forma de troca de região tonal.

A combinação dos 3º e 6º graus bemol permite que se use os seguintes acordes:



Dó: i bVI bIII bVII

raros

Os acordes \flat III e \flat VII são pouco usados. O acorde de \flat VI no modo maior substitui o vi, e uma das progressões mais comuns em que o \flat VI pode ser usado é quando da finalização de uma cadência de engano (I–ii⁶–V⁷–vi) na qual este acorde (\flat VI) substitui o vi diatônico. Assim, a introdução de \flat VI na cadência de engano realça ainda mais o contraste de sonoridade. A cadência é (I–ii⁶–V⁷– \flat VI):



Dó: I ii⁶ V⁷ \flat VI

5. O 3º grau maior no modo menor

Quando usamos o 3º grau na sua forma maior em uma tonalidade maior, também estamos fazendo empréstimo modal. Um exemplo típico deste uso é a 3ª de

picardia que é tão comum na música barroca. Com a utilização deste 3º grau maior no modo menor também pode-se fazer a substituição da tônica menor (i) pela maior (I), o que também implica na utilização de regiões tonais homônimas (menor/maior e vice-versa). Assim, também é freqüente a apresentação de trechos temáticos primeiramente em uma tonalidade menor e sua continuação em maior.

6. Exemplo de exercício

No seguinte exemplo temos um exercício realizado a 4 vozes e em ré maior. O exercício começa com uma progressão I–V–I para a afirmação da sonoridade do modo maior. No segundo compasso ocorre a introdução do iv com a função de preparar a dominante, ocorrendo assim um início de empréstimo modal. Observe a condução de voz do 6_b para o 5. No terceiro compasso novamente a mistura modal está em efeito, e na voz do soprano temos a forma descendente da escala menor melódica: 7_b–6_b–5–4–3. Considerando este compasso em ré maior, a harmonia corresponderá a ii^o–V⁶–V⁷–_bVI, portanto uma cadência de engano. De forma alternativa, poderíamos cifrar este terceiro compasso na região de ré menor: ii^o–V⁶–V⁷–vi. O exercício retorna a ré maior com a cadência perfeita I^{6/4}–V⁷–I.

Ré: I V⁴₃ I⁶ iv V² V⁴₃ I⁶ ii^o V⁶ V⁷ ^bVI I⁶₄ V⁷ I

UNIDADE IV-exercícios

1. Analise os seguintes trechos:

Chopin (*Mazurka*, Op. 17, nº 3)

Bach (“Herzliebster Jesu”)

Schumann (“Ein Jüngling Liebt ein Mädchen”), Op. 48, nº 11

Es ist ei - ne al - te Ge - schich - te, doch bleibt sie im - mer neu, und

wem sie just pas - si - ret, dem bricht das Herz ent - zwei.

ritardando *a tempo*

Schubert (Quarteto em la menor Op. 29/1)

Musical score for measures 1-5. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music features a melodic line in the Violin I and II parts, with the Viola and Cello providing harmonic support. Measure numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated at the top of the staves.

Musical score for measures 6-10. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music continues with the melodic development in the Violin parts. Measure numbers 6, 7, 8, 9, and 10 are indicated at the top of the staves.

Musical score for measures 11-15. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music features a dynamic shift to *sf p* in measure 15. Measure numbers 11, 12, 13, 14, and 15 are indicated at the top of the staves.

Musical score for measures 16-20. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music features a dynamic shift to *fp* in measure 17. Measure numbers 16, 17, 18, 19, and 20 are indicated at the top of the staves.

Musical score for measures 21-26. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music features a dynamic shift to *crec.* in measure 23. Measure numbers 21, 22, 23, 24, 25, and 26 are indicated at the top of the staves.

Musical score for measures 27-32. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music features a dynamic shift to *f* in measure 27 and *decresc.* in measure 28. Measure numbers 27, 28, 29, 30, 31, and 32 are indicated at the top of the staves.

Região tonal: Mi==>Dó==>Mi

Mi: I $\frac{V^4}{3}$ V6 i ii° V6 $\flat V^6$ Mi: V6 V7 I
 Dó: ii° I V6 V i6

Modulação: sol==>Fá

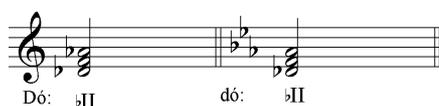
sol: i V6 i I $\frac{V6}{V}$ V i6 iv6 Fá: V6 V2 I6 ii° ii°6 I6 V7 I
 4 4

UNIDADE V

1. O acorde Napolitano.

O acorde Napolitano tem seu nome derivado da prática de um grupo de compositores italianos de ópera no século XVIII, e que estavam associados a cidade de Nápoles. Estes compositores formavam uma escola conhecida como “Escola Napolitana”. Talvez os mais conhecidos sejam Nicola Porpora (1686–1768), Giovanni Battista Pergolesi (1710–36), Niccolò Piccinni (1728–1800), Giovanni Paisiello (1740–1816), Domenico Cimarosa (1749–1801).

O acorde Napolitano é mais um enriquecimento, mais uma variável, do modelo cadencial I–ii(IV)–V–I. O acorde é uma tríade maior sobre o 2º grau escalar abaixado de um semitom; a abreviatura será bemol II (♭II). Este acorde também é conhecido como II frígio, ou seja, ele é semelhante ao acorde do 2º grau no modo frígio e que está a uma distância de semitom da tônica, neste caso, modal. Apesar da origem histórica do acorde, uma explicação mais convincente parece ser uma normalização da tríade diminuta do iiº do modo menor. Assim, se alteramos a fundamental do iiº para 2♭, passamos a ter uma tríade maior para o II do modo menor. Assim, em dó maior e dó menor temos:



2. O uso convencional do acorde Napolitano.

O uso mais freqüente deste acorde é no modo menor e na sua 1ª inversão (♭II⁶). Este uso é tão comum que o acorde passou a ser conhecido como sexta napolitana. A sua função dentro do modelo cadencial é semelhante ao acorde diatônico de ii⁶,

ou seja, uma preparação para a dominante (V), muito embora o efeito seja bastante diferente de ii^6 . Várias possibilidades de uso para a 6ª Napolitana envolvem as seguintes progressões: $\flat II^6-V$; $\flat II^6-V^7$; $\flat II^6-i^{6/4}-V^{(7)}-i$; $\flat II^6-vii^{o(7)}/V-V$; $\flat II^6-vii^{o(7)}/V-i^{6/4}-V-i$. Quando a fundamental do acorde estiver no soprano em uma progressão $\flat II-V$, ela irá em direção da sensível da tonalidade ($2\flat-7$) o que gerará um intervalo de 3ª diminuta. Em uma progressão $\flat II-i^{6/4}-V$, a fundamental da 6ª napolitana deverá descer para a tônica que deverá ir para a sensível ($2\flat-1-7$). Assim, a regra geral para o $2\flat$ é descer em direção à sensível da tonalidade (7), mesmo que passando pela tônica (1). É importante evitar o movimento cromático de $2\flat-2\sharp$. Quando for necessário a duplicação de uma das notas da 6ª napolitana, dobra-se a 3ª do acorde. Finalmente, a 6ª napolitana não deve ser seguida de iv , nem de ii^o , mas é freqüentemente precedida de VI, iv , III ou i . Os seguintes exemplos mostram as várias possibilidades no uso da 6ª napolitana:

do: $\flat II^6$ V $\flat II^6$ V7 $\flat II^6$ i^6_4 V i $\flat II^6$ vii^6/V V

mi: iv $\flat II^6$ i^6_4 V7 i i6 $\flat II^6$ vii^7/V V i

3. Outros usos do acorde Napolitano.

Como vimos o acorde de 6^a napolitana ($\flat\text{II}^6$) é o mais freqüente e é geralmente usado no modo menor. No entanto, várias outras possibilidades de uso do acorde napolitano são também possíveis e aparecem na literatura musical.

1. O acorde napolitano pode surgir em estado fundamental ou, raramente, em 2^a inversão.
2. O acorde pode ocorrer em uma tonalidade maior.
3. O acorde napolitano pode ser tonalizado, isto é, ter uma dominante individual ou até mesmo ter um processo cadencial temporário para a sua tonicalização. Assim, uma $\text{V}^7/\flat\text{II}$ pode ser o VI em uma tonalidade menor ou um $\flat\text{VI}$ em maior.
4. O acorde napolitano pode ter uma função distinta daquela de preparação à dominante. Por exemplo, pode ser um acorde bordadura da tônica.
5. Finalmente o acorde napolitano pode aparecer em outro tipo de formação que não uma tríade maior. Por exemplo, como um acorde de 7^a ($\flat\text{II}^7$), ou como uma tríade menor ($\flat\text{ii}$).

UNIDADE V– exercícios

1. Analise os seguintes trechos e classifique os acordes.

1.1 (Beethoven, *Bagatelle* Op.119, n° 9)

Vivace moderato

p *p* *f* *p*

1.2 (Verdi, *Il Trovatore*, 1° ato, n° 5)

Andante ($\text{♩} = 80$)

p *p* *ppp* *pp*

1.3 (Haydn, *Sonata* n° 37, II)

pp *ff* *p*

1.4 (Chopin, *Prelúdio* Op. 28, nº 6)

9

15

sostenuto

Red. * Red.

*

2. Realize as seguintes progressões a 4 vozes:

mi: i6 ♭II6 V dó# VI ♭II6 V2 ré: VI ♭II6 vii°7/V V

ré: i V6 V2/iv iv6 V V2/♭II6 ♭II6 V2 i6 vii°6 i

3. Analise os seguintes trechos.

3.1 Schubert (nº 19 de *Die Schöne Müllerin* Op. 25)**Der Müller und der Bach.**

Mässig. (Der Müller.)

Singstimme. Wo ein treues Her-z in Lie-be ver-geht, da
wel-ken die Li-lien auf je-dem Beet; da muss in die Wolken der Voll-mond
geh'n, da-mit seine Thränen die Menschen nicht seh'n; — da hal-ten die Englein die
Au-gen sich zu und schluchzen und sin-gen die See-le zur Ruh.

Pianoforte. (*p*)

UNIDADE VI

1. O acorde de 6^a aumentada (6⁺).

Os acordes de 6^a aumentada geralmente são usados no modo menor. No entanto, quando usados no modo maior são derivados através de empréstimo modal. O intervalo de 6^a aumentada surge entre os 6^o e 4^o graus da escala menor mas com o 4^o grau alterado ascendentemente (4[#]), uma alteração vinda da região da dominante. O intervalo de 6^a aumentada (6⁺) então é encontrado e tem sua resolução por grau conjunto de semitom ascendente e descendente. Em dó menor teríamos, lá_b e fá[#] que resolveria em sol e sol, portanto a 6^a aumentada resolve em uma 8^a justa. Para o modo maior, consideramos o empréstimo modal de 6 bemol (6_b) vindo da escala homônima menor e da alteração ascendente do 4^o grau (4[#]), vinda da região da dominante. Por exemplo, em dó maior o 6_b (6^o bemol) seria lá_b e o 4[#] seria fá[#], portanto uma 6^a aumentada, e a sua resolução em 8^a, igualmente por movimento de semitom ascendente e descendente.

resolução da 6a aumentada

resolução

A função de um acorde com a 6^a aumentada (6⁺) é o de preparar o acorde de dominante (V) como uma dominante individual (V/V). Por conter duas notas que têm a tendência de resolver na dominante, o acorde de 6⁺ apresenta uma função de preparação da dominante muito forte. Na maioria das vezes o acorde é

seguido de um V (também $i^{6/4}-V$), e é frequentemente usado para confirmar uma modulação. Os seguintes acordes são os considerados de 6ª aumentada em dó menor e em dó maior:



Cada um destes acordes é usado de uma maneira característica, tanto que para cada um deles foram adotados nomes diferentes: acorde de 6ª aumentada italiano ($It6^+$); 6ª alemã ($Al6^+$) e 6ª francesa ($Fr6^+$). Estes nomes são arbitrários e simplesmente correspondem a um rótulo já estabelecido. O uso mais comum destes acordes é com as notas que formam a 6ª aumentada situadas nas vozes externas. Assim, o primeiro acorde aparece na 1ª inversão, enquanto que o terceiro acorde aparece na 2ª inversão (4/3).

2. O acorde de 6ª aumentada italiana ($It6^+$).

O acorde de 6ª italiana aparece na grande maioria das vezes na sua 1ª inversão e resolvendo na dominante, isto é, a progressão é: $It6^+-V-I(i)$. Menos comum é a progressão que envolve a $I^{6/4}$: $It6^+-I^{6/4}-V$. Se este acorde for usado em uma textura a 4 vozes a 5ª do acorde deve ser duplicada porque é a nota tônica de uma tonalidade. A resolução do acorde é mostrada no seguinte exemplo:

Dó: It6+ V I It6+ I₆₄ V7 I

3. O acorde de 6^a aumentada alemã (A16⁺).

O acorde A16⁺ é basicamente um acorde de 7^a diminuta que tem uma 3^a diminuta e é mais comumente usado na sua 1^a inversão. O seguinte exemplo mostra a resolução do acorde. É importante observar que 5^{as} paralelas podem surgir na resolução deste acorde (no Ex.a—entre tenor e baixo). Uma das possibilidades para se evitar as 5^{as} paralelas é movimentar a 5^a do acorde para a fundamental do V (Ex. b), triplicando a fundamental deste acorde (V). E finalmente, pode-se evitar as 5^{as} paralelas entre este acorde e a sua resolução no V inserindo-se um i^{6/4} antes do V (Ex. c).

dó: A16+ V dó: A16+ V dó: A16+ i₆₄ V7 i

Quando este acorde for usado no modo maior, pode aparecer com uma nota enarmonizada, o que não muda sua sonoridade (Ex. a), mas pode clarificar a tendência da 7^a diminuta do acorde (Ex. b), veja o exemplo:

a

b

Dó: A16+ I₆₄ V7 I Dó: A16+ I₆₄ V7 I

4. O acorde de 6^a aumentada francesa (Fr6⁺).

Este acorde contém uma 3^a maior, 5^a diminuta e 7^a menor. É utilizado na maioria das vezes na sua 2^a inversão, portanto a 5^a no baixo. Sua resolução ao V é mostrada no seguinte exemplo:

Dó: Fr6+ V dó: Fr6+ i₆₄ V7 i

UNIDADE VI—exercícios

Analise os seguintes trechos.

Clara Schumann (Polonaise, Op. 6, nº 6)

Non troppo Allegro

p *mf* *riten.* *p* *f*

Red.

Beethoven Sonata para piano Op. 109/iii

Gesangvoll, mit innigster Empfindung
Andante molto cantabile ed espressivo

mezza voce *cresc.* *p*

Beethoven (Sonata para piano Op 53/ii)

Introduzione
Adagio molto

pp *ten.* *cresc.* *decresc.* *pp*

Haydn (Quarteto para cordas, Op. 20, n° 5/I)

5 *poco p*

poco p

poco p

poco p

10 *f* *p*

f *p*

f *p*

Realize a 4 voces

Sib: It6⁺ V fá#: A16⁺ V⁷ Si: It6⁺ I₄⁶ V⁷ I

sol: Fr6⁺ V i fá: A16⁺ i₄⁶ V⁷ Réb: Fr6⁺ I₄⁶ V⁷ I

si==>Ré

si: i vii₅⁶ i It6⁺ V 2 i⁶ V₅⁶ i i Ré: V⁶ I ii₅⁶

V ⁺ bVI⁶ V V₅⁶/V V vii⁷/vi vi bII⁶ V⁷ I

UNIDADE VII

1. Acordes de 6ª aumentada (2).

Como já visto anteriormente, os acordes de 6ª aumentada são derivados através do uso de 6_b e 4_#, sendo que a 6ª aumentada resolve, na sua forma mais comum, em uma 8ª justa: a fundamental do V. Entretanto, o acorde de 6ª aumentado pode ser usado de outras maneiras, por exemplo: **1.** o acorde pode aparecer com outra nota que não o 6_b no baixo, isto é, em outra inversão; **2.** o acorde de 6ª aumentada pode resolver diretamente em um acorde de tônica (I), ou resolver em algum outro acorde, neste caso como parte de uma tonicalização ou região tonal distinta; **3.** a 6ª aumentada pode resolver de outra maneira que não a fundamental de um outro acorde, por exemplo, a oitava que resolve a 6ª aumentada pode ser a 3ª de um outro acorde.

2. Outras posições do acorde de 6ª aumentada.

Uma primeira alternativa na inversão do acorde de 6ª aumentada é com o 4_# no baixo. Nesta inversão o acorde muda sua 6ª aumentada para uma 3ª diminuta (Ex. a). O acorde também pode aparecer com a nota que é a tônica (1) no baixo (Ex. b). E a 6ª aumentada francesa pode aparecer na sua 1ª inversão, com o 4_# no baixo (Ex. c).

a) Dó: ii6₅ Al6+₄ I6₄ V7 I
 b) I6₄ V Al6+ V6 I6 Fr6+ I6₄ V7 I
 c) I6₄ Fr6+ I6₄ V7 I

3. Resoluções do acorde de 6^a aumentada em outros graus da escala.

O acorde de 6^a aumentada pode excepcionalmente resolver de duas maneiras distintas: em primeiro lugar, em um acorde de tônica (I); em segundo, resolver em algum outro acorde, neste caso como parte de uma tonicalização ou região tonal distinta. No primeiro caso, entende-se que o acorde V (dominante) é omitido e a resolução do acorde de 6^a aumentada ocorre no acorde de tônica (I):

Dó: vi6 V7 Fr6+ I

No segundo caso, é óbvio que estamos tratando de tonicalização e de regiões tonais distintas da tônica. Assim, qualquer grau de uma tonalidade pode sofrer uma tonicalização através de um acorde de 6^a aumentada. Para encontrarmos a 6^a aumentada referente aos outros graus da escala basta seguirmos o mesmo procedimento adotado para o V. Assim, se quisermos um acorde de 6^a aumentada como função secundária para o IV de dó maior, encontramos os semitons superior e inferior a partir de fá e teremos uma 6^a aumentada. A cifragem destes acordes é a mesma daquela adotada para os acordes de função secundária, por exemplo V/V.

6+/IV 6+/III 6+/II 6+/VI

Portanto, podemos aplicar o acorde de 6^a aumentada para qualquer outro acorde que tenha uma função principal dentro de uma tonalidade ou como parte de um

processo de tonicalização ou modulação. No seguinte exemplo, temos os acordes de 6^a aumentada aplicados para outros graus da escala:

Dó: It6+/IV IV Fr6+/I I A16+/ii ii

4. Outras resoluções do acorde de 6^a aumentada.

A 6^a aumentada geralmente resolve em uma 8^a que é a nota fundamental de um acorde. Exceções podem ocorrer, e o intervalo de resolução da 6^a aumentada pode se tornar a 3^a ou a 5^a de um outro acorde. No seguinte Ex. a, temos a resolução de uma A16⁺ no I⁶ em dó maior em vez da resolução natural no iii, sendo que a 6^a aumentada é simplesmente um acorde bordadura. No Ex. b, a It6⁺ deveria resolver no ii e no entanto resolve em vii^{o6}. E no Ex. c, em dó menor, a Fr6⁺ resolve em um acorde de passagem VII^{6/4} que segue para a cadência i⁶-i^{6/4}-V⁷-I.

Dó: I A16+/iii I⁶ I⁶ It6+/ii vii^{o6} dó: vii^{o7} Fr6+/iv VII⁶ i⁶ i⁶ V⁷ I

UNIDADE VII

1. Analise os seguintes trechos:

Brahms, Sinfonia 1, Op. 68/ii

Musical score for Brahms, Sinfonia 1, Op. 68/ii, measures 14-17. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with a slur over measures 14-15, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Dvorák, Sinfonia 9/ii

Musical score for Dvorák, Sinfonia 9/ii, measures 86-90. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with a slur over measures 86-90, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Mozart, Sonata K 457/i

Musical score for Mozart, Sonata K 457/i, measures 44-48. The score is in C major and 2/4 time. It features a forte (*f*) dynamic in measures 44-45 and a piano (*p*) dynamic in measures 46-48. The right hand has a melodic line with a slur over measures 44-48, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Chopin, Noctune Op. 55, nº 2

Musical score for Chopin, Noctune Op. 55, nº 2, measures 55-58. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a *sfp* dynamic. The right hand has a melodic line with a slur over measures 55-58, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The left hand has a *Red.* (Reduction) marking and asterisks under measures 55, 56, 57, and 58.

Chopin, Mazurka, Op. 67, n° 4

Allegretto ♩ = 138

Realize a 4 vozes.

ré: It⁺ i Lá: Fr6⁺ vi⁶ fã: A16⁺/iv iv

fã#: i⁶ A16⁺ i V₅⁶ i bII⁶ V⁷ VI Fr6⁺ III ii⁰⁷ i⁶ V⁷ i
Lá: IV Fr6⁺ I vii⁰⁷ vi⁶

UNIDADE VIII

1. Enarmonia.

Como já visto anteriormente, a opção de se escrever algumas notas com formas enarmônicas é utilizado quando devemos indicar a direção que determinada nota deve tomar. Por exemplo, quando temos notas alteradas por bemol ou sustenido, estas devem seguir sua tendência natural, as notas bemolizadas descem, e as notas sustenizadas sobem. No seguinte exemplo temos uma progressão harmônica $vii^{o7}/V-I^{6/4}-V^7$. No primeiro compasso temos uma nota mi_{\flat} , que deveria descer para ré natural, no entanto ela se dirige para mi natural. No segundo compasso temos o mesmo acorde com a mesma função (vii^{o7}/V) mas com a nota mi_{\flat} , enarmonizada para $ré\#$, que agora sim se dirige a mi natural de forma correta. Finalmente, no terceiro compasso temos a nota mi_{\flat} , do acorde vii^{o7}/V se dirigindo à ré natural que faz parte do acorde V^7 .

Dó: vii^{o7}/V I^6_4 V^7 vii^{o7}/V I^6_4 V^7 vii^{o7}/V V^7

Enarmonia também é usada para facilitar a leitura de uma determinada música. Por exemplo, se temos uma passagem que modula de mi_{\flat} maior para $dó_{\flat}$ menor, é perfeitamente válido e útil que façamos uma enarmonização deste $dó_{\flat}$ menor para si menor.

2. Reinterpretação enarmônica.

Enarmonização, tal como visto até agora, refere-se simplesmente à uma melhor definição da grafia musical para que o leitor ou executante tenha uma visão mais simplificada da tendência de determinadas notas. No entanto, quando

enarmonizamos notas de um acorde, este procedimento pode alterar a tendência harmônica das mesmas. Esta reinterpretação enarmônica determinará o caminho que a harmonia realizará.

Em harmonia tonal existem determinados acordes que podem ser reinterpretados enarmonicamente em tonalidades diferentes e que resultam, a cada reinterpretação, numa nova tendência de resolução. O primeiro destes acordes é o acorde de sétima diminuta ($vii^{\circ 7}$) que pode ter cada uma de suas notas reinterpretada e que implicará em uma nova tendência na sua resolução. No seguinte exemplo, temos no primeiro compasso um acorde de sétima diminuta de dó maior/menor. Este é reinterpretado no segundo compasso para a tonalidade de lá maior/menor, lá \flat , é enarmonizado como sol \sharp . No terceiro compasso temos uma enarmonização de si natural para dó \flat , que resulta numa resolução em mi \flat maior/menor. Finalmente no quarto compasso temos duas notas do acorde inicial enarmonizadas: ré natural = mi \flat , e si natural = dó \flat . A resolução deste acorde é para sol \flat maior/menor.

Dó: $vii^{\circ 7}$ i Lá: $vii^{\circ 6}$ 5 i6 Mi \flat : $vii^{\circ 2}$ i6 4 Sol \flat : $vii^{\circ 4}$ 3 i6

dó: $vii^{\circ 7}$ i lá: $vii^{\circ 6}$ 5 i6 mi \flat : $vii^{\circ 2}$ i6 4 sol \flat : $vii^{\circ 4}$ 3 i6

Um outro acorde que é passível de reinterpretação enarmônica é o acorde de sétima de dominante (V^7). Este acorde se reinterpretado enarmonicamente também resultará em nova tendência de resolução. No seguinte exemplo, temos um acorde V^7 de dó maior que é reinterpretado com uma sexta aumentada além ($A1^{6+}$) em si maior.

Dó: V7 I Si: A16+ V I

Finalmente, o acorde de 6^a aumentada francesa também pode ser reinterpretado enarmonicamente. No exemplo que segue, no primeiro compasso, a 6^a francesa tem sua resolução natural para o V em dó maior/menor. No segundo compasso, o acorde tem duas notas enarmonizadas: lá_b = sol_#, e dó natural = si_#, o que resulta em um acorde de sétima de dominante com quinta diminuta (V^{7/5°}). A resolução então passa a ser na tonalidade de dó_# maior/menor. No último compasso deste exemplo, o acorde inicial tem 2 notas enarmonizadas: ré natural = mi_b, e fá_# = sol_b; resultando na progressão V^{7/5°}-I em ré_b maior/menor.

Dó/dó: Fr6+ V dó#: V7/5° i Réb: V7/5° I

Todas estas reinterpretações enarmônicas ampliam ainda mais as possibilidades de modulação e são essenciais para a técnica de modulação enarmônica.

3. Modulação enarmônica.

A técnica de modulação enarmônica considera que um acorde que é comum a duas tonalidades é reinterpretado enarmonicamente para uma terceira tonalidade. Muitas vezes a grafia do acorde permanece na sua forma original, i. e. com referência à primeira tonalidade. Outras vezes, no entanto, a grafia sofre enarmonização.

Nos seguintes exemplos temos uma modulação através de acorde comum entre duas tonalidades. No primeiro exemplo temos uma modulação de dó maior para fá maior através do acorde comum V⁷/IV. Já no segundo exemplo, o mesmo

acorde sofre enarmonização para um acorde de sexta aumentada alemã implicando no redirecionamento tonal para mi maior.

Dó: I IV6 V7 I V7/IV
Fá: V I V 7 I

Dó: I IV6 V7 I
Mi: A16+ i(I)6/4 V7 i(I)

UNIDADE VIII—exercícios

1. Reinterprete os seguintes acordes, identifique as tonalidades respectivas e resolva os acordes.

2. Identifique onde ocorre a modulação enarmônica no seguinte trecho:

3. Nos seguintes exercícios você tem duas opções de modulação, a primeira refere-se à resolução natural do acorde indicado, na segunda ocorre modulação por enarmonia. Realize as duas a partir dos acordes marcados com o retângulo.

dó==>Sol==>dó

dó==>mi

Lá==>Dó

Lá==>mi

UNIDADE IX

1. Modulações enarmônicas com o acorde de sétima diminuta (vii°)

O acorde de sétima diminuta também pode ser usado para modulações com reinterpretação enarmônica. Como já visto, o acorde vii° pode ser enarmonizado e ter sua tendência de resolução reinterpretada. No entanto, cabe lembrar que em harmonia tonal clássica o acorde vii°, quando em uma cadência, pode ser seguido de um acorde de dominante (V ou V⁷) que é seguido da tônica, gerando a cadência vii°-V⁷-I (i). No seguinte exemplo, temos no primeiro compasso uma resolução comum do vii° para o i em lá menor. No segundo compasso essa resolução passa por um acorde V^{6/5}. Já nos terceiro e quarto compassos temos, em dó menor, a resolução vii^{o2}-i^{6/4} e vii^{o2}-V⁷-i, respectivamente.

lá: vii° i vii° V₅⁶ i dó: vii^{o2} i₄⁶ vii^{o2} V⁷ i

2. Tonalização através de enarmonia

Acordes que tenham função de dominante secundária podem funcionar localmente e podem apresentar sua função reinterpretada enarmonicamente. Por exemplo, um acorde V/V que tonaliza a dominante de uma tonalidade pode ser reinterpretado como um acorde de sexta aumentada que tonalizará outro acorde. Este mesmo procedimento pode ser utilizado para outros acordes, por exemplo um acorde \flat II (Napolitano), ou IV, ou VI etc. No seguinte exemplo, o acorde V2/ \flat II tem duas funções distintas: primeiramente é uma dominante da Napolitana e depois um acorde de sexta aumentada que se dirige para a dominante.

Tonalização

dó: V2/bII bII A16+ i6
4

UNIDADE IX—exercícios

1. Analise e identifique nos seguintes trechos as modulações.

Beethoven (Beethoven, Sonata Op. 2/iv)

135

140

145

tr *sf* *mp*

Schubert (Impromptu, Op. 90, n° 3)

157

3 3

cresc.

cresc.

160

tr.

ff

163

p

Schubert, Sonata, D. 960/i

42

45

p

decresc.

cresc.

ff

p subito

Beethoven (Sonata, Op. 10, n° 1/iii)

99 *sf ff p cresc.*

105 *fp pp p ri ca - tar*

110 *lan - dan - do do tenuto*

Adagio Tempo I

115 *tenuto ff*

Red. * Red. *

2. Analise os seguintes trechos e identifique as modulações enarmônicas.
Beethoven, Sonata Patética, Op. 13/i

The image displays two excerpts of musical notation for Beethoven's Sonata Patética, Op. 13/i. The first excerpt is marked "Grave" and "Beethoven". It features a piano introduction with a slow, somber mood. The notation includes a treble clef and a bass clef. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The tempo is marked "Grave". The dynamics range from *fp* (fortissimo piano) to *p* (piano). The second excerpt is marked "Allegro molto e con brio". It features a more energetic and lively mood. The notation includes a treble clef and a bass clef. The key signature is three flats. The tempo is marked "Allegro molto e con brio". The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The first part of the second excerpt is marked "decresc." (decrescendo) and the second part is marked "cresc." (crescendo).

Beethoven, "Adelaide", Op. 46

59

A - bend - lüft - chen im zar - ten Lau - be flü - stern, Sil - ber -

glöck - chen des Mais im Gra - se säu - seln, Wel - len rau - schen und Nach - ti - gal - len

f *p*

ff *p*

65

flö - ten, und Nach - ti - gal - len flö - ten:

V - - - - -

UNIDADE X

1. O acorde de 7ª diminuta com nota comum

Na grande maioria das vezes os acordes de 7ª diminuta funcionam como um acorde de sensível de algum acorde da tonalidade principal. Lembre-se que estes acordes têm a função de dominante (juntamente com V). No entanto, há mais um uso do acorde de 7ª diminuta que serve mais como uma forma de tonicalização passageira de um acorde, ou seja, um acorde de sensível secundário aplicado a um acorde de uma tonalidade. Este uso foge do uso comum deste acorde, no qual a resolução do acorde tem sua “fundamental” movendo-se por um semitom à fundamental de uma tríade maior ou menor, e a 7ª e 5ª diminutas do acorde viiº descendo para a 5ª e a 3ª da tríade. No uso não convencional do viiº ora discutido haverá uma nota comum entre os acordes de 7ª diminuta e a tríade ou tetrade de resolução. No seguinte exemplo observa-se que há uma nota comum entre os acordes, esta nota é a fundamental do acorde de resolução, seja ele uma tríade ou uma tetrade.



A função deste acorde é puramente ornamental, isto é, o acorde é um acorde bordadura ou um acorde de passagem. O seguinte exemplo ilustra este uso do acorde de 7ª diminuta a 4 vezes:

Dó: 16 viiº7/iii 16 16 viiº7/iii V6₅/IV IV viiº7/V V I

UNIDADE X—exercícios

1. Analise os seguintes trechos.

Mozart, Sonata K. 545/ii

Andante

Brahms, Sinfonia 3/i

Allegro con brio

Schumann, Lento e Espressivo, Op. 68.

p

Beethoven, Quarteto Op. 59, nº 2/iii

Allegretto
pp

Schumann, Leides Ahnung, Op. 124, nº 2

Langsam
fp

Schumann, Scherezade, Op. 68.

Musical score for Schumann's Scherezade, Op. 68, measures 9-12. The score is in 2/4 time and features a complex, chromatic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

2. Analise os seguintes trechos:

Chopin, Grande Valsa Brillante, Op. 34 n°1

Musical score for Chopin's Grande Valsa Brillante, Op. 34 n°1, measures 129-142. The score is in 3/4 time and features a complex, chromatic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The score includes dynamic markings such as *p* and *f*, and articulation marks like *acc.* and *rit.*.

129

p

acc. * *acc.* * *acc.* * *acc.* * (*acc.*) *

136

(*acc.*) * *acc.* * *acc.* * *acc.* * *acc.* *

142

acc. * *acc.* * *acc.*

Schumann, Waldesgespräch, Op. 39/3

Ziemlich rasch

mf

Es ist schon spät, — es ist schon kalt, — was

reit'st du ein - sam durch den Wald? Der wald ist lang, du bist al -

lein, du schö - ne Braut, ich füh'r dich heim,

p

Chopin, Valse, Op. 64 n° 2

Tempo giusto Opus 64 Nr. 2

7. Opus 64 Nr. 2

6

12

17

23

28

Realize a 4 voces.

Fá: I⁶ vii⁷/iii I⁶ V⁷ vi It6⁺ vi

ré: i IV⁶₅ V⁶₅ i dó#: V⁴₃/V V⁶₅ i V⁹ i

UNIDADE XI

1. O acorde de dominante com 6ª acrescentada (V^{13} ; $V^{13/7}$).

A noção de um acorde ter uma 6ª acrescentada já foi comentada quando encontramos o acorde de supertônica com 7ª na sua primeira inversão. Este acorde é considerado por vários teóricos como um acorde de subdominante com uma 6ª acrescentada. No seguinte exemplo, o acorde de $ii^{6/5}$ pode ser visto também como um acorde de IV com uma 6ª acrescentada. Qualquer das duas interpretações são perfeitamente corretas.

The image shows a musical staff with four chords. The first chord is labeled 'Dó: ii7'. The second chord is labeled 'ii6/5' with a '5' below it and 'IVc/6a' below that. The third chord is labeled 'ii6/5' with a '5' below it. The fourth chord is labeled 'I'.

Se aplicarmos o mesmo raciocínio ao acorde de V teremos então um acorde de dominante com uma 6ª (maior ou menor dependendo do modo da tonalidade) que substitui a 5ª do acorde. No seguinte exemplo, 1º compasso, temos uma progressão normal de ii^6-V-I ; já no 2º compasso a 6ª é uma apojetura da 5ª do acorde de dominante; no 3º compasso, foi acrescentada uma nota escapada na forma de 6ª ao acorde de V; e finalmente no 4º compasso a 6ª escapada torna-se uma nota real do acorde de V, isto é, a 5ª do V é substituída pela 6ª. Observe que a 6ª acrescentada aparece sempre na voz mais aguda e resolve por salto de 3ª em direção à fundamental do acorde de tônica (movimento melódico de $3 \rightarrow 1$).

The image shows a four-measure musical progression in G major. The first measure is labeled 'Dó: ii6 V I'. The second measure is labeled 'ii6 V I'. The third measure is labeled 'ii6 V I'. The fourth measure is labeled 'ii6 V13 I'. The notation shows the movement of the 6th degree of the ii6 chord into the 5th degree of the V chord in the second measure, and then the 6th degree being added to the V chord in the third measure, and finally resolving to the 6th degree of the I chord in the fourth measure.

O mesmo procedimento ainda pode ser aplicado ao acorde de 7^a de dominante, como mostrado no seguinte exemplo. Observe que a 6^a substitui a 5^a do V⁷ e que também resolve por salto em direção à fundamental do I.

Dó: ii6 V7 I ii6 V7 I ii6 V¹³₇ I

Naturalmente que este acorde ($V^{13/7}$) pode ser utilizado nas suas inversões, exceto a inversão que teria a 5^a do acorde no baixo (lembre-se que a 5^a é substituída pela 6^a). Assim, os acordes tanto na sua 1^a inversão ($V^{11/6/5}$) quanto na sua 3^a inversão ($V^{7/2}$) tem sua resolução normal com exceção da 6^a que resolve por salto (3 → 1).

Dó: V¹³₇ I V¹¹_{6/5} I V⁷₂ I6

Na música tonal tradicional o acorde de $V^{13/7}$ geralmente é encontrado em estado fundamental e com a 6^a na voz superior e sempre acima da 7^a do acorde. As inversões deste acorde são possíveis pois acrescentam novas possibilidades para os acordes de dominante.

Haydn, Sinfonia 101/iv

Musical score for Haydn, Sinfonia 101/iv, measures 5-8. The score is in G major and 3/4 time. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first staff has a measure rest with a '5' above it. The second staff has a measure rest. The third and fourth staves contain the main melodic and harmonic material.

Schumann, Folk Song, Op. 68/ix

Musical score for Schumann, Folk Song, Op. 68/ix, measures 7-10. The score is in G major and 3/4 time. It features two staves: a treble clef and a bass clef. The first staff has a measure rest with a '7' above it. The second staff has a measure rest. The third and fourth staves contain the main melodic and harmonic material. The dynamic marking *mf* is present.

Schumann, Humoresque, Op. 20.

Musical score for Schumann, Humoresque, Op. 20, measures 34-37. The score is in G major and 3/4 time. It features two staves: a treble clef and a bass clef. The first staff has a measure rest with a '34' above it. The second staff has a measure rest. The third and fourth staves contain the main melodic and harmonic material.

Schumann, Kinderszenen, Op. 15/viii

Musical score for Schumann, Kinderszenen, Op. 15/viii, measures 28-31. The score is in G major and 3/4 time. It features two staves: a treble clef and a bass clef. The first staff has a measure rest with a '28' above it. The second staff has a measure rest. The third and fourth staves contain the main melodic and harmonic material. The dynamic marking *ritardando* is present.

Schumann, Kinderszenen Op. 15, n° 7

M. M. $\text{♩} = 100$

7. *p*

ritard.

ritard.

ritard.

ri - tar - dan - do *p*

41

UNIDADE XII

1. A tríade aumentada

A tríade aumentada composta por uma 3^a maior e uma 5^a aumentada apresenta características semelhantes ao acorde de 7^a diminuta: ambos são acordes simétricos. A tríade aumentada é uma sobreposição de 3^a maiores, e a 7^a diminuta é uma sobreposição de 3^a menores. Uma das conseqüências imediatas para estes acordes é a dificuldade de identificação da sua fundamental e portanto do seu relacionamento com uma determinada tônica. No acorde de 7^a diminuta considera-se a sua fundamental real como estando localizada uma 3^a abaixo da sua nota inicial (ver Ex. a). No caso da tríade aumentada qualquer uma das suas notas pode servir de fundamental do acorde (ver Ex. b).

a) $\text{lá: vii}^\circ 7$ V^9 i b) lá: III^+

A tríade aumentada ocorre no modo menor e sobre o III, somente quando consideramos a nota sensível da tonalidade como sendo a 5^a deste acorde.

III^+

A resolução da tríade aumentada respeita a resolução da nota sensível no modo menor. Assim, o III^+ pode resolver no i , ou no iv ou no VI .

lá: III⁺ i III⁺ iv III⁺ VI

Finalmente, a 5^a aumentada também pode ocorrer como uma nota cromática de passagem.

2. Acordes de dominante com 5^a alterada.

Acordes de dominante que tenham sua 5^a alterada tanto ascendente quanto descendente ocorrem na música tonal. Uma primeira variação dos acordes de dominante é o acorde de dominante com sua 5^a aumentada ($V^{(7/5+)}$). A alteração ascendente da 5^a neste acorde resulta no efeito de criarmos uma sensível artificial da 3^a do acorde de resolução. Desta maneira, a 5^a aumentada deste acorde sempre deve resolver ascendente na 3^a do acorde de resolução. No entanto, devemos observar que este efeito somente é possível para a resolução em uma tríade maior; se a resolução do acorde $V^{(7/5+)}$ for para uma tríade menor, não ocorrerá a resolução da 5^a aumentada.

sem efeito

Dó: V5⁺ I dó: V5⁺ i

sem efeito; não é usado

Dó: V₅₊⁷ I dó: V₅₊⁷ i

É importante observar que este acorde contém uma 6^a aumentada, portanto deve-se tomar cuidado para não confundir o uso deste acorde com os acordes de 6^a aumentada.

Em geral, a 5^a aumentada do acorde de dominante aparece como uma nota de passagem, ou seja, o 2^o grau escalar e diatônico move-se para sua inflexão cromática ascendente que resolve no 3^o grau escalar.

Dó: V 5+ I V 7 5+ I

Além disso, o acorde não deve ser confundido com um acorde de V^{13} (dominante com 6^a acrescentada). No seguinte exemplo temos a diferenciação entre os dois acordes. No primeiro compasso o acorde com a 5^a aumentada resolvendo na tônica, e no segundo compasso (em uma tonalidade menor) o acorde de V^{13} resolvendo em I. Note que a 6^a acrescentada resolve por salto de 3^a descendente.

Dó: V5+ 7 I dó: V13 7 i

Ademais, quando um acorde de $V^{7/5+}$ ocorre na sua 3^a inversão ($V^{6+/2}$) teremos uma 6^a aumentada entre o baixo e uma das vozes superiores. Quando analisarmos este acorde é melhor considerá-lo como um acorde de dominante com 5^a aumentada e não como um dos acordes de 6^a aumentada.

Dó: V_2^{6+} I

Finalmente, devemos lembrar que podemos encontrar estes acordes como dominante secundárias ou individuais de um outro acorde qualquer. Assim, em tonalizações podemos encontrar, por exemplo, $V^{6+/2}/IV$; etc.

O acorde de dominante com sua 5ª diminuta ocorre quando reinterpretamos enarmonicamente o acorde de 6ª aumentada francesa ($F6^+$) como um acorde de dominante. Assim no seguinte exemplo temos no primeiro compasso um acorde de 6ª aumentada francesa com sua resolução regular no V. No segundo compasso ocorre uma enarmonização deste acorde, que é então grafado como uma $V^{7/5-}$, i.e. um acorde de 7ª de dominante com sua 5ª diminuta. Naturalmente que a resolução deste acorde deve respeitar a tendência das suas notas, ou seja, a 5ª diminuta deve resolver em direção à fundamental, a 7ª do acorde deve descer para a 3ª do acorde de resolução, e a 3ª do acorde deve subir para a fundamental do acorde de resolução.

Fá: $F6^+$ V $F6^+$ $V7_{5-}$

Dó: $V7_{5-}$ I fá#: $V7_{5-}$ i

Uma segunda maneira de vermos o mesmo acorde de dominante com sua 5ª diminuta seria quando consideramos a 5ª diminuta como uma nota de passagem em direção à tônica. Assim no seguinte exemplo o ré bemol (marcado com +)

indica uma nota de passagem que também adquire uma tendência muito forte em direção à tônica.

The image shows a musical score for a piano exercise in D major. It consists of two staves, treble and bass clef, with a brace on the left. The treble staff contains three measures: the first measure has a D4 quarter note and an F#4 quarter note; the second measure has an E4 quarter note with a '+' sign above it and a D4 quarter note; the third measure has a C#4 quarter note and an E4 quarter note. The bass staff contains two measures: the first measure has a D3 quarter note and an F#3 quarter note; the second measure has a D3 quarter note and an E3 quarter note. Below the staves, the chord progression is labeled as 'Dó: V7 5- I'.

lá: i III⁺⁶₄ i V⁷₅₊ I
 Ré: V IV⁶₅ V¹¹₆ vi V⁶/ii mi: V⁷₆ i ii⁶₅ V⁷₅₋ i

2. Analise os seguintes trechos.

Strauss, Lieder Op. 27, no. 4/i

lá:

UNIDADE XIII

1. Notas estranhas aos acordes (2).

Quando passamos a identificar notas estranhas a um acorde fazemos um tipo de trabalho que se refere à uma espécie de redução da música à sua harmonia básica, ou à sua estrutura harmônica. Este trabalho é importante pois permite que tenhamos uma estrutura harmônica mais fácil para a compreensão da harmonia desta ou daquela música. Entretanto, também podemos fazer o caminho inverso e passar a introduzir notas estranhas aos acordes em uma estrutura harmônica relativamente básica. Geralmente utilizamos este procedimento para elaborar a textura musical, tanto para que a música ou o exercício adquira um sentido mais musical, através de uma frase ou através de uma melodia, quanto para que tenhamos uma maior variedade melódica em qualquer uma das vozes.

Na realidade não existem regras fixas que digam que devemos usar uma nota estranha à harmonia desta ou daquela maneira (as melhores regras, nestes casos, sempre são as provenientes do contraponto). Mas sim devemos levar em conta o aspecto de consonância e dissonância. Assim, devemos levar em conta que quanto maior for o grau de dissonância da nota estranha a ser introduzida maior será o seu impacto auditivo. Por exemplo, se usamos uma nota si \sharp como apoiatura de dó \sharp e tocada juntamente com o acorde dó–mi–sol, o efeito desta apoiatura será forte uma vez que si está a uma distância de semitom de dó; mas em outro caso se aplicamos uma apoiatura de 6^a (lá) na 5^a (sol) do acorde (dó–mi–sol) o efeito não será tão forte, mas sim bem mais suave porque a nota lá está a distância de tom inteiro de sol.

2. Bordaduras

Bordaduras podem ser diatônicas ou cromáticas. Certamente, as bordaduras diatônicas são menos dissonantes e menos evidentes. Já as cromáticas como a do 2º compasso do exemplo abaixo, podem soar mais evidentes, neste caso o lá_b (6_b) antecipa o acorde menor que segue, como se fosse pertencente à uma mistura modal. Também podemos aplicar bordaduras duplas, isto é, duas vezes se movem por movimento contrário (último compasso).

Bordaduras

3. Notas de passagem.

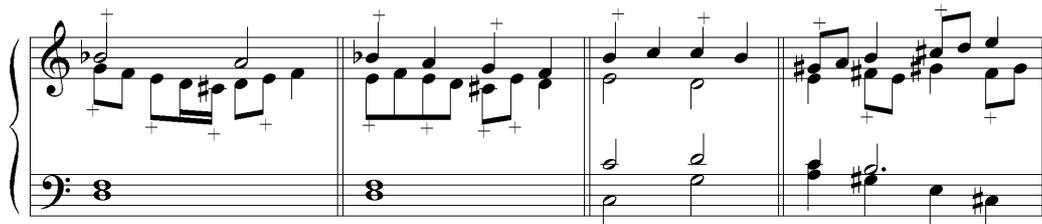
As notas de passagem também devem seguir o contexto. Novamente, quanto maior for o grau de dissonância em relação as notas reais do acorde maior será o impacto. Além disso, podemos combinar diversos destes elementos, por exemplo, bordadura seguida de notas de passagem como nos compassos 8 e 10, nas vozes do tenor e contralto respectivamente.

Notas de passagem

4. Apojeturas.

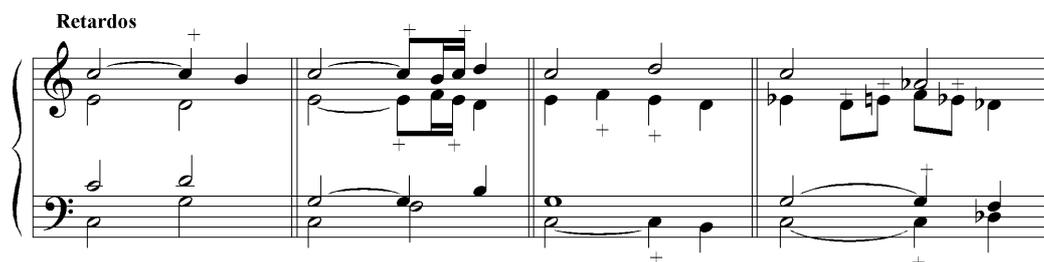
No caso das apojeturas devemos redobrar o cuidado com a escolha da sonoridade, uma vez que a nota estranha será tocada junto com o acorde. Também podemos ter apojeturas que são duplas ($I^{6/4}-V$, por exemplo) como no compasso 4 e 5. Além disso, podemos ter uma combinação de apojetura, bordadura e notas de passagem como é o caso no compasso 7: no soprano o si_b é apojetura de $lá$, no contralto, o sol é apojetura de $fá$ que é seguido por uma nota de passagem (mi), nota real ($ré$) e por bordadura desta nota real ($dó\#$). No compasso 8, no soprano temos um si_b como apojetura de $lá$, e seguido de sol que é apojetura de $fá$; no contralto temos apojeturas entre os pares de colcheias, mi e $fá$, mi e $ré$, $dó\#$ e mi (escapada) e $ré$ no último tempo.

Apojeturas



5. Retardos.

Quando utilizamos um retardo devemos lembrar que a sua função é a de retardar a resolução de uma nota real de um acorde. Assim devemos conservar esta função da forma mais clara possível. Um caso um pouco mais complicado aparece no último compasso do seguinte exemplo. O retardo acontece no tenor e baixo, que retardam a resolução da 3^a e da fundamental do acorde de ré^b, maior, respectivamente.



6. Antecipações.

O melhor para uma antecipação ter sua função realçada é fazê-la soar logo antes do acorde que será antecipado e depois de qualquer sonoridade do acorde anterior. Além disso, lembre-se que antecipações ocorrem na maioria das vezes em tempo fraco.



7. Escapadas.

Devem ser resolvidas por grau conjunto, novamente devemos considerar o grau de dissonância da nota escapada. Um bom grau para se fazer notas escapadas é o $6\flat$, como no compasso 4. Ainda pode ser combinada com outros elementos, por exemplo, no compasso 2 temos uma nota escapada (fá#) seguida de uma apojetura (mi) no soprano; e no compasso 5 a escapada no baixo (dó) é reinterpretada como um retardo de si.

8. Nota pedal

A forma mais comum de nota pedal é a que ocorre sobre o V, ou seja, a nota pedal da fundamental do acorde de dominante. No entanto, pedal de tônica também é comum. Como observado anteriormente, a nota pedal se prolonga por determinado tempo e geralmente ocorre uma sobreposição da harmonias várias sobre esta nota.

UNIDADE XIV

Equivalência de símbolos entre a harmonia funcional e a dita harmonia tradicional.

O seguinte é uma explicação dos símbolos adotados para o estudo da harmonia funcional. Estes símbolos apresentados a seguir são os adotados na literatura de harmonia funcional hoje em dia e muitas vezes não correspondem aos símbolos usados por Hugo Riemann (1849-1919) e muitos dos seus seguidores. No entanto, os símbolos que seguem são os mais frequentes na harmonia funcional.

TABELA DE EQUIVALÊNCIA DE SÍMBOLOS

T, S, D	funções tonais básicas para o modo maior (I, IV, V)
t, s, d	funções tonais básicas para o modo menor (i, iv, v)
T₄₃ t₅ T₁₂₃	os números subscritos que seguem a função indicam que notas pertencentes ao acorde ou não estão no baixo.
D⁵⁶⁵ T⁴³ t⁷⁸	os números em superescrito indicam eventos melódicos em alguma das vozes superiores.
T³ D⁵	números superescritos também podem indicar um evento melódico na voz mais aguda.
D⁷ S⁶ T₇ D₇⁹ D₄⁶	números subscritos e superescritos também indicam as inversões dos acordes e as notas referentes no baixo e nas vozes superiores.

Números arábicos em subscrito ou superescrito sem nenhum elemento modificador representam notas diatônicas no modo maior ou menor. No entanto quando aparecer um elemento modificador (< ou >) seguindo um número arábico, este indicará uma alteração cromática a partir da nota diatônica da tonalidade.

D_{5>}⁷	O símbolo (>) indica que a nota referente ao número é alterada cromática e descendentemente (V ^{7/5-}).
--------------------------------------	---

$S_5^{6<}$	O símbolo (<) indica a nota respectiva alterada cromática e ascendentemente.
$D_4^{6> \frac{5}{3}} T$	Apesar da implicação da tonalidade maior (T), o acorde $I^{6/4}$ tem sua 6ª menor, por empréstimo modal.
s^n ou s_1^6	Acorde de 6ª napolitana (bII^6)
$\text{♯}_5^7 \quad \text{♯}_7^9$	Um traço sobre o símbolo da função indica que a nota fundamental do acorde não está presente (vii^{\flat} e $vii^{\flat 7}$, respectivamente).
$D^7 \quad D^9 \quad D^{13}$	Acordes de 7ª de dominante (V^7), 9ª de dominante (V^9) e acorde de dominante com 6ª acrescentada (V^{13}).
Tr	Acorde relativo menor da tônica maior (vi)
tR	Acorde relativo maior da tônica menor (no modo menor: III)
TR	Acorde relativo maior de tônica maior (em maior: VI)
tr	Acorde relativo menor da tônica menor (em menor: iii)
Dr	Acorde relativo da dominante (em maior: iii)
Sr	Acorde relativo da subdominante (em maior: ii)
Tg ou Ta	Acorde anti-relativo da tônica maior (em maior: iii)
Dg ou Da	Acorde anti-relativo da dominante (em dó maior: si-ré-fá sustenido)
DG ou DA	Acorde anti-relativo maior da dominante (em dó maior: si-ré sustenido-fá sustenido)
Sg ou Sa	Acorde anti-relativo da subdominante (em dó maior: lá-dó-mi)

Acordes de função secundária

(D) Tr	Funções entre parênteses indicam uma função individual da função principal. Dominante individual da relativa menor da tônica (V/vi).
(D) S	Dominante individual da subdominante (V/IV).
D_D ou $\text{♯}D$	Dominante da dominante (V/V)

S_s Subdominante da subdominante (IV/IV)

(D^7) Tr T ($s^6 D_4^6 \frac{5}{3}$) Tr Funções entre parênteses indicam tonalizações das funções principais ($V^7/vi vi I iv^6/vi vi^{6/4} V/vi vi$).

Tr ← (D^7) A flecha em sentido contrário indica que a função secundária (entre parênteses) é relacionada ao acorde anterior.

Exemplos de análises

Sol: T S_6^6 D^7 T
[I ii_6^6 V^7 I]

Lá: S T_3 S_6^6 $D^6 \frac{5}{3}$ T
[IV I^6 ii^7 V I]
(iii^6 V)

Dó: T D D
[I V V]
Sol: T D T
[I V I]

Dó: S^7 6 B_3^7 D
[IV 7 ii^6 vii_5^5/V V]
Sol: B_3^7 T
[vii^0 I]