

Coro II

Musical notation for the Coro II part, showing a vocal line with lyrics.

Flauta

Musical notation for the Flauta part, showing a melodic line with lyrics.

MARIA LÚCIA PASCOAL
ALEXANDRE PASCOAL

ESTRUTURA TONAL: HARMONIA

Coro I II

Musical notation for the Coro I II part, showing a vocal line with lyrics.

Flauta

Musical notation for the Flauta part, showing a melodic line with lyrics.

Violino I

Musical notation for the Violino I part, showing a melodic line with lyrics.

Violino II

Musical notation for the Violino II part, showing a melodic line with lyrics.

Viola

Musical notation for the Viola part, showing a melodic line with lyrics.

Violoncelo

Musical notation for the Violoncelo part, showing a melodic line with lyrics.

ESTRUTURA TONAL: HARMONIA

MARIA LÚCIA PASCOAL
ALEXANDRE PASCOAL NETO

Instituto de Artes - UNICAMP

Palavras chave: Teoria da Música. Estrutura tonal. Harmonia. Acordes e seus relacionamentos.

Ao Caro Mestre

DAMIANO COZZELLA

A compreensão dos relacionamentos históricos, assim como os musicais, envolve uma consciência das estruturas aí implicadas.
LEONARD MEYER

SUMÁRIO

SUMÁRIO	4
ABREVIATURAS	6
INTRODUÇÃO	7
1. ACORDES PRINCIPAIS	9
1.1 ACORDES DE TÔNICA E DE DOMINANTE	11
1.2 ACORDES DE DOMINANTE E DE TÔNICA COM FUNDAMENTAL NO BAIXO	11
1.3 ACORDE DE DOMINANTE COM TERÇA NO BAIXO	13
1.4 ACORDE DE SUBDOMINANTE	13
1.5 NOTAS ORNAMENTAIS	14
1.6 ACORDE DE DOMINANTE COM SÉTIMA	18
2. ACORDES SECUNDÁRIOS	22
2.1 ACORDE SECUNDÁRIO RELATIVO: distância 3m	22
2.2 ACORDE SECUNDÁRIO ANTI-RELATIVO: distância 3M	24
2.3 CADÊNCIAS COM OS ACORDES SECUNDÁRIOS	25
3. DOMINANTE: INVERSÕES	30
3.1 ACORDE DE DOMINANTE COM SÉTIMA – INVERSÕES	30
3.2 ACORDE DE DOMINANTE COM SÉTIMA: TERÇA NO BAIXO	31
3.3 ACORDE DE DOMINANTE COM SÉTIMA: QUINTA E TERÇA NO BAIXO	32
3.4 ACORDE DE DOMINANTE: SÉTIMA NO BAIXO	32
4. DOMINANTE: ORNAMENTAÇÕES	35
4.1 ACORDE DE DOMINANTE COM QUARTA E SEXTA	35
4.2 ACORDE DE DOMINANTE COM QUARTA E SEXTA APOJATURA	36
4.3 ACORDE DE DOMINANTE COM QUARTA E SEXTA DE PASSAGEM	37
4.4 ACORDE DE DOMINANTE COM QUARTA E SEXTA BORDADURA	38
4.5 ACORDE DE DOMINANTE COM QUARTA APOJATURA	40
4.6 ACORDE DE DOMINANTE COM QUARTA E SÉTIMA	41
5. ACORDES COM SÉTIMA: MAIOR E MENOR	44
5.1 MOVIMENTOS DE QUINTAS	45
6. ACORDES DA FUNÇÃO DE SUBDOMINANTE	49

7. DOMINANTES INDIVIDUAIS	55
7.1 ACORDE DE DOMINANTE DA DOMINANTE	55
7.2 ACORDE DE DOMINANTE DA SUBDOMINANTE	56
7.3 ACORDE DE DOMINANTE DA TÔNICA RELATIVA	56
7.4 ACORDE DE DOMINANTE DA SUBDOMINANTE RELATIVA	58
7.5 CADÊNCIAS COM DOMINANTES INDIVIDUAIS E PEDAL DE TÔNICA	59
8. ACORDES DIMINUTOS	61
8.1 ACORDES COM QUINTA DIMINUTA	61
8.2 ACORDE DE QUINTA DIMINUTA (TRÊS NOTAS)	61
FUNÇÃO: DOMINANTE	61
8.3 ACORDE DE QUINTA DIMINUTA (TRÊS NOTAS)	63
FUNÇÃO: SUBDOMINANTE	63
8.4 ACORDE DE SÉTIMA DIMINUTA: QUINTA E SÉTIMA DIMINUTAS	65
8.5 ACORDE MEIO-DIMINUTO: QUINTA DIMINUTA E SÉTIMA MENOR	71
9. ACORDE DE DOMINANTE COM NONA	75
9.1 ACORDE DE DOMINANTE COM NONA MENOR	75
9.2 ACORDE DE DOMINANTE COM NONA MAIOR	77
10. ACORDES DE DOMINANTE COM DÉCIMA TERCEIRA	80
11. ALTERAÇÃO DE ACORDES	83
11.1 ACORDE DE SEXTA NAPOLITANA	83
11.2 ACORDE NAPOLITANO	89
11.3 ACORDE DE SEXTA FRANCESA	93
11.4 ACORDE DE SEXTA ITALIANA	96
11.5 ACORDE DE SEXTA GERMÂNICA	97
12. MODULAÇÃO	102
12.1 MODULAÇÃO DIATÔNICA	103
12.2 MODULAÇÃO CROMÁTICA	106
12.3 MODULAÇÃO ENARMÔNICA	110
BIBLIOGRAFIA	116
ANEXO 1.	117
HARMONIA NO TECLADO	117
ANEXO 2.	124
GLOSSÁRIO	124
ÍNDICE ONOMÁSTICO	129
QUADRO GERAL DAS FUNÇÕES	130

ABREVIATURAS

2M = Segunda Maior
 2m = Segunda menor (aplica-se a todos os intervalos M e m)
 4J = Quarta Justa
 5dim = Quinta diminuta
 5J = Quinta Justa
 6 Fr = acorde de Sexta Francesa
 6 Gr = acorde de Sexta Germânica
 6 It = acorde de Sexta Italiana
 6N = acorde de Sexta Napolitana
 A = intervalo aumentado
 c. = compasso
 D = Dominante
 D̄ = Dominante sem fundamental
 DD = Dominante da Dominante
 dim. = intervalo diminuto
 Do M = Acorde de Do Maior
 Tonalidade de Do Maior
 do m = Acorde de do menor
 Tonalidade de do menor (aplica-se a todos os acordes e tonalidades M e m)
 Dr = Dominante relativa (Dominante Maior relativa menor)
 (D) = Dominante individual
 Ex. = exemplo
 IV = Acorde Maior, 4º grau da escala (aplica-se a todos os acordes Maiores)
 iv = acorde menor, 4º grau da escala (aplica-se a todos os acordes menores)
 N = acorde Napolitano
 S = Subdominante Maior
 s = subdominante menor
 Sr = Subdominante relativa (subdominante Maior relativa menor)
 sR = subdominante relativa (subdominante menor Relativa Maior)
 T = Tônica Maior
 t = tônica menor
 Tr = Tônica relativa (Tônica Maior relativa menor)
 tR = tônica Relativa (tônica menor relativa Maior)
 (#) ou (b) = possibilidade de leitura com e sem a alteração.
 CBT: I. = Cravo Bem Temperado, volume 1º.

INTRODUÇÃO

O estudo de música compreende aspectos práticos e teóricos, os quais se unem para uma completa formação. Ao lado da prática de um instrumento, o músico precisa do estudo da Teoria, um campo de conhecimento que se subdivide hoje nos caminhos da construção do ouvido e da compreensão de estruturas, nas técnicas de análise e na História. A Teoria foi por muito tempo considerada como um conjunto de conhecimentos – harmonia, contraponto, fuga - necessários à formação do compositor. Passou por uma grande transformação a partir de autores que se voltaram ao estudo histórico e, pela análise na literatura, à observação do uso das estruturas na prática dos compositores. O estudo da Teoria começa então, a ser histórico e de necessidade para todos os estudantes de música, compositores, intérpretes, educadores e musicólogos, pois como afirma Walter Piston, “passa a contar como a música foi escrita no passado e não como será no futuro”¹.

Este livro-texto apresenta um estudo da estrutura tonal no aspecto da harmonia, procedimento que constitui a base da prática musical dos séculos XVIII e XIX. Partindo da questão: qual é o material básico da música tonal? - faz uma coleção dos acordes utilizados e das principais situações em que aparecem.

O objetivo deste estudo é servir de suporte ao aluno para ouvir, conhecer literatura, tocar os trechos dos exemplos, realizar exercícios ao teclado e escritos, fazer comparações e análises e ao mesmo tempo se iniciar no grande campo de pesquisa que é a Teoria da Música.

O método de trabalho privilegia a subdivisão do assunto em partes, considerando para o estudo das estruturas harmônicas:

- a audição;
- os relacionamentos;
- as vozes condutoras;
- o reconhecimento na literatura;
- o aspecto histórico;
- a realização no teclado;
- o desenvolvimento da imaginação.

Dessa maneira, são apresentados aqui assuntos e sugestões de atividades, os quais vão contar com a criatividade de todos, professores e alunos, em contínua colaboração.

¹ PISTON, Walter. *Harmony*. New York: Norton, 1987. p. IX.

O texto traz cada item em detalhe, com explicação e exemplos. As palavras sublinhadas se ligam ao Glossário constante no Anexo 2. Os exemplos, selecionados pela harmonia, abrangem o período da prática tonal na sua origem e no seu desenvolvimento. As cifragens adotadas foram duas: a de algarismos romanos, por ser de uso mais disseminado e a funcional, por traduzir sempre o significado sonoro do acorde e explicar os relacionamentos da tonalidade². Alguns exemplos são apresentados também em resumos, para facilitar a compreensão, possibilitar a todos a execução ao teclado e preparar para estudos posteriores. Há sugestões de trabalhos que poderão ser desenvolvidos segundo os interesses; por exemplo, para um estudo pormenorizado do Baixo Cifrado é recomendável procurar bibliografia especializada sobre o assunto. Constam ainda de Trabalhos, seleções para análises de trechos e de peças inteiras, apresentadas cronologicamente. As traduções dos textos são de responsabilidade dos autores.

O Anexo 1 traz explicação básica de Harmonia no Teclado - uma preparação aos Trabalhos - e o Anexo 2 é um Glossário com informações sobre os principais termos.

O presente texto é resultado de mais de dez anos de pesquisas aplicadas nas aulas de Teoria, no Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP. Recebeu críticas e colaborações de colegas e alunos dos cursos de Graduação. A todos, aqui ficam nossos sinceros agradecimentos.

Maria Lúcia Pascoal
Alexandre Pascoal Neto

Campinas, maio de 2000

² Cifragem de algarismos romanos, PISTON, Walter. VOTO, Mark, de. Op. cit. 1987. Cifragem funcional, MOTTE, Diether de la. *Harmonia*. Barcelona: Labor, 1994 e as adaptações para o português de KOELLREUTTER, Hans-Joachin. *Harmonia funcional*. São Paulo: Ricordi, 1978 e WIDMER, Ernst. UFBA, Material manuscrito s/d.

1. ACORDES PRINCIPAIS

CONHECIMENTO PRÉVIO	PARA DESENVOLVER
Tonalidade	Acordes Maiores e menores
Círculo das quintas	Função dos acordes principais
Intervalos de 3M/m	Fundamental e inversões
5J	Dominante com sétima
6M/m	Cadências perfeita, plagal e completa
7m	Notas ornamentais ou auxiliares
trítono	
Inversão de intervalos	

Um dos pontos principais do estudo de Música é o que procura conhecer a organização das estruturas nas composições. Para se chegar a conclusões sobre estas estruturas, foram consideradas as diversas organizações dos elementos musicais como foram desenvolvidas na história da Música. O presente trabalho se dirige ao estudo de uma dessas organizações de estruturas: a tonalidade, no aspecto da harmonia.

O alicerce da tonalidade é constituído por acordes, relacionados entre si e com um centro. A base do estudo dos acordes é reconhecer auditivamente e pela escrita a função de cada um, isto é, os relacionamentos das partes com o todo.

Em uma tonalidade são classificados como acordes principais - os que se relacionam³ a um ponto de partida por quintas Justas ascendentes e descendentes.

Para nomear os acordes principais segundo as funções, utilizam-se os nomes dos graus das escalas.

Os acordes principais de uma tonalidade são os que possuem as funções de:

- TÔNICA, representa ponto de partida, estabilidade e ponto de chegada.
- SUBDOMINANTE, saída da Tônica, movimento, contraste.
- DOMINANTE, contraste, movimento, conflito, tensão, que se movimenta para a Tônica.

Os acordes principais serão Maiores em uma tonalidade Maior e menores em uma tonalidade menor. Somente o acorde de Dominante é sempre Maior. Para entender as funções, é preciso considerar que esses acordes não são isolados, só podem existir um em relação ao outro.

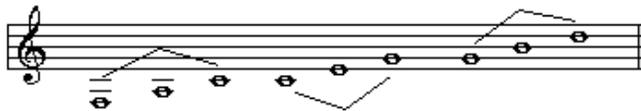
No exemplo 1., o acorde do centro é o de Tônica, uma quinta abaixo encontra-se o de Subdominante e uma quinta acima o de Dominante, independente da oitava em que estejam. Pelas notas contidas nesses acordes deduz-se a escala e estabelece-se a tonalidade neste caso, Do M. O relacionamento de quintas justas entre os acordes já demonstra a derivação das tonalidades, ou o círculo das quintas.

³ Pela expressão “se relacionam”, entendam-se os movimentos das fundamentais de um acorde para outro.

Ex.1. Acordes Principais



escritos melodicamente



Para estudar harmonia, usa-se a escrita a quatro vozes, soprano, contralto, tenor e baixo e a escrita de teclado. Os exemplos musicais e os trabalhos sugeridos poderão utilizar qualquer uma destas formas.

Ex. 2.

a) Escrita a 4 vozes: b) Escritas de teclado:

Considerando-se um acorde como Tônica, ou ponto de partida, o acorde de Dominante encontra-se à distância de uma quinta Justa acima. A característica do acorde de Dominante é o movimento que realiza para o de Tônica. Este movimento se dá através da nota chamada sensível, ou a terça do acorde de Dominante, que se movimenta meio tom acima para a nota fundamental do acorde de Tônica. Todos os acordes podem ser usados com a fundamental no baixo e na primeira inversão, com a terça no baixo.

Ex. 3.

Cada acorde possui estrutura, cifragem e função.

1.1 ACORDES DE TÔNICA E DE DOMINANTE

TÔNICA			DOMINANTE		
Estrutura	Cifragem	Função	Estrutura	Cifragem	Função
Fundamental			Fundamental		
3M 5J 3m 5J	I i	T t	3M 5J	V	D
Inversão			Inversão		
3m 6m 3M 6M	I ₆ i ₆	T ₃ t ₃		V ₆	D ₃

1.2 ACORDES DE DOMINANTE E DE TÔNICA COM FUNDAMENTAL NO BAIXO

V	I	D	T
---	---	---	---

O Ex. 4. apresenta o acorde de Dominante se movimentando para o de Tônica, na tonalidade de Re M. A sensível é o *do#*, que vai para o *re*.

Ex. 4.
SOUZA CARVALHO - *Allegro*

The musical notation shows a progression from the Dominant chord (V) to the Tonic chord (I) in the key of D major. The notation is in treble and bass clefs, with the bass line showing the movement of the dominant chord's notes to the tonic chord's notes. The treble clef shows the upper voice moving from G4 to A4, B4 to C5, and D5 to E5. The bass clef shows the lower voice moving from G3 to A3, B3 to C4, and D4 to E4. The final chord is a D major triad (D, F#, A).

Pode-se ouvir a diferença entre os acordes de Tônica em movimento para o de Dominante e este para o de Tônica, no Ex. 5.

I	V	V	I		T	D	D	T
---	---	---	---	--	---	---	---	---

Ex. 5.
BACH, J.S. - *Coral n. 102*

Sol M :

Na tonalidade menor, o acorde de Dominante é Maior e o de tônica, menor.

V	i	D	t
---	---	---	---

Ex. 6.
HAENDEL – *Courante* (Suite XI)

re m :

Alguns movimentos de um acorde a outro formam estruturas que se tornam básicas para a compreensão da tonalidade e se constituem nas cadências.

O encadeamento Dominante-Tônica, ambos com a fundamental no baixo, se chama cadência perfeita, base da estrutura na música tonal⁴, o que se ouve nos Ex. 4, 5 e 6.

⁴ Os nomes das cadências foram estabelecidos por Jean Philippe RAMEAU, no *Traité de l'Harmonie* (1722). Cf. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 6. Ed. v. 15, p. 568-569.

1.3 ACORDE DE DOMINANTE COM TERÇA NO BAIXO

Como o exemplo 7. apresenta o acorde de Dominante na primeira inversão, pode-se observar a resolução da sensível, que está no baixo: o acorde de Dominante, com terça no baixo, que se movimenta para o de Tônica, na fundamental.

V ₆	I	D	T
		3	

EX. 7.

BACH, J. S. - CORAL N. 90



SIBM :

1.4 ACORDE DE SUBDOMINANTE

Estrutura	Cifragem	Função
	Fundamental	
3M 5J	IV	S
3m 5J	iv	s
	Inversão	
3m 6m	IV ₆	S ₃
3M 6M	iv ₆	s ₃

O acorde de Subdominante acha-se à distancia de uma quinta justa abaixo da Tônica. Pode se dirigir tanto para a Tônica como para a Dominante.

I	IV	I	T	S	T
---	----	---	---	---	---

Ex. 8.

HAENDEL - *Messias**Aleluia* - c. 93-95.

A - le - lu - ia!

O encadeamento formado pelos acordes de Subdominante-Tônica forma a cadência plagal.

1.5 NOTAS ORNAMENTAIS

No pensamento polifônico (séculos XIV, XV e XVI) predominava o tratamento das vozes em movimentos melódicos. No pensamento harmônico do período Barroco (séculos XVII e parte do XVIII), estes movimentos resultaram nas chamadas notas ornamentais ou auxiliares da harmonia e podem ser classificadas como: antecipação, apoiatura, bordadura, escapada, passagem e retardo, segundo a função desempenhada no trecho. Esta prática estende-se até o século XIX como uma das características da música harmônica tonal.

No Ex. 9. o baixo se movimenta em notas de passagem e notas reais dos acordes.

Ex. 9.

BACH, J. S. - *Coral n. 32*

La M:

No primeiro compasso do Ex. 10 ouvem-se os acordes de Subdominante e de Tônica, ambos com a terça no baixo. No soprano aparece bordadura. Na cadência final, acordes de Dominante e Tônica, com apojetura e antecipação no soprano

iv 6	i 6	s	t
		3	3

Ex.10.
HAENDEL - *Minueto* (Três Lições, n. 2)



sol m:

Quando o acorde de Subdominante segue para o de Dominante e este para o de Tônica, forma o encadeamento entre os três acordes principais

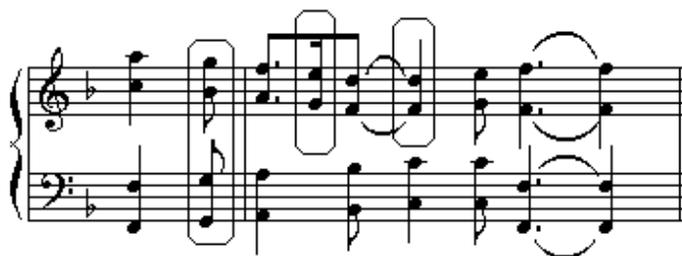
I	IV	V	I	T	S	D	T
---	----	---	---	---	---	---	---

o que constitui a cadência perfeita completa, resumo básico da tonalidade. Esta cadência é encontrada: nos inícios, nos desenvolvimentos e nos finais de peças, pois através dela a tonalidade fica estabelecida.

O Ex.11. apresenta esta cadência como final de uma peça. Observe-se a escrita instrumental, com muitas notas ornamentais: passagem (nas quatro vozes); passagem (duas vozes); retardo (duas vozes).

IV	V	I	S	D	T
----	---	---	---	---	---

Ex. 11.
SCARLATTI – *Sonata* L 433
c. 38-39



No Ex. 12. pode-se ouvir a cadência com os acordes principais na tonalidade menor.
É uma peça instrumental, que apresenta apojaturas.

iv	V	i	s	D	t
----	---	---	---	---	---

Ex. 12.

SEIXAS, Carlos. *Sonata*

c. 6-8



Trabalho 1.

- Encontre os acordes de Tônica e de Dominante nas tonalidades de:
Fa M ; la m; Re M; do#m.
- Encontre os acordes de Tônica e de Subdominante nas tonalidades de:
Sib M; do m; Mi M; re m.
- Partindo de uma tonalidade, localize o acorde de Dominante. Qual a sua terça?
- Procure movimentá-la para a Tônica.
- Toque acordes com a fundamental no baixo.
- Toque acordes com a terça no baixo.

Trabalho 2 .

Para realizar este trabalho, recomenda-se consultar:

Anexo 2. Glossário Cifragem e Encadeamento de acordes;

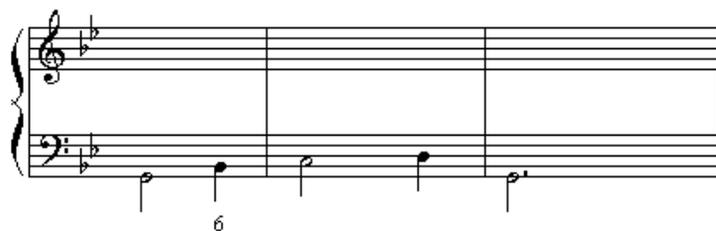
ANEXO 1. HARMONIA NO TECLADO.

Tocar ao piano os seguintes encadeamentos:

a)	⁵ I IV I i iv i	³ I IV I i iv i	⁸ I IV I i iv i	⁵ T S T t s t	³ T S T t s t	⁸ T S T t s t
b)	⁵ I V I i V i	³ I V I i V i	⁸ I V I i V i	⁵ T D T t D t	³ T D T t D t	⁸ T D T t D t
c)	I IV VI i iv V i	I IV VI i iv V i	I IV V I i iv V i	T S D T t s D t	T S D T t s D t	T S D T t s D t

Trabalho 3. Baixo cifrado

- Os acordes devem ser completados e analisados.
- O fato de não haver números sob as notas, indica que os acordes são de terça e quinta, com a fundamental no baixo.
- O número 6 embaixo da nota, indica que o acorde está na primeira inversão.



Trabalho 4.

ANÁLISE DE TRECHOS

- Reconhecer os acordes estudados.
- Separar e indicar as notas ornamentais e as reais dos acordes em trechos de:

SCARLATTI - *Sonatas*

BACH, J. S. - *Corais*

HAENDEL - *Suites* (para teclado)

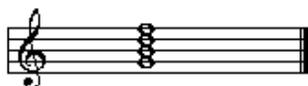
1.6 ACORDE DE DOMINANTE COM SÉTIMA

Estrutura	Cifragem	Função
3M 5J 7m	V ₇	D ₇

Partindo de um acorde Maior, é possível acrescentar-se a ele uma sétima menor, o que o transformará em um acorde de Dominante com sétima. Esse acorde mantém a mesma estrutura nas tonalidades Maiores e nas menores.

Dominante com sétima com fundamental no baixo

Ex. 13.



A característica do acorde de Dominante com sétima é conter o trítono (5dim.) entre suas vozes. Este trítono é formado pela terça e pela sétima do acorde, que fazem movimentos contrários quando se dá a resolução na Tônica: a terça (sensível da tonalidade), realiza um movimento ascendente (2m) e a sétima, movimento descendente (2m ou 2M). Essa resolução é a mais usada, porém há casos em que o acorde de Dominante com sétima faz outros movimentos.

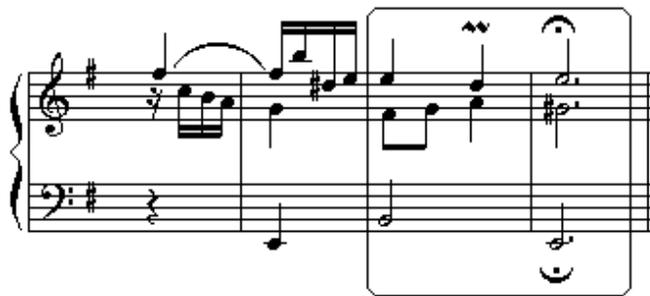
V ₇	I	D ₇	T
V ₇	i	D ₇	t

Ex. 14.

O Ex. 15. mostra o uso de notas ornamentais ou auxiliares da harmonia no acorde de Dominante: o *mi*, no soprano, uma apoiatura, que resolve no *re#*⁵; o contralto caminha com notas de passagem. Note-se ainda no trecho, que a tonalidade é *mi m.* e o último acorde é *Mi M.* É uma prática muito usada, conhecida pelo nome de Terça de Picardia.

Ex. 15.

BACH, J. S. – *Invenção a 3 vozes VII*
c. 43-44



No Ex. 16. é possível observar os movimentos do acorde de Dominante com sétima em tempos diferentes. As notas *la* e *mi* nas vozes de contralto e tenor, reais no acorde de Tônica, são retardos no de Dominante. Resolvem alternadamente e caminham para a Tônica. Observe-se ainda que a terça da Dominante se dirige à quinta da Tônica, também uma resolução usada.

Ex. 16.

BACH, J. S. – *Coral n. 41*



⁵ O segundo *re#* do soprano também é ornamentado, porém trata-se de ornamentação instrumental, escrita por código de sinais.

O acorde de Dominante com sétima se apresenta no Ex. 17. em uma versão de música instrumental para teclado.

Ex.17. HAENDEL – *Giga* (Suite XI em re m)
c. 11



O próximo exemplo também é instrumental e pode-se ouvir no acorde de Dominante que a sétima no tenor e a terça no soprano realizam a resolução do tritono.

Ex. 18.
MOZART - *Sonata K. 205b*
Rondeau en Polonaise
c. 1-2



Trabalho 5 .

Tocar e escrever:

- acorde de Dominante com sétima em várias tonalidades Maiores e menores.
- Localize a sétima. Localize a terça.
- Como geralmente resolvem?
- Faça-os resolver.
- Compare os acordes nas tonalidades Maiores e menores. O que é igual e o que é diferente?
- Realize cadencias perfeitas, nas quais apareçam acordes de Dominante com sétima.
- Faça encadeamentos usando notas ornamentais.
- Procure melodias conhecidas e distribua a harmonia usando os acordes principais.
- Crie melodias com base nos acordes principais.

RESUMO

Os acordes se constituem na base da estrutura tonal harmônica e suas funções são determinadas pelo relacionamento que estes mantêm com um centro. Os chamados acordes principais possuem três funções: Tônica, Subdominante e Dominante. O relacionamento entre eles e a Tônica se dá pelo intervalo de quinta Justa e o movimento entre estes três acordes na ordem Tônica, Subdominante, Dominante, Tônica, forma a cadência perfeita completa, possível de se encontrar tanto nos inícios e terminações de frases e/ou de trechos, como na base da construção de peças tonais. O uso mais corrente é o acorde de Dominante conter também a sétima menor, o que o caracteriza como Dominante com sétima. A cadência que utiliza os acordes de Subdominante –Tônica é a cadência plagal. Além das notas reais dos acordes, o discurso musical se utiliza também de notas ornamentais da harmonia, as quais auxiliam e completam as conduções melódicas.

2. ACORDES SECUNDÁRIOS

<p>CONHECIMENTO PRÉVIO</p> <p>Acordes principais</p> <p>Acordes de Dominante com sétima - fundamental</p> <p>Acordes M e m – fundamental e inversões</p>	<p>PARA DESENVOLVER</p> <p>Acordes maiores e menores</p> <p>Funções dos acordes secundários</p> <p>Cadência interrompida</p>
--	--

Acordes secundários são os que se relacionam por terças menores ou Maiores aos principais⁶. A estrutura dos acordes secundários é sempre Maior ou menor. Quanto à função, os acordes secundários ampliam a função dos principais e muitas vezes os substituem.

2.1 ACORDE SECUNDÁRIO RELATIVO: distância 3m

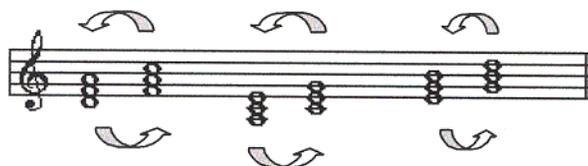
Os acordes secundários à distância de 3ª menor de um principal são chamados relativos. São vizinhos de terça menor. Esta terça menor será considerada na forma ascendente ou descendente, dependendo se o ponto de partida for o acorde Maior ou o menor.

Acorde Maior - relativo menor
 Acorde menor - relativo Maior

Acordes secundários á distância de terça menor - relativos:
re-fal-la/Fa-la-do – la-do-mi/Do-mi-sol – mi-sol-si/Sol-si-re

Considerando-se *Do M.* como Tônica, *la m.* será Tônica-relativa. E vice-versa.

Ex. 19.



⁶ Vide nota 3. p. 9.

Ex. 19a.

Acordes Relativos

Maiores / menores

Sib - re- fa / sol-sib-re

La- do#-mi / fa#-la-do#

Lab- do-mib / fa-lab-do

menores / Maiores

sol-sib-re/ Sib-re-fa

do-mib-sol/ Mib-sol-sib

do#-mi-sol# / Mi-sol#-si

ACORDE SECUNDÁRIO RELATIVO: distância 3m
TONALIDADE MAIOR

Estrutura	Cifragem	Função
3m 5J	vi	Tr

No primeiro compasso do Ex. 20., ouve-se o acorde de Tônica e em seguida o relativo menor, caminhando para a Dominante. A tonalidade é Sol M. e o acorde secundário é o *mi m*. O acorde formado pelas colcheias considera-se como de passagem.

I vi V I I ₆ T Tr D T T ₃

Ex. 20.

BACH – Coral n. 102



ACORDE SECUNDÁRIO RELATIVO: distância 3m
TONALIDADE MENOR

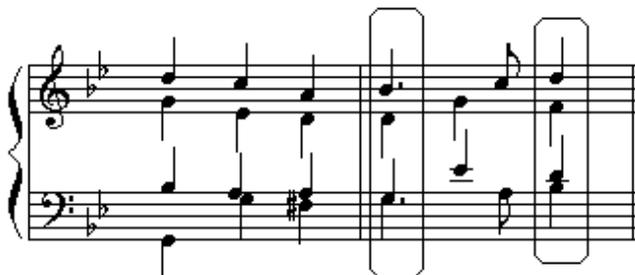
Estrutura	Cifragem	Função
3M 5J	III	tR

O Ex. 21. mostra um trecho na tonalidade de *sol m.* com os acordes de tônica e seu relativo.



Ex. 21.

BACH, J. S. - *Coral n. 178*



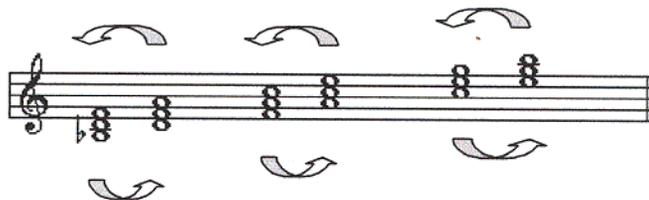
2.2 ACORDE SECUNDÁRIO ANTI-RELATIVO: distância 3M

Os acordes secundários à distância de terça Maior⁷ - entre outros nomes, são chamados de anti-relativos. São os vizinhos de terça Maior, em oposição aos relativos.

Acordes secundários à distância de terça maior, anti-relativos:
Sib-re-fa/re-fa-la – Fa-la-do/la-do-mi – Do-mi-sol/mi-sol-si

Considerando-se Fa M. como Tônica, la m. será Tônica-anti-relativa. E vice-versa.

Ex. 22.



⁷ Há várias denominações para esses acordes, como:

-acorde por mudança de sensível. RIEMANN, Hugo. *Armonía e modulación*. Barcelona: Labor, 1930. p. 105-120;

-contra acorde. MOTTE, Dieter de la. *Armonía*. Barcelona: Labor, 1994. p. 93.

-anti-relativo. KOELLREUTER, Hans Joachin. *Harmonia funcional*. São Paulo: Ricordi, 1980. p. 27.

Todas essas denominações são discutíveis, o importante é distinguir a relação de Terça Maior entre eles.

Ex. 22a.

Acordes anti-relativos

Maiores	/ menores	menores	/ Maiores
<i>Re- fa# -la</i>	<i>/ fa#-la-do#</i>	<i>mi-sol-si</i>	<i>/ Do- mi-sol</i>
<i>Mib-sol-sib</i>	<i>/ sol-sib-re</i>	<i>do-mib-sol</i>	<i>/ Lab-do-mib</i>
<i>Fa#- la#-do#</i>	<i>/ la#-do#-mi#</i>	<i>fa- lab- do</i>	<i>/ Reb-fa-lab</i>

ACORDE SECUNDÁRIO ANTI-RELATIVO: distância 3M
TONALIDADE MAIOR

Estrutura	Cifragem	Função
3M 5J	iii	Ta

ACORDE SECUNDÁRIO ANTI-RELATIVO: distância 3M
TONALIDADE MENOR

Estrutura	Cifragem	Função
3M 5J	VI	tA

Os exemplos que caracterizam o uso destes acordes se encontram na cadência interrompida ou de engano na tonalidade menor (Ex. 25.) e no acorde Napolitano (Ex. 109-110).

2.3 CADÊNCIAS COM OS ACORDES SECUNDÁRIOS

Quando um acorde de Dominante precede um acorde secundário de Tônica, forma-se a cadência interrompida, também chamada de engano. Bastante utilizada, constitui um contraste com a cadência perfeita, pois trata-se do acorde da tônica que é substituído pelo seu relativo. A cadência interrompida na tonalidade Maior é formada pelo acorde de Dominante, resolvendo no acorde que está uma segunda Maior acima.

No exemplo 23., o trecho está na tonalidade de *Re M.* Nos dois últimos acordes, ouvimos o de Dominante, *La M.*, resolver em *si m.*, Tônica relativa. É uma cadência interrompida na tonalidade Maior.

V ₇	vi	D ₇ Tr
----------------	----	-------------------

Ex. 23.
BEETHOVEN – *Sonata op. 10 n. 3*
Rondo c. 5-7

O Exemplo a seguir mostra trecho de uma peça de autor brasileiro, para coro e orquestra. Neste trecho, ouve-se um solo de soprano, acompanhado por cordas: violinos I e II, violoncelo, contrabaixo e órgão. Apresenta-se aqui em uma redução: canto e teclado.

Ex. 24.
NUNES GARCIA, José Mauricio. *Matinas do Natal*.
*8º Responsório c. 28-31*⁸

Andante

O - mni a per i - psum fá - - - cta sunt

7 6 6

Trabalho 6.
Realizar os acordes que completam a linha do baixo no Ex. 24.

⁸ Pesquisa: René Brighenti . MATTOS. Cleofe Person de. (org). Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
Texto: Omnia per ipsum facta sunt
Tradução: Tudo foi feito por Ele.

O Ex. 25. apresenta uma cadência interrompida na tonalidade menor. É o acorde de Dominante que, resolvendo no acorde uma segunda menor acima, forma dois acordes Maiores em seguida, na tonalidade menor.

A tonalidade do trecho é *do m.*; os dois últimos acordes são *Sol M* com sétima, que vai para o acorde de *Lab M*.

V ₇ VI	D ₇ tA
-------------------	-------------------

Ex. 25.

BEETHOVEN – *Sonata op. 10 n. 2*
Allegro c. 43-45



Uma forma muito usada de cadência é a que utiliza uma variação da cadência perfeita através de um acorde secundário da Subdominante.

No Ex. 26., esta cadência está no início da peça, confirmando a tonalidade. Observe-se que o exemplo apresenta notas ornamentais.

ii V ₇ I	Sr D ₇ T
---------------------	---------------------

Ex. 26.

MOZART – *Sonata em Sib M. K. 333*
Allegro c. 1-4

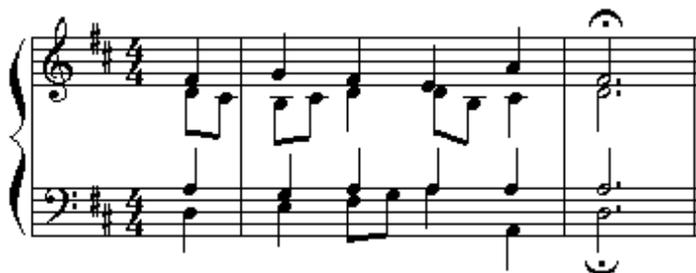


E no Ex. 27. encontra-se no final. Para manter o movimento por graus conjuntos no baixo, utiliza o acorde de Tônica na primeira inversão, como passagem para a Dominante.

I	ii	I ₆	V	I		T	Sr	T	D	T
										3

Ex. 27.

BACH, J. S. - *Coral n. 80*



Trabalho 7.

- Partindo do acorde de Re Maior, encontre os secundários de 3m. e de 3M.
- Partindo do acorde de la menor, encontre os secundários de 3m e de 3M.
- Procure os acordes secundários em várias outras tonalidades Maiores e menores.
- Realize uma cadência perfeita e uma interrompida na mesma tonalidade.

Trabalho 8.

- Realize ao piano os seguintes encadeamentos:

I	vi	I		T	Tr	T	
I	ii	V ₇	I	T	Sr	D ₇	T
i	III	i		t	tR	t	
I	IV	V ₇	vi	T	S	D ₇	Tr
i	iv	V ₇	VI	t	s	D ₇	tA

- Transponha-os para outras tonalidades.

Trabalho 9.

ANÁLISE DE TRECHOS.

BACH – *Coral n. 179*

BACH, J. S. – *Prelúdio VIII*, CBT: I.

MOZART – *Sonata K. 475 em Re M (Allegro)*

NUNES GARCIA, José Mauricio - *Laudate pueri*

- *Laudate Dominum*

BEETHOVEN – *Sonata op. 14 n. 1 (Rondo)*

- *Sonata (violino e piano) op. 30 n. 2 (Finale)*

- *Sonata op. 106 (Largo)*

RESUMO

Um complemento dos acordes principais, os acordes secundários relacionam-se com eles através dos intervalos de terça Maior e/ou menor. Quando se parte de um acorde Maior, os secundários são acordes menores e se de um menor, os secundários são Maiores. Estes acordes aparecem muitas vezes substituindo os principais. O encadeamento do acorde de Dominante para um destes secundários é bastante usado e sempre apresenta surpresa. Os acordes secundários formam novas cadências, como a que é conhecida como cadência interrompida e também possibilitam variar a cadência perfeita. O uso dos acordes secundários amplia a atuação das funções, formando as regiões, pois é possível considerar-se cada um dos acordes principais e seus secundários como sendo uma região: a da Tônica, a da Dominante e a da Subdominante.

3. DOMINANTE: INVERSÕES

CONHECIMENTO PRÉVIO Intervalos de 4J 6M/m	PARA DESENVOLVER Acordes de Dominante com sétima em fundamental e inversões Cadência à Dominante
--	---

3.1 ACORDE DE DOMINANTE COM SÉTIMA – INVERSÕES

O acorde de Dominante com sétima também se apresenta nas suas inversões, com a terça, a quinta ou a sétima no baixo.

Cifragem		Inversões			Função		
Fundamental							
V ₇	D ₇	V ₅₆	V ₃₄	V ₂	D ₇ 3	D ₇ 5	D 7

Ex. 28.

V ₇	V ₅₆	V ₃₄	V ₂	D ₇	D ₇ 3	D ₇ 5	D 7
----------------	-----------------	-----------------	----------------	----------------	---------------------	---------------------	--------



3.2 ACORDE DE DOMINANTE COM SÉTIMA: TERÇA NO BAIXO

V ₅₆	I	D ₇ 3	T
-----------------	---	---------------------	---

Os Ex. 29. e 30. apresentam o acorde de Dominante com sétima. A terça está no baixo, resolvendo no acorde de Tônica na fundamental.

Ex. 29.
BACH, J. S. - *Coral n. 32*

Musical notation for Ex. 29, showing a dominant seventh chord with the third in the bass resolving to the tonic chord in the fundamental position. The notation is in G major, 4/4 time, and consists of two staves (treble and bass clef). The bass line starts with a D7 chord (G, B, D, F) and resolves to a G major chord (G, B, D). The treble line features a melodic line that moves from the G of the D7 chord to the G of the G major chord.

Ex. 30.
BEETHOVEN - *Sonata op. 7*
Largo con gran espressione
c. 1-2

Musical notation for Ex. 30, showing a dominant seventh chord with the third in the bass resolving to the tonic chord in the fundamental position. The notation is in G major, 3/4 time, and consists of two staves (treble and bass clef). The bass line starts with a D7 chord (G, B, D, F) and resolves to a G major chord (G, B, D). The treble line features a melodic line that moves from the G of the D7 chord to the G of the G major chord. A dynamic marking of *p* is present in the first measure.

3.3 ACORDE DE DOMINANTE COM SÉTIMA: QUINTA E TERÇA NO BAIXO

No trecho do Ex. 31. ouve-se o acorde de Dominante com sétima – quinta no baixo, em seguida com a terça no baixo e a resolução na tônica. Observem-se as notas ornamentais.

V ₃₄	V ₅₆	i	D ₇	D ₇	t
			5	3	

Ex. 31.

MOZART - *Fantasia em re m. K. 397*
c. 12-13

3.4 ACORDE DE DOMINANTE: SÉTIMA NO BAIXO

O acorde de Dominante com a sétima no baixo resolve no de Tônica com a terça no baixo. No Ex. 32. a tonalidade é *la m.* e o trecho termina na Dominante. É uma cadência à Dominante.

V ₂	i ₆	V	D	t	D
				7	3		

Ex. 32.

BACH - *Coral n. 10*

Uma das finalidades das inversões dos acordes é a de proporcionar ao baixo realizar linhas melódicas que caminhem por graus conjuntos diatônicos e/ou cromáticos, o que traz grande interesse à harmonia. É possível observar este movimento nos dois exemplos que se seguem, Ex. 33. e 34.

Ex. 33.

BACH, J. S. - *Coral n. 21*



Na peça instrumental do Ex.34. há acordes de Tônica e de Dominante com sétima invertidos e um movimento melódico no baixo.

I	I ₆	V ₃₄	V ₆	V ₃₄	V ₂	I ₆	T	T	D ₇	D	D ₇	D	T
									3	5	3	5	7 3

Ex. 34.

NAZARETH, Ernesto. *Favorito*.

c. 1-4



Trabalho 10.

- Pratique as inversões do acorde de Dominante com sétima em várias tonalidades.

I	V	vi	V ₅₆	I	T	D	Tr	D ₇	T
								3	
I	ii	I ₆	V ₃₄	I	T	Sr	T	D ₇	T
								5	
V ₂	I ₆	V ₃₄	I	D	T	D ₇	T		
				7	3	5			

- Toque as linhas de soprano e baixo nos exemplos apresentados.
- Procure fazer um encadeamento, em que a linha do baixo realize graus conjuntos diatônicos e/ou cromáticos; depois crie uma linha de soprano sobre este baixo.

Trabalho 11.

Baixo cifrado

Realize a parte do teclado no trecho abaixo. A linha superior é de violino.

CORELLI – *Sonata da camara a tre.* *Preludio*

The image shows a musical score for Corelli's *Sonata da camara a tre, Preludio*. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains the violin part. The lower staff is in bass clef and contains the figured bass part. Below the bass staff, there is a line of figured bass notation: b, 6, 7, #, b, 6, b, #, 6, #.

Trabalho 12.

ANÁLISE DE TRECHOS nas peças:

BACH - *Coral n. 266*

MOZART – *Sonata em Sib M K. 333*

NUNES GARCIA, J. M. - *Domine Jesu c. 1-8*

BEETHOVEN – *Sonata op. 27 n. 2 (Allegretto)*

NEPOMUCENO - *Galhofeira*

4. DOMINANTE: ORNAMENTAÇÕES

4.1 ACORDE DE DOMINANTE COM QUARTA E SEXTA⁹

CONHECIMENTO PRÉVIO	PARA DESENVOLVER
Intervalos de 4J 6M/m	Acordes de Dominante com Quarta e Sexta
Acordes principais e secundários	Notas ornamentais Acordes ornamentais

O acorde de Dominante aparece de formas diferentes, sendo necessário seu reconhecimento. À sua base de 3M e 5J, podem ser acrescentadas notas que passam a fazer parte de sua estrutura, como: sétima, nona, décima primeira e décima terceira. Há também outras, que são apenas notas ornamentais: apojatura, bordadura, passagem e retardo, as quais são resolvidas nas notas reais do acorde. O importante é reconhecer quando são notas reais e quando são ornamentos. A própria estrutura deste acorde, com as notas que foram sendo acrescentadas, como sétima, nona e décima terceira, aconteceu aos poucos e em tempos históricos distintos, o que pode ser comprovado pelo repertório. O uso das notas que foram sendo incorporadas ao acorde de Dominante é um aspecto histórico da harmonia na literatura musical.

Estrutura	Cifragem	Função
4J 6M/m	V ₄₆	D ₄₆

O acorde de Dominante com quarta e sexta é um dos que apresenta notas de ornamento. É formado pelo baixo na fundamental dobrada e intervalos de quarta e sexta a esse baixo. Sua característica, na maioria das vezes, é resolver as notas ornamentais por movimento descendente: a quarta se movimenta para a terça e a sexta para a quinta, formando então, o próprio acorde da Dominante.

V	6 5	I	D	6 5	T
	4 3			4 3	

Ex. 35.



⁹ Como neste trabalho procuramos comunicar o significado sonoro do acorde, a opção foi pela cifragem V₄₆ e não I 46. Ver SALZER, Felix. *Structural Hearing*. New York: Dover, 1982. p. 93-94.

4.2 ACORDE DE DOMINANTE COM QUARTA E SEXTA APOJATURA

O acorde de Dominante com quarta e sexta apojetura aparece geralmente nas cadências e nos finais de trechos. O resultado sonoro das duas notas ornamentais que resolvem nas reais do acorde de Dominante, possibilita considerar o primeiro acorde como apojetura do segundo.

No Ex. 36., ouvimos o acorde de $sol\#\text{-}do\#\text{-}mi\text{-}sol\#\text{-}$, como apojetura de $sol\#\text{-}si\#\text{-}re\#\text{-}fa\#\text{-}$, Dominante com sétima de $Do\#\text{-}M$.

V ₄₆	V ₇ I	D ₄₆ D ₇ T
-----------------	------------------	----------------------------------

Ex. 36.

BACH, J.S. - *Prelúdio III*, CBT: I. – Cadência Final

Ex. 37.

ANDRADE, Mário de. (org.) - *Modinhas Imperiais* - XV
c. 22-24

4.3 ACORDE DE DOMINANTE COM QUARTA E SEXTA DE PASSAGEM

Considera-se o acorde de Dominante com quarta e sexta de passagem, quando este acorde se encontra seguido pelo acorde de Dominante em fundamental, conduzindo a linha melódica como passagem.

No Ex. 37., ouvimos um encadeamento que vai de *Do M.* para *Mi M.* . Dos três acordes sobre *Mi* no final do trecho, ouve-se o segundo como acorde de Dominante com quarta e sexta de passagem, ligando e formando linhas melódicas.

V ₇	V ₄₆	V	D ₇	D ₄₆	D
----------------	-----------------	---	----------------	-----------------	---

Ex. 38.
 HAYDN – *Sonata em Do M.* n. 31
Allegro con brio
 c. 68-71

O resumo das linhas principais (baixo e soprano) apresenta as vozes condutoras deste trecho:

Ex. 38 A

No Ex. 39., o acorde de Dominante com quarta e sexta de passagem aparece entre os acordes de Tônica e de Dominante, em uma cadência à Dominante.

Ex. 39.
MOZART - *Sonata K. 576 (Allegretto)*
c. 7-8



4.4 ACORDE DE DOMINANTE COM QUARTA E SEXTA BORDADURA

Pode-se considerar o acorde de Dominante ornamentado com a quarta e sexta bordadura, quando este se apresenta entre as repetições do acorde em fundamental e conduz o movimento com as características da bordadura.

No Ex. 40., ouve-se em um trecho que caminha para *sol m.*, o acorde de *Re M.* com quarta e sexta bordadura em uma cadência à Dominante.

V ₇ VI V V ₄₆ V V ₄₆ V	D ₇ tA D V ₄₆ D D ₄₆ D
---	---

Ex. 40.
MOZART – *Sonata K. 333*
ALLEGRO

c. 83-85



O trecho do Ex. 41. é de uma peça para coro a quatro vozes e orquestra.
A parte das cordas da orquestra está reduzida.

Ex. 41.

NUNES GARCIA. José Mauricio - *Laudate Dominum*
c. 13-16 ¹⁰

The image displays a musical score for a four-part choir and piano. It consists of six staves. The top four staves are for the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass), each with the lyrics "Om - nes om - nes gen - - - - tes". The bottom two staves are for the piano accompaniment, showing a rhythmic and harmonic structure with chords and melodic lines. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time.

Trabalho 13.

- Construa acordes de Dominante com quarta e sexta e suas resoluções, em várias tonalidades.
- Toque cadências com os acordes principais, incluindo Dominantes com quarta e sexta.
- Reconheça quando se tratar de acordes de Dominante com quarta e sexta apoiatura, bordadura ou passagem.

¹⁰ MATTOS, Cleofe Person de. Pesquisa e edição crítica. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

Texto: Laudate Dominum omnes gentes

Tradução: Louvai ao Senhor toda(s) a(s) gente(s)

Trabalho 14.

Com os acordes trabalhados até aqui, harmonize linhas de soprano:

- realizando primeiro a linha do baixo;
- tocando soprano e baixo;
- completando os acordes nas demais vozes.

14.1.



14.2.

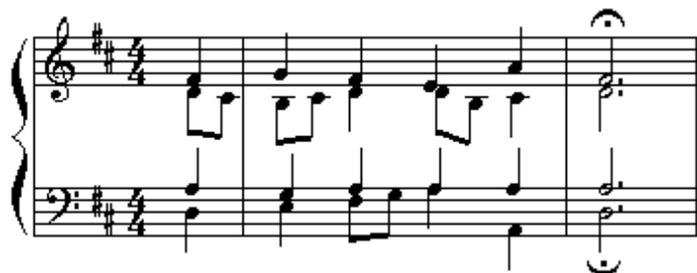


4.5 ACORDE DE DOMINANTE COM QUARTA APOJATURA

Algumas vezes, o acorde de Dominante apresenta somente a quarta como apojetura, como é demonstrado nos exemplos que se seguem. Esta quarta resolve na terça e é indicada na cifragem.

I	ii	I ₆	V ₄₋₃	I	T	Sr	T	D ₄₋₃	T
---	----	----------------	------------------	---	---	----	---	------------------	---

Ex. 42.

BACH, J. S. - *Coral n. 80*

O trecho do Ex. 43. é de uma parte de órgão escrita com o baixo cifrado.

Ex. 43.

ANÔNIMO (Brasil séc. XVIII) – *Hino para as Vésperas do Natal*¹¹
c.51-58

Trabalho 15.

- Realize o baixo cifrado no trecho apresentado no Ex. 43.;
- analise os acordes;
- crie uma linha melódica para voz ou instrumento, para soar com os acordes do teclado.

4.6 ACORDE DE DOMINANTE COM QUARTA E SÉTIMA

A quarta como apojetura da terça, aparece no Ex. 44. também com a sétima, por isso chamar-se acorde de quarta e sétima.

7 V ₄₋₃	7 D ₄₋₃
-----------------------	-----------------------

Ex. 44.

BACH, J.S. *Preludio I*, CBT:I comp. 25-26

¹¹ Hino de compositor anônimo. Cópia de André da Silva Gomes. Pesquisa e edição crítica de Paulo Castagna. São Paulo: Arquivo Metropolitano, 1997.

Trabalho 16.

- Procure tocar ao piano ou teclado os esquemas harmônicos dos encadeamentos apresentados nos exemplos.
- Transponha-os para outras tonalidades.
- Encontre o acorde no qual a orquestra faz pausa e o instrumento solista desenvolve uma cadência, nos Concertos para solista e orquestra de Mozart e de Beethoven.

Trabalho 17.

- Encontre os acordes de Dominante com quarta e sexta e analise-os segundo seus movimentos melódicos, nas peças:

BACH, J. S. – *Prelúdio III*, CBT: I

BACH, J. S. - *Coral N. 67*

HAENDEL – *Ária com variações em Mi M.* (Tema)

LOBO DE MESQUITA, J. E. - *Responsório de Santo Antonio*¹²

Fr. MANUEL DE SANTO ELIAS – *Sonata para cembalo*

Trabalho 18.

- Toque os trechos abaixo.
- Analise as cadências.
- Analise as notas ornamentais.

18.1.

SCHUMANN – *Álbum para a Juventude op. 68 n. 8*

c. 1-8



¹² DUPRAT, Regis. (Org.) *Música do Brasil Colonial*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 37-66.

18.2.
 MOZART – *Fantasia em re m K. 397*
 c. 93-97



18.3.
 ANDRADE, Mário de. (org.) - *Modinhas Imperiais*
 "Dei um ai, dei um suspiro"
 c. 7-8

E foi um sus - pi - ro em vão

RESUMO

São muitas as variações do acorde de Dominante: pode ser reforçado pela sétima na fundamental ou nas inversões, ornamentado por quarta e sexta como apoiatura, bordadura, passagem e ainda outras combinações. Essas formas aparecem em consequência de movimentos melódicos e contribuem para a variedade de formatos da mesma função de um acorde. Devem ser observadas sempre as notas ornamentais e as notas reais dos acordes. Ampliando-se a situação, também o próprio acorde pode ser considerado como ornamento, como é o caso do acorde de Dominante com quarta e sexta.

5. ACORDES COM SÉTIMA: MAIOR E MENOR

<p>CONHECIMENTO PRÉVIO</p> <p>Intervalos de 7M</p> <p>Funções dos acordes principais e secundários</p> <p>Inversões dos acordes de Dominante com sétima</p>	<p>PARA DESENVOLVER</p> <p>Acordes de 7M /m e suas inversões</p> <p>Seqüências de quintas com acordes de sétima</p>
---	---

Além da Dominante (acorde M com 7m), os demais acordes principais e secundários também podem ser acrescidos de sétimas. Dependendo da base – se acorde Maior ou menor - suas estruturas são diferentes.

Estrutura

3M 5J 7M	Acorde Maior com 7M
3m 5J 7m	Acorde menor com 7m

Ex. 45.



Observa-se o uso destes acordes tanto com a fundamental no baixo, quanto nas inversões.

O Ex. 46. mostra uma cadência no início da peça, com o acorde de ii_7 com a sétima no baixo.

I	ii_7	V_{56}	I	T	Sr	D_7	T
						7	3

Ex. 46.

BACH, J. S. – *Preludio I*, CBT: I.

c. 1- 4

Trabalho 19.

Procure reconhecer os vários acordes de sétima que aparecem no trecho abaixo.

BACH, J. S. - *Preludio XXI*, CBT: I.

c. 11;13;15

5.1 MOVIMENTOS DE QUINTAS

Em muitos trechos de peças, ouvem-se os baixos dos acordes se movimentarem em quintas seguidas. Como essas quintas podem se suceder infinitamente, o interesse está em observar a sua finalização pela quebra do movimento, isto é, a mudança de intervalo. Está demonstrado nos exemplos seguintes.

Ex. 49.
 BACH, J. S. – *Preludio XXI*, CBT: I.
 c. 10 -11



A seguir, o resumo das linhas principais:

Ex. 49 A



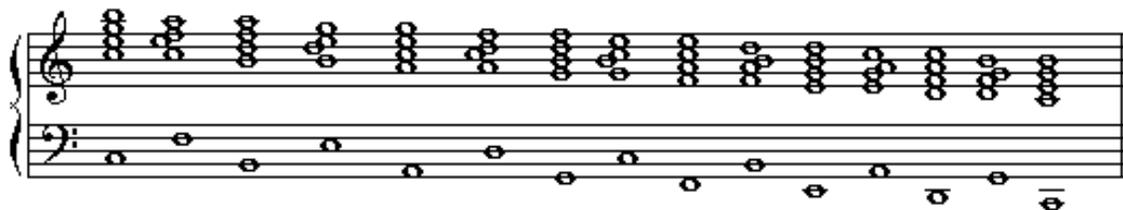
Trabalho 20.

Procure fazer encadeamentos, utilizando movimentos de quintas em seguida. Que possíveis saídas podem ser encontradas?

Realize encadeamentos aplicando os vários acordes com sétimas.

Faça trechos nos quais apareçam acordes em sucessão de quintas, na fundamental e nas inversões.

Trabalho 21.



Esta sequência de sétimas, cujo dedilhado se repete a cada dois acordes, deve ser estudada tocando:

- como está escrita;
- com ritmos variados;
- com as notas arpejadas;
- em outras tonalidades;
- como base para improvisação de uma linha melódica.

Trabalho 22.

ANÁLISE DE TRECHOS de:

VIVALDI – *As Quatro Estações*

BACH, J. S. - *Invenção a 3 vozes*, si m. n. 15

BACH, C. P. - *Sonata em Re M.* n. 132 H 177

HAYDN – *Quarteto em re m. (cordas)* Hob. III/76

MOZART – *Fantasia em do m.* K. 475 *Più allegro*

NUNES GARCIA, José Mauricio - *Gradual de S. Sebastião*

CHOPIN - *Estudo op. 10 n. 1*

- *Mazurka op. 63 n. 2*

NAZARETH, Ernesto - *Brejeiro*

Trabalho adicional:

Para o desenvolvimento de seqüências de quintas no teclado, sugere-se as de J. S. BACH, constantes em DAVID Hans. WOLFF, Christoph. *The New Bach Reader*. New York: Norton, 1999.

RESUMO

A tonalidade se desenvolve em combinações de acordes, os quais se organizam em estruturas. Assim, no desenvolvimento de trechos de peças é possível salientar: as várias cadências que apresentam movimentos com caminhos para pontos determinados e os movimentos de quintas consecutivas. O movimento de quintas é utilizado por compositores de várias épocas, constituindo-se em uma prática bastante conhecida. No estudo, é uma oportunidade para observação do uso dos demais acordes de sétima em outras formações e funções, além das já conhecidas da Dominante.

6. ACORDES DA FUNÇÃO DE SUBDOMINANTE

Cifragem	Função
ii ₆	S ₆
ii ₅₆	S ₅₆

A partir do uso sistemático da tonalidade, as cadências se desenvolveram em formas de combinações de acordes que se tornaram características. Uma destas formas é a que usa o acorde de ii na primeira inversão (ii₆) seguido de Dominante. A função é de Subdominante, como se pode observar no exemplo abaixo¹³.

Considera-se a Subdominante com sexta, a quinta não aparece.

Cifragem	Função
ii ₆	S ₆

Pode-se ouvir este acorde na cadência do Ex. 50.

I ii ₆ V ₇ I	T S ₆ D ₇ T
------------------------------------	-----------------------------------

Ex. 50.

BEETHOVEN – *Sonata op. 28*
Scherzo c. 5-8

¹³Esta consideração é válida somente para as tonalidades Maiores. Para as menores, vide p. 63-64.

O Ex. 51. é de um trecho de peça para coro e orquestra que aqui se apresenta em uma redução.

I V I vi ii ₆ V I	T D T Tr S ₆ D T
------------------------------	-----------------------------

Ex. 51.

NUNES GARCIA, José Mauricio. *Matinas do Natal* (1799-1801)

1º Responsório c. 3-5¹⁴

Ho - di - e no - bis cae - lo - rum Rex cae - lo - rum Rex

Ho - di - e no - bis cae - lo - rum Rex cae - lo - rum Rex

Ho - di - e no - bis cae - lo - rum Rex cae - lo - rum Rex

¹⁴ Texto: Hodie nobis Rex caelorum
Tradução: Hoje (veio) a nós o Rei dos céus

Uma outra forma de variação da função de Subdominante é a que utiliza o acorde ii com sétima na primeira inversão.

Cifragem	Função
ii ₅₆	S ₅₆

Considera-se Subdominante com quinta e sexta acrescentada. Este acorde aparece sempre antes da Dominante¹⁵.

É o que se ouve na cadência final do Ex. 52. : o acorde de quinta e sexta acrescentada, seguindo para o de Dominante com sétima e Tônica.

ii ₅₆	V ₇	I	S ₅₆	D ₇	T
------------------	----------------	---	-----------------	----------------	---

Ex. 52.
BACH, J. S. – *Coral n. 151*



¹⁵ Para maiores informações cf. "Harmony" in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 6 ed. (1980) vol. 8, p. 178.

O trecho apresentado no Ex. 53. é um *Amen*, cadência final de peça para côro e orquestra, aqui escrita em redução.

vi	ii ₅₆	V	I	Tr	S ₅₆	D	T
----	------------------	---	---	----	-----------------	---	---

Ex. 53.

NUNES GARCIA, José Mauricio. *Laudate Pueri. Salmo 112.*

c. 279-282.¹⁶

The musical score for 'Amen' is presented in a reduction format. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and two piano staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The vocal parts sing the word 'amen' in a simple, homophonic setting. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a simple bass line in the left hand. The piece begins with a forte (ff) dynamic marking.

¹⁶ Texto: Amen
Tradução: Assim seja

O Ex. 54. apresenta este acorde na cadência que inicia a peça.

II56	...	V46	V7	I		S56	...	D46	D7	T
------	-----	-----	----	---	--	-----	-----	-----	----	---

Ex. 54.
 BEETHOVEN - *Sonata op. 31 n. 3*
Allegro c. 1-8

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (D minor). It shows a cadence starting with a half note chord in the bass and a quarter note chord in the treble. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and chords, including a section with a 'rit.' marking.

Trabalho 23.

- Procure encontrar as cadências que envolvam os acordes estudados até aqui em peças inteiras, como movimentos de Suites (Alemanda, Corrente, Sarabanda, Minueto, Giga) de J. S. BACH e/ou de HAENDEL.
- Relacione as tonalidades que constituem as partes das peças.

Trabalho 24.

- ANÁLISE DE PEÇAS.

BACH, J. S. - *Corais*

- *Suites Francesas*

HAENDEL - *Suites*

NUNES GARCIA, José Mauricio - *Laudate Dominum*

SCHUMANN - *Álbum para a Juventude*

RESUMO

Os acordes das funções principais ampliam seus espaços e constituem regiões que compreendem mais acordes, os quais podem ser considerados como tendo a mesma função. É o que acontece com os de ii_6 e ii_{56} , que se incorporam à região da Subdominante. O resultado sonoro é claro: estão geralmente nas cadências e caminham para a Dominante. Para a maior compreensão dos espaços e regiões dos acordes é aconselhável proceder-se ao reconhecimento em peças curtas inteiras.

7. DOMINANTES INDIVIDUAIS

<p>CONHECIMENTO PRÉVIO</p> <p>Acordes principais</p> <p>Acordes secundários</p> <p>Dominantes com sétima - fundamental e inversões</p> <p>Dominantes com quarta e sexta</p>	<p>PARA DESENVOLVER</p> <p>Dominantes dos acordes principais e secundários</p> <p>Funções</p> <p>Pedal</p> <p>Cadências com Dominantes individuais</p>
---	--

Qualquer acorde do campo harmônico possui a sua Dominante individual.

São chamados de Dominantes individuais os acordes Maiores que se relacionam por quinta Justa descendente às suas “tônicas” particulares. Estes acordes abrem as possibilidades harmônicas da tonalidade, enriquecendo-a e contribuindo para a compreensão do conjunto que esta tonalidade representa. Podem aparecer em todas as formas possíveis do acorde de Dominante.

7.1 ACORDE DE DOMINANTE DA DOMINANTE

V₅₆/V₇ I (D₇)₃ D₇ T

Ex. 55.

BACH, J. S. - *Coral n. 60*

No Ex. 56. a tonalidade é *la m.* e o último acorde é *La M*, alcançado por notas auxiliares.

Ex. 56.

BACH, J. S. - *Coral n. 48*

7.2 ACORDE DE DOMINANTE DA SUBDOMINANTE

O Ex. 57. está em *Fa M.* O acorde do terceiro tempo é *Fa M.* com sétima menor no baixo, o que o transforma na Dominante de *Sib M.*, que é Subdominante de *Fa M.*

V ₂ / IV ₆	(D) S 7 3
----------------------------------	--------------

Ex. 57.
BACH, J. S. – *Coral n. 6*

No Ex. 58. a tonalidade é *do# m.* No compasso 2, o acorde de tônica se transforma no de *Do#M* com a sétima no baixo, por sua vez Dominante de *fa# m*, Subdominante. Observe-se neste exemplo como as inversões dos acordes conduzem a linha do baixo.

Ex. 58.
NAZARETH, Ernesto. *Odeon.*
c. 1-4

7.3 ACORDE DE DOMINANTE DA TÔNICA RELATIVA

V / VI	(D) tR
--------	--------

Ex. 59.
CHOPIN - *Mazurka op. 67 n. 2*
c. 1-6

O Ex. 60. apresenta um trecho para coro a quatro vozes e órgão.

V/ vi	(D) Tr
-------	--------

Ex. 60.

ANÔNIMO (Brasil séc. XVIII) – *Hino para as Vésperas do Natal*
c. 85-96¹⁷

The musical score consists of two systems, each with six staves. The first system contains four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and two organ staves. The lyrics for the first system are: "Je - su, Ti - bi sit glo - ri". The second system also contains four vocal parts and two organ staves, with lyrics: "a, Qui na - tus es de Vir - gi - ne". Below the vocal staves, fingerings and ornaments are indicated: 7 6 6 3 2 3 2 6 7 6 for the first system, and 3 6 3 6 6 4 6 4 6 4 for the second system.

¹⁷ Pesquisa Paulo Castagna. Op. cit.

Texto: Jesu, tibi sit gloria

Qui natus es Virgine

Tradução: Jesus, a Ti que nasceste da Virgem,

Seja a glória

7.4 ACORDE DE DOMINANTE DA SUBDOMINANTE RELATIVA

V/ ii	(D) Sr
-------	--------

Ex. 61.

OLIVEIRA, Manoel Dias de. *Motetos para a Procissão de Ramos*¹⁸.
c. 28-33

28

Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia.

Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia.

Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia.

Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia.

Trabalho 25.

- Procure os acordes de Dominantes individuais das funções de Dominante e de Subdominante, em várias tonalidades e toque, fazendo-os resolver.
- Procure os acordes de Dominantes individuais dos acordes secundários, em várias tonalidades.
- Toque cadências, nas quais apareçam acordes de Dominantes individuais.

Trabalho 26.

Análise de trechos

- Analise os acordes de Dominantes individuais em:
 - BACH, J.S. – *Preludio VI*, CBT: I.
 - BACH, J.S. – *Preludio XV*, CBT: II.
 - BACH, J.S. – *Preludio I*, CBT: I.
 - BACH, J.S. – *Suite n. 1 em Sol M. para cello BWM 1007* – III Courante
 - HAENDEL- *Sarabanda* (suite em ré m.)
 - BEETHOVEN – *Sonata para violino e piano op. 24* (Scherzo)
 - BEETHOVEN – *Sonata para violino e piano op. 30 n. 2* (Finale)
 - *Sinfonia n. 1*
 - CHOPIN – *Preludio op. 28 n. 22*
 - SCHUMANN - *Novelette op. 21 n. 6*
 - *Humoresque op. 20*

GOMES, Carlos – *L'ArcoLajo* (canção de câmara)

NAZARETH, Ernesto – *Gotas de Ouro*
- *Favorito*

¹⁸ Idem.

7.5 CADÊNCIAS COM DOMINANTES INDIVIDUAIS E PEDAL DE TÔNICA

A afirmação da tonalidade pode ocorrer por meio de uma cadência que utiliza um Pedal. É uma nota que permanece no baixo, enquanto as vozes superiores podem realizar outros acordes. Estes acordes podem ou não conter a nota que está no baixo, como é possível ouvir nos exemplos 62 e 63.

Ex. 62.

BACH – *Pequeno Prelúdio em Do M.*
c. 1-4

The musical score for Ex. 62 shows a four-measure phrase. The right hand (treble clef) plays a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a whole note chord of C4-E4-G4. The left hand (bass clef) plays a constant pedal point of C3 (one octave below middle C) across all four measures, indicated by a slur and a fermata. The first three measures end with a dotted line, indicating continuation.

Ex. 63.

HAYDN – *Sonata em Mib Hob. XVI/52*
Allegro
c. 1-2

The musical score for Ex. 63 shows a four-measure phrase. The right hand (treble clef) plays a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a whole note chord of C4-E4-G4. The left hand (bass clef) plays a constant pedal point of C3 across all four measures, indicated by a slur and a fermata. The first two measures end with a dotted line, indicating continuation.

Trabalho 27.

- Procure achar as cadências que envolvam os acordes estudados em peças inteiras.
- Relacione as tonalidades que constituem as partes de uma peça.
- Reconheça as partes de uma Sonata (Haydn, Mozart e Beethoven), segundo as cadências.

Trabalho 28.

ANÁLISE DE PEÇAS:

BACH , J.S. – *Coral 179*

BACH, J. S. - *Suites Francesas*

BACH, C.P.E. – *Fantasia II em Cm*

HAYDN - *Adagio em F* (Hob XVII/9)

MOZART - *Sonata em Fa M. K. 332*

- *Sonata em Re M. K. 576*

LOBO DE MESQUITA, J. E. - *Ave Regina Caelorum*

- *Responsorio de Santo Antonio*¹⁹

BEETHOVEN - *Sonata op. 2 n. 1*

CHOPIN - *Mazurka op. 56 n. 2*

NAZARETH, Ernesto. - *Faceira*

RESUMO

As Dominantes individuais apresentam uma ampliação do raio de possibilidades de relacionamentos entre os acordes principais e secundários de uma tonalidade. Os acordes de Dominantes individuais viabilizam movimentos cromáticos no baixo e trazem variedade à estrutura. Qualquer acorde pode ser precedido pela sua Dominante. São chamadas de individuais para se fazer a diferença da Dominante principal de uma tonalidade. Na consideração geral da tonalidade, os acordes de Dominantes individuais e suas resoluções representam partes de níveis intermediários, que se relacionam ao principal.

¹⁹ DUPRAT, Regis. (Org.) Op. cit. 1994. p. 37-66.

8. ACORDES DIMINUTOS

<p>CONHECIMENTO PRÉVIO</p> <p>Intervalos de 5dim. 7dim. 9m</p> <p>Funções dos acordes principais e secundários</p> <p>Dominantes com 7^a</p> <p>Dominantes individuais</p>	<p>PARA DESENVOLVER</p> <p>Acordes de quinta diminuta</p> <p>Acordes de sétima diminuta</p> <p>Acordes meio-diminutos</p> <p>Funções</p>
--	--

8.1 ACORDES COM QUINTA DIMINUTA

As estruturas dos acordes estudados até aqui são formadas por intervalos de terças M/m, quintas justas e sétimas M/m. a partir da fundamental. Considerando-se de uma para outra das notas dos acordes, são sempre terças M/m.

Partindo de uma nota, podem-se formar acordes somente com terças menores entre si, o que vai resultar em intervalos de quinta e de sétima diminutos em relação à fundamental. Os acordes formados por terças menores superpostas podem ser constituídos por três notas, quando se chamam de quinta diminuta e por quatro notas, quando se chamam de sétima diminuta e meio-diminuto, dependendo das próprias estruturas. Estes acordes diminutos podem ter função de Dominante e/ou de Subdominante.

8.2 ACORDE DE QUINTA DIMINUTA (TRÊS NOTAS)

FUNÇÃO: DOMINANTE

Estrutura	Cifragem	Função
3m 5 dim.	vii	D7
	vii 6	D7

Ex. 64.



É o acorde sobre a sensível (vii da tonalidade). Como este acorde possui três notas que coincidem com o de Dominante com sétima, sua função é considerada de Dominante sem a fundamental. Assim como o de Dominante, o acorde de quinta diminuta mantém as mesmas notas nas tonalidades Maiores e menores. Geralmente aparece com a terça no baixo e resolve na Tônica na fundamental ou com terça no baixo.

vii ₆	I	ou	i ₆	Đ ₇	T	ou	T
				5			3
vii ₆	i	ou	i ₆	Đ ₇	t	ou	t
				5			3

Pode-se ouvir sua resolução para *DoM* ou *m.* no Ex. 65.

Ex. 65.

Os dois exemplos a seguir apresentam cadências à Dominante.

O Ex. 66. está em *do m.* e traz o acorde de quinta diminuta com *re* no baixo, resolvendo no acorde de Tônica com terça no baixo. A nota *do* no soprano é um exemplo de escapada.

vii ₆	i ₆	Đ ₇	t
		5	3

Ex. 66.

BACH, J. S. – *Coral* n. 149

No Ex. 67. a cadência termina com o acorde de quinta diminuta.

I	IV ₆	vii ₆	T	S	D ₇
				3	5

Ex. 67.
HAYDN – *Sonata em Mib*
Allegro c. 2-5

8.3 ACORDE DE QUINTA DIMINUTA (TRÊS NOTAS) FUNÇÃO: SUBDOMINANTE

Estrutura	Cifragens	Função
3m 5 dim.	ii d	
	ii d ₆	S ₆

Quando o acorde de quinta diminuta é o ii de uma tonalidade menor (iid) e resolve na Dominante, sua função é de Subdominante, considerada com sexta, seguindo para a Dominante. A cifragem ii d é para se fazer a diferença entre este acorde e o ii menor. É utilizado geralmente com a terça no baixo.

Considerando-se a tonalidade de *do m.*, o Ex. 68. apresenta:

ii d ₆	V ₇	i	s ₆	D ₇	t
-------------------	----------------	---	----------------	----------------	---

Ex. 68.

Esta cadência pode ser ouvida no final do Ex. 69.

ii d ₆ V ₄₆ V ₇ i	S ₆ D ₄₆ D ₇ t
--	---

Ex. 69.

HAENDEL - *Minueto* (Suite X)



Para reconhecer um acorde diminuto, os passos são:

- proceder à ordenação por terças ascendentes;
- verificar qual a sua resolução;
- reconhecer a função.

Os dois Exemplos abaixo, 70. e 71., apresentam acordes com quinta diminuta nas duas situações. Reconheça-os.

Ex. 70.

BACH, J. S. - *Coral n. 53*



Ex. 71.

BACH, J. S. - *Coral n. 53*



Trabalho 29.

- Procure acordes diminutos com três notas, começando em: *mi*; *do#* ; *la*; *fa*.
- Toque acordes de quinta diminuta com a terça no baixo e respectivas resoluções. Quais são suas funções?
- Faça encadeamentos de acordes, nos quais apareçam acordes com quinta diminuta com função de Dominante e com função de Subdominante.

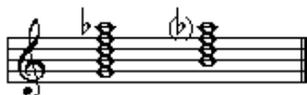
8.4 ACORDE DE SÉTIMA DIMINUTA: QUINTA E SÉTIMA DIMINUTAS

FUNÇÃO: DOMINANTE ²⁰

Estrutura	Cifragens	Função
3m. 5dim.7dim.	vii o	D ₉
	vii o ₅₆	D ₉ 5
	vii o ₃₄	D ₉ 7
	vii o ₂	D ₉ 9 -

Acrescentando-se mais uma terça menor ao acorde de vii, obtém-se o acorde de sétima diminuta (vii o). Trata-se de um acorde especial, pois divide a oitava em intervalos iguais, possui três terças menores e dois trítonos. A característica deste acorde é apresentar a 5ª e a 7ª diminutas. Sua função é de Dominante, considerada com nona menor (terça menor acima da sétima menor), porém a fundamental não aparece.

Ex. 72.



Usa-se um círculo na cifragem deste acorde, para indicar o movimento de suas notas, pois mesmo começando cada vez por uma nota, o acorde será sempre de terças menores. Com o acorde de sétima diminuta não ocorrem as diferenças nos intervalos, presentes em todos os outros acordes quando invertidos. Este acorde pode aparecer com qualquer uma de suas notas no baixo e para classificá-lo, basta reorganizar as terças em ordem ascendente.

Re - si - fa - lab = si - re - fa - lab

Si - sol# - fa - re = sol# - si - re - fa

²⁰ "O acorde de sétima diminuta pode ser considerado como um acorde de dominante com nona, cuja fundamental está omitida, apesar de implícita". JANNERY, Arthur. *Workbook for Piston/De Voto*. New York: Norton, 1979. p. 199.

viio	viio 56	viio 34	viio 2	D ₉	D ₉ -	D ₉ -	D
					5	7	9-

Ex. 73.

O Ex. 74. apresenta dois acordes de sétima diminuta em seguida. Verifica-se que:

- as notas do primeiro acorde são *do#-mi-sol-sib*;
- as notas do segundo acorde são *re-fa-sol#-si*, na ordem de terças, *sol#-si-re-fa*;
- a fundamental - que não aparece - do primeiro acorde é *La* e do segundo, *Mi*;
- a função do primeiro acorde é Dominante e do segundo, Dominante da Dominante, ambos sem a fundamental;
- o segundo resolve na Dominante *La M.* com quarta, apojetura da terça, sétima e Tônica.;
- a tonalidade é *Re M.*

viio	viio 34/ V	V 4-3 7	I	D ₉ -	(D ₉ -)	D	D ₄₋₃ 7 T
						7	

Ex. 74.

BACH, J. S. - *Preludio V*, CBT: I.

c. 34-35

A escrita instrumental contrapontística tonal também pode ser reduzida a estruturas de acordes, como se pode ouvir no exemplo abaixo, com os acordes de *re m* e *do#-mi-sol-sib* nas funções de tônica e Dominante, respectivamente.

Ex. 75.

BACH, J. S. – *Invenção IV*
c. 1-6



Analisando o Ex. 76., observa-se que:

- trecho está em *do m.*;
- acorde de sétima diminuta se apresenta *re-si-fa-lab*, ou *si-re-fa-lab* e em seguida, *fa-lab-si*;
- a resolução é no acorde de *mib-sol-do*;
- a função do acorde diminuto é de Dominante com nona menor sem a fundamental, *Sol*.

i 6	viio 56	i 6	t	Đ9 - t
			3	5 3

Ex. 76.

MOZART - *Sonata em Sib K. 333 (III)*
Allegretto grazioso
c. 91-93



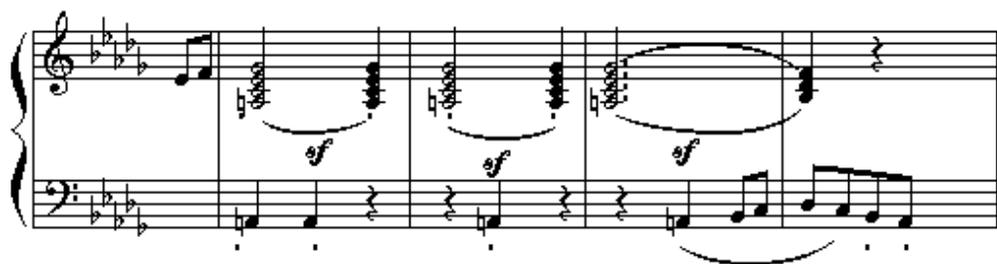
Para estudar o acorde de sétima diminuta no trecho do Ex. 77, considere-se que:

- a tonalidade é *sib m*;
- acorde diminuto ouvido é *la-do-mib-solb*;
- a resolução é no acorde de *sib m*;
- acorde diminuto soa Dominante de *sib m*, com nona menor sem a fundamental, *Fa*.

vii ^o	i ₆	D ₉ - t 3
------------------	----------------	-------------------------

Ex. 77.

BEETHOVEN – *Sonata op. 10 n. 2* (II)
c. 58-62



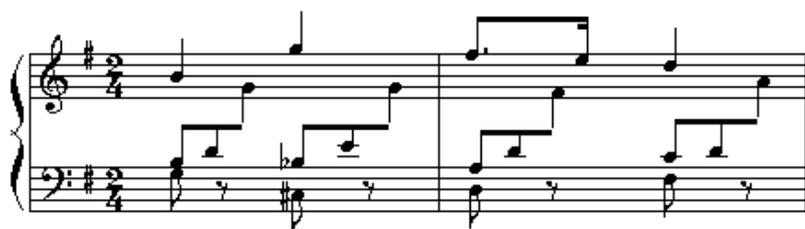
Os aspectos a serem observados no Ex. 78. são:

- a tonalidade é *Sol M.*;
- acorde diminuto é *do#-mi-sol-sib*
- a resolução se dá no acorde de *Re M.*, Dominante;
- acorde diminuto nesse exemplo tem a função de Dominante individual (Dominante da Dominante).

I	vii ^o / V ₅₆	T (D ₉ -) D	D ₇ 3
---	------------------------------------	------------------------	---------------------

Ex. 78.

SCHUMANN - *Cenas Infantís* n. 1
c. 1-2



A seguir, um exemplo na mesma tonalidade, resolvendo na Dominante com quarta e sexta:

Ex. 79.

GOMES, Carlos. *Suspiro d'alma*²¹
c. 11-14

Co - ra ção que a não en ten - de Não o que-ro pa - ra meu

O Ex. 80. apresenta:

- a tonalidade de *La M.*;
- acorde de sétima diminuta é *la#-do#-mi-sol*;
- a resolução é no acorde de si m., que é a Subdominante relativa;
- a cadência segue para Dominante de *La M.*, resolvendo na tônica relativa, *fa# m.*, cadência interrompida.

Viio / ii	ii6	V46 7	vi	(D9 -)	Sr	Sr	D46 7	Tr
						3		

Ex. 80.

SCHUBERT - *Sonata op. 120*
Allegro Moderato c. 128-130

²¹ Modinha brasileira, (1858-9), poema de Almeida Garret.

Na música instrumental do século XIX, o acorde de sétima diminuta apresenta sempre uma grande força expressiva e muitas vezes aparecem vários em seguida, como se pode ouvir no exemplo abaixo.

Ex. 81.

BRAHMS - *Capriccio* op. 116 n. 7
c. 3-6

The image shows a musical score for Brahms' Capriccio op. 116 n. 7, measures 3-6. The score is in G minor and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a prominent diminished seventh chord in the right hand and a melodic line in the left hand. The diminished seventh chord is used to modulate between different tonalities.

Através da enarmonia, o acorde de sétima diminuta pode pertencer a várias tonalidades, pois cada uma de suas notas pode ser considerada como uma sensível, o que possibilita abertura para novas tonalidades. Este aspecto está desenvolvido no Capítulo Modulação²².

Trabalho 30.

- Encontre acordes com quinta diminuta de três e de quatro notas.
- Como podem resolver?
- Pratique estes acordes em suas duas possíveis funções.
- Procure tocar os acordes dos exemplos apresentados e depois transpor para outras tonalidades.

²² Vide p. 102.

8.5 ACORDE MEIO-DIMINUTO: QUINTA DIMINUTA E SÉTIMA MENOR
(QUATRO NOTAS)
FUNÇÃO: SUBDOMINANTE

Estrutura	Cifragem	Função
3m 5dim. 7m	ii \flat 7	S 56

Este acorde encontra-se no ii de uma tonalidade menor, cuja base é de quinta diminuta, acrescentado de sétima menor. Aparece geralmente com a terça no baixo, resolve na Dominante e sua função é de Subdominante menor, com quinta e sexta.

ii \flat 56	V7	i	s56	D7	t
---------------	----	---	-----	----	---

Ex. 82.

No Ex. 83. os pontos a observar são os seguintes:

- a tonalidade é *fa m*;
- o acorde meio-diminuto se apresenta no primeiro tempo, com as notas *sib-sol-reb-fa*, ou *sol-sib-reb-fa*;
- a função é Subdominante com quinta e sexta, resolvendo na Dominante.

ii $\bar{\theta}$ 56	V7	i	S56	D7	t
----------------------	----	---	-----	----	---

Ex. 83.

HAENDEL – *Courante* (Suite VIII em *fa m*)
c. 50-51

Trabalho 31.

Seguindo os passos apresentados acima, analise os acordes no Ex. 84.

ii $\bar{\theta}$ 56	V7	i	S 56	D7	t
----------------------	----	---	------	----	---

Ex. 84.

BACH, J. S. - *Chaconne*
c. 7-8

No Ex. 85. este acorde se encontra com a sétima no baixo.

V	i	ii	ø ₂	V ₅₆	D	t	s ₆	D ₇
							5	3

Ex. 85.

NUNES GARCIA, José Mauricio. *In Monte Oliveti*
c. 1-5²³

Obs. Na harmonia, as cadências realizam mudanças de funções, mas no sentido melódico, as vozes são percebidas como notas de ornamento como retardos, apojeturas e outras. Toque as cadências e observe estes dois pontos de vista.

Trabalho 32.

- Qual é a diferença entre acorde diminuto e meio-diminuto?
- Em que funções podem ser classificados?
- Realize encadeamentos nos quais apareçam acordes diminutos e meio-diminutos.

Trabalho 33.

Análise o acorde do Ex. 52, c. 4 e 5.

Trabalho 34.

ANÁLISE DE TRECHOS.

BACH, J. S. - *Corais*

- *Preludio II*, CBT: I.

HAENDEL - *Fuga* (suite VIII em fa m)

HAYDN – *Sonata em Do M. n. 31*

MOZART - *Fantasia em do m. K. 475*

- *Missa em do m K. 427 (IV)*

²³ Texto: In Monte Oliveti

Tradução: No Monte das Oliveiras

LOBO DE MESQUITA, J. E. - *Antífona*²⁴
 NUNES GARCIA - *Missa dos Defuntos* (1809)
 Introito

BEETHOVEN - *Sonata* op. 2 n. 1 (I)
 - *Sonata* op. 27 n. 2 (III)
 - *Sonata* op. 10 n. 1 (I)
 - *Sonata* op. 2 n. 3 (I)
 - *Sonata* op. 13 (I)

CHOPIN - *Estudo* op. 25 n. 6
 - *Estudo* op. 10 n. 12

LISZT - *Bagatela sem tonalidade*

SCHUBERT - *Improviso* op. 90 n. 3

SCHUMANN - *Cenas Infantís* (O Poeta fala)
 - *Novelette* op. 21 n. 4.
 - *Nachstück* op. 23 n. 1.

NAZARETH, Ernesto. *Coração que sente*

RESUMO

Os acordes que contêm os intervalos de quinta e/ou de sétima diminuta trazem variedade à estrutura da tonalidade. Apresentam-se de três formas: a primeira, com três notas e só a quinta diminuta, quando se chama *acorde de quinta diminuta*, nas funções de Dominante ou de Subdominante, dependendo da resolução; a segunda, com quatro notas, quando se chama *acorde de sétima diminuta*, com quinta e sétima diminutas, na função de Dominante; a terceira, também com quatro notas, *acorde meio-diminuto*, intervalos de quinta diminuta e sétima menor; é um acorde encontrado geralmente nas tonalidades menores, na função de Subdominante.

²⁴ DUPRAT, Regis. (Org.). Op. cit. 1994. p. 19-36.

9. ACORDE DE DOMINANTE COM NONA

<p>CONHECIMENTO PRÉVIO</p> <p>Intervalos de 9m/M</p> <p>Dominantes com 7^a</p> <p>Acordes diminutos</p>	<p>PARA DESENVOLVER</p> <p>Acordes de Dominante com 9m/M em fundamental e inversões</p>
---	---

9.1 ACORDE DE DOMINANTE COM NONA MENOR

A base do acorde de Dominante com nona menor é o acorde de Dominante com sétima, ao qual se acrescenta mais uma terça menor. É a nona menor em relação à fundamental. Como é formado por cinco notas, na escrita a quatro vozes omite-se a quinta. Aparece com a fundamental no baixo e nas inversões. Quando resolve na Tônica, três notas fazem movimentos constantes: a terça movimenta-se para cima (2m), a sétima para baixo (2M) e a nona para baixo (2m).

Estrutura	Cifragem	Função
3M 5J 7m 9m	V ₉₋	D ₉₋

Quando este acorde se encontra com a fundamental no baixo, geralmente a nona está no soprano.

V ₉₋ i	D ₉₋ t
-------------------	-------------------

Ex. 86.



O Ex. 86. mostra um acorde de *Mib*, Dominante de *Lab*. A linha melódica apresenta o acorde de nona menor com todas as suas notas. É importante verificar como o uso deste acorde se intensifica no repertório da música do século XIX.

V ₉ -i	D ₉ -t
-------------------	-------------------

Ex. 87.
 BEETHOVEN - *Sonata op. 2 n. 1*
Allegro
 c. 20-22

O que se ouve no Ex. 88. SCHUBERT - *Sinfonia n. 5*, é uma redução para piano da parte orquestral que inclui: flauta, oboé, trompa em do, violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo.

Ex. 88.
 SCHUBERT - *Sinfonia n. 5*
Menuetto Allegro Molto
 c. 67-9

No Ex. 89, ouve-se um acorde de Dominante com nona menor em uma situação diferente, pois a nona não se encontra no soprano.

Ex. 89.
HAYDN – *Sonata Do M*
Allegro con brio
c. 99-100



Trabalho 35.

- Procure o acorde de Dominante com nona menor, em várias tonalidades.
- Toque, fazendo a sua resolução.
- Trabalhe a cadência perfeita, aplicando a Dominante com nona menor.
- Faça encadeamentos, nos quais apareça o acorde de Dominante com nona menor.

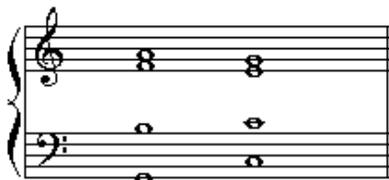
9.2 ACORDE DE DOMINANTE COM NONA MAIOR

Estrutura	Cifragem	Função
3M 5J 7m 9M	V ₉	D ₉

Para o acorde de Dominante com nona Maior aplica-se o que foi dito para o de nona menor, com a diferença de intervalos na resolução, a sétima para baixo (2m) e a nona para baixo (2M). Recomenda-se observar seu uso no repertório.

V ₉	I	D ₉	T
----------------	---	----------------	---

Ex. 90.



Ex. 91.
 SCHUMANN - *Cenas Infantís*
 Réverie
 c. 21-24.

Ex. 92.
 CESAR FRANCK - *Sonata em La M. para violino e piano*
 c. 28-31

Ex. 93.
 GONZAGA, Francisca. - *Forrobodó*
 Música Interna n. 3bis
 c. 123-128.

Ex. 94.
 NAZARETH, Ernesto. *Magnifico*
 c. 5-8

ACORDE DE DOMINANTE COM NONA, SÉTIMA NO BAIXO

10			
4			D 9 T
V ₂	I ₆		7 3

Ex. 95.
 BEETHOVEN - *Sonata op. 111*
Maestoso-Allegro con brio ed appassionato
 c. 120-121.

Trabalho 36.

- Procure o acorde de Dominante com nona Maior, em várias tonalidades.
- Toque, fazendo a sua resolução.
- Trabalhe a cadência perfeita, aplicando a Dominante com nona Maior.
- Faça encadeamentos, nos quais apareça a Dominante com nona Maior.

Trabalho 37.

ANÁLISE DE TRECHOS:

- CHOPIN - *Preludio op. 28 n. 1*
 - *Mazurka op. 63 n. 2*
 - *Mazurka op. 59 n. 3*
 - *Mazurka op. 24 n. 4*
- SCHUMANN - *Papillons n. 11*
 - *Humoresque op. 20*

VILLA-LOBOS - *Uma, duas, angolinhas*
 - *Canção da folha morta (Seresta n. 3)*

10. ACORDES DE DOMINANTE COM DÉCIMA TERCEIRA

Conhecimento prévio Intervalos de 13 ^a Dominantes com 7 ^a Acordes diminutos	PARA DESENVOLVER Acorde de Dominante com 13 ^a
--	---

É o acorde de Dominante com sétima, acrescido da décima terceira (a sexta na oitava superior). Possui a seguinte estrutura:

- acorde Maior, sétima menor, décima terceira, Maior ou menor.

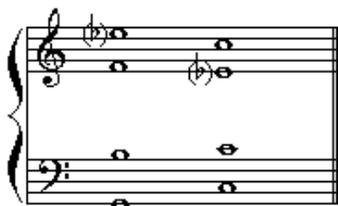
Aparece na fundamental e com a terça no baixo. Na escrita a quatro vozes, fica constituído por: fundamental, terça, sétima e décima terceira. Sua resolução na Tônica é como os anteriores: a terça faz movimento ascendente (2m); a sétima faz movimento descendente (2m ou 2M) e a décima terceira resolve na terça abaixo, por movimento direto ou por grau conjunto. Da mesma forma que o anterior, quando a fundamental estiver no baixo, geralmente a décima terceira estará no soprano.

Estrutura	Cifragem	Função
3M 5J 7m 13	¹³ V 7	D ₁₃

¹³ V 7 I D ₁₃ T
--

Ex. 96.

Do M ou do m



13	V 7 I	D 13 T
----	-------	--------

Ex. 97.
 CHOPIN - *Preludio op. 28 n. 20*
 c. 12-13

Ex. 98.
 CHOPIN - *Preludio op. 28 n. 2*
 c. 21-23

Ex. 99.
 GONZAGA, Francisca - *Maria*
 Louro e Maria n. 14
 c. 29b-31

Sem a luz do teu a - mor

Ex. 100.
 NAZARETH, Ernesto. *Expansiva*
 c. 29-31

The image shows a musical score for Ex. 100, titled 'Expansiva' by Ernesto Nazareth. It consists of two staves, treble and bass clef, in G major. The music features a tritone chord (F#4 and C5) in the right hand, which is resolved to a dominant chord (D5 and A5) in the next measure. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. The piece is marked with a forte 'f' dynamic.

Ex. 101.
 GOMES, Carlos. *Addio*
 c. 1-4

The image shows a musical score for Ex. 101, titled 'Addio' by Carlos Gomes. It consists of two staves, treble and bass clef, in G major. The music features a tritone chord (F#4 and C5) in the right hand, which is resolved to a dominant chord (D5 and A5) in the next measure. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. The piece is marked with a forte 'f' dynamic.

Trabalho 38.

- Procure e toque o acorde de Dominante com décima terceira e sua resolução.
- Faça encadeamentos nos quais apareça a Dominante com décima terceira.
- Toque os esquemas de acordes dos exemplos apresentados e depois transponha-os para outras tonalidades.

Trabalho 39.

ANÁLISE DE TRECHOS:
 CHOPIN - *Mazurka op. 33 n. 3*
 SCHUMANN - *Papillons*
 SCHUBERT - *Sonata op. 122 (II)*
 NAZARETH, Ernesto – *Eponina*

RESUMO

Durante os vários períodos históricos surgiram mudanças nos acordes. Na música dos compositores do Classicismo e do Romantismo (final do século XVIII e XIX inteiro), os intervalos de nona menor, nona Maior e de décima terceira foram sendo acrescentados ao acorde de Dominante, o que trouxe um novo interesse à harmonia. Os acordes continuaram sendo formados por superposição de terças e, nas cadências perfeitas, resolvendo nas respectivas Tônicas.

11. ALTERAÇÃO DE ACORDES

O termo é usado para designar acordes que, embora pertencendo ao campo harmônico de uma tonalidade, apresentam notas que ampliam o seu âmbito e alteram notas da escala. Devido à surpresa proporcionada pelas notas alteradas, estes acordes são utilizados como recursos expressivos, principalmente nos pontos culminantes, onde há maior tensão harmônico-melódica e nas cadências finais. Os acordes alterados fazem parte das regiões dos acordes principais da tonalidade, Subdominante e Dominante.

À região da Subdominante pertencem:

- acorde de Sexta Napolitana;
- acorde Napolitano ²⁵;

e à região da Dominante:

- acorde de Sexta Francesa;
- acorde de Sexta Italiana;
- acorde de Sexta Germânica ²⁶.

11.1 ACORDE DE SEXTA NAPOLITANA

CONHECIMENTO PRÉVIO Acordes secundários Dominantes com 7ª e inversões Dominantes com quarta e Sexta Dominantes individuais Dominantes com décima terceira	PARA DESENVOLVER Acorde de Sexta Napolitana Acorde Napolitano
--	---

É o acorde da subdominante menor com sexta menor, conhecido por SEXTA NAPOLITANA. Sua localização na escala é II alterado descendentemente, bII6 ²⁷. Resolve geralmente em um acorde de Dominante, em qualquer de suas formas.

Estrutura	Cifragens	Função
3m 6m	bII6 6N ²⁸	S6 -

Os exemplos que se seguem, bem como as subdivisões deste capítulo, procuram demonstrar como ocorrem o acorde e sua resolução. Como é possível constatar, sua utilização é muito mais freqüente nas tonalidades menores.

²⁵ A origem dos nomes desses acordes é desconhecida, segundo OTTMAN, Robert. *Advanced harmony*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1992. p. 215.

²⁶ Daniel Harrison no artigo "Supplement to the theory of augmented-sixth chords" aponta o teórico inglês John Wall Calcott como parecer ser o primeiro a utilizar os nomes étnicos na designação destes acordes, no livro *A musical grammar*, de 1806. *Music theory spectrum*. v. 17, n. 2, p. 181. Fall 1995.

²⁷ A indicação de um #, b ou bequadro ao lado esquerdo de um algarismo romano indica alteração na fundamental do acorde.

²⁸ Neste trabalho, a opção foi adotar a cifragem 6N. Ver OTTMAN, Robert. Op. cit. 1992. p. 215.

Ex. 102.

bII6	6N
------	----

Sexta Napolitana - Dominante com sétima

bII6	V ₆	6N	D
	5		3

Nos exemplos 103., 104. e 105., o acorde de Sexta Napolitana é seguido pelo de Dominante com sétima, formando uma cadência para a Tônica. No Ex. 102., o encadeamento dos acordes deixa em evidência um movimento melódico de trítono.

Ex. 103.

VIVALDI - *Concerto para flautim, cordas e contínuo (Allegro)*
c.79-80

bII	V ₂	6N	D 7
-----	----------------	----	--------

Ex. 104.
BACH, J. S. - *Prelúdio VIII*, CBT: I.
c. 25-29

Outro intervalo melódico que aparece nos encadeamentos envolvendo a Sexta Napolitana é o apresentado no Ex. 104.: *reb-si*. Neste caso, atenuado pela nota de passagem *do*, no segundo compasso.

Ex. 105.

NOEL ROSA- *Último desejo*²⁹
c. 21-24

pois meu úl-ti- mo de- se - jo vo - cé não po-de ne - gar

²⁹ Este exemplo apresenta a cifração conhecida por *alfabética*, A= La.

Sexta Napolitana - Dominante com quarta e sexta apojetura

bII ₆	V ₄₆	V ₇	6	7
		6N - D	4	5
				3

O acorde de Sexta Napolitana aparece muitas vezes seguido da Dominante da tonalidade com quarta e sexta apojeturas, resolvendo no acorde completo que conduz a cadência para a Tônica.

Ex. 106.

MOZART- *Variações sobre um tema de Dupport* (Variação VI)

c. 22-25

Sexta Napolitana - Dominante com quarta e sexta de passagem

O Ex. 107. apresenta um acorde de Sexta Napolitana na tonalidade de *la m*, seguido por Dominante com quarta e sexta que não resolve, mas funciona como um acorde de passagem para a Dominante e a Tônica de *Do M*, terminando a frase.

Ex. 107.

E. NAZARETH- *Faceira*

c. 69-72

Copyright 1940 by Ernesto Augusto de Mattos. RJ. Brasil.
Direitos controlados por Irmãos Vitale, Editores. S. Paulo.

Trabalho 40.

Encontre o acorde de Sexta Napolitana em várias tonalidades.

Trabalho 41.

Realizar ao piano:

i bll₆ V₇ i

t s₆- D₇ t

ou t 6N D₇ t

i bll₆ V₄₆ V₇ i

t s₆- D₄₆ D₇ t

t 6N D₄₆ D₇ t

Sexta Napolitana - Dominante individual

O acorde de Sexta Napolitana pode também resolver em um acorde de Dominante não da tônica da tonalidade, porém de outra função. No Ex.107, em *do m*, a resolução da Sexta Napolitana é no acorde de *Mib* com sétima, o qual é Dominante de *Lab*. Este aparece em sua forma de quarta e sexta apojeturas, seguindo depois para a cadência em *do menor*.

bII6	V/VI	V/V	V	6N - (D)	sR - DD	D
------	------	-----	---	----------	---------	---

Ex. 108.

MOZART - *Concerto em do m. K. 491 (Allegretto)*

c. 84 - 88

Trabalho 42.

Realizar ao piano em várias tonalidades:

i bII6	V/bII	V7	i	t	6N (D)	N	D7	t
i bII6	V/bII	V46	V7	i	t	6N (D)	N	D46 D7 t
i bII6	V/VI	V46	V7	i	t	6N (D)	sR	D46 D7 t

11.2 ACORDE NAPOLITANO

Quanto à formação, trata-se do mesmo acorde tratado no item anterior, porém, um acorde Maior com a fundamental no baixo³⁰, que pertence à região da Subdominante. Foram observados vários tipos de resolução, todos na função de Dominante. É importante também observar que, historicamente, o acorde de Sexta Napolitana precede o Napolitano.

Estrutura	Cifragens	Função
3m 6m	bII N ³¹	sA

Acorde Napolitano - Dominante com terça no baixo

No Ex. 109, ouvimos o encadeamento Napolitano- Dominante, com a terça no baixo.

bII V ₆	N D ₃
--------------------	------------------

Ex. 109.
BEETHOVEN - *Sonata op. 31 n. 2 (Allegretto)*
c. 8-12

³⁰ Para mais informações, ver SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. New York: W.W Norton, 1969. p. 36.

³¹ A opção de cifragem para este acorde é segundo OTTMAN, Robert. Op. cit. 1992. p. 217.

Acorde Napolitano - Dominante com décima terceira

No Ex. 110., a cadência final é reforçada pelos acordes Napolitano - Dominante com décima terceira; o baixo faz o intervalo de tritono.

bII	V ₁₃	N	D ₁₃
-----	-----------------	---	-----------------

Ex. 110.
CHOPIN- *Preludio* op. 28 n. 20.
c. 12-13

Napolitano precedido por sua Dominante

O que se ouve no Ex. 111. é o acorde de tônica *do# m* seguido de *La M* com sétima, Dominante do Napolitano; resolve em *Re M*, Napolitano, e cadência em *do# m*.

Ex. 111.
CHOPIN- *Preludio* op. 45
c. 84-88

Napolitano da Dominante

Os casos de acorde Napolitano vistos até aqui, se referiram sempre ao Napolitano da tônica de uma tonalidade, porém ele também ocorre em relação à Dominante³². No Ex. 112., partiu-se da tonalidade de *Do M*, no compasso 207. Depois do acorde de *Sol M*, (c. 216-7) aparece *Lab M*. (c. 218-23), que é o acorde Napolitano; segue-se uma seqüência de acordes diminutos, que pode ser interpretada como uma ornamentação da cadência, para se chegar a *Sol M* com quarta e Sexta bordadura, no compasso da fermata (c. 232). Resolve em *Sol* com sétima e *Do M*. O acorde de *Lab* é o Napolitano de *Sol M*., neste caso, a Dominante da tonalidade.

bII/V	V	(N)	D	D
-------	---	-----	---	---

Ex. 112.
BEETHOVEN - *Sonata* op. 2 n. 3 (*Allegro*)
c. 217-233

c.217 218 224 226 228 229 230 231 232 233

Trabalho 43.

Escreva encadeamentos, nos quais apareçam:

- um acorde Napolitano, resolvendo na Dominante;
- um acorde Napolitano resolvendo em uma Dominante secundária;
- um acorde de Dominante do Napolitano;
- um acorde Napolitano da Dominante.

Trabalho 44.

Toque os resumos dos exemplos em outras tonalidades.

Trabalho 45.

ANÁLISE DE TRECHOS

Procure o acorde de Sexta Napolitana e Napolitano (6N e N) e respectivas resoluções em:

HAYDN - *Sonata* em Re M, v.H. XVI:37 (1780)

MOZART - *Quinteto* para clarineta K. 581

- *Sonata* em Re M K. 576

³² SCHOENBERG, Arnold. Op. cit. 1969. p. 71-72.

BEETHOVEN - *Quarteto* op. 59 n. 2
- *Sonata* op. 90
- *Sonata* op. 27 n. 2
CHOPIN - *Valsa* op. 34 n. 2
- *Balada* n. 1
- *Noturno* op. 55
SCHUBERT - *Improviso* op. 90 n. 2

RESUMO

O acorde de Sexta Napolitana é a subdominante menor com sexta menor, a qual é uma nota alterada na escala. Seu uso começa nessa forma, para depois aparecer como um acorde de 3ª M e 5 J, o Napolitano. Ambos são mais freqüentes nas tonalidades menores e pertencem à região da Subdominante. Resolvem em acorde de Dominante. As duas formas desse acorde foram largamente utilizadas em toda a história da música tonal.

11.3 ACORDE DE SEXTA FRANCESA

CONHECIMENTO PRÉVIO Dominantes com sétima e inversões Dominantes individuais Acordes diminutos Intervalo de 6ª A	PARA DESENVOLVER Acorde de Sexta Francesa Acordes de Sexta Italiana Acorde de Sexta Germânica ³³
--	--

É um acorde de Dominante com sétima, a quinta alterada *2m* abaixo. Este acorde aparece na maioria das vezes na tonalidade menor, com a quinta alterada no baixo. Resolve sempre no acorde de Dominante da tonalidade tendo, por conseguinte, a função de Dominante da Dominante. Na resolução, ouvem-se duas notas em movimento contrário num intervalo de *2m*:

a sensível, terça da Dominante, caminhando em movimento ascendente
 a quinta alterada no baixo, em movimento descendente.

Estrutura **Cifragens** **Função**

3M 4A 6 A	vi 346#	6Fr ³⁴	DD ₇ 5-
-----------	---------	-------------------	-----------------------

Ex. 113.

vi 346#	6Fr
---------	-----

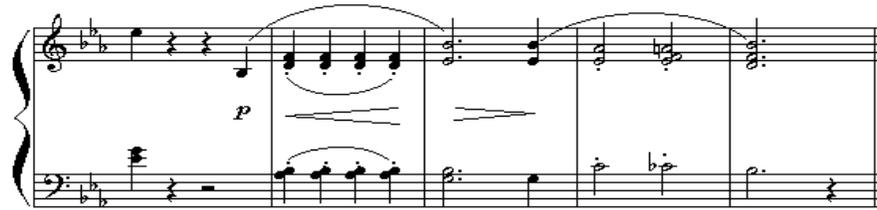
Acorde de Sexta Francesa resolvendo na Dominante

vi 346#	V	6Fr	D
---------	---	-----	---

³³ Esses acordes são também conhecidos por Sextas Alteradas ou Sextas Aumentadas.

³⁴ A opção de cifragem para este acorde (6Fr), é segundo OTTMAN, Robert. Op. cit. 1992. p. 244.

Ex. 114.
 BEETHOVEN - *Sonata op. 13*
 Rondo Allegro
 c.43-47



Acorde de Sexta Francesa resolvendo na Dominante com quarta e sexta apoiatura

vi346#	V46	V7	6Fr	D46	D7
--------	-----	----	-----	-----	----

Ex. 115.
 CHOPIN- *Preludio op. 28 n. 24*
 c. 52-54



Ex. 115 A.



Ex. 116.
 CHOPIN- *Noturno op. 48 n. 2*
 c. 7-8



Acorde de Sexta Francesa resolvendo na Tônica

Apesar de não ser uma resolução comum, o Ex. 117. apresenta o acorde de Sexta Francesa como Dominante da tonalidade, resolvendo na Tônica.

vi 346#	i	6Fr t
---------	---	-------

Ex. 117.

SCHUBERT - *Der Doppelgänger*
c. 29-34

und ringt die Hän - de vor Schmer - zens ge-walt _____

The musical score consists of two staves. The upper staff is the vocal line in treble clef, and the lower staff is the piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "und ringt die Hän - de vor Schmer - zens ge-walt _____". The piano accompaniment features a French Sixth chord (F#-A-C-E-G) resolving to the tonic (F#-A-C). Dynamics include *fff*, *sfz*, and *decresc.*

Trabalho 46.

Encontre o acorde de Sexta Francesa em várias tonalidades, praticando as resoluções apresentadas nos exemplos acima.

11.4 ACORDE DE SEXTA ITALIANA

Estrutura**Cifragens****Função**

3M 6 A	vi 6# 6lt ³⁵	DD ₇ 5-
--------	-------------------------	----------------------------------

Trata-se do mesmo acorde do item anterior, considerado agora como Dominante sem a fundamental. É formado por três notas do acorde de Dominante:

a quinta alterada no baixo;

a sétima;

a terça no soprano.

Também aparece geralmente nas tonalidades menores e resolve na Dominante da tonalidade.

Ex. 118.

vi 6#	6 lt
-------	------

Acorde de Sexta Italiana resolvendo na Dominante

vi 6# V	6 lt D
---------	--------

Ex. 119.

BEETHOVEN - *Sonata op. 2 n. 3 (Allegro con brio)*

c. 42 - 43

³⁵ A opção de cifragem para este acorde (6lt), é segundo OTTMAN, Robert. Op. cit. 1992. p. 242.

Ex. 120.
BEETHOVEN - *Sonata op.111 (Maestoso)*
c. 10 - 11



O Ex. 121. apresenta-se em redução de quatro vozes e órgão.
Exemplo 121.

PINTO, Luiz Álvares - *Te Deum laudamus (Tu devicto)*³⁶
c. 6 - 10



Trabalho 47.

Procure o acorde de Sexta Italiana em várias tonalidades, bem como sua resolução.

11.5 ACORDE DE SEXTA GERMÂNICA

Estrutura

Cifragens

Função

3M 5J 6A

vi56 # 6Gr³⁷

DD9 -
5-

Trata-se ainda do mesmo acorde, tratado nos itens Sexta Francesa e Italiana. Sua formação desta vez, Dominante com nona menor sem a fundamental. Idem, quanto às tonalidades menores e resoluções. É formado por quatro notas:

- a quinta alterada no baixo;
- a sétima;
- a nona;
- a terça no soprano.

³⁶ Pesquisa e restauração de Jaime Diniz. Recife: Secretaria de Cultura, 1966.

³⁷ A opção de cifragem para este acorde (6Gr), é segundo OTTMAN, Robert. Op. cit. 1992. p. 243.

Ex. 122.

vi 56#	6Gr
--------	-----

Acorde de Sexta Germânica resolvendo na Dominante com quarta e Sexta de passagem

O Ex. 123. apresenta uma resolução diferente, pois o acorde de 6Gr. vai para o de Dominante quarta e sexta de passagem, em seguida Subdominante, para depois realizar a cadência em do menor.

vi 56#	V46	6 Gr	D 46
--------	-----	------	------

Ex. 123.

BEETHOVEN - 32 *Variações* (Tema)

No Ex. 124., o acorde de Sexta Germânica resolve em uma Dominante com quarta e sexta apojetura.

Ex. 124.
SCHUMANN - *Papillons*
c. 38-40



Acorde de Sexta Germânica com resolução não característica

No Ex. 125., a tonalidade é *la m*; o acorde de Sexta Germânica resolve em *Sol M.*, um acorde de Dominante individual e, em seguida não apresenta sua resolução característica.

Ex. 125.
CHOPIN- *Mazurka op. 7 n. 2.*
c. 17-18

Trabalho 48.

- Localize o acorde de Sexta Germânica em várias tonalidades e procure sua resolução.
- Compare as resoluções dos acordes de:
Dominante com sétima / Tônica;
Sexta Germânica / Dominante.
- Compare os três acordes: Sextas Francesa, Italiana e Germânica:

Tonalidades	6Fr	6It	6Gr
Do M ou do m	lab-do-re-fa#	lab-do-fa#	lab-do-mib-fa#

- Transpor os três acordes para outras tonalidades.

Trabalho 49.

a) Realize ao piano os seguintes encadeamentos, em várias tonalidades:

³ I vi ^{56#} V ⁴⁶ V ⁷ I	³ T 6Gr D ⁴⁶ D ⁷ T
⁵ i vi ^{6#} V ⁷ i	⁵ t 6lt D ⁷ t
i vi ^{346#} V ⁴⁶ V ⁷ i	t 6Fr D ⁴⁶ D ⁷ t
I vi ^{346#} V ⁷ V/ . . .	T 6Fr D ⁷ (D) . . .

b) Escreva trechos, nos quais apareçam:

- acorde de 6 Gr, resolvendo na Dominante com quarta e sexta;
- acorde de 6 lt, resolvendo na Dominante;
- acorde de 6 Fr, resolvendo na Dominante com quarta e sexta;
- acorde de 6 Fr, resolvendo em outros acordes.

Trabalho 50.

ANÁLISE DE TRECHOS

- Análise, cifre os acordes e suas resoluções.
- Faça uma redução e toque ao teclado.
- Procure outros exemplos.
- Análise o acorde do Ex. 108, c. 86.

TARTINI - *Sonata* para violino em sol menor (Larghetto)
 HAYDN - *Sonata* em Mib Maior v.H. XVI, n. 49 (Allegro)
 - *Sinfonia* op. 101 (Presto)
 MOZART - *Sonata* em Re Maior, K 576 (Allegro)

COELHO NETO, Marcos. - *Ladainha em Ré*³⁸
 LOBO DE MESQUITA, J. E. - *Responsório de Santo Antonio*³⁹

BEETHOVEN - *Sonata* em Re Maior op. 28 (Allegro)
 - *Sonata* op. 10 n. 1 (Finale Prestissimo)
 - *Sonata* op. 10 n. 3 (Menuetto)
 - *Trio* em do menor, op. 1 n. 3 (Allegro con brio)

³⁸ DUPRAT, Regis. (Org.). Op. cit. 1994. p. 97-138.

³⁹ Idem, ibidem., p. 37-66.

BRAHMS - *Serenata em Re Maior (Menuetto II)*
- *Sinfonia n. 4*
SCHUMANN - *Cenas Infantís n. 9*
SCHUBERT - *Sonata op. 120 (II)*
WAGNER - *Preludio de Tristão e Isolda*

VILLA-LOBOS - *Rosa Amarela (Guia Prático, n. 109)*

Sugestão de trabalho adicional.

O material aqui apresentado não esgota o assunto. Fica a sugestão de ampliar a observação do uso destes acordes e suas resoluções, principalmente na harmonia cromática da música do século XIX.

RESUMO

Os acordes que ficaram conhecidos pelos nomes de Sexta Francesa, Italiana e Germânica, pertencem à região da Dominante de uma tonalidade. A alteração da $2m$ abaixo se dá na quinta do acorde de Dominante, a qual está geralmente no baixo. Resolvem sempre as duas notas básicas do acorde de Dominante: a sensível e a nota característica, neste caso, a nota alterada. Além de estarem em pontos expressivos numa frase, estes acordes desempenham papel importante nas modulações, permitindo atingir tonalidades mais distantes.

12. MODULAÇÃO

CONHECIMENTO PRÉVIO Acordes principais Acordes secundários Acordes diminutos Dominantes individuais Acordes alterados	PARA DESENVOLVER Modulação por acorde eixo: diatônica, cromática, enarmônica Modulação sem acorde eixo Relacionamentos entre tonalidades
--	--

Para que se ouça uma tonalidade, é necessário que a Tônica seja estabelecida como ponto de partida e ponto de chegada; para que se entenda este acorde como Tônica, é preciso comparar estes pontos com os de contraste ou de conflito, representados pelas funções de Dominante e de Subdominante. Durante o percurso, podem acontecer situações que apresentem outras Dominantes de passagem, cujas resoluções se relacionam à Tônica e por isso não saem da tonalidade principal. São as chamadas *Dominantes Individuais*⁴⁰.

Ex. 126.

Ver BACH - *Preludio I*, CBT: I.
c.12-13; 20-21.

A impressão temporária de uma nova tonalidade conseguida através das *Dominantes individuais*, pode ser ampliada em dimensão e tempo. É quando se considera a **MODULAÇÃO**.

A prática da tonalidade desenvolveu vários tipos de Modulação, como veremos a seguir.

MODULAÇÃO POR ACORDE EIXO

Chama-se de acorde eixo, o acorde que motiva a modulação

Na Modulação por acorde eixo, é preciso que:

- a tonalidade original esteja estabelecida;
- um acorde sirva de eixo da modulação;
- a nova tonalidade seja confirmada.

Dentre as muitas formas deste processo, as mais conhecidas são:

- modulação diatônica
- modulação cromática
- modulação enarmônica

⁴⁰ Para se considerar ou não uma MODULAÇÃO, é preciso ouvir a estrutura geral da peça. Estudando o assunto, Felix Salzer diz: “De acordo com o ouvido estrutural, uma seção não *volta* para a tonalidade de onde saiu, porém *caminha* para o ponto a que quer chegar. (...) a teoria de considerar constantemente modulações, é descendente da compreensão somente da gramática dos acordes e não do significado estrutural”.
SALZER, Felix. *Structural Hearing*. New York: Dover, 1982. p. 20-21.

A diferença entre elas se dá por este acorde eixo, também chamado acorde pivô e conforme o tipo de modulação empregada, haverá a possibilidade de se modular para tonalidades que estão mais próximas ou mais distantes no círculo das quintas.

12.1 MODULAÇÃO DIATÔNICA

A modulação diatônica se processa por um acorde comum às duas tonalidades: a original e a nova. Esse acorde é analisado segundo as funções que desempenha em cada uma. Indica-se o acorde comum pelo sinal igual (=) e a análise deste acorde deve ser considerada em cada uma das tonalidades. Depois, deve-se observar o relacionamento entre as duas tonalidades.

No Ex. 127. ouvimos a tonalidade de *Do M.*, com uma cadência à Dominante no compasso 18. O acorde de *Sol M.* transforma-se neste lugar, em uma nova Tônica, pois a continuação é uma confirmação da tonalidade de *Sol M.*

Ex. 127.

MOZART- *Sonata em Do K. 330 (Allegro moderato)*
c.14-21

Modulação diatônica

{ V = I	{ D = T
{ Do Sol	{ Do Sol

A modulação se deu entre as tonalidades de *DoM-SolM*, Tônica - Dominante.
Tonalidades próximas no círculo das quintas.

O Exemplo 128. mostra um acorde de Tônica de *Lab M*, terminando a frase. Este acorde de Tônica se transforma na Dominante do trecho seguinte, *Reb M*.

Ex. 128.
SCHUBERT - *Improviso* op. 142 n. 2
c. 43-48

Modulação diatônica

{ I = V	{ T = D
{ Lab Reb	{ Lab Reb

Neste exemplo, as tonalidades foram *Lab - Reb*, Tônica -Subdominante.
Tonalidades próximas no círculo das quintas.

O que se observa no Ex. 129. é um trecho que apresenta uma cadência em *mi m*. No compasso 108 aparece o acorde de *la m* (subdominante de *mi m*), que vai funcionar como pivô (tônica relativa de *DoM*) pois a continuação é *Sol* com sétima - *Do M*, a nova Tônica que é confirmada.

Ex. 129.

BEETHOVEN - Sonata op. 90 (*Non tanto mosso e cantabile*)

c. 105-114

Modulação diatônica

{ IV = VI	{ s = Tr
{ mi Do	{ mi Do

As tonalidades que modularam neste exemplo, foram as que se relacionam por terça Maior: *mi m* - *Do M*.

Trabalho 51.

Pratique modulação diatônica ao piano, usando como acorde pivô os seguintes:

I=V	T=D
V=I	D=T
IV=VI	s=Tr
bII6=V	6N= D

Antes e depois do acorde pivô é preciso confirmar a tonalidade e fazer pelo menos uma cadência perfeita. Desenvolva sua imaginação e trabalhe as possibilidades de variação desta idéia. Analise sempre o relacionamento entre as duas tonalidades que modularam.

12.2 MODULAÇÃO CROMÁTICA

Considera-se modulação cromática quando um acorde de Dominante pertencente à nova tonalidade é alcançado por meio de movimento cromático. A seguir, a nova tonalidade é confirmada. Neste caso, o acorde eixo é o próprio acorde de Dominante com uma ou mais notas cromatizadas.

O Ex. 130. mostra como no compasso 135, o acorde de *Re M* se encadeia com o de *re#* diminuto, fazendo o cromatismo *re-re#*, este último sensível de *mi*, a tonalidade para a qual vai modular.

Ex. 130.
BEETHOVEN - Sonata op. 13 (*Allegro di molto e con brio*)
c. 133-136

Modulação cromática

{V	vii2	V7	{D	D9	D7
{sol	mi		{sol	mi	

O trecho modulou de *sol m.* para *mi m.*, tonalidades distantes no círculo das quintas, as quais não mantêm relacionamento tonal.

O trecho do Ex. 131. apresenta a tonalidade inicial de *La M.*. No compasso 25, o acorde de Dominante resolve em *Mi M* com sétima, uma Dominante secundária, pelo cromatismo *re#-re*; este acorde faz por sua vez, mais um cromatismo nas notas *sol#-sol* que leva à modulação, pois o próximo acorde é Dominante de *Do Maior*.

Ex. 131.
 SCHUBERT - Quinteto *A Truta*, op. 114 (*Presto*)
 c. 19-32

Modulação cromática

{V7	V	{D7	D
	2		7
{La	Do	{La	Do

As tonalidades envolvidas na modulação foram: *La M* - *Do M*, terças com movimento cromático, sem relacionamento funcional.

Trabalho 51.

Procure fazer um encadeamento no qual a modulação se processe através de um acorde de Dominante da nova tonalidade, o qual deverá ser atingido cromaticamente, ao menos por uma das vozes. Analise as tonalidades envolvidas.

Modulação Cromática por acorde alterado

No Exemplo 132., a modulação se dá pelo acorde de Sexta Italiana, que é alcançado no cromatismo *lá-lá#* (c. 21-22) nos acordes de: *lá m.* com terça no baixo, na tonalidade original, *Do M*; segue a Sexta Italiana em *Mi M*. Esta resolve no acorde de *Si M* (c. 23) e *Mi M* (c. 35). O *la#* é ouvido como sensível de *si*.

Ex. 132.

BEETHOVEN - *Sonata op. 53 (Allegro con brio)*
c. 14-35

14 - 15 16-17 18 - 19 20-21 22 23-34 35

{VI vi 6# V I
{Do Mi

{Tr 6lt D T
{Do Mi

Neste trecho a modulação se deu entre as tonalidades de *Do M-Mi M.*, distância de terça Maior com cromatismo, dos casos em que não há relacionamento funcional.

Trabalho 52.

Realize um encadeamento que confirme uma tonalidade.

Procure atingir o acorde de Dominante de qualquer outra tonalidade, fazendo um movimento cromático. Confirme a nova tonalidade e analise o relacionamento entre as tonalidades que modularam.

Modulação Cromática em seqüência

Na seqüência cromática do Ex. 133., parte-se da tonalidade de *Mi M*, no compasso 13, onde há um pedal de *Mi*. O movimento *mi-mi#* do baixo, no compasso 16, configura a modulação, quando se chega ao acorde de Dominante (*Fa#*, no c.17), da nova tonalidade que é *Si Maior*.

Ex. 133.
BEETHOVEN - *Sonata op. 14 n.1 (Allegro)*
c.13-21

Note-se que as oitavas paralelas da melodia representam duplicação de registro e não paralelismo de vozes.

{vii 7/ V	V	I	{DD ₉ -	D T
{Mi	Si		{Mi	Si

A modulação se deu entre as tonalidades de *Mi-Si*, Tônica - Dominante.

12.3 MODULAÇÃO ENARMÔNICA

A modulação enarmônica ocorre quando o acorde de Sétima Diminuta tem pelo menos uma de suas notas enarmonizadas. Como cada uma das notas deste acorde pode ser considerada uma sensível, apresenta maiores possibilidades de modulação.

Enarmonizando-se uma ou mais de suas notas, é possível modular para quatro tonalidades diferentes, Maiores e/ou menores.

Ex. 134.



Pela enarmonização de uma ou mais notas do acorde de sétima diminuta, é possível ter como resultado:

- o acorde Diminuto seguido de um outro acorde Diminuto;
- o acorde Diminuto seguido de um acorde de Dominante com sétima;
- o acorde diminuto seguido de um acorde alterado.

Modulação Enarmônica

Acorde Diminuto => Acorde Diminuto

No Ex. 135., o acorde de *do#* diminuto se transforma em outro acorde diminuto, pela enarmonização de duas notas: *sib=la#* e *sol=fa x*.

Ex. 135.

CHOPIN- *Estudo* op. 10 n. 6.

c. 20/21

enarmonia: *sib la#* e *sol=fa x* acordes: *do# dim.* = *do#-mi-sol- sib* e *fa x dim.* = *fa x -la#-do#-mi*

A modulação é de *mib m* para *Mi M.* , tonalidades distantes no círculo das quintas, sem relacionamento tonal entre si.

Os dois acordes diminutos terão sempre a função de Dominante, o que se pode observar claramente no Ex.136. Na tonalidade de *Mi M*, ouvimos o acorde de *sol#* diminuto que, pela enarmonização *sol#=lab*, transforma-se numa Dominante de *Do* Maior.

Ex. 136.

BEETHOVEN- *Sonata op. 90 (Non tanto mosso e cantabile)*

c. 204/211

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system shows a piano accompaniment in the bass clef and a treble clef staff. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The treble clef staff contains chords, with dynamics markings *f* and *sf*. The second system continues the piano accompaniment and treble clef staff, with dynamics markings *sf* and *p*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The score concludes with a double bar line.

enarmonia: sol# lab

acordes: sol# dim.=sol#-si-re-fa

si dim. = lab-si-re-fa

As tonalidades participantes da modulação foram: *Mi m* - *do m*, terças sem relacionamento tonal.

Trabalho 53.

Toque um acorde Diminuto e procure resolver cada vez uma de suas notas, a qual será a sensível do novo tom.

Para quais tonalidades será possível modular?

Trabalho 54.

Procure fazer uma modulação enarmônica com acorde diminuto igual a outro acorde diminuto, confirmando ambas as tonalidades. Analise as tonalidades envolvidas.

Modulação Enarmônica

Acorde Diminuto => Acorde de Dominante com sétima

Uma das possibilidades da modulação enarmônica é a que apresenta o acorde diminuto se encadeando com um acorde de Dominante com sétima, pela enarmonia de uma de suas notas.

O Ex. 137. mostra um trecho em *Lab M.* No encadeamento dos compassos 240-241, há o acorde de *mi d*, Dominante sem fundamental de *fa m.*, que é Tônica relativa; não resolve em *fa menor* e a enarmonia dos acordes que contêm *reb-do#* conduz ao acorde de *La M.* com sétima, Dominante de *Re M*, fazendo então a modulação.

Ex. 137.

BEETHOVEN- *Quarteto op. 18 n. 2 (Allegro molto quasi presto)*

c. 235- 246

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system shows a progression of chords starting with a diminished chord (mi-d) and moving to a dominant seventh chord (La-M). The second system shows a crescendo leading to a fortissimo (sf) chord. The key signature is one sharp (F#).

enarmonia: reb=do#

acordes: sib-mi-sol-reb

la-mi-sol-do#

Este trecho apresentou uma modulação entre *Lab* e *ReM*, tonalidades distantes entre si pelo intervalo de trítono, sem relacionamento tonal entre si. Observe-se que a sétima do acorde de *ReM* o transforma em Dominante de *SoIM*.

Trabalho 55.

Realize uma modulação enarmônica, na qual o acorde diminuto seja seguido por um de Dominante com sétima, com uma nota enarmonizada; as duas tonalidades precisam ficar claras. Analise o relacionamento entre elas.

Modulação Enarmônica por acorde alterado
Acorde Diminuto => Acorde Alterado

No Ex. 138. na tonalidade de *Do M*, ouve-se a partir do compasso 53:
o acorde de *mi d*; *Do M*. com sétima; *do# d*; *Do M*. com sétima ; cromatismo para *do# d*;
Do M.com sétima; enarmonia *sib-la#*, formando o acorde de Sexta Germânica em *Mi M*;
Si M.; cadência para *La M.*, que vai depois para *la menor*.

Ex. 138.
MOZART- *Sonata em la m. K. 310 (Allegro maestoso)*
c. 50-64

enarmonia: *sib-la#*
acordes: *do-mi-sol-sib*
do-mi-sol-la#

..... na sequência: *Mi M.*,

La M., *re m.*, *Sol M.*, *Mi M.*, resolvendo em *la m.*

As tonalidades envolvidas nesta modulação foram *Do M* - *la m* , acordes relativos entre si.

Trabalho 56.

ANÁLISE DE TRECHOS

Nas peças abaixo:

- localizar as modulações;
- resumir a harmonia;
- tocar ao teclado.

BACH, J. S. - *Missa em si m (Crucifixus)*

BEETHOVEN- *Sonata op. 31 n. 1 (Adagio)*

BEETHOVEN- *Sonata op. 10 n. 1 (Allegro)*

BEETHOVEN- *Sinfonia n. 5 (Andante con moto)*

BEETHOVEN- *Sinfonia n. 7 (Allegretto)*

SCHUBERT - *Missa em Sol (Agnus Dei)*

MODULAÇÃO SEM ACORDE EIXO

Modulação por acorde com uma nota comum

Há ainda outros tipos de modulação, os quais não utilizam acorde eixo. São seções diferentes das peças, que mudam de tonalidade.

Como podemos observar no trecho do Ex. 139., o acorde de *Mi M* vai se encadear com o de *Do M.*, através da nota *mi*. É um movimento de terça Maior entre as fundamentais dos dois acordes Maiores, causando o cromatismo: *sol#-sol*. Este tipo de encadeamento tornou-se um dos fatores que levou à dissolução da tonalidade, devido à perda de função dos acordes.

Ex.139.

LISZT - *Soneto de Petrarca n. 123*

c. 39-41

RESUMO

Considera-se Modulação a mudança do acorde que é ouvido como Tônica de um trecho. Depende de vários fatores, entre os quais devem ser considerados: a extensão de tempo, a dimensão da peça e a confirmação da nova tonalidade, pela cadência perfeita. Há várias maneiras deste processo acontecer: as modulações que utilizam um acorde eixo, como as diatônicas, cromáticas e enarmônicas e as que não o utilizam. Entre as primeiras, é o acorde eixo que caracteriza o processo da modulação. Na diatônica ele é um acorde Maior ou menor, com função diferente em cada uma das tonalidades; na cromática é um acorde de Dominante da tonalidade nova, alcançado cromaticamente e na enarmônica é um acorde diminuto tratado enarmonicamente. Analisando-se as tonalidades original e nova de uma modulação, é possível comparar-se as distâncias entre elas e observar o relacionamento entre as tonalidades. A modulação diatônica permite a mudança para tonalidades próximas no círculo das quintas, a cromática e a enarmônica estendem as possibilidades, confirmadas pela modulação sem acorde eixo, o que contribuiu para a perda da função dos acordes e, em consequência, o abandono da prática tonal.

BIBLIOGRAFIA

- ALDWELL, Edward. SCHACHTER, Carl. *Harmony and voice leading*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
- COOPER, Paul. *Workbook for perspectives in music theory*. New York: Mead & Co., 1976.
- VOTO, Mark de (Ed.). *Mostly short pieces: an anthology for harmonic analysis*. New York: Norton, 1992.
- DUPRAT, Regis (Org.) *Música do Brasil colonial*. São Paulo: Edusp, 1994.
- HARRISON, Daniel. "Supplement to the theory of augmented-sixth chords". *Music theory spectrum*. v. 17, n. 2, p. 170-195. Fall 1995.
- HENRY, Earl. *Music theory (II)*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1985.
- JANNERY, Arthur. *Workbook for Piston/De Voto*. New York: Norton, 1979.
- KOELLREUTTER, H. J. *Harmonia funcional*. 2. São Paulo: Ricordi, 1978.
- MOTTE, Diether de la. *Harmonia*. 2. Ed. Barcelona: Labor, 1994.
- MELCHER, Robert. WARCH, William. *Music for study*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1988.
- MEYER, Leonard B. *Music, the arts and ideas*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- NUNES GARCIA, José Mauricio. *Laudate Dominum*. Pesquisa e edição crítica Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- _____. *Matinas do Natal*. Pesquisa René Brighenti. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- OLIVEIRA, Manoel Dias de. *Motetos para a procissão de Ramos*. Pesquisa e restauração Paulo Castagna. São Paulo: Arquivo Metropolitano, 1997.
- OTTOMAN, Robert. *Advanced harmony theory and practice*. 4. Ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1992.
- PINTO, Luiz Álvares. *Te Deum Laudamus*. Pesquisa e restauração Jaime Diniz. Recife: Secretaria de Cultura, 1966.
- PISTON, Walter. *Harmony*. 5. Ed. New York: Norton, 1987.
- RAHN, John. "Notes on methodology in music theory". *Journal of Music Theory*. New Haven: Yale University, v. 33, n.1, p. 143-154, Spring 1989.
- SALZER, Felix. *Structural hearing*. New York: Dover, 1982.
- SCHOENBERG, Arnold. *Structural functions of harmony*. New York: Norton, 1969.
- _____. *Theory of harmony*. Los Angeles: University of California Press, 1983.
- SIEGMEISTER, Elie. *Harmony and melody*. Belmont: Wadsworth, 1987.
- STANLEY, Sadie. (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. 6 ed. London: Macmillan, 1980.
- TUREK, Ralph. *The elements of music*. New York: Mc Graw-Hill, 1996.
- WIDMER, Ernst. *Harmonia funcional*. Salvador: UFBA, s/d. (manuscrito).

ANEXO 1.

HARMONIA NO TECLADO

A harmonia praticada no teclado utiliza quatro partes, sintetizadas nas quatro vozes básicas: soprano, contralto, tenor e baixo.

Pontos a se observar em uma harmonização:

TESSITURA, ou extensão das vozes
(aproximada)

Soprano – entre do 3⁴¹ a sol 4

Contralto – entre sol 2 a mi 4

Tenor – entre do 2 a sol 3

Baixo – entre sol 1 a mi 3

DOBRAMENTO DE VOZES

- uma das vozes deverá ser dobrada, no caso do acorde possuir três notas, sendo que a preferência para o dobramento é: fundamental, quinta, em casos excepcionais, a terça;
- quando a terça estiver no baixo, procurar dobrar as outras notas.

DISTÂNCIA ENTRE AS VOZES

entre baixo e tenor, pode exceder a oitava;

entre cada uma das vozes superiores, geralmente dentro da oitava.

MOVIMENTO QUANDO HÁ NOTAS COMUNS

procurar manter as notas comuns entre dois acordes na mesma voz e atingir as demais pelo caminho mais curto.

MOVIMENTO QUANDO NÃO HÁ NOTAS COMUNS

realizar o movimento contrário entre as vozes superiores e o baixo, o que proporciona independência entre as vozes e evita que se formem quintas Justas e oitavas em movimento paralelo, prática não usada na tonalidade.

NO TECLADO

Tocar o baixo com a mão esquerda e as três vozes superiores com a mão direita.

A seguir, Exemplos de Cadências cujos primeiros acordes apresentam as seguintes posições:

De oitava. Acordes com fundamental no soprano.

De terça. Acordes com terça no soprano

(c) De quinta. Acordes com quinta no soprano

⁴¹ Do 3 = dó central do teclado de piano acústico.

Cadência com os acordes principais



Cadência com acorde invertido



Acordes secundários



Cadência com acorde secundário



Acorde de Dominante com sétima nas inversões



Acorde de Dominante com quarta e sexta



Acorde de Subdominante com sexta



Acorde de Subdominante com quinta e sexta



Acorde de Dominante individualAcorde de quinta diminutaAcorde de sétima diminutaAcorde de Dominante com nona menor

Acorde de Dominante com nona MaiorAcorde de Dominante com décima terceiraAcorde de Sexta napolitanaAcorde Napolitano

Acorde de Sexta FrancesaAcorde de Sexta ItalianaAcorde de Sexta Germânica

ANEXO 2.

GLOSSÁRIO

Acordes – são estruturas formadas por uma nota base, fundamental e intervalos que se superpõem a esta nota, formando um conjunto de sons simultâneos. Os acordes básicos são os de três sons e se classificam segundo os intervalos que os formam, considerados em relação à fundamental.

- Acorde Maior – fundamental, 3M, 5J;
- Acorde Menor – fundamental, 3m, 5j;
- Acorde Diminuto – fundamental, 3m 5d;
- Acorde Aumentado – fundamental, 3M, 5 A.

Arpejo – consiste em se tocar um acorde com as notas sucessivas.

Baixo cifrado – era uma prática comum originada na música do período Barroco (1600-1750), na qual se escrevia o baixo com as cifras que completam o acorde nas demais vozes. O tecladista improvisava as linhas melódicas, de acordo com o conjunto. O Baixo cifrado possui o seu código, que poderemos resumir nos seguintes pontos principais:

- a escrita se refere à linha do baixo, composta de notas, números e sinais de alterações;
- as notas sem números significam que se devem tocar acordes de terça e quinta sobre os baixos, os quais serão as fundamentais;
- os números se referem aos intervalos em relação ao baixo;
- um #, b ou bequadro sob uma nota, quer dizer alteração da terça do acorde sobre esta nota;
- um #, b ou bequadro ao lado direito de um número indica alteração daquele intervalo com o baixo;
- o baixo é tocado com a mão esquerda e as outras vozes com a mão direita;
- um traço cortando um número indica que aquele intervalo será alterado uma 2m.

Cadências – são estruturas harmônicas formadas por dois ou mais acordes. Possuem funções tanto de afirmar a tonalidade, como de separar partes de uma peça ou realizar terminações. Na estrutura tonal, podemos dividi-las em:

cadências conclusivas – as que terminam no acorde de Tônica;

cadências suspensivas – as que terminam em acordes de outras funções.

Para informação deste termo na música de períodos históricos anteriores à tonalidade, ver *The New Grove dictionary of music and musicians*.

As principais cadências são:

- cadência à Dominante – a que termina em um acorde de Dominante.
- cadência frígia – é uma cadência à Dominante na tonalidade menor, com os acordes
 iid_6 V s_6 D
- cadência imperfeita – a que envolve os acordes de Dominante e Tônica, com algum deles na primeira inversão.

- cadência interrompida ou de engano – a que não termina na tônica, mas no acorde em relação de terça a este.
 na tonalidade Maior: V vi D Tr
 na tonalidade menor: V VI D tA
- cadência perfeita – a que é formada pelos acordes de Dominante e Tônica na fundamental.
 V I D T
 V i D t
- cadência perfeita completa – a que envolve os acordes de Subdominante, Dominante e Tônica na fundamental. Esta cadência utiliza todas as notas da escala a que se refere (Maior ou menor harmônica).
 IV V I S D T
 iv V i s D t
- cadência plagal – a que é formada pelos acordes de Subdominante e Tônica na fundamental.
 IV I S T
 iv i s t

Campo harmônico – são todos os acordes com possível relacionamento em uma tonalidade. Uma das características da estrutura tonal é o fato de todos os acordes que formam o campo harmônico possuírem um grau de relacionamento com um dos três acordes principais, Tônica, Subdominante e Dominante.

Cifragem – compreende um código de classificação e leitura dos acordes, composto por cifras de algarismos, letras e números. Há vários tipos de cifragens:

- a de algarismos romanos, segue os graus das escalas Maiores e menores, em maiúsculas e minúsculas, como I ii7 V;
- a funcional, se refere à função dos acordes, T Sr7 D;
- a alfabética, classifica os acordes pelos seus nomes a partir de La = A. C, Dm 7, G;
- os números em cima das cifras significam que a nota correspondente em relação ao baixo deve estar na voz superior;
- os números ao lado, significam as notas correspondentes em relação ao baixo que fazem parte do acorde;
- os números abaixo das cifras na harmonia funcional significam que aquela nota do acorde está no baixo.

Encadeamento de acordes – refere-se ao movimento de um acorde para outro, procurando manter as notas comuns na mesma voz e fazer as demais seguirem o caminho mais curto.

Escrita a quatro vozes – é a que resume a harmonia, distribuindo-a nas tessituras das quatro vozes corais básicas: soprano, contralto, tenor e baixo (Ver também Anexo 1. Harmonia no teclado).

Escrita de teclado – é a distribuição das vozes de modo a que seja fácil tocá-las no teclado. Para tocar, a mão esquerda realiza o baixo e a direita as demais vozes.

Enarmonia – refere-se a duas notas diferentes, que passaram a ter a mesma altura na afinação temperada, como: do# - reb, re# - mib e seguintes.

Estrutura dos acordes – forma a base para classificar os acordes, segundo os intervalos contidos. Por exemplo, acorde Maior (3M 5J), acorde menor (3m 5J), acorde de Dominante com sétima (acorde Maior com 7m), acorde diminuto (3m 5d 7d).

Função – é a relação de uma parte com o todo. Sua aplicação no estudo da Harmonia se explica no relacionamento entre os acordes e na convergência destes para a Tônica, centro da tonalidade.

Fundamental – é a nota que serve de base para a formação de um acorde. Considera-se que o acorde está na posição fundamental quando esta nota está no baixo.

Harmonia – compreende o processo de se combinar os sons simultâneos em estruturas definidas – acordes - os relacionamentos entre cada um e a convergência destes para o centro tonal, representado pela tônica. A Harmonia com estas características é exemplificada pela música composta na Tonalidade. (Ver também Tonalidade).

Inversão - refere-se à situação do acorde quando outra nota sem ser a fundamental está no baixo.

Nomes dos graus das escalas Maiores e menores –

- I – tônica
- II – supertônica
- III - medianta
- IV - subdominante
- V - dominante
- VI – superdominante
- VII – sensível

Notas ornamentais ou auxiliares – são notas que não fazem parte dos acordes, porém contribuem para a coerência do movimento melódico, pois caminham ou resolvem nas notas reais. É importante observar a situação rítmica em que se encontram, bem como suas resoluções.

- antecipação – uma das notas do acorde de resolução que aparece em um tempo ou parte de tempo anterior não apoiados e é repetida quando soa o acorde completo.
- apoiatura – uma ou mais notas que soam junto às do acorde, porém não pertencem a ele. Colocadas nos tempos ou nas partes de tempo apoiados, resolvem nas notas reais dos acordes, por intervalos de 2M ou m.
- bordadura – nota à distância de 2M ou m de uma real do acorde, situa-se em tempo ou parte de tempo não apoiados, fazendo um movimento de vai-e-vem: nota real, bordadura, nota real.
- escapada – nota que está entre dois acordes, a uma distância de 2M ou m. de um deles somente, em tempo ou parte de tempo não apoiados. Faz um movimento em sentido contrário ao da resolução.
- passagem – nota(s) situada(s) entre dois acordes, à distância de 2M/m de ambos. Preenchem espaços formados pelos saltos melódicos e estão nos tempos ou partes de tempos não apoiados.
- retardo – nota de um acorde que é mantida no seguinte, apesar de não fazer parte deste. Está nos tempos ou partes de tempos apoiados e resolve na nota real. É também conhecido por suspensão.

Exemplos de:

ant. = antecipação

ap. = apojatura

b. = bordadura

esc. = escapada

p. = passagem

ret. = retardo

BACH, J. S. - *Corais*

The first excerpt shows a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. The melody features a note with an 'ant.' annotation above it, indicating an anticipation. The second excerpt shows a treble clef staff with a key signature of three sharps and a common time signature. The melody features a note with an 'ap.' annotation above it, indicating an appoggiatura, and a note with a 'b.' annotation above it, indicating a mordent.

BEETHOVEN – *Sonata op. 13 (III)*

The excerpt shows a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. The melody features a note with an 'esc.' annotation above it, indicating an escapade.

BACH, J. S. - *Coral*

The excerpt shows a treble clef staff with a key signature of one sharp and a common time signature. The melody features a note with an 'ap.' annotation above it, indicating an appoggiatura, and a note with a 'ret.' annotation above it, indicating a retardation. Below the staff, there are five 'p.' annotations, indicating piano dynamics.

Posição – é a nota do soprano em relação à fundamental do acorde. É indicada pelo número do intervalo correspondente, escrito acima da cifra.

³
Ex. I = acorde com a terça no soprano

Primeira inversão – refere-se ao acorde no qual a terça está no baixo.

Sensível – é o VII grau nas escalas Maiores e menores. Desempenha um importante papel na tonalidade, pois sendo a terça do acorde de Dominante é a nota que se movimenta para a Tônica.

Terça de Picardia – era a prática de se terminar peças em tonalidade menor com o acorde de Tônica Maior.

Tonalidade – é principalmente um produto do pensamento harmônico no sistema da escala diatônica, que utiliza como ponto de partida as escalas Maior e menor. Pode ser entendida como o relacionamento de notas e/ou de acordes a um centro, chamado de centro tonal ou tônica da escala que serve de base à composição. A Tonalidade como sistema de composição compreende a música dos séculos XVIII e XIX, depois do que se transforma e são criadas novas formas de pensamento.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ALDWELL, 116
 ANDRADE, MÁRIO DE, 43
 ANÔNIMO, 41, 57
 BACH, 6, 12, 13, 14, 17, 19, 23, 24, 28, 31, 32, 33, 34, 36, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 62, 64, 66, 67, 72, 73, 85, 102, 114, 127
 BEETHOVEN, 26, 27, 28, 31, 34, 46, 49, 53, 58, 60, 68, 74, 76, 79, 89, 91, 92, 94, 96, 97, 98, 100, 105, 106, 108, 109, 111, 112, 114, 127
 BRAHMS, 70, 101
 BRIGHENTI, 26, 116
 CALCOTT, 83
 CASTAGNA, 41, 57, 116
 CESAR FRANCK, 78
 CHOPIN, 48, 56, 58, 60, 74, 79, 81, 82, 90, 92, 94, 99, 110
 COELHO NETO, 100
 COOPER, 116
 CORELLI, 34
 DINIZ, 97, 116
 DUPRAT, 42, 60, 74, 100, 116
 GARRET, 69
 GOMES, 58, 69, 82
 GONZAGA, 78, 81
 HAENDEL, 12, 14, 15, 17, 20, 42, 53, 54, 58, 64, 72, 73
 HARRISON, 83
 HARRISON, 116
 HAYDN, 37, 48, 59, 60, 63, 73, 77, 91, 100
 HENRY, 116
 JANNERY, 65, 116
 KOELLREUTTER, 8, 24, 116
 LISZT, 74, 114
 LOBO DE MESQUITA, 42, 60, 74, 100
 FR. MANUEL DE SANTO ELIAS, 42
 MATTOS, 26, 39
 MELCHER, 116
 MEYER, 116
 MOTTE, 8, 24, 116
 MOZART, 20, 27, 28, 32, 34, 38, 43, 48, 60, 67, 73, 86, 88, 91, 100, 103, 113
 NAZARETH, 33, 48, 56, 58, 60, 74, 79, 82, 87
 NEPOMUCENO, 34
 NUNES GARCIA, 26, 28, 34, 39, 48, 50, 52, 54, 73, 74, 116
 OLIVEIRA, 58, 116
 OTTMAN, 83, 89, 93, 96, 97, 116
 PINTO, 97, 116
 PISTON, 7, 8, 116
 RAHN, 116
 RAMEAU, 12
 RIEMANN, 24
 ROSA, 85
 SALZER, 102
 SALZER, 35, 102, 116
 SCARLATTI, 15, 17
 SCHOENBERG, 89, 91, 116
 SCHUBERT, 69, 74, 76, 82, 92, 95, 101, 104, 107, 114
 SCHUMANN, 42, 54, 58, 68, 74, 78, 79, 82, 99, 101
 SEIXAS, CARLOS, 16
 SIEGMEISTER, 116
 SILVA GOMES, 41
 SOUZA CARVALHO, 11
 STANLEY, 116
 TARTINI, 100
 TUREK, 116
 VILLA-LOBOS, 79, 101
 VIVALDI, 48, 84
 VOTO, 8, 116
 WAGNER, 101
 WIDMER, 8, 116

QUADRO GERAL DAS FUNÇÕES

CENTRO TONAL DO MAIOR

Diagram illustrating the Major Tonal Center (CENTRO TONAL DO MAIOR) with three staves of musical notation. The top staff shows three chords labeled S, T, and D. The middle staff shows six chords labeled Sr, Sa, Tr, Ta, Dr, and Da. The bottom staff shows four chords, each labeled (D).

Pauta 1 - Funções Principais em Do Maior

Pauta 2 - Funções secundárias: relativas e em oposição, as anti-relativas.

Pauta 3 - Dominantes Individuais (D) das funções secundárias.

A função de Dominante Individual (D) é caracterizada por acordes com: sétimas menores; nonas Maiores e menores com ou sem a fundamental e décimas terceiras.

CENTRO TONAL do menor

Diagram illustrating the Minor Tonal Center (CENTRO TONAL do menor) with three staves of musical notation. The top staff shows three chords labeled s, t, and D. The middle staff shows six chords labeled sA, sR, tA, and tR. The bottom staff shows three chords, each labeled (D).

Pauta 1 - Funções principais em do menor (harmônico).

Pauta 2 - Funções secundárias dos acordes menores.

Pauta 3 - Dominantes Individuais (D) das funções secundárias.

Diagram illustrating the Dominant of the Subdominant (DS), Dominant of the Dominant (DD), and the Aeolian mode. The top staff shows three chords labeled DS, DD, and "no modo eólio". The bottom staff shows four chords labeled SS, ss, dA, and dR.

Pauta 1 - Dominante da Subdominante DS, Dominante da Dominante DD e como empréstimo modal, o eólio.

Pauta 2 - Subdominante da Subdominante Maior, SS e menor, ss.

Acordes secundários do eólio, dA e dR.

MARIA LÚCIA PASCOAL - Doutora em Artes (Música), UNICAMP, 1990. Bolsista do DAAD no International Music Institute, Darmstadt, Alemanha. Em suas atividades profissionais, organizou e dirigiu o Curso de Teoria da Música na Escola Magda Tagliaferro (SP) e atuou como tecladista da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Professora nos cursos de Graduação e Pós-Graduação no Instituto de Artes da UNICAMP, na área de Estruturação Musical. Assessora Científica e Pesquisadora da FAPESP, "ad hoc" da CAPES. Entre seus trabalhos estão *Sons da Infância* (Novas Metas), artigos nas principais publicações musicais brasileiras, traduções de textos de Pierre Schaeffer, Jean Molino e de Murray Schafer - *O Ouvindo Pensante* (Ed. da UNESP). Faz parte da Comissão de Especialistas do Ensino de Música do Ministério da Educação. É associada ao Centre de Documentation Claude Debussy, Paris (França); ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música; ABEM - Associação Brasileira de Educação Musical.

ALEXANDRE PASCOAL NETO - Músico de formação eclética, estudou Piano com Clodomiro José Paschoal, Flávio Gagliardi, Menininha Lobo e Ana Stella Schic. Órgão com Renato Mendes e Cravo com Alda Hollnagel e Stanislaw Heller. Bolsista da Secretaria da Cultura no "Curso Formação de Professores" em São Paulo e do DAAD no International Music Institute, Darmstadt, Alemanha, onde trabalhou com Mauricio Kagel, Iannis Xenakis e Karlheinz Stockhausen. Tem se apresentado em recitais, concertos de câmara e como solista de diversas orquestras. Atua como diretor musical em peças teatrais, preparador de óperas, oratórios e missas. Participa de gravações para rádio, teatro, televisão, cinema e discos. Foi Concertino da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas e atualmente é professor/pesquisador no Departamento de Música do Instituto de Artes – UNICAMP, desenvolvendo projetos de Música e Informática.

RESUMO

Apresentação didática da estrutura formadora das bases da tonalidade - um sistema de composição que compreende a música ocidental dos séculos dezoito e dezenove. Este texto trata do estudo dos acordes nas várias combinações de três ou mais sons simultâneos e seus relacionamentos, que constituem a harmonia. Procura desenvolver a audição e a compreensão das funções harmônicas, o conhecimento do repertório, a leitura, a prática de teclado e faz aplicações em trabalhos criativos. Destina-se tanto a quem se inicia no conhecimento da Harmonia, como a quem deseja se reciclar e realizar um estudo teórico e prático. Os tópicos são tratados segundo o conhecimento progressivo e se dividem em: acordes principais e secundários, dominantes individuais, acordes diminutos, alteração de acordes e modulação. Cada capítulo traz explicações, exemplos na literatura musical, trabalhos práticos e sugestões para análises. Há ainda dois Anexos, de Harmonia no teclado e Glossário dos principais termos utilizados.