

Parte Três

TÉTRADES DIATÔNICAS

Capítulo 13

O Acorde de V⁷

Introdução

Os acordes de sétima diatônicos foram introduzidos muito cedo neste texto, no Capítulo 4. Os exemplos e exercícios subsequentes incluíram a análise de muitos acordes de sétima, mas não nos dedicamos aos detalhes de como os compositores usaram os acordes de sétima na música tonal. O uso dos acordes de sétima é o assunto dos próximos capítulos.

Antes de ler adiante, reveja o material sobre os acordes de sétima nas páginas 59-61. Naquelas seções você aprendeu, entre outras coisas, que as cinco qualidades de acordes de sétima mais comuns são os acordes de sétima maior, de sétima dominante, de sétima menor, de sétima meio-diminuto, e o de sétima diminuta. Destes tipos, o de sétima da dominante é de longe o mais frequentemente encontrado. Ele é geralmente construído sobre o $\hat{5}$, com o resultado que os termos **dominante com sétima** e V⁷ são usados mais ou menos reciprocamente.

Os acordes de dominante com sétima são por definição sempre uma téttrade maior-menor – isto é, quando soletrado na posição fundamental eles contêm uma tríade maior mais uma nota uma 7^m acima da fundamental. Nos tons maiores um acorde de sétima construído sobre o $\hat{5}$ será automaticamente uma téttrade maior-menor. Mas nos tons menores é necessário elevar o $\hat{7}$ (a sensível da tonalidade, não a sétima do acorde) para obter a qualidade da téttrade maior-menor. O acorde de sétima construído sobre o $\hat{5}$ sem o $\hat{7}$ alterado ascendentemente (v⁷ em vez de V⁷) não é comum. Ele serve apenas como um acorde de passagem, não como uma verdadeira dominante, porque lhe falta a sensível definidora da tônica, um elemento essencial para um acorde com a função de dominante. Quando ele ocorre, é o resultado de uma linha descendente: $\hat{1}-\downarrow\hat{7}-\downarrow\hat{6}$.

Exemplo 13-1

The image shows three chords on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The first chord is G: V⁷ (G major with a dominant seventh), labeled 'bom'. The second chord is g: V⁷ (g minor with a dominant seventh), labeled 'bom'. The third chord is v⁷ (vii⁷ diminished), labeled 'raro'. The notes for each chord are: G: V⁷ (G, B, D, F#), g: V⁷ (G, Bb, D, F#), and v⁷ (G, Bb, D, F).

Considerações Gerais sobre Condução de Vozes

O conceito essencial no manejo de *qualquer* acorde de sétima envolve o tratamento da sétima do acorde: *a sétima quase sempre resolve descendentemente por grau conjunto*. Ficamos geralmente desconfiados de generalizações, como deve ser, mas a resolução descendente da sétima como um princípio geral é extremamente importante. A sétima teve origem em música como ritardo de resolução descendente ou como uma nota de passagem descendente, e a resolução descendente tornou-se a única aceitável ao ouvido musical. Para comparar a sétima resolvendo descendentemente com uma resolvendo ascendentemente, escute o Exemplo 13-2. A diferença pode ou não parecer impressionante para você, mas a música tonal contém muitos poucos exemplos da segunda resolução.

Exemplo 13-2

a: iv^6 i_4^6 V^7 i iv^6 i_4^6 V^7 i

Quando você estiver trabalhando com o V^7 , você deve também considerar a sensível: *quando está em uma voz externa, a sensível quase sempre resolve por grau conjunto ascendente*, como no Exemplo 13-3a. Para se convencer da razão para isto, toque o Exemplo 13-3b, e note o efeito desapontador da cadência.

Exemplo 13-3

a: i ii^{06} VI V^7 i i ii^{06} VI V^7 i

Quando você aplicar estes dois princípios, lembre-se de não confundir a sétima do acorde com o sétimo grau da escala. Sintetizaremos o que apresentamos até aqui neste capítulo:

1. O acorde de V^7 é uma téttrade maior-menor.
2. A sétima do acorde ($\hat{7}$) resolve descendente para $\hat{3}$.
3. A terça do acorde ($\hat{7}$) resolve ascendente para $\hat{1}$, especialmente se estiver em uma voz externa.

O V^7 em Posição Fundamental

A resolução da dominante com sétima em posição fundamental para a tônica em posição fundamental é mais difícil do que qualquer outra combinação. Para dominar esta técnica, no entanto, você precisa somente lembrar de dois princípios.

1. A sétima ($\hat{7}$) deve resolver *descendentemente* por grau conjunto para o $\hat{3}$.
2. A terça do acorde ($\hat{7}$), quando estiver na *voz superior*, deve resolver *ascendentemente* por grau conjunto para o $\hat{1}$.

Outra forma de olhar esses princípios é em termos da resolução do trítone: a quarta aumentada tende a resolver para fora em uma sexta (Ex. 13-4a), a quinta diminuta resolve para dentro em uma terça (Ex. 13-4b). Se seguirmos esses princípios, nós descobriremos que a tríade de tônica estará incompleta – ela não tem a quinta.

Exemplo 13-4

a

b

e: V⁷ i
três fundamentais
e uma terça
(comum)

V⁷ i
duas fundamentais
e duas terças
(pouco comum)

A resolução do V⁷ para uma tríade incompleta não é um “erro” a ser evitado pois é, na verdade, algo muito comum, especialmente em cadências finais. No Exemplo 13-5, a sensível, mesmo não estando na voz superior, resolve ascendentemente por grau conjunto, resultando numa tríade de tônica incompleta.



Exemplo 13-5 Schubert, Quarteto de cordas (“A morte e a donzela”), op. post., I

Disco 1 : Faixa 52

p *f* *p* *ff*

d: VI ii^{o6} III ii^{o6} i₄⁶ V⁷ i

Se você quer resolver o V⁷ em posição fundamental em quatro partes para uma tríade completa de tônica, um destes métodos funcionará:

1. Use um V⁷ incompleto, omitindo a quinta (ou, menos comum, a terça) e duplique a fundamental.
2. Use um V⁷ completo, mas ponha a sensível (terça do V7) em uma parte *interna*, e “fruste” sua resolução natural com um movimento de uma 3M descendente para a quinta da tríade de tônica.

A primeira solução funciona porque, como já vimos, o V7 incompleto é uma sonoridade perfeitamente útil. O segundo método, que é o mais comum, esconde a sensível em uma voz interna, onde a falta de resolução não é tão aparente ao ouvinte. As duas opções são sintetizadas no Exemplo 13-6.

Exemplo 13-6

V⁷ incompleto sensível frustrada

D: V⁷ I V⁷ I

Ilustrações desses dois procedimentos são vistos nos próximos dois exemplos. No primeiro (Ex. 13-7) um V^7 incompleto (5ª omitida) é utilizado.



Exemplo 13-7 Bach, *Num ruhen alle Wälder*

Disco 1 : Faixa 52

Bb: I IV vii^{o6} I 6 ii⁷ V⁷ I



Exemplo 13-8 Beethoven, Quarteto op. 18, no. 1, IV

Disco 1 : Faixa 53

C: I₄ V⁷ I

Você já deve ter descoberto que *há* uma maneira de resolver um V^7 completo em quatro partes para uma tríade de tônica completa mesmo resolvendo a sensível e a sétima do acorde: se a quinta do V^7 salta para a quinta da tríade de tônica, obtém-se uma tríade de tônica completa, mas a custo de 5as paralelas. Esta resolução está ilustrada no Exemplo 13-9.

Exemplo 13-9

A: V⁷ I

Na música instrumental esta solução é ocasionalmente encontrada quando as 5as estão em movimento contrário, como no Exemplo 13-10. Note como as pausas nas partes inferiores e a atividade continuada na primeiro violino distrai a atenção do ouvinte.



Exemplo 13-10 Haydn, Quarteto de cordas op. no. 1, III (redução para piano)

Disco 1 : Faixa 53

Presto

G: I ii⁶ V⁷ I

Todavia, o uso de 5as por movimento contrário ou uma resolução ascendente da sétima (ver comp. 17-28 da Sonata para piano de Beethoven op. 14, no. 2, segundo movimento) para atingir uma tríade de tônica completa é certamente uma exceção, e esses artifícios devem ser evitados em exercícios iniciais.

O V⁷ a Três Partes

O V⁷ em uma textura a três partes terá uma das notas de acorde ausente, a menos que uma das partes articule duas notas. Obviamente, nem a fundamental nem a sétima podem ser omitidas sem perder o sabor de um acorde de sétima. Dos dois membros restantes, a quinta é mais comumente omitida, mas os exemplos com a terça omitida não são raros (Ex. 13-11).

Exemplo 13-11

Quinta omitida Terça omitida

c: V⁷ i V⁷ i

O Exemplo 13-12 ilustra o V⁷ com a quinta omitida.



Exemplo 13-12 Bach, Sinfonia no. 9

Disco 1 : Faixa 54

E^b: I⁶ IV I₄⁶ V⁷ I

Um V^7 com a terça omitida pode ser visto no Exemplo 13-13.



Exemplo 13-13 Mozart, Sonata para piano K. 570, III

Disco 1 : Faixa 54

7

B \flat : I⁶ ii⁶ I⁶ V⁷ I

Outras Resoluções do V^7

O V^7 em posição fundamental frequentemente move-se para a tríade de submediante (progressão de engano), como está ilustrado no Exemplo 13-14. A condução de vozes nesta progressão é exatamente aquela da progressão V-vi (ou V-VI) discutida na página 85: a sensível ($\hat{7}$) resolve ascendente para a tônica, e as demais vozes superiores movem-se descendente para a nota mais próxima do próximo acorde, resultando numa terça duplicada no acorde de vi (ou VI). A única exceção a isto acontece quando a sensível está numa voz interna no *modo maior*, cujo caso ela pode mover-se por grau conjunto para o $\hat{6}$, como no Exemplo 13-14c.

Note que em versões a quatro vozes, o acorde de V^7 está sempre completo; um acorde de V^7 incompleto não funciona tão bem numa progressão de engano a quatro partes. Note também que quase sempre é somente o baixo que “engana”. Ou seja, todas as demais vozes movem-se como normalmente fariam numa cadência autêntica.

Exemplo 13-14

a b c d e

g: V⁷ VI V⁷ VI G: V⁷ vi V⁷ vi V⁷ vi

As únicas tríades diatônicas que comumente seguem o acorde de V^7 são a tônica em posição fundamental e tríades de submediante. Existem alguns acordes alterados que podem embelezar a progressão de engano, e nós veremos isso em capítulos posteriores, mas por enquanto você deve restringir seus exercícios às progressões V^7 -I(i) e V^7 -vi(VI). A resolução V^7 -I⁶(i⁶), vista no Exemplo 13-15 *não* é uma boa escolha, porque o som implica em oitavas paralelas.

Exemplo 13-15

evitar sugere

F: V⁷ I⁶ V⁷ I⁶

Revisão

1. Na resolução de qualquer acorde de sétima, a sétima do acorde quase sempre (sobe/desce) por (grau conjunto/salto).
2. Na resolução de um acorde de V⁷, a terça do acorde (7̂) geralmente (sobe/desce) por (grau conjunto/salto). Este princípio as vezes não é seguido quando a terça do acorde está em uma parte (interna/externa), em qual caso ela pode saltar descendentemente para o 5̂.
3. Se um membro do V⁷ deve ser omitido, ele é geralmente a (terça/quinta).
4. Se um membro do V⁷ deve ser duplicado ele é, geralmente a _____.
5. Se os princípios listrados nas questões 1 e 2 forem seguidos em uma textura a quatro partes, um acorde V⁷ incompleto conduzirá para um acorde de I (completo/incompleto).
6. Descreva dois bons métodos para se obter um acorde de I completo em uma progressão V⁷-I a quatro partes.
7. Duas boas resoluções do acorde de V⁷ são V⁷-_____ e V⁷-_____.

Auto-teste 13-1

(Respostas começam na página ??)

- A. A nota dada em cada caso é a fundamental, terça, quinta ou sétima de um acorde de V⁷. Anote o acorde em posição fundamental e denomine o tom maior no qual ele deve ser o V⁷.

7a 5a Fund 3a Fund 7a 5a 3a

1 2 3 4 5 6 7 8

- B. Retorne ao teste 11-1, A.3, na página 167. Estude cuidadosamente os acordes de V⁷ nos compassos 1, 2 e 5, e comente sobre a condução de vozes. (Nota: você pode ter analisado o Láb no comp. 1 como uma nota de passagem, mas ela pode também ser considerada como uma sétima.)

- C. Resolva cada acorde abaixo para um I em posição fundamental. (Nota: *c* quer dizer acorde completo, *i* quer dizer acorde incompleto.)

B: V⁷ I g: V⁷ VI f: V⁷ i Eb: V⁷ I A: V⁷ I
 (c) (i) (c) (c) (i) (c)

Ab: V⁷ vi e: V⁷ i D: V⁷ I Bb: V⁷ I c#: V⁷ i
 (i) (c) (c) (c) (c) (i) (c) (c)

b: V⁷ VI (c) C: V⁷ vi F: V⁷ I (c) (c) E: V⁷ I (i) (c) c: V⁷ VI

D. Anote a armadura e o acorde de V⁷, então resolva-o.

1 três partes 2 quatro partes 3 quatro partes 4 quatro partes 5 quatro partes

F: V⁷ I c#: V⁷ VI b: V⁷ i (i) (c) e: V⁷ i (c) (c) C: V⁷ I (c) (i)

E. Analise os acordes especificados pelo baixo cifrado utilizando numerais romanos e cifra popular. Em seguida faça duas harmonizações, uma para coro SCB e uma para coro SCTB.

F. Analise as harmonias implícitas nestas molduras soprano/baixo. Faça versões a quatro partes com embelezamentos e ao menos um V⁷ em posição fundamental.

O acorde de V⁷ invertido

As inversões do acorde de V⁷ são, na verdade, mais fáceis de manipular do que o V⁷ em posição fundamental. Todavia, nenhuma inversão do V⁷ deve ser considerada como um possível substituto do V⁷ em posição fundamental numa cadência importante. Os princípios da condução de vozes seguida por compositores na resolução dos acordes de sétima da dominante invertidos são os seguintes:

1. A 3a (ô) resolve ascendentemente por grau conjunto para o 1.
2. A 7a (â) resolve descendentemente por grau conjunto para o 3.

Os demais membros do V⁷ têm maior liberdade, mas geralmente se movem por grau conjunto (2-1) ou são mantidos (5-5).

Você lembrará que os símbolos utilizados para indicar tétrades invertidas são os seguintes:

$\frac{6}{5}$	3a no baixo
$\frac{4}{3}$	5a no baixo
$\frac{4}{2}$ (ou 2)	7a no baixo

O acorde de V⁶₅

O Exemplo 13-16 ilustra a condução de vozes básica na resolução do V⁶₅.

Exemplo 13-16

quatro partes três partes

C: V⁶₅ I V⁶₅ I

The musical notation shows two systems. The first system, labeled 'quatro partes', shows a V⁶₅ chord in the treble clef (F4, A4, C5) and a V⁶₅ chord in the bass clef (C3, E3, G3). The second system, labeled 'três partes', shows the resolution to a tonic chord (F4, A4, C5) in the treble clef and a tonic chord (C3, E3, G3) in the bass clef.

Na prática o V⁶₅ frequentemente é utilizado numa posição relativamente fraca da frase. Exemplo 13-17 é típico, com o V⁶₅ prolongando a área de tônica ao harmonizar um F⁴ que é essencialmente uma nota de passagem harmonizada na melodia. o V em posição fundamental que finaliza a passagem tem um efeito muito mais forte que o V⁶₅. Os numerais romanos circulos chamam a atenção para a progressão I-V principal.


Exemplo 13-17 Mozart, Sonata para piano K. 309, III

Disco 1 : Faixa 55

C: (I) V_5^6 I ⁶ vii^{o6} I I_4^6 V

redução textural

O acorde de V_3^4

O V_3^4 geralmente é utilizado de forma similar aquela do V_4^6 de passagem: para harmonizar o $\hat{2}$ numa linha de baixo $\hat{1}-\hat{2}-\hat{3}$ ou $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$. O V_3^4 é pouco utilizado em texturas a três partes, sendo o V_4^6 ou o vii^{o6} sendo utilizado em seu lugar. No Exemplo 13-18c, a sétima do V_3^4 move ascendentemente para o $\hat{5}$, uma das poucas situações na qual compositores frustraram a resolução normal da sétima, provavelmente para criar as 10as paralelas. As quintas desiguais entre o soprano e contralto no Exemplo 13-18c também são aceitáveis.

Exemplo 13-18

a baixo $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ b baixo $\hat{1}-\hat{2}-\hat{3}$ c baixo $\hat{1}-\hat{2}-\hat{3}$

E \flat : I⁶ V_3^4 I I V_3^4 I⁶ I V_3^4 I⁶

Exemplo 13-19 contém uma progressão $I-V^4_3-I^6$ com uma sétima ascendente (na trompa e no Violino I). Ambos os V^6_5 e V^4_3 prolongam a área de tônica a qual na verdade é uma progressão $I-ii^6-V$.



Exemplo 13-19 Mozart, Concerto para trompa no. 3, K. 447, II

Disco 1 : Faixa 55

Solo

Trompa em Eb

Violinos

Violas

Violoncelos e Contrabaixos

Ab: I V^6_5 I V^4_3 I^6 ii^6 I^4_4 V

O acorde de V^4_2

Por causa da resolução descendente da sétima, o V^4_2 quase sempre é seguido por um I^6 . O V^4_2 é frequentemente precedido de um I^6 (Ex. 13-20a) ou por alguma forma de IV ou ii (Ex. 13-20b), mas também pode ser seguido por um I^6_4 de passagem ou um I^6_4 cadencial (Ex. 13-20c).

Exemplo 13-20

a

b

c

G: I V^4_2 I^6 ii^6 V^4_2 I^6 IV I^6_4 V^4_2 I^6

Um tratamento menos convencional, mas certamente efetivo, das vozes superiores é visto no Exemplo 13-21, no qual a 5ª do V_2^4 salta para a 5ª do acorde de I^6 .



Exemplo 13-21 Beethoven, Sonata para piano op. 13, II

Disco 1 : Faixa 55

Andante cantabile

Ab: I V_2^4 I^6 V^6 $\frac{6}{5}$ I

A abordagem da 7ª

Nós vimos que a resolução da 7ª do V^7 (ou de qualquer acorde de sétima) é geralmente por grau conjunto descendente. A forma na qual a sétima é abordada também deve ser considerada em qualquer análise detalhada porque diferentes abordagens têm diferentes efeitos musicais. Uma forma de fazê-lo é classificar o contorno da voz que está com a 7ª usando a terminologia de NM. Se a nota do acorde anterior é

1. a mesma nota que a 7ª, nós usamos o termo **figura de ritardo** (Ex. 13-22a);
2. um grau conjunto acima da 7ª, nós usamos o termo **figura de nota de passagem** (Ex. 13-22b);
3. um grau conjunto abaixo da 7ª, nós usamos o termo **figura de bordadura** (Ex. 13-22c);
4. nenhuma das acima, nós usamos o termo **figura de apojatura** (Ex. 13-22d). Esta é, historicamente, a abordagem menos comum da sétima. Quando utilizada, o salto é quase sempre ascendente. Evite salto descendente para a sétima.

Exemplo 13-22

a (r) b (p) c (b) d (ap)

7ª 7ª 7ª 7ª

Os contornos definidos acima são postos em contexto no Exemplo 13-23. Neste exemplo, a 7ª do V^7 é dada no soprano para título de ilustração. Em prática, é claro, a 7ª pode ocorrer em qualquer voz.

Exemplo 13-23

a (r) b (p) c (b) d (ap)

Bb: ii^6 V^7 I i_4^6 V^7 I I V_5^6 I V 7 I

Para se certificar que você compreendeu esta seção, olhe para a abordagem da sétima nos seguintes exemplos.

Exemplo 13-7 (pag. 184)	Figura de suspensão (verdade tanto para o ii ⁷ quanto para o V ⁷).
Exemplo 13-8 (pag. 184)	Figura de bordadura
Exemplo 13-17 (pag. 190)	Figura de nota de passagem. A linha é Sol4-Fá4-Mi4.
Exemplo 13-19 (pag. 191)	Figura de nota de passagem ascendente. A figura de nota de passagem geralmente é descendente, sendo a progressão I-V ₃ ⁴ -I ⁶ a única exceção comum.
Exemplo 13-21 (pag. 192)	Figura de apojetura no V ₂ ⁴ , figura de nota de passagem no V ₅ ⁶ .

Auto-teste 13-2

(Respostas começam na página ??)

A. Escreva os acordes especificados. Use acidentes ao invés de armaduras de clave.

1 2 3 4 5 6 7 8

C: V₅⁶ e: V₃⁴ Bb: V₂⁴ G: V₃⁴ A: V₂⁴ g: V₅⁶ f#: V₂⁴ Ab: V₅⁶

B. Comente a resolução da sensível e tanto a abordagem quanto resolução da sétima nos seguintes exemplos.

1. Autoteste 4-2, C.1, p. 62 (V₂⁴).
1. Autoteste 4-2, C.2, p. 62 (V₃⁴).
1. Exemplo 7-17, p. 98 (V₂⁴).

C. Resolva cada acorde abaixo para uma tríade de tônica (exceto quando indicado). Analise ambos os acordes.

D. Escreva, introduza e resolva os seguintes acordes. Toda sétima do acorde deve ser abordada como um ritardo, uma bordadura, uma nota de passagem ou uma apojatura, como indicado. Inclua armaduras de clave, cifras e numerais romanos.

A: ___ V⁶₅ ___ d: ___ V⁴₃ ___ F: ___ V⁴₂ ___ e: ___ V⁷ ___

E. Mostre com numerais romanos e cifras os acordes que esse baixo cifrado pede. Em seguida, complete a realização a quatro vozes.

F. Revisão. Identifique as tonalidades seguintes. Se o acorde ocorre de forma diatônica em ambos os modos maior e menor, nomeie ambas as tonalidades.

C ou c : V⁶ ___ : I⁶ ___ : ii⁶₅ ___ : IV⁶₄ ___ : V⁴₂ ___ : vi ___ : iv⁷ ___ : vii⁰⁴₃ ___

___ : iii⁶ ___ : V⁶₄ ___ : ii⁴₂ ___ : I^{M4}₃ ___ : i⁷ ___ : iii ___ : iv⁴₂ ___ : vii⁰⁶₅ ___

Resumo

O V^7 é uma téttrade maior-menor em ambos os modos maior e menor. Isso significa que a sensível deve ser alterada ascendentemente no acorde de V^7 no modo menor.

Duas conduções de vozes fundamentais devem ser seguidas quando o acorde de V^7 é utilizado. Primeiramente, a sétima do acorde ($\hat{4}$, não o $\hat{7}$) deveria ser resolvido descendentemente por grau conjunto no próximo acorde (geralmente um I ou vi). A única exceção comum a isso é a progressão $V_3^4-I^6$, na qual a sétima pode mover-se ascendentemente para o $\hat{5}$. Segundo, quando está numa voz externa, a sensível quase sempre resolve ascendentemente por grau conjunto.

O V^7 em posição fundamental geralmente move-se para o I ou vi. Quando um V^7 numa textura a quatro vozes resolve no I, o acorde de I frequentemente está incompleto, com a fundamental triplicada e uma terça. Para chegar num acorde de I completo, tanto o V^7 deve estar incompleto (sem a 5a, com a fundamental duplicada), ou a sensível do V^7 deve estar numa voz interna para que possa saltar para a 5a do acorde de I. Quando um V^7 numa textura a quatro vozes resolve no vi, a sensível deve resolver na tônica se estiver no soprano ou se a música estiver no modo menor. Em ambos os casos, a 3a do acorde de vi será dobrada.

O V^7 invertido é fácil de usar se você lembrar dos princípios básicos explicitados anteriormente no que se refere à sensível e à 7a do V^7 . Em geral, o V_5^6 resolve no I, o V_3^4 resolve para o I^6 , e o V_2^4 resolve para um I^6 .

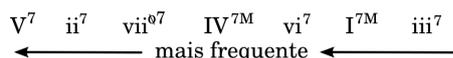
A 7a de um acorde de V^7 em posição fundamental ou invertido deve ser abordada por meio de uma figura de ritardo, uma figura de passagem, uma figura de bordadura, ou uma figura de apojatura. Evite abordar a 7a com um salto descendente.

Capítulo 14

Os Acordes de II⁷ e VII⁷

Introdução

Qualquer tríade diatônica pode aparecer com uma 7a adicionada, mas as várias tétrades diatônicas não ocorrem com igual frequência na música tonal. De fato, a maioria dos acordes de sétima são dominantes com sétima, surgindo tanto como o V⁷ ou como um V⁷ secundário (a ser discutido no Capítulo 16). No modo maior, de longe, a téttrade mais frequente além do V⁷ é o ii⁷. Um ranking por frequência das tétrades no modo maior seria aproximadamente o que se mostra a seguir.



Por causa da grande quantidade de tétrades possíveis no modo menor (ver pág. 61) um diagrama correspondente para o modo menor seria difícil de produzir. A téttrade sobre a sensível é mais frequente no modo menor do que no maior, mas a téttrade de sobretônica ainda é a mais comum entre ambas no modo menor. De qualquer forma, um diagrama mostrando a ordem de frequência de tétrades em menor não iria diferir radicalmente daquele mostrado para o modo maior. Neste capítulo e no próximo, cada uma das tétrades será ilustrada e discutida brevemente. Este capítulo cobre somente as tétrades da sobretônica e da sensível, as demais serão discutidas no Capítulo 15.

Você verá que os princípios de condução de vozes não serão difíceis. Na verdade, o Capítulo 13 já mostrou os problemas mais formidáveis de condução de vozes que são encontrados na harmonia tonal. Porque os princípios não são difíceis, não haverá seções separadas para tratar sobre como proceder com cada acorde a três e quatro vozes. Ao invés, os princípios a seguir se aplicam a todos:

1. A 7a do acorde quase sempre resolve descendentemente por grau conjunto.
2. A 7a do acorde pode ser abordada de diversas formas (revise as páginas 192-193). Especialmente comum é a figura de ritardo, apesar de que a figura de passagem também funciona bem. Bordaduras e apojeturas são menos comuns.
3. Acordes incompletos devem conter ao menos a fundamental e a sétima.
4. Os dobramentos não devem ser a sétima do acorde ou a sensível.

O acorde de II⁷

De longe, o acorde de sétima não-dominante mais comum, a téttrade de sobretônica pode ser encontrada na maioria das composições da era tonal. no modo maior o ii⁷ é uma tríade menor com sétima menor (Ex. 14-1a), enquanto que no modo menor o ii^{o7} é uma téttrade meio diminuta (Ex. 14-1b).

Exemplo 14-1

a **b**

G: ii⁷ g: ii^{o7}

Assim como a tríade de sobretônica, a sobretônica com sétima progride tipicamente para o V. O acorde de V em posição fundamental pode ser adiado pelo surgimento do acorde de I_4^6 cadencial, ou o V pode ser representado por um vii^{o6} (veja as resoluções típicas no Ex. 14-2.)

Exemplo 14-2

F(f): ii^7 I_4^6 V ii^6 V ii^7 vii^{o6} ii^6 V_2^4 ii_3^4 V^7 ii_2^4 V_5^6

Exemplos de todos os casos acima, assim como de outros, não são difíceis de encontrar, mas a primeira inversão do ii^7 é a posição do baixo mais comum. Uma progressão $ii_5^6-V^7$ em uma textura a três partes está ilustrada no Exemplo 14-3. Note a figura de ritardo que prepara a sétima do ii_5^6 (o Dó3).



Exemplo 14-3 Mozart, Sinfonia no. 41, K. 551, IV

Disco 1 : Faixa 56

Molto allegro

VI. I

p

VI. II

p

C: I^6 ii_5^6 V^7 vi

redução textural

Um acorde ii_2^4 aparece no Exemplo 14-4 com a 7ª (o Fá2) abordado como uma nota de passagem. A redução esclarece a natureza de grau conjunto das partes externas do acompanhamento. Note que a voz intenciona fugir do movimento descendente nos comp. 16-17 para o climax da canção, mas logo em seguida retorna ao movimento descendente.


Exemplo 14-4 Clara Wieck Schumann, *Beim Abschied*

Disco 1 : Faixa 56

F: IV (9) ii $\frac{4}{2}$ V $\frac{6}{5}$ I

redução textural

Um uso muito menos típico do acorde de sétima da sobretônica é como um substituto para o acorde de IV na cadência plagal. Em tais casos, o ii⁷ está geralmente em primeira inversão, situação em que sua semelhança com o IV é mais óbvia. No Exemplo 14-5, que pode parecer algo difícil de seguir devido às claves, Dvorák conclui a frase com uma cadência plagal ii^{o6}₅-i. A redução torna a condução de vozes mais clara e revela que a maior parte da frase é sequencial.


Exemplo 14-5 Dvorák, Sinfonia no. 9, op. 95 (“Do Novo Mundo”), I

Disco 1 : Faixa 57

Adagio
Vla.
Vc. *pp*
Cb. *pp*

e: i v⁶ VI III⁶ iv i ii $\frac{6}{5}$ i

redução textural

i iv i ii $\frac{6}{5}$ i

Talvez uma melhor explicação para o $ii^{\circ 6}_5$ no exemplo acima seja a que ele é um acorde de iv com a sexta acrescentada (o $F\sharp^2$). Esta interpretação é especialmente atrativa por justificar o Mi^2 , o qual seria de outro modo uma sétima sem resolução no acorde de $ii^{\circ 7}$.

O Acorde De VII^7 em Maior

O acorde de sétima no modo maior é uma téttrade meio-diminuta¹, tendo, assim como a tríade de vii° , uma função de dominante. Ele normalmente resolve diretamente para a tônica, mas pode progredir antes para o V^7 pelo simples movimento por grau conjunto descendente do $\hat{6}$ (a sétima do acorde). Resoluções típicas para a tônica a quatro partes são mostradas no Exemplo 14-6. A terceira inversão, que é muito rara, não é mostrada, nem o $vii^{\circ 6}_5-I$, que conteria 5as paralelas.

Exemplo 14-6

Bb: $vii^{\circ 7} I$ $vii^{\circ 7} I$ $vii^{\circ 7} I$ $vii^{\circ 7} V^{\circ}_5 I$ $vii^{\circ 6}_5 I^6$ $vii^{\circ 4}_3 I^6$ $vii^{\circ 4}_3 I^6$

Note que ambas as resoluções do $vii^{\circ 7}$ e o $vii^{\circ 4}_3$ devem ser encadeados cuidadosamente para se evitar as 5as paralelas (ver Ex. 14-6a e 14-6f). Isso pode ser feito ao duplicar a terça do acorde de I ou reescrever a téttrade da sensível para que 4as paralelas substituam as 5as paralelas, como mostrado. O raro exemplo de tal paralelismo, como no Exemplo 14-7, não invalida o princípio.



Exemplo 14-7 Haydn, Sinfonia no. 94, IV

Disco 1 : Faixa 57

G: V°_5 I V $vii^{\circ 4}_3 I^6$ ii^6 $i^{\circ 6}_4$ V^7 I

¹A téttrade diminuta $vii^{\circ 7}$ no modo maior será discutida no Capítulo 21

Uma resolução menos comum do $\text{vii}^{\circ 4}_3$ é para um acorde de I em posição fundamental, mostrado no Exemplo 14-8 (de uma composição para dois coros a quatro vozes). O $\text{vii}^{\circ 4}_3$ que resolve para o I é tipicamente causado, como neste exemplo, por um acorde de IV que é deixada por 3as ou 6as paralelas delineando um $\hat{1}-\hat{2}-\hat{3}$ em uma voz e um $\hat{6}-\hat{7}-\hat{1}$ (as duas linhas de contralto). O resultado é uma combinação interessante das características das cadências plagal e autêntica. Compare a cadência $\text{vii}^{\circ 4}_3-\text{I}$ e a cadência $\text{ii}^{\circ 6}_5-\text{i}$ (ou $\text{iv}^{\text{add6}}-\text{i}$) discutida em conexão com o Exemplo 14-5.



Exemplo 14-8 Brahms, *Unser Vater hofften auf dich*, op. 109, no. 1

Disco 1 : Faixa 58

G: V IV I⁴ V I IV vii⁴ I

Além deste, o $\text{vii}^{\circ 7}$ não causa qualquer problema. Devemos lembrar, entretanto, que o $\text{vii}^{\circ 7}$ no modo maior é muito menos comum que os outros acordes com função de dominante – V, V⁷ e $\text{vii}^{\circ(6)}$.

O Acorde VII⁷ em Menor

No modo menor, o acorde de sétima da sensível (Ex. 14-9a) aparece como um acorde de sétima totalmente diminuto ($\text{vii}^{\circ 7}$). O acorde de sétima da subtônica geralmente (Ex. 14-9b) é usado em sequências, a ser discutido no Capítulo 15, ou como uma dominante secundária (V⁷ do III), um uso que é explicado no Capítulo 18. O $\text{vii}^{\circ 7}$ é encontrado mais frequentemente e é discutido nos parágrafos seguintes.

Exemplo 14-9

a: vii⁷ VII⁷

O $\text{vii}^{\circ 7}$, em posição fundamental ou invertido, tende a resolver na tônica. Assim como com o $\text{vii}^{\circ 7}$, o $\text{vii}^{\circ 7}$ pode antes ir para o V⁷ simplesmente resolvendo a sétima do acorde por grau conjunto descendente para o $\hat{5}$. A resolução do $\text{vii}^{\circ 7}$ para i, entretanto, requer mais discussão.

O $\text{vii}^{\circ 7}$ contém dois trítonos. A tendência do trítono é a de resolver para dentro por grau conjunto quando for soletrado como uma 5^o, e para fora por grau conjunto quando for uma 4+. Se estas tendências forem seguidas a quatro partes, como no Exemplo 14-10, a tríade de tônica terá a terça duplicada.

Os membros do vii^{o7} geralmente movem-se da mesma forma seja em posição fundamental, seja em uma das inversões, e a nossa discussão sobre a opção de dobrar a terça ainda se aplica (por exemplo, veja o acorde de i⁶ no Ex. 14-12). O vii^{o6} geralmente é seguido pelo i⁶ porque a resolução para a tônica em posição fundamental cria quintas desiguais envolvendo o baixo (revise a p. 74). vii^{o4}₃ (Ex. 14-13b) move-se suavemente para o i⁶; ocasionalmente acontece o vii^{o4}₃-i, que é similar à cadência vii^{o4}₃ discutida em conexão com o Exemplo 14-8. O vii^{o4}₂-i (Ex. 14-13c) geralmente é seguido pelo V⁷ ou pelo i⁶₄ cadencial ou de passagem.

Exemplo 14-13

d: vii^{o6}₅ i⁶ vii^{o6}₅ i ? vii^{o4}₃ i⁶ vii^{o4}₃ i vii^{o4}₂ V⁷ vii^{o4}₂ i⁶₄ V⁷

Um vii^{o4}₃ numa textura coral é mostrado no Exemplo 14-14, no qual ele resolve em um i⁶ com a 3a duplicada. Uma análise alternativa poderia eliminar dois dos acordes que ocorrem no mesmo compasso que o vii^{o4}₃ – o ii^{o6}₅ e o ii^{o7} – ao considerar os Lá3 como ritardos. Esta abordagem é mostrada entre aprênteses abaixo do exemplo. Não seria igualmente correto analisar os Sol#3 como bordaduras inferiores, dessa forma eliminando o vii^{o4}₃ e o vii^{o6}, porque essa análise resultaria numa progressão não convincente: ii^{o6}₅-i⁶-ii^{o7}-i.



Exemplo 14-14 Bach, *Als Jesus Christus in der Nacht*

Disco 1 : Faixa 58

a: VI ii^{o6}₅ vii^{o4}₃ i⁶ ii^{o7} vii^{o6} i ii^{o6}₅ V (7) I
 (vii^{o4}₃ i⁶ vii^{o6} i)

Checagem

1. O acorde de sétima diatônico encontrado mais frequentemente é o V⁷. Qual vem em segundo lugar?
2. Quais notas de um acorde de sétima não devem ser omitidas?
3. A sétima de um acorde de sétima diatônico resolve (ascendente/descendente) por (grau conjunto/por salto).
4. Que tipos de acordes de sétima são encontrados sobre o 2° e o 7° em maior e menor? Quais formas em menor são mais comuns?
5. O ii⁷ tende a ser seguido pelo _____, o vii^{o7} pelo _____.
6. Qual acorde discutido neste capítulo contém dois trítonos?
7. A tendência natural do 4+ é a de resolver (para dentro/para fora) por grau conjunto, enquanto que o 5° resolve (para dentro/para fora) por grau conjunto.
8. Tente lembrar-se das implicações da anterior em conexão com o acorde de vii^{o7}.

Auto-teste 14-1

(Respostas começam na página ??)

A. Escreva os seguintes acordes. Não use armaduras, use acidentes.

9 10 11 12 13 14 | 15 16

Ab: $\text{vii}^{\circ 4}_3$ c: $\text{ii}^{\circ 4}_3$ d: $\text{vii}^{\circ 4}_3$ Bb: $\text{ii}^{\circ 4}_3$ b: $\text{vii}^{\circ 4}_2$ a: $\text{ii}^{\circ 7}$ A: $\text{vii}^{\circ 4}_3$ c#: $\text{ii}^{\circ 7}$

9 10 11 12 13 14 | 15 16

Ab: $\text{vii}^{\circ 4}_3$ c: $\text{ii}^{\circ 4}_3$ d: $\text{vii}^{\circ 4}_3$ Bb: $\text{ii}^{\circ 4}_3$ b: $\text{vii}^{\circ 4}_2$ a: $\text{ii}^{\circ 7}$ A: $\text{vii}^{\circ 4}_3$ c#: $\text{ii}^{\circ 7}$

B. Analise os seguintes acordes. Assegure-se de que os símbolos indicam a qualidade e a inversão do acorde.

1 2 3 4 5 6 | 7 8

E: _____ F: _____ A: _____ a: _____ b: _____ Bb: _____ d: _____ c: _____

C. Analise os acordes e NMs nos seguintes trechos. Sempre que encontrar um acorde de ii^7 ($\text{ii}^{\circ 7}$) ou $\text{vii}^{\circ 7}$ ($\text{ii}^{\circ 7}$), discuta a condução de vozes para e a partir do acorde.

1. Cada espaço numerado indica onde um acorde deve ser analisado. Em muitos casos seria igualmente válido analisar os “acordes” como NMs.



Bach, *Gibe dich zufrieden und sei stille*

Disco 1 : Faixa 59

2. Novamente, os acordes estão numerados. Também, as notas “reais” do baixo dos acordes 1 a 3 estão circuladas.



Mozart, Sonata para piano K. 284, III, Variação 5

Disco 1 : Faixa 59

3. Investigue a idéia pré-dominante neste trecho.



Schubert, “Alfenthalt”

Disco 1 : Faixa 59

4. As notas de cada melodia no 2º tempo de cada compasso ímpar são NMs. Tente fazer uma redução que mostre o modelo simples de qual este trecho é uma elaboração. Qual o significado dos asteriscos nos comp. 9 e 15?



Chopin, Mazurca op. 33, no. 3

Disco 1 : Faixa 60

- D. Escreva, introduza, e resolva os acordes especificados. Cada sétima de acorde deve ser alcançada com um ritardo, ou uma bordadura, ou uma nota de passagem como solicitado. Inclua armaduras, cifras e numerais romanos.

5 6 7 8

9 10 11 12

E: ___ vii[°]7 ___ | f#: ___ ii[°]₃⁴ ___ | g: ___ vii[°]₅⁶ ___ | D: ___ ii[°]₅⁶ ___

E. Analise os acordes sugeridos pelo baixo cifrado, analisando todo o trecho em Ré Maior. Adicione então duas partes em clave de sol em acordo com estes acordes. Nota: este trio deve realmente ser executado por quatro músicos: dois violinistas, alguém tocando a linha do baixo (provavelmente um violoncelista), e um tecladista realizando o baixo cifrado. (Os numerais 3 e 5 significam tríades em posição fundamental).

Corelli, Trio Sonata Op. 3, No 2,II

VI.1

VI.2

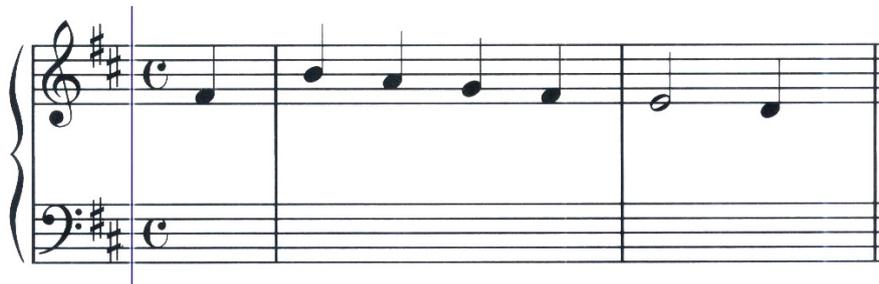
Continuo

5/4 | 3 | 9 8 | 9 8 | 7 5 | 6/5 | 6 4 | 5/4 | 3

F. Harmonize essas frases corais para coro a quatro partes.

- Inclua um vii[°]7 e um ii[°]₅⁶

- Inclua um ii^7 (na primeira metade do 3º tempo do compasso 1).



Resumo

A **tétrade de sobretônica** é uma tríade menor com sétima menor no modo maior (ii^7) e uma tétrade meio diminuta (tríade diminuta com sétima menor - ii^{o7}). Como a tríade de sobretônica, é frequentemente seguido por um acorde de V (ou por um V atrasado por um I_4^6). Um uso menos comum é a tétrade de sobretônica, geralmente em primeira inversão, substituindo o IV (o iv) numa cadência plagal.

A **tétrade sobre a sensível** é um acorde meio diminuto no modo maior (vii^{o7}) e uma tétrade totalmente diminuta no modo menor (vii^{o7}). Como a tríade da sensível, é geralmente seguido pelo acorde de I, mas pode mover-se primeiramente para um V^7 em posição fundamental ou invertido simplesmente ao resolver a sétima descendentemente por grau conjunto. A condução de vozes geralmente é em grau conjunto em todas as vozes na resolução da tétrade da sensível, apesar de que é possível encontrar ocasionalmente um vii^{o4}_3 (ou um vii^{o4}_3) resolvendo para uma tríade de tônica em posição fundamental, o que envolve um salto de 4a ou de 5a no baixo.

O aspecto mais crucial da condução de vozes das tétrades de sobretônica e da sensível é a resolução da sétima do acorde descendentemente por grau conjunto, e por essa razão a sétima não deve ser duplicada. Em adição, tétrades incompletas devem conter ao menos a tônica e a sétima, e o $\tilde{7}$ não deve ser dobrado numa tétrade sobre a sensível.

Capítulo 15

Outros Acordes de Sétima Diatônicos

O acorde de IV^7

O acorde diatônico de sétima da subdominante é encontrado nas formas mostradas no Exemplo 15-1.

Exemplo 15-1

Diagram illustrating three forms of the diatonic seventh chord of the subdominant:

- a) D: IV^7M
- b) d: iv^7
- c) infrequente

Assim como a tríade de subdominante, o subdominante com sétima progride para V (ou $vii^{\circ 6}$), frequentemente por intermédio de alguma forma de acorde de ii. A resolução para o ii^7 (possivelmente invertido) é especialmente fácil de realizar, porque apenas a sétima precisa progredir. Isto será ilustrado no Exemplo 15-2.

Exemplo 15-2

Diagram illustrating a progression of chords in the key of E major:

- e: iv^7
- $ii^{\circ 6}_5$
- iv^6_5
- $ii^{\circ 4}_3$

Quando o iv^7 progride diretamente para o V, pode resultar 5as paralelas se a sétima do acorde for colocada acima da terça (Ex. 15-3a). Isto pode ser corrigido pelo uso do sexta-quarta cadencial (Ex. 15-3b) ou pelo dobramento da quinta do acorde de V (Ex. 15-3c). As soluções ilustradas nos exemplos 15-3d e 15-3e, embora menos comuns, são também aceitáveis. A solução de Bach no Exemplo 14-12 (p. 202) é especialmente elaborado. Sua condução de vozes combina elementos do Exemplo 15-3a e 15-3b e ornamenta o resultado com algumas NMs.

Exemplo 15-3

a (5) b c d e

A: IV^{7M} V IV^{7M} I₄⁶ V IV^{7M} V IV^{7M} V IV^{7M} V⁷

De outra forma, a condução de vozes para e a partir da subdominante com sétima em posição fundamental ou invertida é suave e não oferece qualquer problema novo. Um iv^7 em uma textura a três partes é visto no Exemplo 15-4, que apresenta uma sequência de ciclo de quintas utilizando acordes de sétima. Note que os comp. 200-201 soam como se estivessem escritos em $\frac{2}{4}$ ao invés de $\frac{3}{4}$. Este dispositivo métrico, que é conhecido como **hemiola**, tem estado em uso por muitos séculos e ainda é utilizado hoje em dia. (O vii^{o7}/V mostrado abaixo no comp. 202 é sujeito do Capítulo 17.)



Exemplo 15-4 Mozart, Sonata para piano K. 332, I

Disco 1 : Faixa 61

194 199

f: i V⁷ i iv⁷ VII⁷

III^{7M} VI^{7M} ii⁹⁷ V⁷ (i₄⁶) V ou IV (i₄⁶) vii⁰⁷/V V

A subdominante com sétima em menor com o $\hat{6}$ alterado ascendentemente (veja o Ex. 15-1) tem o mesmo som que o acorde de dominante com sétima, mas não tem uma função de dominante. Ao contrário, ele resulta do movimento ascendente em direção à sensível ($\uparrow\hat{6}-\uparrow\hat{7}-\hat{1}$), como no exemplo de Bach a seguir (Ex. 15-5). Esta frase é especialmente interessante pois contém acordes subdominantes usando ambos os $\uparrow\hat{6}$ e o $\downarrow\hat{6}$ e acordes de dominante usando ambos os $\uparrow\hat{7}$ e o $\downarrow\hat{7}$. Note também a cadência frígia (rever p. 136).



Exemplo 15-5 Bach, *Als vierzig Tag' nach Ostern*

Disco 1 : Faixa 61

e: i 6 5 V⁶ 5 i IV⁶₅ V⁶ i v⁶ iv⁶ V

O acorde de VI⁷

A submediante com sétima é encontrada em três formas (Ex. 15-6)

Exemplo 15-6

a b c infrequente

B \flat : vi⁷ b \flat : VI^{7M} #vi⁷

Assim como suas tríades, o vi⁷ e o vi^{7M} progredem tipicamente em direção ao V, geralmente passando pelos acordes de subdominante ou de sobretônica, ou por ambos. As resoluções para o IV e o ii não são difíceis, e algumas das possibilidades estão ilustradas no Exemplo 15-7.

Exemplo 15-7

a b c d ?

C: vi⁷ ii⁷ vi⁷ ii⁴₃ vi⁷ IV⁶ vi⁷ ii⁶

c: VI^{7M} ii⁰⁷ VI^{7M} ii⁰⁴₃ VI^{7M} iv⁶ VI^{7M} ii⁰⁶

Exemplo 15-4 na página 210 contém um VI^{7M} típico a três vezes numa progressão de ciclo de quintas. Note a condução de vozes em grau conjunto ou nota comum nas vozes superiores. No entanto, em texturas mais livres, especialmente em música para piano, compositores, algumas vezes prestam menos atenção às convenções de condução de vozes. No Exemplo 15-8 quintas paralelas são vistas na progressão vi⁷-ii⁷. Note também a sétima não resolvida na cadência.


Exemplo 15-8 Chopin, Balada op. 38

Disco 1 : Faixa 62

82

C: I V⁷ I IV I⁶ iii⁶ vi⁷ ii⁷ V⁷ I

Em menor, quando a fundamental da submediante com sétima progride ascendentemente por grau conjunto para o $\hat{7}$, o $\hat{6}$ deve ser alterado ascendentemente para evitar o intervalo de uma 2+. O acorde que resulta quando o $\hat{6}$ é alterado ascendentemente é um de sétima meio-diminuto: $\sharp vi^{o7}$. A origem deste acorde está ilustrada no Exemplo 15-9.

Exemplo 15-9

a pobre b melhor

f: VI^{7M} V₅⁶ $\sharp vi^{o7}$ V₅⁶

O $\sharp vi^{o7}$ geralmente funciona como um acorde de passagem entre dois acordes com função de dominante (v ou vii^o). Ele progride mais suavemente para o inusitado vii^o em posição fundamental, como no Exemplo 15-11, no qual colocamos o $\sharp vi^{o7}$ entre parênteses para indicar a função de passagem desse acorde. O $\sharp vi^{o7}$ pode progredir diretamente para o V₅⁶ ao invés do vii^o se o $\hat{1}$ saltar para o $\hat{5}$ (como no Ex. 15-9b).


Exemplo 15-10 Bach, *Warum betrübst du dich, mein Herz*

Disco 1 : Faixa 62

a: i V ($\frac{4}{2}$) i⁶ V ($\sharp vi^{o7}$) vii⁰ i V

O Acorde de I⁷

O acorde de sétima da tônica em sua forma diatônica é um acorde de 7ª maior em um tom maior (Ex. 15-11a) e um acorde de 7ª menor em um tom menor (Ex. 15-12b). O acorde menor com sétima maior em tom menor (Ex. 15-12c), apesar de possível, é muito raro na tradição tonal, embora seja usado livremente no jazz.

Exemplo 15-11

a b c raro

G: I^{7M} g: i⁷ i^{7M}

A adição de uma sétima à tônica obviamente a destitui da estabilidade tonal. Em vez de uma meta harmônica ou um ponto de repouso, a tônica com sétima é um acorde ativo que requer resolução. Ele tende a progredir para um IV, ou às vezes para um ii ou um vi, qualquer um deles podendo também ter uma sétima. O acorde de resolução deve ser um que contenha o $\hat{6}$ de tal forma que a sétima do acorde ($\hat{7}$) possa resolver descendentemente para ele. Algumas possibilidades estão ilustradas no Exemplo 15-12.

Exemplo 15-12

D: I^{7M} IV^{7M} I^{7M} ii⁴₂ I^{6M}₅ IV I^{4M}₃ IV^{7M} I^{4M}₂ ii⁴₃

d: i⁷ iv⁷ i⁷ ii^{6/4}₂ i⁶₅ iv i⁴₃ iv⁷ i⁴₂ ii^{6/4}₃

Apesar do acorde de tônica com sétima não ser uma sonoridade encontrada com frequência, ele pode ser muito efetivo quando bem usado. Dois exemplos de Robert Schumann e sua esposa, Clara, aparecem abaixo, com a sétima alcançada como uma nota de passagem em cada caso. Em ambos os casos a sétima do acorde poderia ser analisada como uma NM, como frequentemente é o caso com tétrades. A decisão de analisar uma nota como uma 7ª será influenciada por fatores tais como sua duração relativa (Ex. 15-13) ou seu ritardo em relação ao próximo acorde (Ex. 15-14). A redução textural do Exemplo 15-13 mostra que as sétimas dos acordes resolvem descendentemente por grau conjunto, mesmo nesta textura bastante livre (veja as notas com colchetes). Na análise com numerais romanos “V⁴/V” representa uma dominante secundária, que será discutida no Capítulo 16.


Exemplo 15-13 Schumann, “Mignon” op. 68, no. 35

Disco 1 : Faixa 63

Lento, con tenerezza

Chord progression: Eb: I I_2^{4M} vi^7 $V_{3/4/V}$ V

Redução textural

A análise abaixo do Exemplo 15-14 enfatiza a progressão básica I-ii-V-I.


Exemplo 15-14 Clara Wieck Schumann, “Romance” op. 5, no. 3

Disco 1 : Faixa 63

Conanima

Chord progression: D: I I_5^{6M} IV I^6 ii^7 V I I ii V I

O Acorde de III^7

O acorde diatônico de sétima da medianta tem as formas ilustradas no Exemplo 15-15. Tais acordes ocorrem mais frequentemente em seqüências de acordes de sétima.

Exemplo 15-15

Chord forms: F: iii^7 f: III^{7M}

Um exemplo típico de tal seqüência é visto no Exemplo 15-16. O iii^7 progride geralmente para o $VI^{(7)}$, como aqui, mas ele pode também ser seguido por um acorde de IV. A música mostrada é tocada pela orquestra de

cordas, enquanto os solistas tem uma versão algo embelezada. Um tecladista teria improvisado a realização do baixo cifrado.



Exemplo 15-16 Corelli, Concerto Grosso, op.6, no. 3, V

Disco 1 : Faixa 63

Chords: $c: V/iv \quad iv \quad V \quad VI^{7M} \quad iv^6 \quad V \quad i \quad iv^7 \quad VII^7 \quad III^{7M} \quad VI^{7M} \quad ii^{87} \quad V^7 \quad i$

sequência

Checagem

1. téttrade de subdominante geralmente passa por alguma forma de acorde de _____ em seu caminho em direção ao V.
2. Qual condição cria o acorde de IV^7 (não o iv^7) e o acorde de $\sharp vi^{o7}$ na tonalidade menor?
3. Como a adição da sétima modifica a função usual da tríade de tônica?

Tétrades e a sequência do ciclo de quintas

Como nós explicamos no Capítulo 7, as funções harmônicas comuns da maioria dos acordes diatônicos está bastante relacionada com a sequência do ciclo de quintas. Logo, não é surpresa que este seja um dos padrões sequenciais mais comumente utilizados, e que da mesma forma pode ser encontrado em vários tipos de música popular do século XX (como no Exemplo 3-10, na pág. 45, que contém uma progressão $iv^7-VII^7-III^{7M}-VI^{7M}-ii^{o7}-V^7-i$). Se os acordes utilizados numa sequência de ciclo de quintas são acordes com sétima, certas convenções de condução de vozes são quase sempre seguidas.

1. Se os acordes de sétima estão em posição fundamental numa textura a quatro partes, acordes *completos* alternam-se com acordes de *incompletos* (com a quinta omitida), como no Exemplo 15-17a.
2. Se os acordes de sétima estão invertidos em uma textura a quatro partes, acordes $\frac{6}{5}$ irão alternar com acordes $\frac{4}{2}$ (Ex. 15-17b) ou acordes $\frac{4}{3}$ irão alternar com acordes em posição fundamental (Ex. 15-17c).

Note que, com exceção da linha do baixo no Exemplo 15-17a, toda voz ou *permanece na mesma nota* (indicada pelas ligaduras pontilhadas) ou *move-se descendentemente por grau conjunto*.

Exemplo 15-17

a

Chords: $g: iv^7 \quad VII^7 \quad III^{7M} \quad VI^{7M} \quad ii^{87} \quad V^7 \quad i$

b

g: iv_5^6 VII_2^4 III_5^{6M} VI_2^{4M} ii_5^6 V_2^4 i

c

g: iv_3^4 VII^7 III_3^{4M} VI^{7M} ii_3^4 V^7 i

Em texturas a três partes, uma sequência de ciclo de quintas geralmente estará em posição fundamental. Uma sequência de ciclo de quintas em posição fundamental foi ilustrada no Exemplo 15-4 (pág. 210). A parte relevante daquele exemplo está mostrada na redução no Exemplo 15-18, todo acorde com a 5ª omitida.

Exemplo 15-18

f: iv^7 VII^7 III^{7M} VI^{7M} ii^{7} V^7

Note que o princípio afirmado previamente sobre texturas a quatro partes permanece verdadeiro aqui também: exceto pelo baixo em uma sequência em posição fundamental, de um acorde para o outro, todas as partes permanecem paradas ou movem-se descendentemente em grau conjunto.

Auto-teste 15-1

(Respostas começam na página ??)

A. Escreva os seguintes acordes. Use acidentes em vez de armaduras.

1: C: vi_3^4 2: f: IV_5^6 3: Bb: IV_5^{6M} 4: e: i^7 5: c: VI^{7M} 6: F: iii^7 7: f#: iv_2^4 8: D: I_3^{4M}

9: G: IV^{7M} 10: b: III_2^{4M} 11: a: $\#vi_5^6$ 12: Eb: I_5^{6M} 13: c#: iv_3^4 14: E: vi_2^4 15: d: i_3^4 16: g: VI_5^{6M}

B. Analise os seguintes acordes. Certifique-se de que seus símbolos indicam as inversões e a qualidade dos acordes.

1 2 3 4 5 6 7 8



e: _____ Bb: _____ c: _____ b: _____ A: _____ c#: _____ D: _____ g: _____

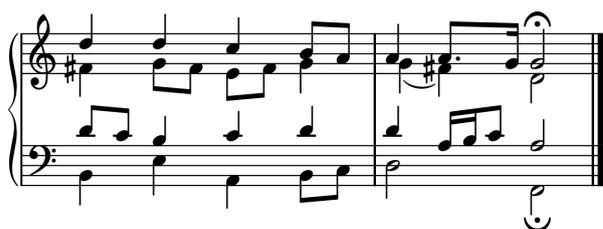
C. Analise os acordes e NMs nos trechos abaixo. Comente a condução de vozes envolvendo quaisquer acorde discutidos neste capítulo.

1. Analise os dois acordes do 3º tempo do primeiro compasso.



Bach, *Warum sollt' ich mich grämen*

Disco 1 : Faixa 64



G:

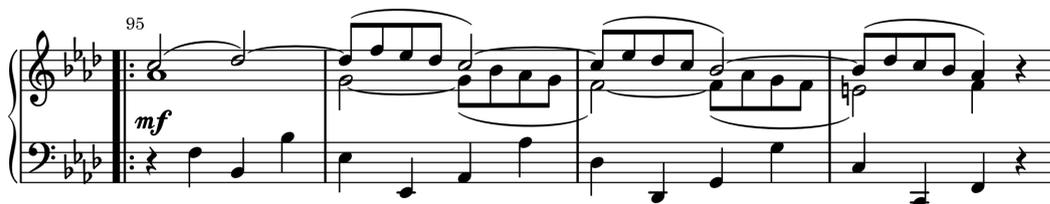
2. Uma progressão _____ ocupa a maior parte deste trecho. Em todos os acordes de sétima nesta textura a três partes falta a _____. Se você fosse adicionar uma quarta voz começando com o F4, como você procederia? (não é necessário identificar as NM neste exercício).



Mozart, Rondó K. 494

Disco 1 : Faixa 64

95



Resumo

Cerca de 17 diferentes acordes de sétima foram discutidos neste e no capítulo precedente. Em vez de tentar memorizar as resoluções típicas destes acordes, sugerimos que você simplesmente lembre-se e aplique estes princípios:

1. A função de uma tríade não é modificada pela adição de uma sétima. Se, por exemplo, iv tende a progredir para o ii° ou V , você pode assumir que iv^7 tem estas mesmas tendências. Exceção: a tônica torna-se um acorde ativo em vez de uma meta harmônica estável.
2. O acesso suave à sétima do acorde é uma característica de muitas, mas não de todas, as passagens que empregam acordes de sétimas diatônicas.
3. As sétimas de acordes quase sempre resolvem descendentemente por grau conjunto. Como consequência, o acorde de resolução deve conter a nota para a qual a sétima irá resolver. A resolução é às vezes adiada, como em $iv^7 - i_4^6 - V$, ou em raros casos, simplesmente não efetuada.
4. Em menor, o movimento das linhas individuais geralmente concordam com a escala menor melódica. Consequentemente, mais tipos de sétima são possíveis em menor que em maior.
5. Numa progressão em ciclo de quintas de tétrades em posição fundamental a quatro partes, acordes completos e incompletos devem ser utilizados alternadamente.