

Parte Quatro

CROMATISMO 1

Capítulo 16

Funções Secundárias 1

Cromatismo e acordes alterados

O termo **cromatismo** refere-se ao uso de notas estranhas à tonalidade do trecho. O único cromatismo que nós discutimos até então envolvia notas melódicas cromáticas. O Exemplo 16-1 contém diversas notas não encontradas na escala de Si bemol maior, e todas elas são notas melódicas.



Exemplo 16-1 Haydn, Quarteto de cordas op. 64, no. 3, I

Disco 1 : Faixa 65

Vivace assai

Bb: I V₅⁶ I V₂⁴ I⁶ V I IV⁶ I⁶ IV I⁶ ii⁶ $\underbrace{I_4^6 \ V}_V$ I

Algumas pessoas usam o termo **cromatismo não essencial** para descrever o uso de notas alteradas cromaticamente como NMs. **Cromatismo essencial** refere-se ao uso de notas estranhas à escala como membros de acordes. Tais acordes são chamados **acordes alterados**.

Funções secundárias e tonicalização

De longe, o tipo mais comum de acorde alterado na música tonal é a **função secundária**. Um acorde cuja função está mais próxima de pertencer a outra tonalidade do que à tonalidade principal daquele trecho é chamado de função secundária. Ouça ao Exemplo 16-2, prestando atenção especial à finalização. Apesar da textura a duas partes signifique que acordes incompletos terão que ser usados, está claro que o F[#]4/3 no c. 7 não é uma NM. De fato, os últimos dois acordes são Ré maior e Sol maior, e eles soam como um V-I na tonalidade de Sol maior.


Exemplo 16-2 Haydn, Sinfonia no. 94, II

Disco 1 : Faixa 65

VI. I *Andante* *p* *ten.* *ten.*

VI. II *p* *ten.* *ten.*

Vla. *p*

Vc. D. B. *p*

Se nossos ouvidos perderem a sensação da tônica original nesse momento, ou se a música continuar na tonalidade de Sol maior, utilizando o F \sharp e centrado em Sol, nós poderíamos analisar isso como uma mudança de tonalidade (uma modulação). Todavia, por nós continuarmos ouvindo o Sol maior como um V, e porque a próxima frase é uma repetição da primeira, nós rotulamos o acorde de Sol maior como V e chamamos o acorde de Ré maior como *V do V* (o símbolo é V/V). Nós dizemos que o acorde de Ré maior **tonalizou** o acorde de Sol, dando a ele uma ênfase especial, mas uma mudança de tônica não aconteceu.

Muitas das funções secundárias são dominantes secundárias (*V do* e *V⁷ do*) ou acordes da sensível secundárias (*vi^o do*, *vi^{o7} do* e *vi^{o7} do*).

Acordes de dominante secundária

Pelo fato de que as tríades de tônica são sempre maiores ou menores, faz sentido que somente tríades maiores ou menores possam ser tonalizadas por dominantes secundárias. Isto significa que você não espera encontrar um V/ii^o na tonalidade menor ou um V/vii^o numa tonalidade maior ou menor. Todos os demais acordes diatônicos (outros que não sejam o I, é claro) podem ser tonalizados por acordes de V ou V⁷ secundários. Exemplo 16-3 ilustra as possibilidades em Fá maior. Note que muitos dos acidentes criam sensíveis para a fundamental do acorde que está sendo tonalizado.

Exemplo 16-3 Dominantes secundárias em Fá maior

tríade tonalizada

F: ii iii IV V vi

V/

F: V/ii V/iii (V/IV) V/V V/vi

V⁷/

F: V⁷/ii V⁷/iii V⁷/IV V⁷/V V⁷/vi

Somente um desses acordes, o V/IV, é idêntico ao acorde diatônico em Fá maior. Porque o V/IV soa como I, compositores frequentemente utilizam o V^7/IV ao invés do V/IV para tornar a função secundária mais clara.

As dominantes secundárias em Ré menor estão ilustradas no Exemplo 16-4. Aqui três acordes são idênticos a acordes diatônicos em Ré menor. O V/III (= VII) e o V^7/III (= VII^7) são ambos utilizáveis, mesmo que não sejam acordes alterados, porque o VII e o VII^7 geralmente funcionam como dominantes do III de qualquer forma. O V/VI, todavia, seria normalmente analisado como um III ao invés de uma dominante secundária.

Exemplo 16-4 Dominantes secundárias em Ré menor

triade tonalizada

d: III iv V VI VII

V/

d: V/III V/iv V/V (V/VI) V/VII

$V^7/$

d: V^7/III V^7/iv V^7/V V^7/VI V^7/VII

A tríade maior ou menor que é tonalizada por uma dominante secundária pode ocorrer com sua sétima, ou o acorde tonalizado em si pode ser alterado para se tornar outra dominante secundária. Isto significa, por exemplo, que qualquer das progressões abaixo podem ser encontradas em Dó maior.

| | | | | |
|----|---------------|-----------------|----------------|------------------|
| | $V^7/ii - ii$ | $V^7/ii - ii^7$ | $V^7/ii - V/V$ | $V^7/ii - V^7/V$ |
| C: | A7 - Dm | A7 - Dm7 | A7 - D | A7 - D7 |

Soletando dominantes secundárias

São três passos envolvidos para soletrar uma dominante secundária.

1. Encontre a fundamental do acorde que será tonalizado.
2. Vá uma quinta acima.
3. Usando essa nota como fundamental, solete uma tríade maior (para um V do) ou uma téttrade maior com sétima menor (para um V^7 do)

Por exemplo, para soletrar um V/vi em E_b , os passos são os seguintes (Ex. 16-5).

1. A fundamental do vi em E_b é dó.
2. Uma quinta justa acima do dó é sol.
3. Uma tríade maior sobre sol é G-B \sharp -D.

Exemplo 16-5

E_b : vi 5J \uparrow V/vi

Ou para soletrar um V^7/V em Si menor (Ex 16-6),

1. A fundamental do V em Si menor é $F\sharp$.
2. Uma quinta justa acima do $F\sharp$ é $D\sharp$.
3. Uma téttrade maior com sétima menor sobre $D\sharp$ é $C\sharp-E\sharp-G\sharp-B$.

Exemplo 16-6

b: V 5Jt V⁷/V

Reconhecendo dominantes secundárias

Se você encontrar um acorde alterado numa passagem, existe uma boa chance de que ele seja uma dominante secundária. Esses passos irão funcionar na maior parte das vezes.

1. O acorde alterado é uma tríade maior ou uma téttrade maior com sétima menor? Se não, ele não será uma dominante secundária.
2. Encontre a nota uma 5J abaixo do acorde alterado.
3. Existiria uma tríade maior ou menor diatônica sobre essa nota? Se positivo, então o acorde alterado é uma dominante secundária.

Você perceberá que iniciar uma análise com cifras irá ajudá-lo a identificar as dominantes secundárias, assim como outros acordes alterados.

Auto-teste 16-1

(Respostas começam na página ??)

A. Revise como soletrar dominantes secundárias (página 225). Em seguida anote estas dominantes secundárias nas inversões especificadas. Inclua armaduras de clave e as cifras acima do pentagrama.

1 D: V^7/IV 2 $f\sharp: V^6/iv$ 3 g: V^6_5/V 4 $Bb: V/V$ 5 e: V^6/V 6 G: V/vi 7 f: V/III

8 $Eb: V^4_3/iii$ 9 F: V^6_5/vi 10 a: V^4_2/iv 11 E: V^6/ii 12 C: V^4_2/V 13 b: V^7/VI 14 d: V/VII 15 $Db: V^6_3/IV$

B. Revise como reconhecer dominantes secundárias (página 226). Em seguida analise os acordes, informando a função de dominante secundária, quando for o caso, de acordo com os passos dados anteriormente. Indique os demais com um X.

1 C: _____ 2 F: _____ 3 f: _____ 4 A: _____ 5 c: _____ 6 Eb : _____ 7 b: _____

D: — Bb: — g: — Ab: — Bb: — a: — G: — E: —

Checagem

1. Qual a definição de uma função secundária?
2. Muitas das funções secundárias são (V do e V^7 do) ou _____.
3. Porque um V/IV no mod maior é menos convincente que um V^7/IV ?
4. A fundamental de uma dominante secundária está a que distância da fundamental de um acorde a ser tonalizado?

Dominantes secundárias em contexto

Dominantes secundárias geralmente resolvem da mesma forma que dominantes primárias o fazem. Ou seja, um V_5^6/V em Dó maior irá resolver da mesma forma que o V_5^6 faria na tonalidade de Sol maior (Ex. 16-7a). A única exceção é que algumas vezes o acorde da resolução contém uma sétima. Neste caso, a sensível pode precisar descer meio tom para se tornar a sétima do acorde de resolução (Ex. 16-7b). Note que tétrades completas em posição fundamental alternam com incompletas no Exemplo 16-7c. Esse princípio da escrita de partes deve ser familiar a você da discussão sobre sequências em ciclo-de-quintas no Capítulo 15 (pp. 215-216). A **notação com flechas** mostrada na segunda linha da análise é um método aceitável de abreviação.

Exemplo 16-7

| | | | | | | | |
|----|-----------------------|-----|---------------------------|---------|-----------------------|-------|----------|
| C: | V_5^6/V | V | V_5^6/V | V_2^4 | V^7/V | V^7 | V^7/IV |
| C: | $V_5^6 \rightarrow V$ | | $V_5^6 \rightarrow V_2^4$ | | $V^7 \rightarrow V^7$ | | V^7/IV |

O V^7/V é a dominante secundária mais frequentemente encontrada. No Exemplo 16-8 o V é atrasado por um seis-quatro cadencial. Esta não é uma resolução irregular do V^7/V porque, como já sabemos, o I_4^6-V juntos funcionam como V .



Exemplo 16-8 Schumann, “Noveletten”, op. 21, no. 1

Disco 1 : Faixa 66

Red. Red.

F: I — — V_3^4/V I_4^6 V I —

Redução textural

Em nossa discussão anterior do Exemplo 16-7b, nós apontamos que a sensível da dominante secundária algumas vezes irá mover-se um semitom abaixo se o acorde que o segue contiver uma sétima. Isso está ilustrado no Exemplo 16-9.



Exemplo 16-9 Chopin, Mazurka, op. 68, no. 1

Disco 1 : Faixa 66

Red. * Red. *

C: I IV I V_5^6/V V_2^4 I^6 $\frac{5}{3}$

A progressão de engano comum $V^{(7)}$ -vi frequentemente adquire um maior interesse ao inserir uma dominante do vi entre o V e o vi, como no Exemplo 16-10.


Exemplo 16-10 Schumann, “Eintritt”, op. 82, no. 1

Disco 1 : Faixa 67

B \flat : I V I IV V⁷ V⁶/vi vi IV ii⁷ V⁷ I

A única progressão de engano que nós discutimos até o momento é a progressão do V ou V⁷ para o vi (ou VI), mas existem outros tipos de progressão de engano que nós iremos encontrar nos próximos capítulos. Em geral, uma progressão de engano resulta toda vez que um acorde dominante é seguido por qualquer outro que não seja a tríade de tônica, como na progressão V₅⁶-V₂⁶/IV no Exemplo 16-11. Note também a linha de baixo por graus conjuntos.


Exemplo 16-11 Tchaikovsky, Trio para piano, op. 50, II

Disco 1 : Faixa 67

E: I⁶ V₃⁴ I V₅⁶ V₂⁶/IV IV⁶ (I₄⁶) ii₅⁶ I⁶ ii⁷

Uma introdução muito menos suave ao V⁷/IV é mostrada no Exemplo 16-12. Aqui nós vemos o final de uma frase que conclui com uma cadência de engano (c. 24). Em seguida, todas as partes saltam imediatamente para o C \sharp , que é o b \flat ⁷, para afirmar o motivo de três notas que inicia a peça. Esse exemplo também ilustra o V/ii.


Exemplo 16-12 Haydn, Quarteto de cordas, op. 20, no. 4, I

Disco 1 : Faixa 68

D: I₄⁶ V⁷ vi V₅⁶/IV IV ii V⁶/ii ii vii⁰⁷ I ⁶ V I

Exemplos de dominantes do iii na tonalidade maior não são frequentemente encontradas porque o próprio iii é a tríade diatônica menos usada. No entanto, o III da tonalidade menor, que representa a tonalidade relativa maior, é frequentemente tonalizada pelo VII ou VII⁷, o qual deve ser identificado como V/III ou V⁷/III. Ouça o Exemplo 16-13, e escute a breve mudança para B \flat no segundo compasso. Note também o vii^o em posição fundamental, não tão estranho após um IV $\frac{6}{5}$ por causa da condução de vozes suave que ele proporciona.



Exemplo 16-13 Bach, *Jesu, du mein liebstes Leben*

Disco 1 : Faixa 68

g: i V⁶ i V⁶ → III IV $\frac{6}{5}$ vii^o i ii $\frac{b6}{5}$ V i

Dominantes secundárias aparecem aos montes no jazz e na música popular, assim como outros tipos de cromatismos. O harmônicamente simples mas efetivo tema de filme¹ do Exemplo 16-14 alcança uma meia cadência no c. 7 a 8 com uma progressão V⁷/V-V. O acorde de V no último compasso inclui um ritardo 4-3. Note o movimento descendente em graus conjunto no baixo do c. 1 ao 5 (Dó-Si-Lá-Sol-Fá), indicado pela cifragem e incluindo um acorde de I $\frac{6}{4}$ de passagem.



Exemplo 16-14 Bacalov, “Il Postino”

Disco 1 : Faixa 68

Slowly C G/B F/A

C/G F7M G7 C Am7 D7 Gsus G

¹Música de Luis Enrique Bacalov. Copyright 1994 C.A.S.M. S.R.I.-Roma (Itália), Via Cola Rienzo, 152; e Ernesto MEditerraneo Film S.R.I.-Roma (Itália), Via Leprignano, 4. Usada com permissão.

Auto-teste 16-2

(Respostas começam na página ??)

A. Análise

1. Analise com numerais romanos. Encontre a sequência e a envolva com chaves. Apesar da condução de vozes ser tradicional na maior parte desse exemplo, quintas paralelas ocorrem. Encontre-as. Certifique-se de tocar esse exemplo de forma que você possa apreciar o efeito os últimos quatro compassos.



Schumann, *Papillons*, op. 2, no. 12

Disco 1 : Faixa 69

70 *>mp* 75

p

D:

80 *pp* *ritard.*

85 *ppp* 6

2. Identifique os acordes e NMs.



Schubert, Sinfonia em Bb, II

Disco 1 : Faixa 69

Andante con moto

VI. I
VI. II
Vla.
Vc.
D. B.

3. Analise os acordes e NMs. Até que ponto esse exemplo é sequencial? Se você executar a primeira parte do c. 1 como um acorde, você descobrirá que existem sete partes diferentes na textura. Até que ponto algumas dessas vozes estão dobrando outra voz à oitava? Exceto por este dobramento, existe alguma oitava paralela a ser encontrada?



Schumann, Romanze, op.28, no.1

Disco 1 : Faixa 70



4. Analise os acordes e NMs. Até que ponto esse exemplo é sequencial?



Mozart, Sonata para violino K. 481, II

Disco 1 : Faixa 70

E♭:

5. Esta passagem do início do *Requiem* de Verdi, é um belo exemplo de escrita *a capella*. Ele contém duas progressões de ciclo-de-quintas que utilizam dominantes secundárias. Analise os acordes e NMs. (O $ii^{\circ 4}_3$ no c. 53 é um exemplo de mistura de modos, assunto do Capítulo 21.)



Verdi, *Messa de Requiem*, “Requiem aeternam”

Disco 1 : Faixa 71

6. Este trecho é a introdução de uma peça para corno e piano. Analise os acordes e NMs.



Schumman, *Beim Abscheid zu singen*, op. 84

Disco 1 : Faixa 71

Langsam $\text{♩} = 66$

The image shows the beginning of a musical score for Schumman's 'Beim Abscheid zu singen'. It is in 3/4 time, marked 'Langsam' with a tempo of 66 quarter notes per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the piano accompaniment. The melody starts with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment features a 'dolce' marking and a piano 'p' dynamic. It begins with a half note chord of G2-B2-D3, followed by a series of chords and moving lines in the bass.

7. Analise os acordes e NMs, mas ignore os ornamentos (apojaturas) em sua análise. Estude as quatro vozes que acompanham a melodia. Elas seguem os princípios da condução de vozes tradicional? E o que dizer sobre a melodia? Ela contribui para uma quinta voz independente, ou é algumas vezes dobrada por alguma linha de acompanhamento?



Schumman, *Arabesque*, op.18

Disco 1 : Faixa 71

The image shows the beginning of a musical score for Schumman's 'Arabesque'. It is in 2/4 time, marked 'pp' (pianissimo). The key signature has one flat (B-flat). The score consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the piano accompaniment. The melody is highly ornamented with grace notes and slurs. The piano accompaniment features a 'rit.' marking and a piano 'p' dynamic. It begins with a half note chord of G2-B2-D3, followed by a series of chords and moving lines in the bass.

B. Para cada um dos problemas a seguir, primeiro analise o acorde dado. Em seguida, encontre uma forma suave de chegar nesse acorde. Apesar de existirem diversas possibilidades, frequentemente irá funcionar usar um acorde cuja fundamental esteja uma 5ª acima da fundamental da dominante secundária. Experimente com outras relações também. Então resolva cada acorde de forma apropriada, tendo cuidado especial com a sensível e as resoluções das sétimas. Analise todos os acordes com numerais romanos e cifras.

1 2 3 4 5

Ab: — — — f#: — — — e: — — — D: — — — E: — — — V⁷/V

6 7 8 9 10

Eb: — — — V⁷ b: — — — III^{7M} Bb: — — — d: — — — Ab: — — — ii⁴

C. Abaixo de cada nota liste o V ou V⁷ secundário que poderia harmonizar aquela nota. Você pode achar útil rever os exemplos das páginas 224-225.

1 2 3 4 5

g: C: G: E: Ab:

6 7 8 9 10

D: Bb: f: c: a:

D. Escreva numerais romanos para mostrar como a primeira nota poderia ser harmonizada como uma dominante secundária. A segunda nota deverá ser harmonizada pela tríade tonalizada.

1 2 3 4 5

D: Eb: d: Bb: f#:

6 7 8 9 10

g: Ab: c#: a: G:

- E. A seguir está a primeira frase de “America” (ou “God Save the Queen”), junto com a harmonia em cifra. Coloque números romanos abaixo do pentagrama e complete a harmonização a quatro partes. Cuidado com a condução de vozes em volta do c. 4, que pode ser astucioso. Onde está a hemíola neste trecho? (Reveja a p. 210)

Two systems of piano accompaniment for the first phrase of "America" in 3/4 time. The first system contains the following chords: G, Em, Am/C, D, A7/E, D/F#, G, Em, C. The second system contains: G/D, B7/D#, Em, Am/C, G/D, D7, G.

- F. Harmonize cada frase coral para coro SATB. Inclua uma ou mais dominantes secundárias e cada frase e ative a textura com algumas NMs. Note que a tonalidade da frase nem sempre está de acordo com a armadura de clave.

1

A: V_5^6

2

F:

3

e:

4

e:

G. Analise as harmonias especificadas por cada baixo cifrado e faça uma harmonização para coro SATB.

1

6/5 4+/2 6 4/2 6 7

2

6/5 6/5/4 # 6/5 #

Resumo

Cromatismo refere-se ao uso de notas que não são diatônicas na tonalidade da passagem. Acordes que utilizam cromatismo são chamados **acordes alterados**, e o acorde alterado mais comumente encontrado na música tonal é a **função secundária**. Uma função secundária é um acorde cuja função está mais próxima de pertencer a outra tonalidade do que à tonalidade principal daquele trecho. A maioria das funções secundárias são dominantes secundárias ($V\ do$ e $V^7\ do$) ou acordes da sensível secundárias ($vii^\circ\ do$, $vii^{\circ 7}\ do$ e $vii^{\circ 7}\ do$).

Dominantes secundárias podem tonalizar somente tríades ou tétrades maiores ou menores. Isto significa que o acorde de vii° , por exemplo, não pode ser tonalizado por uma dominante secundária.

Para soletrar uma dominante secundária, suba uma 5J a partir da fundamental do acorde que será tonalizado e solete uma tríade maior (para um $V\ do$) ou uma tétrade maior com sétima menor (para $V^7\ do$). Para determinar se o acorde alterado que você encontrou na análise pode ser uma dominante secundária, veja se ele é uma tríade maior ou uma tétrade maior com sétima menor cuja fundamental está uma 5J do grau da escala que geralmente possui uma tríade maior ou menor naquela tonalidade. Se for o caso, o acorde alterado é uma dominante secundária.

Dominantes secundárias resolvem da mesma maneira que dominantes primárias, exceto se o acorde de resolução possuir uma sétima. Neste caso, a sensível da dominante secundária move-se, se necessário, um semitom descendente para se tornar a sétima do acorde de resolução.

O V^7/V é a dominante secundária mais comumente encontrada. Duas variações da progressão de engano que utilizam dominantes secundárias são $V^{(7)}-V^7/vi$ e $V^{(7)}-V^7/IV$. O $V^{(7)}/iii$ em maior é pouco utilizado, mas o $V^{(7)}/III$ no modo menor é bastante comum.

Capítulo 17

Funções Secundárias 2

Acordes de sensível secundárias

Os acordes de $V^{(7)}$ e de $vii^{o(7)}$ têm funções semelhantes na música tonal (rever p. 97), sendo a única diferença que V^7 , que contém uma 5ª acima da fundamental, soa como uma sonoridade mais substancial. As mesmas generalizações são verdadeiras para as funções secundárias, o que significa que qualquer acorde que pode ser tonalizado por um $V^{(7)}$ pode também ser tonalizado por um $vii^{o(7)}$.

Surge uma pequena complicação quando o acorde de sétima da sensível (em vez de *tríade* da sensível) é usado como uma função secundária. O acorde resultante deve ser um $vii^{o7}/$ ou um $vii^{o7}/?$? Quase todos os exemplos seguem estes princípios:

1. Se a tríade a ser tonalizada é menor, use vii^{o7} .
2. Se a tríade a ser tonalizada é maior, use ou vii^{o7} ou vii^{o7} , embora a versão diminuta pareça ser usada mais frequentemente.

Exemplos 17-1 e 17-2 listam todos os acordes de sensível secundária em maior e menor. Apesar de todos estes acordes serem teoricamente possíveis, os acordes da sensível de ii, IV, iv, V, e vi são mais comuns que os outros. Um acorde, o vii^o/III em menor, é idêntico a uma tríade diatônica (ii^o), e o vii^{o7}/III é idêntico a um acorde de sétima diatônico (ii^{o7}). As funções destes acordes podem tornar-se claras apenas pelo contexto. Você deve notar também que não há vii^{o7}/V no modo menor, mesmo considerando que o acorde de V é maior. Esta é uma exceção à regra 2 acima, e isto se deve ao fato de que o tom que V representa é extraído do menor natural, o que significa que o *tom* da dominante em menor é um tom menor, mesmo que a tríade da dominante seja maior.

Exemplo 17-1 Acordes de sétima da sensível secundárias em Sol maior

tríade tonalizada

G: ii iii IV V vi

vii^o

G: vii^o/ii vii^o/iii vii^o/IV vii^o/V vii^o/vi

vii^{o7}

G: vii^{o7}/ii vii^{o7}/iii vii^{o7}/IV vii^{o7}/V vii^{o7}/vi

vii^{o7b9}

G: vii^{o7b9}/IV vii^{o7b9}/V

Exemplo 17-2 *Acordes de sétima da sensível secundárias em Mi menor*

triáde tonalizada

e: III iv V VI VII

e: vii^o/III vii^o/iv vii^o/V vii^o/VI vii^o/VII
(ii^o)

e: vii^{o7}/III vii^{o7}/iv vii^{o7}/V vii^{o7}/VI vii^{o7}/VII

e: vii^{o7}/III vii^{o7}/VI vii^{o7}/VII
(ii^{o7})

Soletrando Acordes da Sensível Secundária

O procedimento para soletrar acorde da sensível secundária não é difícil e pode ser resumido como segue.

1. Encontre a fundamental do acorde a ser tonalizado.
2. Desça uma 2m.
3. Usando aquela nota como fundamental, soletre uma tríade diminuta (para vii^o de), um acorde de sétima diminuto (para vii^{o7} de), ou um acorde de sétima meio diminuto (para vii^{o7} de).

Por exemplo, para soletrar um vii^{o7}/vi em Mi^b,

1. A fundamental de vi em Mi^b é Dó.
2. Uma 2m abaixo de Dó é Si.
3. Um acorde ^{o7} sobre Si é B-D-F-A^b.

Reconhecendo Acordes de Sensível Secundária

Se você encontrar um acorde alterado em uma passagem que não seja V⁽⁷⁾/, há uma boa chance de que ele seja um acorde de sensível secundária. Os seguintes procedimentos funcionarão nos seguintes casos:

1. O acorde é uma tríade diminuta, um de sétima diminuto, ou um de sétima meio diminuto? Se não for, ele não é um acorde de sensível secundária.
2. Encontre a nota uma 2m acima da fundamental do acorde alterado.
3. A tríade maior ou menor construída sobre aquela nota é uma tríade diatônica nesta tonalidade? Se for, o acorde alterado provavelmente é um acorde de sensível secundária.

Auto-teste 17-1

(Respostas começam na página ??)

- A. Reveja como soletrar acordes de sensível secundária (p. 240). Em seguida, escreva esses acordes de sensível secundária na inversão especificada. Inclua armaduras.

1 2 3 4 5 6 7

Bb: vii^{o6}/ii G: vii^{o4}/₃/V b: vii^{o6}/VII Ab: vii^{o7}/iii Eb: vii^{o7}/vi c#: vii^{o7}/VI D: vii^{o4}/₃/V

8 9 10 11 12 13 14 15

F: vii^{o6}/V a: vii^{o7}/VII E: vii^{o6}/vi G: vii^{o4}/₃/ii f: vii^{o6}/V C: vii^{o7}/IV g: vii^{o6}/iv A: vii^{o6}/IV

- B. Identifique qualquer acorde que seria um acorde de sensível secundária de acordo os procedimentos esboçados na página 240. Ponha um X em todos os demais.

1 2 3 4 5 6 7

C: — F: — f: — A: — c: — Eb: — b: —

8 9 10 11 12 13 14 15

D: — Bb: — g: — Ab: — Bb: — a: — G: — E: —

Acordes de Sensível Secundária em Contexto

Os acordes de sensível secundária resolvem da mesma forma que os acordes de sensível primária – sensível sobe, sétima desce – mas tenha cuidado para não dobrar o $\hat{7}$ ao resolver um $\text{vii}^{\text{o}7}/V$ ou um $\text{vii}^{\text{o}7}/V$. Condução de vozes suave geralmente, mas não sempre, é uma característica da progressão. Alguns exemplos lhe darão uma idéia.

No exemplo 17-3, Schubert intensifica o movimento em direção à primeira cadência por meio de um $\text{vii}^{\text{o}7}/V$. Assim como como o V/V , o movimento para o I_4^6 não é considerado uma resolução irregular, porque o I_4^6 somente atrasa o acorde de V . Nós notamos na página 228 que a cadência de engano $V^{(7)}/vi$ é frequentemente embelezada ao inserir um $V^{(7)}/vi$ entre o V e o vi . De forma semelhante, nesse contexto, é comum o $\text{vii}^{\text{o}7}/vi$, como na segunda frase do Exemplo 17-3.


Exemplo 17-3 Schubert, *An die Musik*, op. 88, no. 4

Disco 1 : Faixa 72

D: I 6 vi vii^{o7}/V I_4^6 $\underbrace{\quad}_{V}$ V⁷ I

6 IV V⁷ vii^{o7}/vi vi V $_5^6$ I

No Exemplo 17-4 nós encontramos ainda outra variante da progressão de engano. Aqui o I_4^6 cadencial no c. 2 é seguido não por um V, mas por um vii^{o7}/vi.


Exemplo 17-4 Schumann, *Herbege*, op. 82, no. 6

Disco 1 : Faixa 72

E \flat : I vi ii I_4^6 vii^{o7}/vi vi IV I⁶ ii⁷ V⁷ I

Ambos os vii^{o4}/iv e um vii^{o2} do V aparecem no Exemplo 17-5. Existe um seis-quatro cadencial no c. 67, mas aqui não há uma modulação real para Fá \sharp . Você pode provar para si mesmo ao tocar o exemplo. Você quase certamente irá ouvir o último acorde como um V, não como I. Note a longa chave ao final do Exemplo 17-5. Esta é uma abreviação conveniente que pode ser utilizada para longas tonalizações.


Exemplo 17-5 Schumann, *Die feindlichen Brüder*, op. 49, no. 2

Disco 1 : Faixa 73

60

trau - rig von des Ber - ges Ho - hen schaut das o - de Schloss her-ab.

b: i V⁷ i V/III III V⁷ i

65

A - ber Nachts, im Tha - les grun-de, wan-delt's heim-ich, wun - der - bar;

dim.

VI⁶ vii⁰⁴₃/iv iv⁶ (i⁶₄) vii⁰⁴₃ vii⁰⁴₂ I⁶₄ V⁷ I

de V

O Exemplo 17-6 é digno de nota sobre vários aspectos. Note que o V_5^6/V no c. 41 é seguido não por um V, como esperado, mas por um V_3^4/IV (Nós escolhemos a nota Lá no c. 43 como o baixo do V_3^4/IV). Esta e outras resoluções inesperadas das funções secundárias serão discutidas com mais propriedade mais adiante nesse capítulo. O V_3^4/IV em si resolve normalmente, assim como o vii_3^0/ii e o vii_5^0/ii , exceto por algumas liberdades tomadas pela parte da viola.



Exemplo 17-6 Beethoven, Sinfonia n. 2, op. 36, I

Disco 1 : Faixa 73

Allegro con brio 35

Fl.

Hb. *f* *p cresc.*

Kl.

Fg. *p cresc.*

r. (D) *fp* *p cresc.*

. (D)

Pk.

Vls. *fp* *cresc.*

Br. *fp* *cresc.*

Vc. *fp*

, Kb. *fp*

D: I

Um exemplo de substituições desse tipo é vista no Exemplo 17-7. Existe uma progressão de ciclo de quintas do c. 2 ao c. 5 que é essencialmente uma progressão VI - ii^o - V - i, com duas substituições por acordes ^{o7}

Ciclo de quintas diatônico

em Mi menor

vii^{o7}/ substitutos

C (VI) - F^o (ii^o) - B (V) - Em (i)
 A^{o7} (vii^{o7}/V) D^{o7} (vii^{o7})



Exemplo 17-7 Beethoven, Sonata para Piano, op. 14, no. 1, II

Disco 1 : Faixa 74

Allegretto

e: i VI vii^{o7}/V vii^{o4}₃ i⁶ V⁶₄ i V⁶₅ i V vii^{o7}/V V

— ciclo de quintas —

Quando uma série de tétrades dominantes são usadas em uma sequência do ciclo de quintas, surgem alguns problemas de condução de vozes. Em primeiro lugar, cada sensível irá descer um semitom cromático para tornar-se a sétima do acorde de dominante seguinte. Também, como você deve lembrar da página 215, se os acordes estão em posição fundamental em uma textura a quatro partes, acordes de sétima incompletos devem alternar com acordes de sétima completos. Estes pontos estarão ilustrados no Exemplo 17-8.

Exemplo 17-8

Bb: V⁷/vi V⁷/ii V⁷/V V⁷ V⁷/IV

A condução de vozes do exemplo 17-8 é exatamente a condução de vozes que Mozart usa no Exemplo 17-9. Entretanto ele dá um passo “para muito longe”, para um E^{b7} no c. 58, implicado uma resolução para A^b. Uma mudança de tom de B^b para A^b seria aqui bastante inesperado. Por cinco compassos Mozart prolonga o suspense, até que E^b no baixo é finalmente alterado para para E^b₄, criando um vii^{o7}/V em B^b. Isto conduz de volta para um CAP em B^b. Note também os acordes de A^b₄⁶ (sexta-quartas pedais) que ocorrem nos compassos 58 a 61, adicionando a expectativa do ouvinte de A^b como uma meta. Ao estudar esse exemplo, lembre-se de que os baixos no pentagrama inferior soam uma oitava abaixo do escrito.



Exemplo 17-9 Mozart, Sinfonia no. 40, K. 550, I

Disco 1 : Faixa 74

Bb: $ii^6 \quad V^7/vi \quad V^7/ii \quad V^7/V \quad V^7 \quad V^7/IV \quad V^7/Ab$
 ─────────── ciclo de quintas ───────────

The musical score is for the phrase "cre - scen - do". It includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb, Bassoon (Bsn.), Horn in Bb (Hn. in Bb), Horn in G (Hn. in G), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. D.B.). The score is in a key with two flats (Bb major or F minor) and 4/4 time. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The score includes a harmonic analysis at the bottom: vii^{o7}/V over the first measure, I_4^6 over the second and third measures, V^7 over the fourth measure, and I at the end.

Checagem

1. Qual a distância abaixo a fundamental de um acorde de sensível secundária está em relação ao acorde a ser tonalizado?
2. Qual dos dois está correto?
 vii^{o7}/ii
 vii^{o7}/ii
3. Nomeie a única tríade maior que nunca é tonalizada por um vii^{o7} secundário.
4. Nomeie dois substitutos para um acorde de Dm^7 numa progressão de ciclo de quintas $Dm^7 - Gm^7$.

Exemplo 17-12

D: V_6^6/V V_4^4/IV E7 C#7 E7 G7 E7 B \flat 7

No Exemplo 17-13, existe um movimento de fundamental uma 3m abaixo a partir do V_2^4/IV (F^7) para o V^7/ii (D^7). Note que o compositor (que era a irmã de Felix Mendelssohn) mantém as notas comuns Lá e Dó no acompanhamento nos mesmos registros e moves as vozes externas cromaticamente em movimento contrário.

Exemplo 17-13 Fanny Mendelssohn Hensel, *Von dir, mein Lieb, ich scheiden muss*

Disco 1 : Faixa 76

F: I V_1^1/IV V_7^7/ii ii

Outras Funções Secundárias

Nós discutimos dominantes secundárias, acordes de sensíveis secundárias, e, na seção precedente, submediantes secundárias. Outras funções secundárias ocorrem, mas com muito menor frequência. Tendemos a ouvir uma mudança de tom quando encontramos vários acordes que estão desviando nossa atenção do tom da tônica. Mas uma progressão curta de acordes geralmente não é suficiente para efetivar uma mudança de tom, e é em tais passagens que outras funções secundárias podem ocasionalmente ocorrer.

Escute o Exemplo 17-14. Apesar de podermos argumentar a favor de uma rápida mudança de tom para Dó maior nos c. 69 a 70, é improvável que de fato percamos a referência de Sol como um centro tonal tão rapidamente. Neste caso, IV^6/IV parece ser uma melhor análise do que IV^6 no tom de Dó.


Exemplo 17-14 Mozart, Sonata para Piano K. 545, II

Disco 1 : Faixa 77

G: I IV⁶ V₅⁶ I vii⁰⁴₃ vii⁰⁷/V
de IV

I₄⁶ V⁷ I V⁷ I V⁷ I
V

Exemplo 17-15 é consideravelmente mais complicado, mas o esforço é válido. Você pode querer iniciar tocando a redução que segue o exemplo. A progressão básica delineada é I-V-I-iii-ii-V-I, mas os acordes de iii e ii são elaborados por progressões ii-V-i próprias. Subjacente a tudo isso está uma incomum longa progressão do ciclo de quintas que envolve a fundamental de cada acorde no trecho com exceção do primeiro: A-D-G \sharp -C \sharp -F \sharp -B-E-A-D. Apesar da complexidade harmônica, a passagem flui sem problemas, parte de um famoso tema que certamente você já deve ter ouvido, se já não o conhece.

Finalmente, note que, apesar dos acordes que são o foco dessa discussão – o ii⁰⁷/iii e o ii⁰⁷/ii – serem escritos da mesma forma que um vii⁰⁷/V e um vii⁰⁷/IV, respectivamente, nós podemos assumir a partir do contexto que são acordes de ii⁰⁷ secundários, e não acordes de vii⁰⁷ secundários.


Exemplo 17-15 Tchaikovsky, Sinfonia n. 5, op. 64, II

Disco 1 : Faixa 78

(Instrumentos soam a nota escrita)

D: I⁶ V₃⁴ 4₂ I⁶ 3₃ ii⁰⁶₅ 4₃ V
 Acordes: D A7 D G \sharp m7(b5) de iii C \sharp

Clar.

Strings

i $\frac{4}{2}$ $ii^{\flat 4}_2$ V^{\flat}_5 i V^{\flat}_5 I

F#m 7 F#m7(b5) B7 Em A7 D

Redução textural

13 14 15 16 17 18

D A7 D G#m7(b5) C# F#m 7 F#m7(b5) B7 Em A7 D

Auto-teste 17-2

(Respostas começam na página ??)

A. Análise.

1. Identifique os acordes NMS.



Bach, *Warum betrübst du dich, mein Herz*

Disco 1 : Faixa 79

2. Identifique os acordes e NMS. Revise as páginas 246-247, em seguida encontre duas progressões do ciclo de quintas que contenham mais que três acordes. Lembre-se que o acorde de sensível pode substituir por um acorde no ciclo de quintas.



Haydn, Sonata para Piano no. 43, Minueto, I

Disco 1 : Faixa 79

3. Identifique os acordes NMs. Lembre-se que as notas do baixo continuam a soar até que o pedal seja levantado. A última colcheia na melodia é uma NM bastante inusitada. Discuta como ela pode ser analisada.



Mendelssohn, Canções sem palavras, op. 102, no. 1

Disco 1 : Faixa 80

Andante, un poco agitato

Ad. simile

4. Identifique os acordes e NMs. Analise os acordes no c. 47 de duas formas: uma no tom de Fá maior, uma no tom sugerido no c. 46.



Mozart, Sonata para Piano K. 333, I

Disco 1 : Faixa 80

F:

5. Identifique os acordes e NMs. Explique porque este trecho não é um período. Não inclua os ornamentos em sua análise.



Mozart, Sonata para Violino K. 379, I

Disco 1 : Faixa 81

Adagio

Violino

Piano

5

B. Para cada destes problemas, analise primeiro e resolva o acorde dado, sendo especialmente cuidadoso com a sétima e a sensível do acorde. Ache então uma maneira suave de conduzir ao acorde dado. Analise todos os acordes com números romanos e cifras.

Bb: _____ Eb: _____ Ab: _____ A: _____ C: _____

f#: _____ C: _____ E: _____ G: _____ c#: _____

C. Harmonize cada uma destas frases chorais para côro SCTB. Em cada harmonização, inclua ao menos um acorde de sensível secundária ou incorpore algum outro aspecto discutido neste capítulo em cada harmonização.

A:

D. Analise as harmonias especificadas por cada baixo e faça um arranjo de cada um para côro SCTB.

1

7^b 7 7 6₅ 7

2

6 7^b b 6 6₅ 7 b

Resumo

Qualquer acorde que pode ser tonalizado por uma dominante secundária também pode ser tonalizado por um acorde de sensível secundária. Os acordes vii° e vii^{o7} podem ser usados para tonalizar acordes maiores ou menores, mas o vii^{o7} pode tonalizar somente acordes maiores. Todavia, um acorde maior que nunca é tonalizado por um vii^{o7} é o acorde de V no modo menor.

Para soletrar um acorde de sensível secundária, desça uma 2m a partir da fundamental do acorde que será tonalizado e solete uma tríade diminuta (para um vii° do), uma téttrade diminuta (para um vii^{o7} do), ou uma téttrade semi-diminuta (para um vii^{o7} do). Para determinar se um acorde alterado que você encontrou numa análise pode ser um acorde de sensível secundária, veja se é uma tríade diminuta, uma téttrade diminuta ou uma téttrade semi-diminuta cuja fundamental está a uma 2m abaixo de um grau da escala que geralmente possui uma tríade maior ou menor naquela tonalidade. Se for o caso, o acorde alterado provavelmente é uma sensível secundária.

Dominantes ou sensíveis secundárias são frequentemente substitutas para acordes diatônicos numa sequência de ciclo de quintas. Uma dominante secundária terá a mesma fundamental que o acorde diatônico que substitui, enquanto um acorde de sensível secundária terá uma fundamental uma 3M acima.

O vii^{o7}/vi é usado em mais duas variantes da progressão de engano: $V^7-vii^{o7}/vi-vi$ e $I_4^6-vii^{o7}/vi-vi$. Em adição, dominantes secundárias podem elas próprias terem resoluções deceptivas, geralmente para o vi (ou VI) do acorde a ser tonalizado. Outras funções secundárias que não sejam o V, vii° e vi também ocorrem ocasionalmente.

Capítulo 18

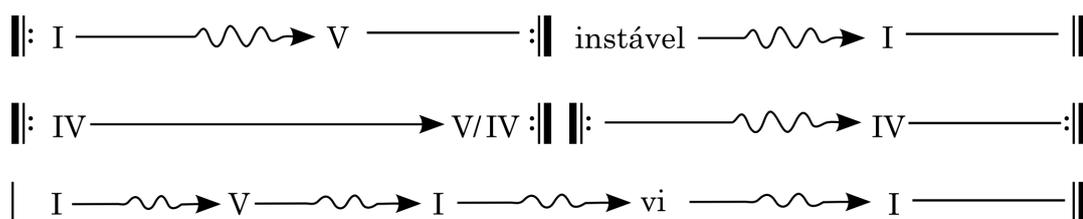
Modulação Usando Acordes Comuns Diatônicos

Modulação e Mudança de Tonalidade

Quase todas as composições da era tonal começam e terminam na mesma tonalidade. Às vezes o *modo* será modificado, geralmente de menor para maior, mas a *nota da tônica* permanece a mesma. Uma peça que começa em dó menor e termina em Dó maior é ainda em Dó. Mesmo obras com múltiplos movimentos começam e terminam na mesma tonalidade se os movimentos são pretendidos para serem tocados juntos como uma unidade. (Uma exceção interessante é o ciclo de canções.) O princípio também se mantém para movimentos individuais de obras com múltiplos movimentos (sonatas, sinfonias, ciclos de canções, etc.), embora os movimentos interiores estarão geralmente em tonalidades diferentes. Usamos o termo **mudança de tonalidade** para situações como: “Há uma mudança de tonalidade de Dó maior no primeiro movimento para Fá maior no segundo movimento.”

Modulação é outra coisa. A modulação é uma troca de centro tonal que ocorre *dentro* de um movimento particular. Pois, enquanto uma obra tonal começa e termina na mesma tonalidade, outras tonalidades geralmente irão ser insinuadas, referidas, ou mesmo fortemente estabelecidas. Quanto maior a obra, mais tempo poderá ser devotado a outras tonalidades além da tônica e mais tonalidades serão tocadas.

A estrutura tonal de uma composição é intimamente relacionada com sua grande forma. Por exemplo, uma sonata para piano Clássica pode ter a seguinte estrutura tonal. As setas onduladas representam modulações e numerals romanos representam outras tonalidades em relação à tônica.



Modulação e Tonicalização

O limite entre modulação e tonicalização (usando funções secundárias: V/V etc.) não é claramente definido na música tonal, nem pretende ser. Um ouvinte pode achar que uma passagem muito curta tonicalizando uma nova tonalidade é suficiente para tornar a modulação convincente. Por exemplo, você pode ter ouvido alguns exemplos nos Capítulos 16 e 17 como modulações, enquanto que outro ouvinte não. O fator mais importante no convencimento de um ouvinte se houve ou não uma modulação é o tempo, apesar de que outros elementos como o I_4^6 -V cadencial ou o V/V na nova tonalidade pode contribuir também. Ouça o Exemplo 18-1. No final do exemplo você ouve Dó ou Lá como tônica? Se poderia analisar esta passagem como *tonicalizando* o Dó ou como *modulando* para Dó maior. A diferença nas análises não é importante. Não há certo e errado aqui – há apenas interpretações ou ouvintes diferentes.


Exemplo 18-1 Beethoven, Sinfonia no. 7, op. 92, II

Disco 1 : Faixa 82

Allegretto $\text{♩} = 196$

Fl.

Ob.

Clar. in A

Bsn.

Hn. in E

Tpt. in D

Timp. in A, E

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc. I

Vc. II

D. B.

f *pp*

f *pp*

f *pp*

f *pp*

p *ten.*

p *ten.*

p *ten.*

Parece claro, no entanto, que o compositor espera que o ouvinte sofisticado (com certeza uma minoria na platéia) consiga de alguma forma seguir as modulações auramente. Se não, muitos dos efeitos importantes seriam perdidos. Por exemplo, se um compositor nos rerepresenta uma melodia numa nova tonalidade, quando nós esperávamos que ela aparecesse na tonalidade da tônica, o compositor esera que nós fiquemos surpreso. De outra forma, por que se incomodar? O fato de que tais efeitos se percam em vários ouvintes não deve nos impedir de tentar apreciar o que o compositor está fazendo.

Relações de Tonalidades

Duas tonalidades que soam iguais mas são escritas diferentemente são ditas **tonalidades equivalentes enarmonicamente**. Dó \sharp maior e Ré \flat maior são enarmonicamente equivalentes. Se um compositor, por alguma razão, reescreve Dó \sharp como Ré \flat , nenhuma modulação ocorreu, pois a nota da tônica não mudou.

Se uma tonalidade menor e uma maior tem a mesma nota da tônica, elas são ditas **tonalidades homônimas (paralelas)**. O homônimo menor de Dó maior é Dó menor. Como as tonalidades homônimas compartilham a mesma tônica, não se usa o termo **modulação** quando se fala do movimento de uma tonalidade para a sua homônima. Os termos **mudança de modo** ou **mistura de modos** são então usados (Mistura de modos é discutida com mais detalhe no Capítulo 21).

Se uma tonalidade maior e uma menor tem a mesma armadura, elas são chamadas **tonalidades relativas**. A relativa menor de Dó maior é lá menor. O termo modulação é apropriado aqui, porque o movimento de uma tônica para outra está envolvido. Modulações entre tonalidades relativas são comuns, especialmente da menor para a relativa maior.

Muitas modulações na música tonal são entre **tonalidades vizinhas**. Duas tonalidades são ditas vizinhas se há uma diferença de não mais de um sustenido ou bemol em suas armaduras. Como esta definição se aplica tanto para tonalidades maiores quanto menores, ela inclui as tonalidades relativas da tonalidade maior ou menor, onde não há diferenças na armadura. Aqui estão as tonalidades vizinhas de Dó maior e Dó menor.

Tonalidade inicial: Dó maior

| | | |
|------------------------|---|---|
| 1 \sharp | G | e |
| 0 \sharp , 0 \flat | C | a |
| 1 \flat | F | d |

Tonalidade inicial: Dó menor

| | | |
|-----------|---|-----------|
| 2 \flat | g | B \flat |
| 3 \flat | c | E \flat |
| 4 \flat | f | A \flat |

Outra forma de achar as tonalidades vizinhas à alguma tonalidade inicial é pegar as tonalidades representadas pelas tríades de tônica, dominante e subdominante e suas relativas. Na tonalidade menor, utilize a *escala menor natural* para determinar as tonalidades vizinhas.

Tonalidade inicial: Dó maior

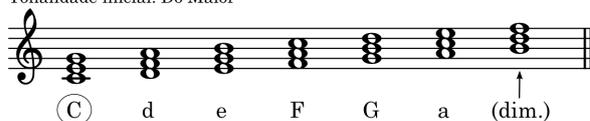
| | | |
|--------------|---|---|
| Dominante | G | e |
| Tônica | C | a |
| Subdominante | F | d |

Tonalidade inicial: Dó menor

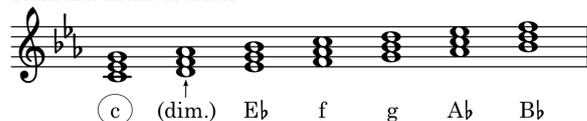
| | | |
|--------------|---|-----------|
| Dominante | g | B \flat |
| Tônica | c | E \flat |
| Subdominante | f | A \flat |

Há ainda um outro método, que é pegar as tonalidades representadas (somente) pelas tríades diatônicas maiores e menores. Novamente, utilize a escala menor natural para tonalidades menores. As tríades maiores e menores diatônicas são também aquelas que podem ser tonicizadas por acordes de dominante ou sensível secundárias.

Tonalidade inicial: Dó Maior



Tonalidade inicial: dó menor



Se você comparar os três métodos acima, você descobrirá que cada abordagem chega ao mesmo resultado. Há sempre cinco tonalidades vizinhas relacionadas à tonalidade inicial. Utilize o método que você achar mais fácil.

Qualquer outra relação de tonalidades que não sejam enarmonicas, homônimas, relativas, ou vizinhas, são ditas **relações estranhas**, e tais pares de tonalidades são chamados **tonalidades afastadas**. Geralmente descreve-se relações estranhas em termos de relações mais simples. Assim, uma modulação de Dó maior para Ré maior pode ser descrita como uma modulação para a dominante da dominante; uma de Dó maior para Mib maior pode ser dita uma modulação para o relativo maior do homônimo menor.

Checagem

1. Seria o movimento de Mi maior para Mi menor uma modulação? Explique. Se não, como é chamado? E que tal de um Lá \sharp menor para Si \flat menor?
2. Compare e contraste *modulação* e *mudança de tonalidade*.
3. Nomeie os cinco tipos de relação entre tonalidades.
4. Descreva três formas de encontrar as cinco tonalidades vizinhas a qualquer tonalidade inicial.

Auto-teste 18-1

(Respostas começam na página ??)

A. Nomeie a tonalidade relativa em cada caso.

1. D: _____ 2. b \flat : _____ 3. f \sharp : _____ 4. C \flat : _____ 5. F: _____
6. d \sharp : _____ 7. E: _____ 8. f: _____ 9. E \flat : _____ 10. g \sharp : _____

B. Nomeie todas as tonalidades vizinhas da tonalidade dada. Certifique-se de utilizar maiúsculo para maior e minúsculo para menor.

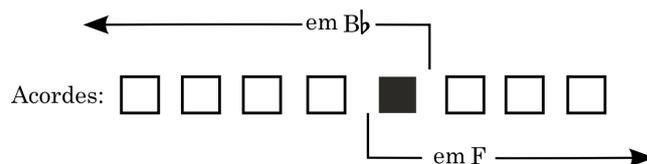
1. B \flat : _____
2. D \flat : _____
3. c: _____
4. a \sharp : _____
5. c \sharp : _____
6. A: _____

C. Nomeie a relação em cada caso (enarmonicamente equivalente, paralela, relativa e vizinha, vizinha ou estranha).

1. G/f: _____ 6. C \flat /G \flat : _____
2. B/E: _____ 7. d/D: _____
3. a \sharp /b \flat : _____ 8. E \flat /D \flat : _____
4. c/A \flat : _____ 9. B \flat /g: _____
5. f \sharp /A: _____ 10. c \sharp /F \sharp : _____

Modulação com Acorde Comum

Muitas modulações são tornadas mais suaves pelo uso de um ou mais acordes que são comuns às duas tonalidades como uma interseção entre elas. Este **acorde comum** (ou acordes) serve como uma articulação (dobradiça) ou pivô ligando as duas tonalidades. No diagrama abaixo, o retângulo pintado representa o acorde comum (também chamado de acorde pivô) numa modulação de Si \flat para Fá.



Enquanto qualquer par de tonalidades relativas vizinhas tem pelo menos uma tríade diatônica comum, este não é sempre o caso com relações de tonalidades estranhas. A modulação para uma tonalidade estranha geralmente requer o uso de um acorde alterado como acorde comum; técnicas para tal tipo de modulação serão apresentadas no Capítulo 19.

Para descobrir os acordes comuns em potencial entre duas tonalidades, simplesmente considere as tríades diatônicas na primeira tonalidade para ver onde elas também ocorrem na segunda tonalidade. Por exemplo, aqui estão as quatro tríades em comum entre Si \flat maior e Fá maior.

Analisando Modulações por Acorde Comum

Ao analisar modulações, o procedimento a seguir é este.

1. Ouça cuidadosamente a passagem.
2. Encontre o **o ponto de modulação**, ou seja, o primeiro acorde que parece estar funcionando mais naturalmente na segunda tonalidade do que na primeira (este passo é geralmente sujeito a interpretações diferentes, mas frequentemente este acorde contém um acidente não encontrado na primeira tonalidade ou é um acorde de tônica seis-quatro (I_4^6 ou i_4^6) na nova tonalidade.)
3. Volte um acorde anterior ao identificado no segundo passo. Se existir um acorde diatônico comum, ele deverá estar nesta posição.

No Exemplo 18-4, o acorde de $F\sharp^{\circ}$ no meio do c. 5 serve como um vii^{o6} em Sol maior, mas somente como uma sensível secundária em Dó maior, logo ele funciona mais naturalmente em Sol maior do que em Dó maior. Este é o acorde que sinaliza a modulação. Voltando um acorde, no começo do c.5, nós teremos o acorde comum Dó maior ($I = IV$).



Exemplo 18-4 Mozart, Sonatina Vienense, no. 6, II

Disco 1 : Faixa 83

Chord analysis for Example 18-4:

System 1 (Measures 1-4):
 C: I V₂⁴ I⁶ vii^{o6} I I₄⁶ V
 V

System 2 (Measures 5-8):
 I vii^{o6} vii^{o6}/ii ii⁶ V⁷ I
 G: IV

O Exemplo 18-4 é “recomposto” no Exemplo 18-5 para ilustrar o fato de que o *acorde comum em si não sinaliza a modulação*, mas somente a suaviza. No Exemplo 18-5 o acorde de Dó maior não é seguido por uma modulação para Sol, mas por uma cadência em Dó.



Exemplo 18-5

Disco 1 : Faixa 83

C: I V_2^4 I^6 vii^{06} I I_4^6/V
 I vii^{06}/V V^6 I ii I_4^6/V I

A modulação mais comum em tonalidades maiores é I-V, como no Exemplo 18-4. Em tonalidade menores, modulações para o III ou para o v são as mais frequentemente encontradas. O Exemplo 18-6 ilustra uma modulação i-III. O acorde de Dó maior com sétima menor (o Sib é o baixo implícito) funciona mais naturalmente em Fá maior do que em ré menor, e é precedido por um acorde comum.



Exemplo 18-6 Tchaikovsky, Mazurka op. 39, no. 10

Disco 1 : Faixa 83

d: i V vii^{07} i VI V_2^4 I^6 ii_5^6 V I
 F: IV

Incidentalmente, você pode ouvir alguns dos exemplos desse capítulo como tonalizações ao invés de verdadeiras modulações. De qualquer forma, analise-as como modulações para praticar a busca pelo acorde comum.

Enquanto I-V e i-III são as modulações mais frequentemente encontradas, todas as outras modulações proximamente relacionadas ocorrem. No Exemplo 18-7, a tonalidade se move brevemente de I para iii. Note que não há mudança de armadura, em vez disso, a armadura da tonalidade principal é geralmente mantida na peça inteira, não importa quantas modulações ocorram.



Exemplo 18-7 Dvorák, String Quartet op. 51, IV

Disco 1 : Faixa 84

Allegro assai M. M. ♩ = 126

Chord symbols for the first system (measures 1-4):

p Eb: ii V⁷ I V⁷/IV ii⁶ V⁷ I

Chord symbols for the second system (measures 5-8):

ii V⁷ I vi | g: iv i⁶ V⁷ i

Auto-teste 18-2

(Respostas começam na página ??)

A. Análise.

1. Este trecho inicia e finaliza em Mi menor, com uma modulação para a relativa maior no meio. Identifique os acordes e NMs, mostrando os acordes comuns da forma que foi utilizada neste capítulo.

Bach, *Keinen hat Gott verlassen*

Disco 1 : Faixa 85

Musical score for the first exercise, showing a piano arrangement of a Bach piece. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece starts in E minor and modulates to G major in the middle.

2. Identifique os acordes e NMs. Porquê é improvável que Bach estivesse pensando na sonoridade da última colcheia do c. 7 como uma téttrade?

Bach, *Jesu, Jesu, du bist mein*

Disco 1 : Faixa 85

Musical score for the second exercise, showing a piano arrangement of a Bach piece. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of two flats (Bb) and a common time signature (C). The piece starts in E minor and modulates to G major in the middle. The score is divided into two systems, with a measure number '5' at the beginning of the second system.

3. Esta canção estabelece firmemente a tonalidade de Mi menor no início e logo modula para uma tonalidade estranha. Identifique os acordes e NMs. (Seria uma boa idéia iniciar tocando o acompanhamento do piano bem devagar e em seguida ir adicionando as cifras.)



Schubert, *Auf dem Flusse*, op. 89, no. 7

Disco 1 : Faixa 86

Langsam

5

Der du so lu - stig rausch-test, du

pp *staccato*

sehr leise 10

hel-ler, wil-der Fluss, wie still bist du ge - wor-den, giebst kei - nen Schei - de-gruss!

ppp

Detailed description: This musical score is for Schubert's 'Auf dem Flusse', op. 89, no. 7. It is in 2/4 time and G major. The tempo is 'Langsam'. The score shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianississimo). The lyrics are in German, with a mix of lowercase and uppercase letters. The score is divided into two systems, with measure numbers 5 and 10 indicated.

4. Identifique os acordes e NMs. Lembre-se que este é um trecho, não seja enganado pela armadura de clave.



Schubert, *Am Feirabend*, op. 25, no. 5

Disco 1 : Faixa 86

46

50

und der Mei-ster sagt zu al-len: eu-er Werk hat mir ge-fal-len, eu-er Werk hat mir ge-

55

fal-len; und das lie - be Mäd - chen sagt — al - len ei - ne gu - te Nacht,

Detailed description: This musical score is for Schubert's 'Am Feirabend', op. 25, no. 5. It is in 3/4 time and G major. The score shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianississimo). The lyrics are in German, with a mix of lowercase and uppercase letters. The score is divided into two systems, with measure numbers 46, 50, and 55 indicated.

5. Identifique os acordes e NMs. Encontre a progressão harmônica do ciclo de quintas mais longa neste trecho. Até que ponto esta progressão gera uma sequência na melodia e no baixo?



Schumann, *Freisinn*, op. 25, no. 2

Disco 1 : Faixa 86

Frisch *f*

Lasst mich nur auf mei-nem Sat - tel

5

gel - ten! Bleibt in

eu - ren Hüt-ten, eu-ren Zel - ten! Und ich rei - te froh in al - le

10

Fer - ne, ü - ber mei - ner Müt-ze nur die Ster - ne.

B. Preencha o nome da nova tonalidade na segunda linha de cada exercício.

1. B \flat : I V I ii⁶ V vi
___: ii V $\frac{4}{3}$ I V⁷ I
2. f \sharp : i V VI iv⁶
___: ii⁶ V vi IV V I
3. d: i V $\frac{6}{5}$ /iv iv V $\frac{4}{2}$ i⁶
___: iv⁶ (i $\frac{6}{4}$) ii^{o6} V $\frac{4}{2}$ i⁶ vii^{o6} i
4. A: I V vi ii⁶ vii^{o6}
___: ii^{o6} i $\frac{6}{4}$ V i
V
5. E \flat : I V $\frac{4}{3}$ I⁶ IV
___: I vii^{o6} I⁶ V $\frac{4}{2}$ I⁶ ii⁶ V I

C. Liste as tríades diatônicas que poderiam servir como acordes comuns entre cada par de tonalidades. Em tonalidades menores, assuma as qualidades de acordes mais usuais: i, ii^o, III, iv, V, VI, vii^o.

| | | | | | | |
|---------|----------------------|----|----|-----|---|----|
| Exemplo | Primeira tonalidade: | C: | I | iii | V | vi |
| | Tríades: | | C | Em | G | Am |
| | Segunda tonalidade: | G: | IV | vi | I | ii |

1. Primeira tonalidade, A \flat :
Tríades:
Segunda tonalidade, D \flat :
 2. Primeira tonalidade, c:
Tríades:
Segunda tonalidade, f:
 3. Primeira tonalidade, a:
Tríades:
Segunda tonalidade, F:
 4. Primeira tonalidade, G:
Tríades:
Segunda tonalidade, D:
 5. Primeira tonalidade, c \sharp :
Tríades:
Segunda tonalidade, E:
 6. Primeira tonalidade, D:
Tríades:
Segunda tonalidade, f \sharp :
- D. Faça arranjos corais da parte B, progressões 1 (SCTB) e 2 (SCB). Ative a textura com NMs e/ou arpejos. Organize a estrutura métrica de forma que o último acorde ocorra num tempo forte.

E. Harmonize a seguinte melodia coral para coro SCTB. A primeira frase deverá modular para V; a segunda deverá voltar para I.



F. Analise os acordes especificados pelo baixo cifrado, e em seguida faça um arranjo para coro SCTB.

Resumo

Uma modulação é uma mudança de centro tonal que acontece dentro de um movimento individual. Uma tonalização é parecida com uma breve modulação, e ouvintes frequentemente irão discordar se uma passagem em particular realmente modulou.

Tonalidades enarmônicamente equivalente soam iguais mas são escritas diferentemente. Se tonalidades maiores e menores têm a mesma tônica, elas são chamadas **tonalidades paralelas**. Uma **mudança de modo** (ou mutação), mas não uma modulação, ocorre quando a música se move entre duas tonalidades paralelas. Se duas tonalidades maior e menor compartilham a mesma armadura de clave, são chamadas de **tonalidades relativas**. Duas tonalidades são consideradas **vizinhas** se suas armaduras de clave diferem por não mais que um acidente. Todas as relações que não sejam enarmônica, paralela, relativa, ou vizinha são chamadas de **relações estranhas**, e tais pares de tonalidades são consideradas **distantes**.

Modulações por acorde comum usam um ou mais acordes que são diatônicos a ambas as tonalidades como uma espécie de dobradiça ou pivô ligando as duas tonalidades. Ao passo que duas tonalidades vizinhas terão ao menos uma tríade diatônica em comum (logo, disponível como acorde comum), isto não será necessariamente verdadeiro para duas tonalidades distantes.

Para descobrir os acordes comuns em potencial entre duas tonalidades, liste as tríades diatônicas encontradas na primeira tonalidade e veja onde elas também ocorrem na segunda tonalidade. Para analisar uma modulação por acorde comum, encontre o primeiro acorde que funciona mais convincentemente na segunda tonalidade do que na primeira, em seguida volte um acorde. Se existir um acorde diatônico comum entre ambas as tonalidades, é lá que ele deverá ser encontrado.

Acordes $V^{(7)}$ e $vii^{o(7)}$ secundários podem ser usados como acordes comuns. O acorde pode ser uma função secundária na primeira tonalidade, na segunda, ou em ambas. Às vezes a função secundária coincide com o ponto de modulação, como no Exemplo 19-1, enquanto outras vezes a função secundária o precede.

Diversos outros acordes alterados, a serem discutidos nos capítulos 21 e 22, frequentemente servem como acordes comuns numa modulação, como exemplos em tais capítulos irão ilustrar. Uma técnica adicional envolvendo reinterpretação enarmônica do acorde comum é o tópico principal do Capítulo 25.

Modulação Seqüencial

Não é incomum que uma modulação ocorra através do uso de uma seqüência. Este é um expediente simples: o compositor simplesmente apresenta algo em um nível de alturas e então imediatamente apresenta-o novamente em outro nível de alturas. Mas a seqüência modulante, ao invés de ser diatônica, toniciza uma altura diferente. Geralmente um acorde comum pode ser analisado em tais seqüências, mas a seqüência é igualmente importante para estabelecer o novo centro tonal.

O Exemplo 19-2 é claramente uma modulação seqüencial. A primeira frase, em Dó maior, é transposta com poucas mudanças para Ré menor para criar a segunda frase. Seqüências por grau conjunto ascendente são muito frequentemente encontradas. Note que o i em Ré menor também funciona como um ii em Dó maior, logo esta modulação é tanto seqüencial como por acorde comum.



Exemplo 19-2 Schubert, Cinco Peças para Piano, D. 459, no. 3

Disco 1 : Faixa 87

Adagio

C: I V⁷ vi IV^{7M} V^{6/V} I₄ V d: i V⁷ VI V^{6/V} i₄ V

(seq.)

Enquanto que o movimento seqüencial no Exemplo 19-2 é por grau conjunto ascendente, no Exemplo 19-3, o movimento seqüencial é por grau conjunto descendente, de Dó maior para Sib maior. (algumas pessoas poderiam analisar esses compassos como G: IV–V₂⁴–I⁶ seguida pela mesma progressão em Fá.)



Exemplo 19-3 Beethoven, Sonata op. 53, I

Disco 1 : Faixa 88

Allegro con brio

C: I V_{2/4}/V V⁶

Bb: I (seq.) V₂/V V⁶

Tenha em mente que muitas modulações seqüenciais são de curta duração e podem mais propriamente ser ditas tonalizações. Ambos os Exemplos 19-2 e 19-3 retornam para a primeira tonalidade imediatamente após a seqüência.

Outro padrão comum de modulação seqüencial é o círculo de quintas. As seqüências por círculo de quintas que estudamos até agora foram diatônicas (tais como vi-ii-V-I) com ocasionais funções secundárias sendo usadas. Mas o círculo de quintas pode ser usado para ir de uma tonalidade para outra. No Exemplo 19-4, Haydn usa uma seqüência de ciclo de quintas (B-E-A-D-G-C), com cada acorde, exceto o último, começando como uma tríade e em seguida se tornando um V7 do acorde seguinte. A seqüência poderia ter parado antes, ou poderia ter ido adiante do Dó para o Fá, Sib, e assim por diante, opções essas que estão praticamente abertas numa modulação seqüencial. Note que o exemplo modula de Si maior para Sol maior através de *tonalizações* de uma série de tríades, não por *modulações* para Mi maior, Lá maior, e assim por diante.



Exemplo 19-4 Haydn, Quarteto de Cordas op. 3, no. 3, IV

Disco 1 : Faixa 88

B: I 4/3 6/5 I 4/3 6/5 I
 E: V A: V D: V

105 110

$\frac{4}{3}$ $\frac{6}{5}$ I | $\frac{4}{3}$ $\frac{6}{5}$ I | $\frac{6}{5}$ 7 I |

G: V C: V G: IV

Modulação por Nota Comum

Em algumas modulações a articulação entre duas tonalidades não é um acorde comum mas uma nota comum. Diferente da modulação por acorde comum, onde a progressão geralmente torna a modulação suave e não dramática, a modulação por nota comum é geralmente anunciada claramente para o ouvinte pelo isolamento da nota comum. Este é o caso do Exemplo 19-5, onde a nota F#b liga as tonalidades de si menor e Ré maior.



Exemplo 19-5 Mozart, Fantasia K. 475

Disco 1 : Faixa 89

24

(calando) (pp) (cresc.) (p) (sf) (p)

b: V i^6 V i^6 V $\frac{5}{3}$ I V⁷ I

D: $\frac{5}{3}$

ii^6 I_4^6 V⁷ I_4^6 V

Mais dramático é o Exemplo 19-6, que ocorre no final da introdução lenta da Sinfonia no. 4 de Beethoven. Aqui um Lá liga um V pianíssimo em Ré menor com um V⁷ fortíssimo em Sib maior.



Exemplo 19-6 Beethoven, Sinfonia no. 4, op. 60, I

Disco 1 : Faixa 89

32

Fl. *dim.* *pp*

Ob.

Cl. in B \flat 1. *dim.* *pp*

Bsn. *dim.* *pp*

Hn. in B \flat

Tpt. in B \flat

Timp.

VI. I *dim.* *pp* *cresc.*

VI. II *dim.* *pp* *cresc.*

Vla. *dim.* *pp*

Vc. arco *dim.* *pp*

D.B. *p*

d: V

| |
|-----------------------|
| $\hat{5}$ |
| B \flat : $\hat{7}$ |

36

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. in B \flat *ff*

Bsn. *ff*

Hn. in B \flat *ff*

Tpt. in B \flat *ff*

Timp. *ff*

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

D.B. *ff*

ff
v⁷

Detailed description: This is a page of a musical score for orchestra, measures 36-38. The score is written in common time (C) and the key signature has two flats (B-flat major or D minor). The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Horn in B-flat, and Trumpet in B-flat) play sustained chords with a forte (ff) dynamic. The strings (Violin I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass) play a rhythmic pattern of quarter notes, also marked ff. The Timpani part features a series of trills. The Double Bass part includes a specific voicing labeled v⁷. The score concludes with a double bar line.

Allegro vivace $\text{♩} = 80$

Allegro vivace $\text{♩} = 80$

Os dois acordes ligados pela nota comum numa modulação por nota comum geralmente exibem uma **relação de mediante cromática**, que tem as seguintes características.

1. As fundamentais dos acordes estão afastadas uma terça menor ou maior. Às vezes a terça menor ou maior é reescrita enarmonicamente como uma segunda aumentada ou quarta diminuta.
2. As tríades são ambas maiores ou ambas menores (ou, no caso de acordes de sétima, as porções da tríade dos acordes são ambas maiores ou ambas menores).

Alguns exemplos de relações de medianes cromáticas estão ilustradas no Exemplo 19-7, com as notas comuns evidenciadas como semibreves.

Exemplo 19-7

As relações de medianas cromáticas usadas por Mozart e Beethoven nos exs. 19-5 e 19-6 são mostradas no Exemplo 19-8:

Exemplo 19-8



Nos exemplos de Mozart e Beethoven as duas tonalidades envolvidas eram vizinhas. Todavia, a relação de mediana cromática usada na modulação por nota comum torna fácil a modulação para tonalidades estranhas também. No Exemplo 19-9, Brahms inicia um movimento de uma sinfonia que enfatiza as notas mi, dó e sol – as notas da tríade de Dó maior. O ouvinte pode esperar que a música continue em Dó maior, mas no quarto compasso, a nota mi é isolada, depois da qual se torna a tríade de Mi maior. Dó maior e Mi maior estão numa relação de mediana cromática entre si.



Exemplo 19-9 Brahms, Sinfonia no. 4, op. 98, II (redução para piano)

Disco 1 : Faixa 90

Modulação Monofônica

Às vezes uma modulação é feita por uma única linha vocal ou instrumental. Isto é feito pela introdução ou ênfase de notas que são encontradas na segunda tonalidade mas não na primeira. Embora as harmonias sejam mais ou menos implícitas numa modulação monofônica, geralmente é melhor apenas rotular as tonalidades, como foi feito no Exemplo 19-10. Aqui a modulação é sinalizada pelo Fá \sharp e Mi \flat no c. 23.


Exemplo 19-10 Bach, Partita no. 2 para Violino Solo, “Giga”

Disco 1 : Faixa 90

Modulação Direta

Às vezes, a modulação acontece sem qualquer tentativa de torná-la mais suave através do uso de acordes comuns ou notas comuns. Tais modulações mais frequentemente ocorrem entre frases, por isso, este tipo de modulação é geralmente chamado de **modulação de frase**. Um exemplo típico de um coral aparece no Exemplo 19-11.


Exemplo 19-11 Bach, *Für Freuden, lasst uns springen*

Disco 1 : Faixa 91

Muitas modulações de frase poderiam ser analisadas como modulações por acorde comum ou nota comum, ou ambas, como é o caso aqui: o I em Sib poderia ser analisado como III em sol menor, enquanto o Ré3 no tenor proveria uma nota comum entre o V em sol menor e o I em Sib maior. Tal análise não está incorreta, mas nós preferimos o termo “modulação de frase” porque ele mais acuradamente reflete a maneira como ouvimos este excerto – uma frase terminando em sol menor e outra começando em Sib maior, com pouco esforço para preencher a lacuna.

Algumas modulações diretas ocorrem *dentro* da frase. Entretanto, este tipo de modulação não é frequentemente encontrada, e se deve tentar eliminar todas as outras possibilidades para explicar a modulação antes de rotulá-la como modulação direta.

O Exemplo 19-12 mostra uma redução de textura do tipo de passagem modulatória difícil que se pode ocasionalmente encontrar. Toque o exemplo devagar (você definitivamente precisa ouvi-lo), observando a análise abaixo.

Exemplo 19-12 Mozart, Fantasia K. 475, comp. 6-16 (simplificado)

sequência

Db: V^7 (I_4^6) $eb: \overset{o7}{V}$ (I_4^6) VI $B: I$ V_5^6 $D: V^7$ $c: iv^6$ V^7 $B: \overset{iii^6}{V}$ V^7

As duas primeiras tonicizações (são muito curtas para serem chamadas modulações), Ré♭→mi♭ e mi♭→Si, são obtidas por acordes comuns. Depois, uma curta seqüência liga Ré maior (ou menor) e dó menor. A tonalidade de Si então emerge como o objetivo da passagem. Num sentido amplo, a seqüência conecta o V_5^6 em Si com o V^7 em posição fundamental em Si, que torna a seqüência algo menos importante harmonicamente do que o resto da passagem. A tonicização fugaz de Ré maior e Dó menor pode ser considerada direta, já que nenhuma outra explicação razoável está disponível (O iii^6 serve a mesma função que um I_4^6 cadencial.)

Checagem

1. Como chamamos uma modulação que é alcançada por uma única linha vocal ou instrumental?
2. Que tipo de modulação envolve traspor um padrão acima ou abaixo para uma nova tonalidade?
3. Qual é o termo para o tipo de modulação na qual uma única nota unifica duas tonalidade?
4. Nomeie os outros dois tipos de modulação discutidos neste capítulo.

Auto-teste 19-1

(Respostas começam na página ??)

A. Análise.

1. Analise os acordes e NMs. Em adição, identifique a abordagem da sétima para cada téttrade (rever pp. 192-193)



Bach, *Die Nacht ist kommen*

Disco 1 : Faixa 92

2. Este trecho inicia em Réb maior e termina em Lá maior. Estão essas duas tonalidades numa relação de mediantes cromática? Ouça o trecho cuidadosamente para determinar a técnica modulatória empregada. Identifique acordes e NMs.



Schubert, *Im Gegenwertigen Vergangenes*, D. 710

Disco 1 : Faixa 92

34 Tenor I

hin - ten an, — bebuscht und trau - lich steigt der Fel - sen in — die Hö - he

40

fp *pp*

Allegretto

Tenor II

Und da duf - tet's wie vor Al - ters, da wir
Und da duf - tet's wie vor Al - ters, da wir noch von Lie - be

pp

3. Neste trecho, c. 10 a 12 e 17 a 19 estão todos na mesma tonalidade. Identifique os acordes nesses compassos com numerais romanos. Identifique os acordes nos compassos 13 a 16 com numerais romanos em outra tonalidade. Ouça do compasso 11 ao 14. Como essa segunda tonalidade é alcançada? A volta para a primeira tonalidade acontece com o último acorde do c. 16. Qual seria a melhor forma de descrever esse tipo de modulação?



Schubert, *Der Wegweiser*, op. 89, no. 20

Disco 1 : Faixa 93

10

suche mir versteckte Ste - ge durch verschneite Felsen - höhn? ——— suche

15

mir ver - steck-te — Ste - ge durch ver - schneite — Fel - sen - höhn, durch Fel - senhöhn?

cresc. *p*

4. Nomeie as duas tonalidades estabelecidas neste trecho. Como a modulação é alcançada? Qual a relação entre ambas as tonalidades?



Mozart, Sinfonia no. 41, K. 551, I

Disco 1 : Faixa 93

117 120

Fl.

Ob.

Bsn.

Hn. in C

Tpt. in C

Timp.

f

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc.

D.B.

B. Analise as harmonias sugeridas pela mldura soprano-baixo a seguir. Em seguida adicione as partes de contralto e tenor. Identifique a técnica modulatória utilizada.

Resumo

Apesar de que modulações por acorde comum ser o tipo mais frequentemente encontrado, outros tipos de modulação existem. Por exemplo, um acorde que é um **acorde alterado** em uma ou ambas as tonalidades pode servir como o acorde comum. Os únicos acordes alterados que estudamos até então foram as funções secundárias, mas iremos estudar outros em capítulos subsequentes. Outra possibilidade é a **modulação sequencial**, na qual a transposição de um padrão causa a mudança de centro tonal. Numa **modulação por nota comum**, uma única nota serve como elemento comum entre as duas tonalidades. Os acordes unidos pela nota comum geralmente exibem uma relação de **mediante cromática**. Uma única linha não harmonizada estabelece um novo centro tonal numa **modulação monofônica**. Uma modulação que não utiliza acorde comum nem nota comum é uma **modulação direta**. Pelo fato de que muitas modulações diretas ocorrem entre frases, este tipo de modulação é frequentemente chamado de **modulação de frase**.

Capítulo 20

Grandes Formas

Terminologia Formal

No capítulo 10 você aprendeu a terminologia das formas período – tais termos como **frase**, **período contrastante** e **duplo período paralelo**. Estes termos são bastante usados e seus significados são geralmente aceitos. Os termos que introduzimos neste capítulo são também muito utilizados, mas quem escreve sobre formas musicais discorda sobre alguns aspectos importantes de seus significados. Além disto, alguns escritores reconhecem e denominam subcategorias dos tipos formais discutidos neste capítulo. Apesar de nosso enfoque tentar encontrar um terreno comum entre os vários sistemas, você deve ter em mente que qualquer livro a respeito de forma musical que você leia discordará até certo ponto de nossas definições, e seu instrutor pode preferir utilizar uma abordagem diferente.

Formas Binárias

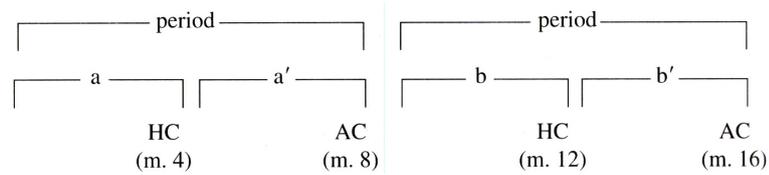
A palavra **binária** tem a ver com o conceito de dois. Você provavelmente esteja familiarizado com a aritmética binária, na qual apenas dois dígitos são usados. Na música uma **forma binária** é aquela que consiste de duas seções aproximadamente equivalentes, apesar de poderem ser de tamanhos desiguais. “Aproximadamente equivalentes” significa que não usamos o termo *binário* para uma peça apenas porque ela tem uma introdução; a introdução obviamente não é equivalente à parte principal da obra.

Períodos e duplos períodos são formas binárias, mas geralmente não usamos o termo *binário* para eles porque um termo como **período paralelo** é mais informativo. No entanto, no Exemplo 20-1 vemos uma melodia familiar cujas quatro frases não formam um duplo período.

Exemplo 20-1 “Greensleeves”

The image displays four staves of musical notation for the piece "Greensleeves". The notation is in G minor (one flat) and 6/8 time. The first staff shows the first phrase, ending with a blue box labeled "HC" (Half-Cadence). The second staff shows the second phrase, starting with a measure number "5" and ending with a blue box labeled "AC" (Authentic Cadence). The third staff shows the third phrase, starting with a measure number "9" and ending with a blue box labeled "HC". The fourth staff shows the fourth phrase, starting with a measure number "13" and ending with a blue box labeled "AC". Vertical lines separate the four phrases, and the notation includes various note values, rests, and accidentals.

Um diagrama de estrutura de frases revela dois períodos paralelos:



Embora a estrutura não seja um duplo período (devido às duas cadências autênticas), ela é uma forma binária. Além disto, “Greensleeves” é uma forma binária **seccional** porque a primeira parte termina com uma harmonia de tônica. Se a primeira parte de uma forma binária termina com qualquer *outra* que não a harmonia de tônica da *tonalidade principal* da forma, ela é chamada de forma binária *contínua*. A distinção entre formas seccionais e contínuas é importante, envolvendo independência tonal no primeiro caso e condução tonal em larga escala no segundo.

As duas partes da forma binária do Exemplo 20-2 são bastante desiguais em comprimento, sendo a segunda o dobro da primeira. A primeira metade finaliza com uma CAP em Lá menor, mas porque a tonalidade da peça é Ré menor e não Lá menor, este é um exemplo de forma binária contínua.



Exemplo 20-02 Bach, Suíte Francesa no. 1, Minueto I

Disco 2 : Faixa 1

Partitura musical de "Minueto I" de Bach, Suíte Francesa no. 1. A partitura é apresentada em quatro sistemas de estaves (duas vozes). O primeiro sistema termina com uma cadência autêntica em Lá menor (d: HC). O segundo sistema contém uma trilha (tr) e termina com uma cadência autêntica em Ré menor (a: PAC). O terceiro sistema termina com uma cadência autêntica em Ré menor (F: HC). O quarto sistema termina com uma cadência autêntica em Ré menor (F: PAC).

Note neste exemplo que a segunda seção é construída a partir dos dois motivos principais da primeira seção. Entretanto, não existe uma área de contraste seguida por um retorno claramente exposto do material inicial, então este exemplo não é uma forma ABA. Em vez disto, como a maioria dos exemplos binários, ele está em alguma forma entre AA' e AB, com a segunda seção contendo elementos de contraste e continuação. Isto é também verdadeiro em “Greensleeves” (Ex. 20-1), onde os finais das frases 3 e 4 são idênticos aos finais das frases 1 e 2.

O exemplo de Bach (Ex.20-2) repete cada uma das duas seções literalmente. As repetições geralmente não mudam nossa análise formal. O minuetto é uma forma binária contínua se ambas, uma, ou nenhuma repetição for feita. Entretanto, movimentos ou temas que consistem de duas seções repetidas são tão comuns que um termo especial, **reprise dupla**, é frequentemente usado. Para ser exato então, diríamos que o Exemplo 20-2 é uma forma binária contínua com reprise dupla. Incidentalmente, os compositores às vezes escrevem as repetições por extenso em vez de usar sinais de repetição, mas ainda usaríamos o termo *reprise dupla*. Schumann e Chopin gostavam muito de escrever as repetições por extenso.

Note em “Greensleeves” que as duas partes da forma binária são de tamanhos iguais (8+8), enquanto que em Bach a segunda parte é muito mais longa (8+16). Alguns escritores usam os termos **binário balanceado** e **binário não balanceado** para essas situações.

Formas Ternárias

A idéia de apresentação-contraste-retorno, simbolizado como ABA, é uma idéia importante na forma musical. O ABA ou **forma ternária** é capaz de fornecer a estrutura para qualquer coisa, desde um tema curto a um longo movimento de uma sonata ou sinfonia. A seção B de uma forma ternária pode prover contraste com a seção A seja através do uso de material melódico, textura, tonalidade, ou alguma combinação dessas.

O minuetto de uma antiga sonata para teclado de Haydn é vista no Exemplo 20-3, na qual nós identificamos as cadências ao final de cada seção. Note que esse exemplo é uma estrutura de reprise dupla, que a primeira parte termina na dominante (c. 8), e que toda a primeira parte retorna (c. 17-24), com um ajuste da cadência para permitir uma finalização na tríade da tônica. Dessa forma, esse minuetto é um exemplo de forma ternária contínua com reprise dupla.



Exemplo 20-03 Haydn, Sonata para Piano no. 11, III, Minuetto

Disco 2 : Faixa 1

Em formas ternárias curtas a seção B geralmente é claramente baseada no material da seção A. Isto é verdadeiro por toda a parte B no minuetto de Haydn, mas especialmente nos primeiros compassos. Exemplo 20-4 é o trio que continua o movimento iniciado no Exemplo 20-3. Novamente esta é uma estrutura de reprise-dupla, mas aqui a seção A finaliza com uma cadência autêntica em Mi menor, a tonalidade principal do trio. A parte B (c. 11-19) é baseada no material de A, mas algumas das figuras estão invertidas (compare os c. 1-2 com c. 11-12), e ela está na tonalidade da relativa maior. A volta ao A no c. 20 é bastante óbvia ao ouvinte, apesar dessa seção A ser um pouco mais longa que a original e consideravelmente variada, incluindo até mesmo algumas das figuras invertidas de B. A forma é ternária seccional com reprise dupla.

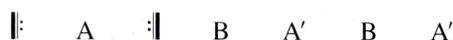


Exemplo 20-04 Haydn, Sonata para Piano no. 11, III, Trio

Disco 2 : Faixa 2

Como na maioria dos minuetos e trios, o minuetto de Haydn (Ex. 20-3) é executado tanto antes quanto depois do trio (Ex. 20-4), de forma que o movimento inteiro é em si uma forma ternária seccional.

À primeira vista, o Exemplo 20-5 pode parecer uma forma a cinco partes:



Mas verificamos em um melhor exame que Schumann apenas escreveu por extenso a segunda repetição de uma forma ternária contínua.



Exemplo 20-05 Schumann, “Melodia” op. 68, no. 1

Disco 2 : Faixa 2

Um grande número de canções populares do século vinte, especialmente aquelas compostas antes do advento do rock, aderiram a um padrão ternário seccional que nós iremos chamar de Forma de balada popular americana. Ela consiste de um período de oito compassos que é repetido com um texto bastante diferente, seguido por uma “ponte” de oito compassos que frequentemente está em outra tonalidade e uma volta ao período inicial. O diagrama a seguir resume esta forma:

| | | | | |
|-----------|-----|------|-------|-------|
| Música | A | A | B | A |
| Texto | 1 | 2 | 3 | 4 |
| Compassos | 1-8 | 9-16 | 17-24 | 25-32 |

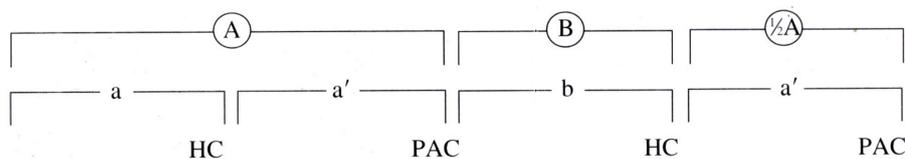
Centenas de canções (“The Lady Is a Tramp”, “Moonlight in Vermont”, e assim por diante) seguem esse mesmo formato geral¹.

Formas Binárias Cíclicas

Frequentemente, a última parte do que parece ser uma forma ternária retorna apenas metade da primeira seção A.

A B $\frac{1}{2}A$

O termo que alguns escritores usam para esta forma é **binária cíclica**. Frequentemente a estrutura de frases de um exemplo binário cíclico seccional será:



Esta é a forma de muitas canções tradicionais, tais como “Oh, Susana” (Exemplo 20-6).

¹N.T. Para um exemplo de música brasileira, cito “As Rosas não Falam” (Cartola).

Exemplo 20-06 Foster, “Oh! Susannah”

Exemplo 20-7 é o tema de um grupo de variações. Este é um exemplo de uma forma binária cíclica seccional com reprise dupla. Sua forma difere de “Oh! Susannah” somente no fato que a volta da frase a’ é estendida por dois compassos.



Exemplo 20-7 Mozart, Sonata para Piano, K. 331, I

Disco 2 : Faixa 3

Blues de 12 compassos

O blues de 12 compassos é uma forma importante no jazz, rock e estilos relacionados. Ele consiste de três frases de quatro compassos, algumas vezes num padrão *aab* (“You Ain’t Nothin’ but a Hound Dog”) e algumas vezes num padrão *abc* (“Rock Around the Clock”). Se o blues tiver um texto (existem muitas composições blues que são puramente instrumentais), o texto pode ser tanto *aab* ou *abc*.

O mais básico padrão harmônico para o blues de 12 compassos é o seguinte:

| | | | | | | | | | |
|---------|--|----|--|----|--|---|--|---|--|
| Frase 1 | | I | | I | | I | | I | |
| Frase 2 | | IV | | IV | | I | | I | |
| Frase 3 | | V | | IV | | I | | I | |

Apesar deste padrão ser sempre perceptível num blues, existe uma ampla gama de variações, e poucos blues ouvidos atualmente seguem exatamente esse padrão simples. No Exemplo 20-8 somente a segunda frase segue o modelo. A primeira frase é embelezada com dominantes aumentadas e termina com um V^7/IV para levar de forma suave para a segunda frase. A frase final utiliza V^7 e IV^9 ao invés de tríades, e termina com um $I-IV^7-I$. Note também a mistura dos modos maior e menor (através do uso de $Sol\flat$, $G\flat$ e $F\acute{a}\sharp$), algo muito comum no blues.



Exemplo 20-8 Wyche e Watts, “Alright, Okay, You Win”

Disco 2 : Faixa 3

Well Al-right, ___ O-kay, ___ You Win, ___ I'm in love with you _ Well Al-right.

___ O - kay, ___ You Win, ___ Ba - by What can I do? ___ I'll ___

___ do an - y thing ___ you say, ___ it's just got - ta be that way. ___

Checagem

1. Qual a diferença entre forma binária seccional e binária contínua?
2. Qual a diferença entre forma binária cíclica e ternária?
3. O que o termo *dupla reprise* significa?
4. Qual a estrutura harmônica básica de um blues de 12 compassos?

Outras Formas com Desenho Ternário

Formas binárias e ternárias, especialmente a última, fornecem a estrutura para muitas peças e movimentos de obras em vários movimentos. O típico minueto e trio (ver discussão a respeito dos Exemplos 20-3 e 20-4) é ternário seccional, porque o minueto é tocado antes e depois do trio:

| | | |
|---------|------|---------|
| A | B | A |
| Minueto | Trio | Minueto |

O minueto em si geralmente é um ternário com dupla reprise ou um binário cíclico com dupla reprise, assim como o trio.

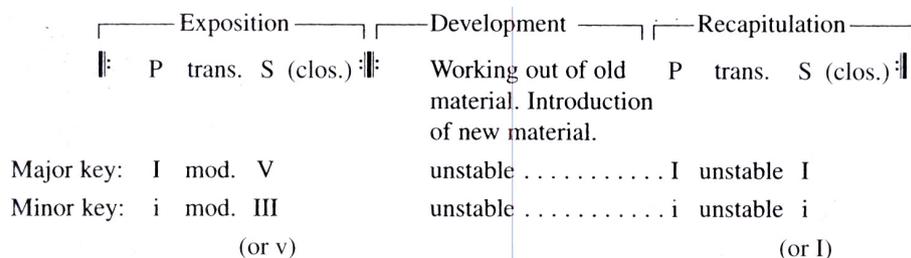
Movimentos lentos são geralmente também em forma ternária. Por exemplo, o segundo movimento da Sinfonia no. 1 de Brahms é uma forma ternária. Ele fez uso de **transições**, que são passagens que conectam diferentes temas ou centros tonais, e de uma **coda**, que é uma seção conclusiva especial.

| | | | | | | |
|------------|------|--------|-------|--------|--------|---------|
| Seção | A | trans. | B | trans. | A | coda |
| Tonalidade | E | mod. | c♯ | mod. | E | E |
| | (I) | | (vi) | | (I) | (I) |
| Compassos | 1-27 | 28-38 | 39-57 | 57-66 | 67-100 | 101-128 |

Forma Sonata

Muitas outras formas musicais estão além do alcance deste texto, mas duas das mais importantes serão aqui discutidas brevemente.

A **forma sonata** (ou forma sonata allegro) é geralmente encontrada como o primeiro movimento de uma sonata, quarteto de cordas, sinfonia, ou obra semelhante, embora outros movimentos possam também ser em forma sonata. Os exemplos precoces da forma sonata assemelham-se à forma ternária contínua com reprise dupla. Todavia, as três seções são bastante expandidas para incluir temas ou grupo de temas interespaçados com material de transição ou de desenvolvimento. Apesar de que cada movimento em uma forma sonata utiliza seu material de forma única, uma versão normativa da forma é dada a seguir.



Várias observações podem ser feitas sobre a sonata, tal como foi resumida neste diagrama.

- Invés de ABA, nós utilizamos as nomenclaturas **exposição**, **desenvolvimento**, e **recapitulação** para as três largas seções da forma sonata. Essas nomenclaturas nos dizem algo sobre a função temática e tonal de cada seção.
 - A **exposição** apresenta os temas importantes assim como o conflito tonal entre as duas tonalidades mais importantes no movimento.
 - O **desenvolvimento** tem uma organização mais variável: ele pode desenvolver motivos dos temas da exposição, apresentar uma atividade sequencial ou (ocasionalmente) introduzir um novo tema. Ele também desenvolve o conflito tonal, passando por diversas tonalidades, geralmente mais distantes, antes de preparar para a volta à tonalidade inicial.
 - A **recapitulação** executa novamente os temas importantes do movimento, geralmente na mesma ordem, mas a modulação para a tonalidade secundária é removida. Em outras palavras, os temas que estão originalmente na tonalidade secundária agora estão na tonalidade principal. Isto resolve o conflito tonal criado na exposição.
- Os numerais romanos neste diagrama não representam meros acordes. Eles representam a tonalidade de cada seção e mostram sua relação com a tonalidade de tônica do movimento – a **tonalidade inicial**. Logo, em muitas sonatas, nas quais a tonalidade maior utiliza o modo maior, a **tonalidade secundária** mais

importante é o V, a tonalidade da dominante. Em sonatas no modo menor, a tonalidade secundária típica é o III, a tonalidade da relativa maior.

3. P e S significa grupos de **tema primário** (tema P, tema principal, primeiro tema) e **tema secundário** (tema S, tema subordinado, segundo tema). Esses grupos de temas aparecem tanto na exposição quanto na recapitulação, separados por uma passagem de transição mais instável. Cada um deles pode conter um ou mais temas, os quais são frequentemente construídos como períodos, sentenças, ou formas binária/ternária. Note que na exposição essas duas áreas são apresentadas em tonalidades diferentes, mas ambas aparecem na tonalidade de tônica durante a recapitulação. Assim como na exposição, no desenvolvimento e na recapitulação em si, esses grupos de temas têm funções características únicas.
 - a. **Temas primários** estabelecem a tonalidade principal com ao menos uma cadência (geralmente uma CAP ou MC) naquela tonalidade. Eles frequentemente soam mais vitais, grandiosos, ou cerimoniais que os temas secundários, apesar de que temas primários líricos também podem ser encontrados.
 - b. A **transição**, uma passagem entre P e S, desestabiliza a tonalidade inicial, tipicamente através de material musical sem descanso e uma MC tanto na tonalidade inicial ou na tonalidade secundária. Logo, a transição pode modular ou não. Transições modulatórias (e algumas transições não modulatórias) geralmente são reescritas na recapitulação para se tornarem não modulatórias.
 - c. **Temas secundários** criam o contraste tonal na exposição ao estabelecer a tonalidade secundária, confirmando-a com uma CAP naquela tonalidade. Na recapitulação, temas secundários reafirmam a tonalidade inicial da mesma maneira após a transição desestabilizadora. Temas secundários frequentemente têm um caráter lírico ou gentil.
 - d. Exposições e recapitulações frequentemente terminam com uma **seção de encerramento** que mais adiante confirma a tonalidade prevalecente com simples gestos sequenciais e cadenciais.
4. As repetições são menos frequentes na música do século dezenove do que na música do século dezoito, apesar de que longas introduções e codas são mais comumente encontradas. O número de temas apresentados nas duas áreas tonais tendem a ser maior na música mais recente.

Esses pontos são melhor discutidos e ilustrados no seguinte movimento de sonata:

Exemplo 20-9 Mozart, Sonata para Piano K. 309, I

Exposition
Primary Theme
1 Allegro con spirito

C (home key):

7

V⁷ I (elided PAC)

12

17 *tr* *f* *p* *f* *p* *tr*

V

21 Transition

fp *cresc.* *fp* *cresc.*

I (PAC)

25

fp *cresc.* *f* *sf*

G (secondary key):

28

f *sf*

31 Secondary Theme

p *cresc.*

V (HC)

35

p *p*

39

43

46

49

52

(Closing Section)

55

59

Development

65

tr

f

p

a: p

70

f

74

b

g:

76

C:

78

a:

V7

82

p

f

p

f

i (PAC)

86 (False Recapitulation)

p *pp* *f*

p *pp* *f*

C (home key):

92

Recapitulation
Primary Theme

p *pp* *f* *p*

p *pp* *f* *p*

98

f *p*

f *p*

c: V⁷ i (elided PAC)

104

f *p* *f* *p* *pp*

f *p* *f* *p* *pp*

C: V⁶(HC)

109

cresc. *f* *p* *f* *p* *tr*

f *p* *f* *p* *tr*

113

Transition

f *p* *f* *p* *fp* *cresc.*

f *p* *f* *p* *fp* *cresc.*

V I (PAC)

117

fp *cresc.* *fp* *cresc.*

121

f

125

Secondary Theme

p *cresc.*

129

p

133

137

f *p* *p*

a dominante da nova tonalidade aparece como objetivo da MC no c. 32. Note também que o primeiro acorde da transição sobrepõe-se ao acorde da cadência final do tema primário no c. 21; esta elisão (rever p. 139) é uma característica comum de transições.

Após a transição de caráter agitado e sem descanso, o tema secundário inicia de forma mais calma. De fato, os dois compassos lânguidos de introdução (c. 33-34) sugerem um tema que está sem presa de começar. Como a transição que o precedeu, este tema é uma sentença, mas as mais ideias iniciais mais longas, de quatro compassos (c. 35-38 e 39-42) dá ao tema secundário uma sensação mais expansiva. Note também o quão longo o tema leva para atingir a CAP no c. 54; as progressões cadenciais repetidas e os desvios harmônicos nos c. 43-54 são típicos de grupos de temas secundários, que requer tempo para apagar a impressão no ouvinte da tonalidade inicial em favor da nova tonalidade secundária.

Seguindo a cadência, uma breve seção de encerramento continua o trabalho de confirmar a nova tonalidade com uma ideia repetida que claramente delinea as relações diatônicas da escala de Sol maior.

Com o conflito tonal e temático tendo sido estabelecido na exposição, o desenvolvimento (c. 59-93) intensifica a noção de “conflito” ao utilizar procedimentos musicais que sugerem instabilidade e agitação: modulações frequentes e passagens sequenciais, com poucas cadências fortes ou unidades temáticas claras. Ele começa com o motivo utilizado para abrir a obra, mas o coloca no modo menor. A invés de confirmar uma única tonalidade, este motivo inicia a primeira de muitas sequências ou quasi-sequências modulatórias: c. 59-66, que modula de Sol menor para Ré menor, é seguido por uma breve reafirmação nos c. 67-72 que faz o mesmo uma quarta abaixo (de Ré menor para Lá menor).

Sequências subsequentes ficam cada vez menor ao passo que a cadência se intensifica. A unidade de dois compassos no c. 73-74 é repetida um tom abaixo no c. 75-76. O compasso final desta unidade é então repetida duas vezes em diferentes tonalidade (c. 77, 78) antes de levar à uma CAP no c. 82.

O uso de uma CAP numa seção de desenvolvimento é bastante raro pois ela contradiz a impressão prevalecente de instabilidade. Uma MC na tonalidade inicial, estabelecendo o retorno dos temas de abertura na recapitulação, seria mais típica. Todavia, Mozart parece criar uma breve decepção com esta cadência não usual. Compassos 82-85 apresenta a volta do material de fechamento do final da exposição, levando-nos a esperar o início da próxima seção – a recapitulação. Nós realmente ouvimos o motivo inicial no c. 86 – mas na tonalidade e modo errados. Esta situação, na qual a aparente chegada da recapitulação revela-se estar em um local tonal errado, é chamada de **falsa recapitulação** (alguns podem chamá-la de falso início). Mozart então reestabelece a dominante da tonalidade inicial verdadeira, Dó maior, no c. 90, em preparação para a recapitulação.

A recapitulação típica retorna os temas da exposição na mesma ordem: tema primário, transição, tema secundário, e seção de encerramento. No entanto, essas passagens que estavam na tonalidade secundária agora reaparecem na tonalidade inicial. Quando nós olhamos uma recapitulação, então, nós estamos especialmente interessados nas diferenças entre a recapitulação e a exposição. Fora a remoção ou ajustamento da modulação na transição, mudanças devem ser para adicionar alguma variedade, confirmando a tonalidade inicial mais fortemente, ou desenvolvendo temas que foram ignorados no desenvolvimento.

No Exemplo 20-9, a recapitulação (c. 94-155) retorna os temas da exposição na ordem original, tal como se é de esperar. Contudo, cada tema foi modificado de alguma forma. Por exemplo, a segunda frase do tema primário está agora no modo menor, enquanto o material dos c. 12-14 foi removido e substituído por uma nova passagem cadencial (c. 105-109); o tema volta aos trilhos no c. 110. Este passeio por Dó menor quebra a “mesmice” tonal da recapitulação e nos lembra de passagens anteriores nas quais esse material se encontrava em menor: o início do desenvolvimento e a falsa recapitulação.

Pelo fato da transição da exposição ter modulado de Dó maior para Sol maior, a transição da recapitulação (c. 116-126) é ajustada para remover essa modulação. O material após as ideias iniciais da sentença (c. 122-126), apesar de usar motivos similares, mantém a passagem inteiramente dentro de Dó maior. Como resultado, a MC no c. 126 envolve a dominante da tonalidade inicial ao invés daquela da tonalidade secundária. Isto permite que o tema secundário inicie na tonalidade inicial.

Fora o fato de estar na tonalidade inicial, o tema secundário (c. 127-148) é relativamente não modificado em relação à exposição. A ideia inicial desta sentença (c. 129-132) é levemente variada e tem a melodia na mão esquerda ao invés da direita mas, fora isso, segue igual à exposição.

A seção de encerramento também se mantém muito próxima à versão da exposição. No entanto, o último compasso é substituído por quatro compassos (c. 152-155) que traz de volta o motivo de abertura além de confirmar a tonalidade inicial com repetidos movimentos harmônicos de V-I. Finalizar com o motivo de abertura é uma estratégia típica que agradavelmente arredonda o movimento.

Forma Rondó

Forma rondó é caracterizada por um tema refrão que alterna com passagens tematicamente contrastantes. A noção de retorno formal a pões na mesma categoria com a forma ternária, incluindo a sonata, mas o grande número de retornos é único ao rondó. Ela é encontrada mais frequentemente como o movimento final de uma sonata, quarteto de cordas, ou sinfonia, embora os movimentos lentos também são às vezes em forma rondó. Estes são os tipos mais comuns:

| | | | | | | | | |
|--|--------|--------|--------|---------------|--------|--------|--------|--|
| Rondó a cinco partes (rondó clássico) | A I | B V | A I | C x | A I | | | |
| Rondó a cinco partes (variante) | A I | B V | A I | B ? | A I | | | |
| Rondó a sete partes | A I | B V | A I | C x | A I | B I | A I | |
| Sonata-rondó | A I | B V | A I | C (dev.) x | A I | B I | A I | |

O x nos diagramas acima simboliza outro tom que não I ou V; o ? significa que existe uma quantidade de possibilidades comuns. Rondós também utilizam o modo menor. Em tais casos, a relativa maior (III) frequentemente substitui o V.

Exemplo 20-10 ilustra um típico rondó de cinco partes. Aqui a seção A é um tema binário contínuo. As seções B e C modulam para vi e IV, respectivamente, enquanto o retorno à seção A final é extensivamente tratado, funcionando como uma longa coda (uma característica típica de rondós de todos os tipos).

Exemplo 20-10 Beethoven, Sonata para Piano op. 79, III

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Section A (measures 1-8) is marked 'Vivace' and 'p dolce'. Section B (measures 17-24) is marked 'f' and 'sf'. Section C (measures 25-32) is marked 'p' and 'f'. The score includes first and second endings for section C.

23

f sf sf dim. -

31

A

p

38

f

44

p f

51

C

58

64

p

A (Coda)

70

75

80

85

91

97

104

A sonata-rondó distingui-se do rondó a sete partes pelo desenvolvimento de material anterior na seção C. Além disso, a seção B de *qualquer* rondó pode funcionar como a transição e tema secundário de uma exposição de sonata – modulando para uma tonalidade secundária e em seguida estabelecendo-a através de um tema claramente exposto. Quando isto é aplicado a uma sonata-rondó, esta forma lembra uma sonata com uma volta “extra” ao tema primário (A) após a exposição e outro após a recapitulação.

Auto-teste 20-1

(Respostas começam na página ??)

- A. Cante “América” (“My Country, ’Tis of Thee”), em seguida diagrame sua estrutura de frases.
- B. Diagrame a seguinte peça até o nível da frase e nomeie sua forma. Assuma que existe uma meia cadência no c. 12, apesar de haver diversas formas de ouvi-lo. Também complete os seguintes exercícios:
 1. Explique o Sol \sharp 3 nos compassos 1 e 2.
 2. Caso houvesse uma modulação no final da primeira seção (a maioria das pessoas a ouvem como uma tonicalização), onde estaria o acorde comum?
 3. Você pode comparar os c. 9-11 com qualquer coisa nos c. 1-4?
 4. Encontre um ritardo 9-8 com mudança de baixo.
 5. Encontre as oitavas paralelas por movimento contrário.



Beethoven, Bagatela, op. 119, no. 4

Disco 2 : Faixa 4

The image displays a piano score in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of music. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8, featuring a first ending (1.) and a second ending (2.) in measures 6 and 7. The third system contains measures 9 through 12. The fourth system contains measures 13 through 16. Dynamics include *sfp* (sforzando piano) in measures 6, 7, 9, and 10. A trill (*tr*) is marked in measure 6. The score concludes with a double bar line and repeat dots in measure 16.

C. Diagrame este trio até o nível da frase e denomine a forma. Assuma que as frases são de quatro compassos. Também, complete estes exercícios:

1. As violas duplicam que parte (até o c. 39) ?
2. Explique o Do \sharp 4 no c. 36.
3. Encontre 5as paralelas entre as vozes externas.



Mozart, Sinfonia K. 97, III

Disco 2 : Faixa 4

Trio
25

VI. I
VI. II
Vla.
Vc.
D.B.

p *fp* *fp*

p *fp* *fp*

p *fp* *fp*

p *fp* *fp*

30

fp *fp* *fp*

p *f* *f*

p *f* *f*

f *f* *f*

35

p *f* *p*

p *f* *p*

f *p*

f *p*

D. Diagrame esta peça até o nível da frase e denomine a forma. Assuma que todas as frases são de quatro compassos, exceto pela frase de oito compassos no c. 9-16. Também complete estes exercícios:

1. Discuta a escolha de tons (tonicalizações) nesta peça.
2. Identifique os acordes dos c. 17-24. Assuma que a modulação de volta ao Fá# menor é uma modulação de frase.
3. Encontre um grupo de 5as paralelas disfarçadas nestes mesmos compassos.
4. O que nesta peça é reminiscente da forma com reprise dupla?



Schumann, Album Leaf op. 99, no. 1

Disco 2 : Faixa 4

Ziemlich langsam

10

15

20

p

sf

sf

sf

dim.

p

pp

Red.

Resumo

O termo **forma binária** é aplicado a um movimento ou porção de um movimento que consiste de duas seções principais (exceto aqueles períodos e duplo-períodos que geralmente não são chamados de formas binárias). Se a primeira seção de uma forma binária termina na tríade de tônica na tonalidade inicial da forma, ela é uma **binária seccional**; se a primeira seção termina com qualquer outro acorde, ela é uma **binária contínua**. Muitas formas binárias podem ser simbolizadas como AA', sendo que a seção A' contém tanto elementos de continuação quanto contraste.

Música na **forma ternária** tem três partes, com a seção do meio provendo contraste através do uso de material diferente, seja melódico, textura, tonalidade ou uma combinação desses, e a terceira parte retornando toda ou a maior parte da primeira seção. A forma ternária é simbolizada como ABA e pode ser seccional ou contínua, dependendo se a primeira seção A termina ou não com a tríade de tônica da tonalidade inicial da forma.

Forma binária cíclica refere-se à música na qual a seção de abertura A retorna após o material contrastante, mas numa forma consideravelmente abreviada, como em A, B, 1/2A. Em muitas oportunidades a escolha entre binária cíclica e ternária é difícil de fazer. Tal como as formas binária e ternária, a forma binária cíclica pode ser seccional ou contínua.

Muitas das formas binária, ternária e binária cíclica são também formas de dupla-reprise, o que significa que elas consistem de duas seções repetidas. A primeira seção repetida é sempre a seção A, enquanto que a segunda seção repetida é o resto da forma. As repetições às vezes são escritas por extenso, talvez com ornamentações ou mudança no registro. Também, as seções principais de uma forma binária, ternária ou binária cíclica podem ser conectadas por **transições**, e a forma pode finalizar com uma seção conclusiva especial chamada **coda**.

A forma Balada popular americana é um desenho ternário AABA de 32 compassos. O blues de 12 compassos consiste de três frases com uma estrutura harmônica básica sobre a qual, na maioria dos casos, cada composição blues elabora uma progressão específica.

Forma sonata contém três grandes unidades formais. A **exposição** apresenta uma sucessão de temas característicos e estabelece um conflito tonal entre uma **tonalidade inicial** e uma **tonalidade secundária** contrastante. O **desenvolvimento** é organizado de forma mais variada, mas frequentemente apresenta desenvolvimento motivico dos temas da exposição, atividade sequencial, e a exploração de tonalidades mais distantes. A **recapitulação** reapresenta os temas da exposição, transpondo o material da tonalidade secundária para a tonalidade inicial. Muitas sonatas também contém uma **coda**.

Exposições de sonatas geralmente contém 1) um **tema primário** ou temas que estabelecem e confirmam a tonalidade inicial, 2) uma **transição** que desestabiliza a tonalidade inicial, 3) um **tema ou temas secundários** que estabelecem a tonalidade secundária e, frequentemente, 4) uma **seção de encerramento** que confirma a tonalidade secundária.

Um segundo tipo formal, o **rondó**, é caracterizado por um tema refrão que alterna com passagens temáticas contrastantes. As diferentes variantes desta forma, tais como o rondó a cinco partes e o rondó a sete partes, diferem somente em relação ao número de voltas do refrão e passagens contrastantes. A **sonata rondó** combina seu uso característico de voltas do refrão com as características de desenvolvimento e conflito tonal da sonata.