

# Parte Cinco

CROMATISMO 2

## Capítulo 21

# Mistura de Modos

### Introdução

O termo **mistura de modos** refere-se ao uso de notas de um modo (aqui, “modo” refere-se aos modos maior e menor) em uma passagem que predominantemente é em outro modo. Geralmente, a mistura envolve o colorir uma passagem no modo maior com notas de seu homônimo menor. A mistura de modos geralmente está a serviço de propósitos expressivos e é uma fonte frequente de acordes alterados. Outros termos usados para a mistura de modos são **acordes emprestados** e **mutação**.

### Acordes Emprestados em Menor

Alguns escritores sentem que o uso do  $\hat{6}$  e do  $\hat{7}$  alterados ascendente em menor é um exemplo de mistura de modos. De acordo com este ponto de vista, cada V, por exemplo, é emprestado do maior, o que torna a mistura de modos em menor uma ocorrência muito comum. Nosso enfoque é que os graus da escala  $\hat{6}$  e  $\hat{7}$  têm, cada um, duas versões (veja as pg. 53-55), o que significa que o  $\hat{3}$  alterado ascendente é o único grau da escala que pode ser emprestado em um modo menor.

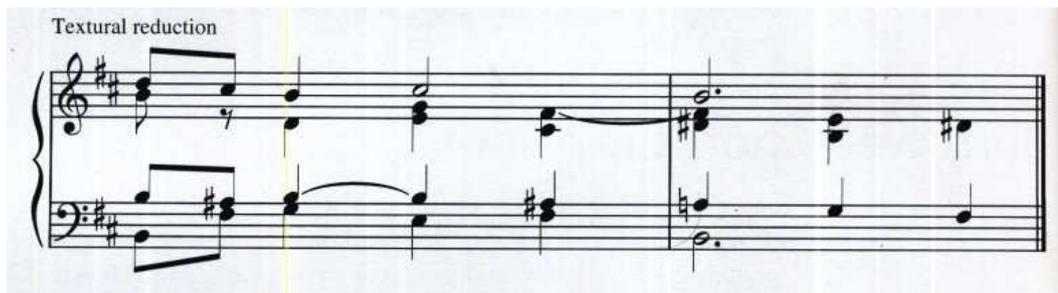
Desta forma, há um acorde frequentemente emprestado do maior que contém o  $\hat{3}$  alterado ascendente, e este acorde é a própria tríade de tônica maior. O  $\hat{3}$  alterado ascendente na tríade de tônica é chamado **terça de Picardia**, e foi usado para concluir a maioria das composições em menor desde mais ou menos 1500 até aproximadamente 1750. Um uso típico da terça de Picardia é visto no exemplo 21-1. Note que o numeral romano em maiúsculo I é o bastante para indicar a mistura de modos. Não é necessário acrescentar nenhuma nota explicativa na análise. A condução de vozes neste exemplo é digna de nota, especialmente a linha descendente do tenor e a parte do contralto, a qual contém, de fato, duas linhas. A redução mostra uma simplificação da textura.



**Exemplo 21-1** Bach, *Helft mir Gottes Güte preisen*

Disco 2 : Faixa 5

b: i V VI i<sup>6</sup> ii<sup>6</sup>/<sub>5</sub> v<sup>7</sup> v<sup>7</sup>/<sub>iv</sub> (iv<sup>6</sup>/<sub>4</sub>) I



A idéia da terça de Picardia é, às vezes, usada em uma escala mais larga. Por exemplo, a Sinfonia no. 5 de Beethoven começa em dó menor, mas o tom principal do último movimento é Dó maior.

## O Uso do $\flat\hat{6}$ em Maior

Os exemplos de mistura de modos no modo maior mais frequentes envolvem acordes que contém  $\flat\hat{6}$ . O “ $\flat\hat{6}$ ” aqui se refere ao sexto grau abaixado da escala. Os acidentes a serem usados na música podem ser um  $\flat$ , um  $b$ , ou um  $\flat\flat$ , a depender da armadura de clave, mas nós iremos nos referir ao sexto grau abaixado da escala como  $\flat\hat{6}$  em todo o caso. O empréstimo do  $\flat\hat{6}$  do homônimo menor cria quatro acordes emprestados que são usados frequentemente:  $\text{vii}^{\circ 7}$ ,  $\text{ii}^{\circ}$ ,  $\text{ii}^{\circ 7}$  e  $\text{iv}$ . O Exemplo 21-2 ilustra estes acordes no tom de Lá maior. Note que os numerais romanos são idênticos àqueles usados em menor.

### Exemplo 21-2



O  $\text{vii}^{\circ 7}$  é realmente um acorde mais útil que o  $\text{vii}^{\circ 7}$ , considerando que quintas paralelas nunca são um problema em sua resolução. O acorde de  $\text{vii}^{\circ 7}$  é um dos elementos motivicos primários no Exemplo 21-3, ao ser acentuado toda vez que ocorre. Apesar do fato que o  $\flat\hat{6}$ ,  $\text{f}\hat{a}\flat$ , estar numa voz interna, ele forma o começo de uma linha importante iniciada na primeira frase e completada na segunda:  $\text{F}\flat\text{-E}\flat\text{-D}\flat$  |  $\text{F}\flat\text{-E}\flat\text{-D}\flat\text{-C}$ . Note, também, o efeito interessante criado pelo não usual V-ii-V no c. 15.



### Exemplo 21-3 Chopin, Mazurka, op. 17, no. 3

Disco 2 : Faixa 5

Casualmente, você lembrará que tanto o  $\text{vii}^{\circ 7}$  / ou  $\text{vii}^{\circ 7}$  / podem ser usados para tonalizar uma tríade maior (rever p. 239). Nós agora podemos compreender que o uso do  $\text{vii}^{\circ 7}$  de uma tríade maior é um exemplo de mistura de modo. O  $\text{vii}^{\circ 7}/\text{V}$  no Exemplo 21-3 ilustra esse ponto, o  $\text{D}^{\flat}$  sendo o  $\text{b}^{\hat{6}}$  “emprestado” de  $\text{Mi}^{\flat}$  menor.

Frequentemente, o  $\text{vii}^{\circ 7}$  não resolve diretamente para o I mas é seguido pelo  $\text{V}^7$ . Apenas uma voz precisa movimentar-se para conseguir isto, como o Exemplo 21-4 ilustra.

#### Exemplo 21-4

O  $\text{iv}$  emprestado é usado frequentemente em primeira inversão como parte de uma linha de baixo descendente, como no Exemplo 21-5. A imitação entre o soprano e o tenor nos c. 4 a 5 e a linha ascendente do tenor nos c. 5 a 6 estão entre os muitos pontos a serem apreciados nesta linda frase.



#### Exemplo 21-3 Bach, *Herzliebster Jesu, was hast du*

Disco 2 : Faixa 6

O  $\text{ii}^{\circ 7}$  emprestado é provavelmente usado com mais frequência que o  $\text{ii}^{\circ}$  emprestado devido à direção adicional proporcionada pela sétima. O Exemplo 21-6 é típico.


**Exemplo 21-6** Bach, *Christus, der ist mein Leben*

Disco 2 : Faixa 6

F: I vii<sup>°6</sup> I<sup>6</sup> ii<sup>°6</sup>/<sub>5</sub> V<sup>7</sup> I

Em geral, o  $\hat{b}6$  no  $vii^{o7}$ ,  $iv$ , ou  $ii^{(o7)}$  desce por grau conjunto para o  $\hat{5}$ . Ele também é frequentemente alcançado por grau conjunto, seja a partir do  $\hat{b}6$  ou do  $\hat{5}$ .

## Outros Acordes Emprestados em Maior

Os exemplos de mistura de modos encontrados com mais frequência em maior são aqueles acordes que tomam de “empréstimo” somente o  $\hat{b}6$ :  $ii^o$ ,  $ii^{o7}$ ,  $iv$  e  $vii^{o7}$ . Os próximos exemplos mais comuns de mistura de modo faz uso do  $\flat 3$ :  $i$ ,  $\flat VI$  e  $iv^7$ . Menos comuns são aqueles que usam o  $\hat{b}7$ :  $\flat III$  e  $\flat VII$ . Todos esses acordes são vistos no Exemplo 21-7. Note que os símbolos para as tríades de submediante e de mediante emprestadas são precedidas por um bemol para indicar que a fundamental está alterada descendentemente. Use o bemol em sua análise sem se importar com o acidente real encontrado na notação, o qual pode ser um bequadro, um bemol, ou um duplo bemol, a depender do tom.

**Exemplo 21-7**

A: i  $\flat VI$   $iv^7$   $\flat III$   $\flat VII$

Se você assistiu ao filme *2001: Uma Odisséia no Espaço* (1968), você já está familiarizado com o famoso uso da tônica menor na música do filme, que faz uso da música *Assim falou Zarathustra* (1896) de Richard Strauss. Nesta obra, a tônica maior luta dramaticamente para se impor sobre sua versão menor, com a qual alterna. Todavia, apesar do  $vii^{o7}$ ,  $iv$ , e  $ii^{o7}$  serem encontrados frequentemente sozinhos em passagens no modo maior, a tríade menor da tônica ocorre frequentemente em longas passagens no homônimo menor. No Exemplo 21-8 o modo menor assume no c. 31, e o maior não é restabelecido até a chegada do Ré $\sharp$  no c. 36. Note que essa *não* é uma modulação, porque o Sib é o centro tonal de todo o trecho. Este exemplo ilustra também o  $\flat VI$ , precedido aqui por sua dominante secundária. O  $\flat VI$  é, às vezes, usado com um efeito dramático em cadências de engano:  $V-\flat VI$ . O  $V^{+6}/IV$  no Exemplo 21-8 é uma dominante aumentada, a qual será discutida em um capítulo posterior.




**Exemplo 21-9** Schumann, *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*, op. 48, no. 11

Disco 2 : Faixa 7

25

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

30

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

ritardando

a tempo

Textural reduction

Chord symbols: Eb: v7, I, V<sup>2</sup>/bIII, bIII, vii<sup>o</sup>6/5, v7, I

## Checagem

1. Qual o nome para o  $\hat{3}$  alterado ascendentemente na tríade de tônica no modo menor?
2. Mostre os símbolos de acordes para os acordes emprestados em maior discutidos neste capítulo.
3. Como o  $b6$  geralmente prossegue: por grau conjunto ascendente, por grau conjunto descendente, ou por salto descendente?

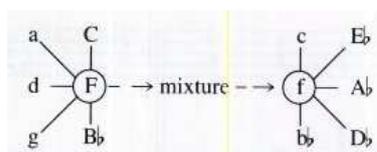
## Modulações Envolvendo Mistura de Modos

A mistura de modos em uma nova tonalidade é frequentemente usada como um sinal ao ouvinte de que uma modulação está a caminho. No Exemplo 21-10 ocorre uma modulação de Fá menor para para Mib maior. No c. 5, Beethoven usa um acorde de Fá menor, que é o acorde comum entre ambas as tonalidades. O acorde de  $F\hat{a}^{o7}$  que segue anuncia a modulação para o ouvinte porque este acorde é estranho à tonalidade de fá menor. (O acorde  $A1^{6+}$  no c. 3 é discutido no Capítulo 23.)


**Exemplo 21-10** Beethoven, Sonata para Trompa, op. 17, II

Disco 2 : Faixa 8

A mistura de modos também simplifica a modulação para certos tons afastados. Se uma passagem em maior escorrega para o homônimo menor, todos os tons vizinhos do homônimo menor ficam facilmente à mão. Por exemplo, a mistura no tom de Fá nos dá acesso a todos os tons no diagrama abaixo:



Schubert usa mistura no Exemplo 21-11 para se mover para a relativa maior do homônimo menor:  $F \rightarrow f \rightarrow Ab$ .


**Exemplo 21-11** Schubert, *Originaltänze*, op. 9, no. 33

Disco 2 : Faixa 5

## Auto-teste 21-1

(Respostas começam na página ??)

A. Escreva os acordes seguintes nas inversões especificadas. Inclua armaduras.

1 A:  $ii^{\circ 6}$       2 C:  $iv$       3 Eb:  $ii^{\circ 4}_3$       4 E:  $i^6$       5 F:  $\flat VI$

6 g:  $I$       7 Bb:  $vii^{\circ 6}_5$       8 Ab:  $iv^6$       9 G:  $\flat III$       10 D:  $ii^{\circ 6}_5$

B. Identifique os seguintes acordes. Inclua os símbolos de inversão.

1 E: \_\_\_\_\_      2 A: \_\_\_\_\_      3 Ab: \_\_\_\_\_      4 C: \_\_\_\_\_      5 D: \_\_\_\_\_

6 e: \_\_\_\_\_      7 G: \_\_\_\_\_      8 E: \_\_\_\_\_      9 Bb: \_\_\_\_\_      10 Eb: \_\_\_\_\_

C. Análise.

- Este é o final de uma canção de Cole Porter que se inicia em Dó menor e termina em Dó maior. Esses últimos oito compassos são a porção em Dó maior, apesar de que o compositor nos fornece diversas lembranças do modo menor. Identifique os acordes com numerais romanos e circule quaisquer notas da melodia que lembre Dó menor.



## Porter, "My Heart Belongs to Daddy"

Disco 2 : Faixa 9

So I want to warn you lad-die tho' I know you're per - fect-ly swell that My  
Heart be-longs To Dad-dy 'cause my dad-dy, he treats it so well.

Chords: N.C., C, G<sup>7</sup>, C, C<sup>7</sup>, F, Fm, C, D<sup>ø</sup>, G<sup>7</sup>, C

2. Identifique os acordes e NMs, circulando os numerals romanos de quaisquer acordes emprestados.

Verdi, *Il Trovatore*, Ato II, no. 11

Disco 2 : Faixa 10

MANRICO  
85

men - tre un gri - do vien dal cie - lo, men - tre un  
gri - do vien dal cie - lo che mi di - ce: non fe - rir!

Dynamic markings: *ff*, *ppp* *sottovoce*, *pp*, *p*

3. Identifique os acordes, circulando os numerais romanos de quaisquer acordes emprestados. Qual parte está duplicando as violas nos c. 47-51? A trompa em Ré soa uma 7ª abaixo do escrito.



Haydn, Sinfonia no. 73, I

Disco 2 : Faixa 10

A:

50

Fl.

Ob.

Bsn.

Hn. in D

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

D.B.

*f*

*a2*

*sf*

4. Identifique os acordes, circulando os numerais romanos de quaisquer acordes emprestados. Discuta qualquer acorde de sétima diminuta que ocorra em termos da resolução de seus trítomos. Revise as páginas 201-202.



Schubert, Sinfonia em Sib, I

Disco 2 : Faixa 11

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.  
D.B.

*p*

*p*

*p*

*p*

5. Neste admirável trecho, Beethoven consegue modular de Lá♭ menor para Ré maior, um trítono de distância. Explique como ele realiza tal procedimento (Não é necessário identificar todos acordes no trecho).



Beethoven, Sonata op. 26, III

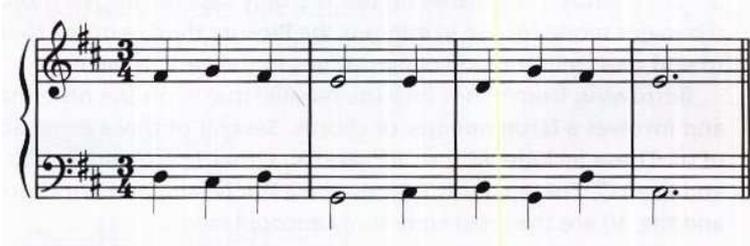
Disco 2 : Faixa 11

**Maestoso andante**

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked "Maestoso andante". The key signature is one flat (F major). The score includes dynamic markings: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *sf* (fortissimo), and *p* (piano). Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated at the beginning of their respective systems. A vertical yellow line is drawn through the score at measure 15.

D. Encadeamento. Analise os acordes sugeridos pela moldura soprano-baixo. Em seguida, acrescente as partes de contralto e tenor. Não esqueça de usar a mistura de modo especificada.

1. Inclua um  $vii^{\circ 7}$ .



2. Inclua um  $ii^{\circ 6}_5$ .



E. Analise os acordes especificados pelo baixo cifrado, em seguida faça um arranjo para coro SATB.



## Resumo

O termo **mistura de modos** refere-se ao uso de notas de um modo numa passagem que é predominantemente em outro modo. O único caso no qual um acorde é “emprestado” de um modo maior para ser usado no modo menor pe a **Terça de Picardia**, uma tríade de tônica maior que era usada para finalizar a maioria das composições em menor no começo da era tonal.

Emprestar do menor para seu homônimo maior, por outro lado, é mais comum e envolve um grande número de acordes. Muitos desses surgem pelo uso do  $b\hat{6}$ . Estes incluem o  $vii^{\circ 7}$ ,  $ii^{\circ}$ ,  $ii^{\circ 7}$  e  $iv$ . Outros acordes emprestados requerem o uso do  $b\hat{3}$  e mesmo do  $b\hat{7}$ . Esses acordes incluem o  $i$ ,  $bVI$ ,  $iv^7$ ,  $bIII$  e  $bVII$ , e destes, o  $i$  e o  $bVI$  são os mais comumente encontrados.

Mistura de modos é frequentemente um fator em modulações. Algumas vezes é utilizado somente na nova tonalidade após um acorde comum para sinalizar ao ouvinte que uma modulação está acontecendo. Outras vezes o acorde comum em si é um acorde emprestado, uma técnica que simplifica modulações para tonalidades distantes.



## Capítulo 22

# O Acorde Napolitano

### Introdução

Apesar da progressão I-V-I ser a força organizacional básica na harmonia tonal, muito do interesse harmônico da superfície em uma passagem tonal pode ser obtido pela maneira como a dominante é alcançada. Um dos acordes mais coloridos que podem ser usados para preceder a dominante é o Napolitano.

O **acorde Napolitano** deriva seu nome de um importante grupo de compositores de ópera do século XVIII associados com a cidade de Nápoles. Embora os compositores da “escola Napolitana” usassem com frequência este acorde em sua música, eles não o criaram mas o herdaram de compositores mais antigos. Entretanto, o termo *Napolitano* sobreviveu, e nós faremos uso dele e de sua abreviatura, N (o símbolo  $\flat$ II é uma alternativa aceitável). Dito de forma simples, a tríade Napolitana é uma *tríade maior* construída sobre o *segundo grau da escala alterado descendentemente*. Um acidente é requerido para soletrar o Napolitano em um tom menor e dois em um tom maior, conforme ilustrado no Exemplo 22-1.

#### Exemplo 22-1



d: N                      D: N

### Uso convencional do Napolitano

O Napolitano é geralmente encontrado no modo menor e em primeira inversão. De fato, a primeira inversão é tão típica da tríade Napolitana que ela é frequentemente chamada de **acorde de sexta Napolitana**. Ele tem uma função pré-dominante, assim como um acorde de  $ii^6$  (ou  $ii^{o6}$ ) diatônico, indo eventualmente para o V, mas seu efeito aural é visivelmente diferente. O Exemplo 22-2 ilustra diversos contextos nos quais a  $N^6$  é comumente encontrado. No piano, estabeleça a tonalidade de Mi menor e toque o exemplo para se tornar familiar com a sonoridade especial do  $N^6$ .

#### Exemplo 22-2





No Exemplo 22-4 o  $N^6$  aparece em uma textura mais complicada para teclado. Ambos Napolitanos no exemplo prosseguem diretamente para o V. Na resolução do primeiro  $N^6$ , o intervalo de uma  $3^\circ$  na melodia é preenchido por uma nota de passagem (o Lá4). Note que o tratamento mais livre das partes internas permitem que o  $b^2$  (Si $_b$ 2) na mão esquerda suba para o  $\natural^2$ . Isto não perturba o ouvinte, cuja a atenção é atraída para a resolução do Si $_b$ 4 mais significativa na melodia. Isto também ocorre nos Exemplos 22-6, 22-7 e 22-11.



**Exemplo 22-4** Beethoven, Bagatela op. 119, no. 9

Disco 2 : Faixa 12

O  $N^6$  ocasionalmente também ocorre em música popular. O Exemplo 22-5, um tema de uma trilha sonora de um filme, finaliza com uma progressão em ciclo de quintas:  $iv^{(7)}-VII^7-III^{(7M)}-VI-N^6-V^7-i$ . O Napolitano é indicado pelo símbolo “F/A”, que especifica uma tríade de Fá maior com Lá no baixo.



**Exemplo 22-5** Rota, “O Poderoso Chefão II”

Disco 2 : Faixa 13

## Outros Usos do Napolitano

O napolitano geralmente é utilizado em primeira inversão no modo menor, e geralmente progride para o V. Entretanto, muitos outros contextos para napolitano podem ser encontrados:

1. O Napolitano pode aparecer em posição fundamental (N) ou, raramente, em segunda inversão ( $N_4^6$ ). Em ambos os casos, provavelmente o baixo será dobrado em uma textura a quatro partes.
2. O Napolitano pode ocorrer no modo maior.
3. O Napolitano pode ser tonalizado. Isto pode tomar a forma de um único acorde (tal como  $V7/N$ ), ou pode ser uma modulação genuína para o tom do Napolitano. Em alguns casos o VI (ou  $bVI$ ) pode funcionar como V/N.
4. Em uma modulação o acorde comum pode ser um Napolitano em qualquer dos tons. Tonalidades afastadas podem estar envolvidas em tal modulação.
5. O Napolitano pode, às vezes, ter uma função outra que não a de um acorde pré-dominante.
6. Em raros exemplos o Napolitano pode ter uma estrutura outra que não uma tríade maior, incluindo o n (tríade menor),  $N^{7M}$  (tétrade com sétima maior), e  $N^7$  (tétrade com sétima menor).

Os exemplos abaixo ilustram a maioria destes usos do napolitano.

Ambos o  $V^7/N$  e o Napolitano em posição fundamental ocorrem no Exemplo 22-6. Note a relação de fundamentais em trítono entre os acordes N e V. A redução textural clarifica a sequência nos compassos 13-16.



### Exemplo 22-6 Chopin, Mazurka op. 7, no. 2

Disco 2 : Faixa 13

a:  $V^7$  VI  $V^7/N$  N  $V^7$  i

No Exemplo 22-7 Verdi usa o N numa tonalidade maior (e em posição fundamental). Todavia, ele prepara o N usando mistura de modos nos dois compassos anteriores. (Somente os acordes principais são analisados nos cinco primeiros compassos).



**Exemplo 22-7** Verdi *Il Trovatore*, Ato I, no. 5

Disco 2 : Faixa 14

Andante (♩ = 80)

C: I IV<sup>6</sup> ii<sup>6</sup> ii V

I vii<sup>o7</sup>/ii ii ii<sup>o6</sup> (I<sup>6</sup><sub>4</sub>) bVI (V/N) N V<sup>7</sup> I

Um trecho prévio de uma música popular, Exemplo 7-6 (p. 93), também usou um N em posição fundamental, desta vez em uma longa progressão de ciclo-de-quintas: iv–VII–III–VI–N–V–i. (Compare aquela progressão com a do Exemplo 22-5, discutida anteriormente).

O Exemplo 22-8 começa em Lá maior e conclui em Lá<sup>b</sup> menor (embora nenhuma das armaduras concorde com esta análise). O acorde de I<sup>6</sup> antes da barra dupla é enarmonicamente o mesmo que a tríade de Sib<sup>b</sup> maior, que é o Napolitano em Lá<sup>b</sup>. Ele progride então normalmente para i<sup>6</sup><sub>4</sub>-V em Lá<sup>b</sup> menor.



**Exemplo 22-8** Schubert, *Momentos Musicais*, op. 94, no. 6

Disco 2 : Faixa 14

A: V<sup>4</sup><sub>2</sub> I<sup>6</sup> V<sup>4</sup><sub>3</sub> I V<sup>4</sup><sub>3</sub> I<sup>6</sup>

ab: N<sup>6</sup> i<sup>6</sup><sub>4</sub> V i

O acorde no c. 108 do Exemplo 22-9 contém todas as notas de um acorde napolitano, mas ele não progride para o V. Em vez disso, conforme a mostra a redução, o acorde de  $N^6$  funciona como um acorde bordadura para o  $i^6$  que aparece antes e depois dele.



Exemplo 22-9 Mozart, Sonata K.310, I

Disco 2 : Faixa 15

107

a:  $i^6$

$N^6$

110

$i^6$   $ii^{\circ}7$   $V^7$   $i$

$i^6$   $(N^6)$   $ii^{\circ}7$   $V$   $i$



No Exemplo 22-11, um acorde de  $V^7$  é precedido por um  $N^7$  (uma téttrade com sétima menor), resultando em dois acordes  $M7m$  afastados por um trítano. Esta é uma das três combinações de acordes  $M7m$  que compartilham duas notas (veja pág. 250), neste caso Ré e Lá $\flat$ /Sol $\sharp$ . Note a ênfase da dinâmica no acorde Napolitano não usual, como no exemplo anterior.



**Exemplo 22-11** Clara Wieck Schumann, “Impromptu – Le Sabbat”, op. 5, no. 1

Disco 2 : Faixa 15

The musical score shows a sequence of chords in the left hand of a piano. The chords are labeled as follows:  $i$ ,  $iv$ ,  $N^7$ ,  $V^7$ , and  $i$ . The  $N^7$  chord is highlighted with a grey background. The dynamics are  $p$ ,  $sf$ , and  $p$ .

## Checagem

1. Nomeie quatro acordes que comumente seguem um acorde  $N^6$ .
2. Qual nota geralmente é dobrada num  $N^6$ ?
3. O  $b^2$  num  $N^6$  tende a se mover ascendentemente ou descendentemente?
4. Nomeie diversos usos menos comuns do acorde Napolitano.

## Auto-teste 22-1

(Respostas começam na página ??)

- A. Identifique cada acorde com cifras e numerais romanos.

The musical score consists of ten numbered measures. Below each measure, there are blank lines for identifying the chord with Roman numerals and figured bass notation. The chords are: 1.  $f^\sharp$ : \_\_\_\_\_, 2.  $Db$ : \_\_\_\_\_, 3.  $f$ : \_\_\_\_\_, 4.  $Bb$ : \_\_\_\_\_, 5.  $a$ : \_\_\_\_\_, 6.  $e$ : \_\_\_\_\_, 7.  $C^\sharp$ : \_\_\_\_\_, 8.  $eb$ : \_\_\_\_\_, 9.  $D$ : \_\_\_\_\_, 10.  $G$ : \_\_\_\_\_.

B. Inclua armaduras. Em seguida escreva cada acorde e identifique-os com cifras.

1 \_\_\_\_\_ 2 \_\_\_\_\_ 3 \_\_\_\_\_ 4 \_\_\_\_\_ 5 \_\_\_\_\_

F: iv                      E: N6                      c: N                      A: V<sup>7</sup>/vi                      g: vii<sup>o7</sup>/V

1 \_\_\_\_\_ 2 \_\_\_\_\_ 3 \_\_\_\_\_ 4 \_\_\_\_\_ 5 \_\_\_\_\_

F: iv                      E: N6                      c: N                      A: V<sup>7</sup>/vi                      g: vii<sup>o7</sup>/V

C. Análise

1. Identifique os acordes com os símbolos apropriados. Tente pensar em duas interpretações para o primeiro acorde no c. 16.



Haydn, Sonata para Piano no. 37, II

Disco 2 : Faixa 16

15                      3

*pp*                      *ff*                      *p*

2.
  - a. Identifique os acordes.
  - b. Identifique qualquer acorde de sexta quarta pelo tipo.
  - c. Identifique a forma deste trecho.



Mozart, Piano Trio K. 542, III

Disco 2 : Faixa 16

Violin                      122                      125

*p*

Piano                      *p*                      *p*                      *p*

3. Identifique os acordes e NMs. Assuma que o fá $\sharp$ 3 no c. 11 é uma nota de acorde. Omite os símbolos de inversão porque, neste trecho, a melodia está no baixo.



Chopin, Prelúdio op. 28, no. 6

Disco 2 : Faixa 17

4. A obra da qual esse exemplo foi retirado intencionava ser o movimento lento da famosa “Sonata Waldstein” de Beethoven. Ao invés, atualmente é popularmente conhecida como “Andante favori”.  
 (a) Analise todo o trecho na tonalidade de Fá maior. NMs na melodia foram postas em parênteses.  
 (b) Como você definiria a última NM? (c) Onde acontece uma nota pedal?



## Beethoven, Andante WoO 57.

Disco 2 : Faixa 17

Musical score for Beethoven's Andante WoO 57, measures 190-194. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. Dynamics include *ppp* (pianissimo) at measure 190, *cresc.* (crescendo) from measure 191 to 193, and *p* (piano) at measure 194. The piece concludes with a final chord in F major (two flats).

5. Este trecho de uma conhecida sonata de Mozart inicia em Lá menor e termina em Fá maior, tendo o primeiro acorde do c. 41 como acorde comum. Identifique todos os acordes.



## Mozart, Sonata para Piano K. 545, I

Disco 2 : Faixa 18

Musical score for Mozart's Sonata para Piano K. 545, I, measures 37-40. The score is in A minor (no sharps or flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The piece concludes with a final chord in F major (two flats).







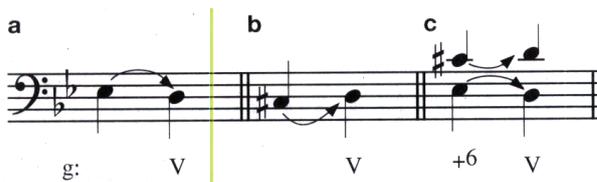
## Capítulo 23

# Acordes de sexta aumentada 1

### O intervalo de sexta aumentada

Uma maneira de enfatizar uma nota é alcançá-la por semitom, seja ascendente ou descendente. Nos exemplos 23-1a e b a dominante em Sol menor é alcançada por semitons. O acesso à dominante por semitons ao mesmo tempo ascendente e descendente resulta em um acesso ainda mais forte à dominante conforme está ilustrado no Exemplo 23-1c. Como você pode observar as duas notas de acesso formam um intervalo vertical de uma **6a. aumentada**. Este método de acesso à dominante distingue uma categoria completa de acordes chamados **acordes de sexta aumentada**.

#### Exemplo 23-1

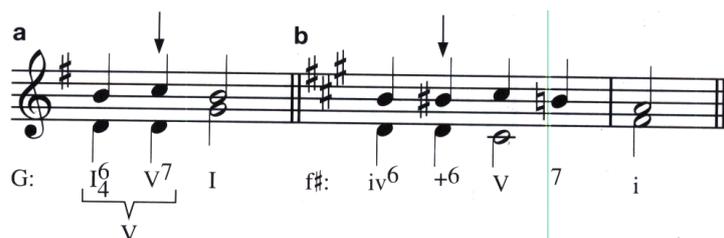


Os elementos característicos da maioria dos acordes de sexta aumentada são aqueles ilustrados no exemplo 23-1c:

1. O acorde a ser alcançado é o acorde de V.
2. O  $\hat{6}$  do modo menor (alterado cromaticamente e descendente se o modo for maior) aparece no baixo.
3. O  $\sharp\hat{4}$  está na parte superior.

O intervalo de uma  $6^+$  formado por estas notas é enarmonicamente equivalente a uma  $7^m$ , mas a diferença entre o efeito de uma  $6^+$  e o de uma  $7^m$  é facilmente detectado pelo ouvido. A  $7^m$  tende a resolver como no exemplo 23-2a, a  $6^+$  como no exemplo 23-2b. Toque ambas as partes do exemplo 23-2, e note o contraste no efeito destes dois intervalos.

#### Exemplo 23-2



Em uma textura a duas partes o acorde de sexta aumentada aparece como nos exemplos 23-1c e 23-2b. O símbolo analítico usado é simplesmente  $6^+$ . Note que o numeral é um  $6^+$  arábico e não um VI+ romano.

O intervalo de  $6^+$  geralmente resolve para fora por graus conjuntos, seguindo as tendências das notas para conduzir à dominante. Menos cumumente, a nota superior da  $6^+$  desce cromaticamente para produzir a sétima de um  $V^7$ . Isto geralmente ocorre apenas em acordes de  $6^+$  que têm três ou mais classes de notas (veja abaixo), com a nota superior do intervalo de  $6^+$  em uma parte intermediária.

Pelas razões mencionadas acima, o acorde de  $6^+$  está entre os mais fortes de todos os acessos à dominante, e ele geralmente segue diretamente para o V (ou  $i_4^6-V$ ). Ele é frequentemente usado logo após uma modulação para tornar claro ao ouvinte que uma modulação ocorreu de fato. Assim como o  $N^6$ , o  $6^+$  tem origem no modo menor, mas logo mostrou-se igualmente útil nos tons maiores. Quando usado nos tons maiores, ele é frequentemente precedido por mistura de modos.

## O Acorde de Sexta Aumentada Italiano

Na maioria dos casos os acordes de  $6^+$  contém mais que duas classes de notas. Quando uma terceira classe de notas é incluída, ela é geralmente a nota tônica, que se encontra uma 3M acima do baixo. Esta combinação de notas é chamada de **acorde de sexta aumentada Italiana** ( $It^{6+}$ ), que está ilustrada no exemplo 23-3. Este termo geográfico, como os outros que iremos usar, não tem qualquer autenticidade histórica – ele é simplesmente um rótulo conveniente e tradicional.

### Exemplo 23-3

Bb: +6 = It<sup>6+</sup>

O  $It^{6+}$ , como qualquer outro acorde de  $6^+$ , resolve para V ou para  $I_4^6-V$ . Em uma textura a quatro partes, a nota tônica é duplicada. As resoluções típicas são mostradas no Exemplo 23-4.

### Exemplo 23-4

D: It<sup>6+</sup> V I It<sup>6+</sup>  $I_4^6$  V<sup>7</sup> I

O Exemplo 23-5 inclui uma ilustração de uma  $It^{6+}$  em uma textura a três partes. A maior parte do trecho consiste de 6as paralelas (soprano e baixo) em torno de um pedal de tônica (contralto). Note que o baixo alcança o  $\hat{5}$  quatro vezes, com diferentes harmonias em cada caso.


**Exemplo 23-5** Mozart, A Flauta Mágica, K. 620, Abertura (partitura de piano)

Disco 2 : Faixa 19

Chord symbols below the score: Eb:  $I_4^6$   $IV^6$   $(i_4^6)$   $V_3^6/V$   $V_3^4/IV$   $IV^6$   $It^6$   $V$

## O Acorde de Sexta Aumentada Francês

Há dois acordes de  $6^+$  comuns que contém quatro classes de notas, e ambos podem ser pensados como um acorde de  $It^6+$  com uma nota acrescentada. Se a nota acrescentada for o  $\hat{2}$ , a sonoridade é chamada **acorde de sexta aumentada Francesa** ( $Fr^{6+}$ ), o qual é mostrado no Exemplo 23-6. Certifique-se de identificar uma  $6^+$  Francesa como  $Fr^{6+}$  e não como um  $F^6$ , que é uma cifra harmônica.

**Exemplo 23-6**

Diagram illustrating the construction of the French augmented sixth chord ( $Fr^{6+}$ ):

$c: +6$  +  $It^6$  =  $Fr^{6+}$

O  $Fr^{6+}$  funciona melhor em uma textura a quatro partes ou em texturas livres. As resoluções típicas estão ilustradas no Exemplo 23-7.

**Exemplo 23-7**

Chord symbols below the score: bb:  $Fr^{6+}$   $V$   $i$   $Fr^{6+}$   $i_4^6$   $V$   $i$

No Exemplo 23-8 uma  $Fr^{6+}$  fornece a côr harmônica para o clímax de todo um movimento. Neste ponto, no c. 38, Beethoven muda para uma textura a sete partes, o que explica porque o  $\sharp 4$  está duplicado. Nos compassos seguintes há um súbito retorno ao *piano* e a uma textura mais rala, com a nota de resolução ( $\hat{5}$ ) aparecendo apenas no baixo. Note que o baixo e o “tenor” movimentam-se em terças paralelas todo o tempo.


**Exemplo 23-8** Beethoven, Sonata op. 10, no. 3, III

Disco 2 : Faixa 19

Allegro

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

33 35 40

D: ii  $V\frac{4}{3}/ii$  IV  $V\frac{4}{3}/IV$  IV<sup>6</sup> Fr<sup>+</sup>6 V vi  $V\frac{6}{5}$  I

sequence

O  $Fr^{6+}$  ocasionalmente também é encontrado na música popular e no jazz. O símbolo usado pede um acorde M7m (Triade maior com sétima menor) com uma quinta abaixada. Por exemplo, o acorde  $Fr^{6+}$  no Exemplo 23-8 acima apareceria numa cifra harmônica como um  $Bb7(b5)$ , assim como acontece no Exemplo 23-9.


**Exemplo 23-9** Miller, “Bernie’s Tune”

Disco 2 : Faixa 20

Dm6  $Bb7(b5)$

A7 Dm6

## O Acorde de Sexta Aumentada Alemão

O outro acorde comum de  $6^+$  que contém quatro classes de notas é o **acorde de sexta aumentada Alemã** ( $Al^{6+}$ ). Ele pode ser pensado como um  $It^{6+}$  com a adição de um  $\hat{3}$  do modo menor (alterado cromática e descendentemente se em um tom maior). O  $Al^{6+}$  é visto no Exemplo 23-10.

**Exemplo 23-10**

A:  $+6$   $It^{6+}$   $Ger^{+6}$

$M3$   $m3$

Assim como qualquer acorde de  $6^+$ , as resoluções usuais do  $Al^{6+}$  são para o V e para o  $i_4^6-V$ . Quando o  $Al^{6+}$

progride diretamente para o V, há possibilidade de resultar 5as paralelas, como no Exemplo 23-11. Devido ao fato de que o ouvido é atraído pela resolução do intervalo de  $6^+$ , as paralelas não são tão objetáveis aqui, e elas podem ser encontradas ocasionalmente.



**Exemplo 23-11** Mozart, Quarteto de Cordas K. 173, II

Disco 2 : Faixa 21

49

decresc.

decresc.

decresc.

D:  $V_5^6/IV$  IV  $V_5^6/IV$  IV iv  $(i^6)$   $Ger^{+6}$  V

Entretanto, os compositores geralmente conseguem esconder as paralelas pelo uso de antecipações ou de ritardos ou evitá-las pelo uso de saltos ou arpejos. No Exemplo 23-12 Mozart primeiro evita as 5as saltando do  $Mib^3$  para o  $Sib^2$  (uma  $4^\circ$ ), e então, na segunda  $Al^{6+}$ , arpejando o  $Sib^2$  para o  $Sol^2$  antes da resolução, transformando a  $Al^{6+}$  em uma  $It^{6+}$ . (Note que os Exemplos 23-11 e 23-12 são ambos retirados da mesma obra.)



**Exemplo 23-12** Mozart, Quarteto de Cordas K. 173, I

Disco 2 : Faixa 22

112

*f* *p* *f* *p*

*p* *p* *p* *p*

c: i  $Ger^{+6}$  V g: i  $Ger^{+6}$  V

Uma solução mais simples para o problema do paralelismo é a de adiar o V pelo uso do sexta-quarta cadencial, como no Exemplo 23-13.

## Exemplo 23-13

g: Ger<sup>+6</sup>  $i_4^6$  V i      G: Ger<sup>+6</sup>  $I_4^6$  V I      G: Ger<sup>+6</sup>  $I_4^6$  V I

Voce pode ter notado que o último  $AI^{6+}$  no Exemplo 23-13 é soletrado diferentemente dos outros, embora ele soe o mesmo ( $L\sharp_4 = Si\flat$ ). Esta é uma enarmonização muito comum da  $AI^{6+}$ , usada apenas no modo maior, quando a  $AI^{6+}$  está progredindo para o  $I_4^6$ . A razão para o seu uso é mais para o olho que para o ouvido:  $L\sharp_4$  e  $Si\flat$  parece mais razoável que  $Si\flat$  e  $Si\sharp$ , considerando que esperamos que as notas alteradas ascendentemente subam e notas alteradas descendentemente desçam.

Enarmonias são também envolvidas quando comparamos o  $AI^{6+}$  com o  $V^7/N$ . O ouvinte pode descobrir o  $AI^{6+}$  de um acorde de dominante com sétima apenas por sua resolução, uma característica que pode conduzir a algumas modulações interessantes (a serem discutidas no Capítulo 25). Por exemplo, o  $AI^{6+}$  no c. 33 do Exemplo 23-14 soa como um  $V^7/N$  (um  $D\flat^7$ ), especialmente considerando que ele é precedido por um  $N^6$ . A resolução para  $V^7$  é necessária antes que sua função torne-se clara para nós. Note também que o  $\sharp_4$  ( $Si\sharp_2$ ) desce cromaticamente para o  $\flat_4$  ( $Si\flat$ ), para prover a sétima do acorde de  $V^7$ .



## Exemplo 23-14 Beethoven, Quarteto op. 18, no. 1, II

Disco 2 : Faixa 23

F: V/vi.      vi      ii      *cresc.*  $V^7$        $\flat VI$  (V/N)

The image shows a musical score for four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two flats. The second and third staves are in treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat. The score is divided into four measures. The first measure is labeled  $N^6$ . The second measure is labeled  $Ger^{+6}$  ( $V^7/N$ ) and is highlighted with a blue background. The third measure is labeled  $V^7$ . The fourth measure is labeled  $I$ . Dynamics include  $sf$  (sforzando) and  $p$  (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Acordes de  $AI^{6+}$  são frequentemente encontrados em cifras harmônicas, onde são indicados como um acorde  $M7m$  (triáde maior com sétima menor) sobre o sexto grau da escala menor, por exemplo C:  $Ab7-G7$ , que representa C:  $AI^{6+}-V^7$ . A teoria jazzística explica o  $Ab7$  como uma substituição do trítono; ou seja, o  $Ab7$  é um substituto para um acorde de  $D7$  ( $V^7/V$ ). Suas fundamentais estão afastadas por um trítono e ambos os acordes compartilham o mesmo trítono: Dó-Solb no acorde de  $Ab7$ , e Dó-Fá# no acorde de  $D7$ .

## Checagem

1. A  $6^+$  num acorde de sexta aumentada resulta da combinação de quais graus da escala?
2. Para criar um  $It^{6+}$ , qual grau da escala você deve adicionar à  $6^+$ ?
3. Qual grau da escala você adiciona ao acorde  $It^{6+}$  para formar um acorde  $Fr^{6+}$ ?
4. Qual grau da escala você adiciona ao acorde  $It^{6+}$  para formar um acorde  $AI^{6+}$ ?

## Outros usos de acordes de sexta aumentada convencionais

O acorde de  $6^+$  convencional, como foi descrito neste capítulo, geralmente funciona como o elemento final de uma série de acordes que levam para a dominante ou para a sexta-quarta cadencial. Todavia, diversos outros contextos podem ser encontrados, mesmo com o que podem ser considerados acordes de  $6^+$  convencionais. Alguns exemplos te darão uma idéia.

O  $6^+$  pode ser utilizado como um acorde bordadura, como em  $V-6^+-V$ , que é, de certa forma, uma função mais fraca do que seu uso como acorde pré-dominante. Um exemplo disto pode ser visto no Exemplo 21-10 na página 321.

Menos comumente, outro acorde, geralmente alguma forma de  $V^7/V$  ou  $vii^\circ/V$ , aparece entre os acordes de  $6^+$  e de  $V$ , como no Exemplo 23-15, onde o  $vii^\circ$  substitui o  $V$ .


**Exemplo 23-15** Mozart, Rondó K. 494

Disco 2 : Faixa 23

109

f: V<sup>7</sup> VI ii<sup>°4</sup>/<sub>3</sub> v<sup>7</sup> i<sup>4</sup>/<sub>3</sub> iv<sup>7</sup> vii<sup>°4</sup>/<sub>3</sub> i<sup>6</sup> 5/<sub>3</sub>

113

Ger+<sup>6</sup> vii<sup>°6</sup>/V vii<sup>°7</sup> i ii<sup>°6</sup> i<sup>6</sup>/<sub>4</sub> V i

Os compassos 110 a 112 do Exemplo 23-15 contém uma variante interessante do padrão de ciclo de quintas que nós discutimos no Capítulo 15 (revise as pág. 215-216). Exemplo 23-16a mostra um modelo bem mais simplificado, enquanto o Exemplo 23-16b elabora um pouco mais esse modelo. Finalmente, compare o Exemplo 23-16b com c. 110 a 112 no Exemplo 23-15.

**Exemplo 23-16**

a

4/3 7 4/3 7 4/3

b

4/3 7 4/3 7 4/3

No Exemplo 23-17 o  $A1^{6+}$  resolve normalmente num acorde de  $I_4^6$ , mas que acaba sendo um sexta-quarta de passagem ao invés do esperado sexta-quarta cadencial. Note também o movimento contrário nos c. 11 a 12 entre a melodia e o baixo.



**Exemplo 23-17** Fanny Mendelssohn Hensel, *Auf der Wanderung*

Disco 2 : Faixa 23

ist es die Ge - lieb - te, die Ge - lieb - te?

E:  $V^6 V_{2/IV}^4 IV^6$  Ger $^{+6}$  ( $I_4^6$ )  $vii^{o7}/VV_{2/IV}^4$   $I^6$   $I_4^6$   $V^7$  I

Auto-teste 23-1

(Respostas começam na página ??)

A. Identifique cada acorde, usando os símbolos de inversão quando apropriados.

1 Ab: \_\_\_\_\_

2 e: \_\_\_\_\_

3 Bb: \_\_\_\_\_

4 c: \_\_\_\_\_

5 f#: \_\_\_\_\_

6 d: \_\_\_\_\_

7 B: \_\_\_\_\_

8 A: \_\_\_\_\_

9 bb: \_\_\_\_\_

10 G: \_\_\_\_\_

B. Escreva cada acorde em posição cerrada. Os acordes de sexta aumentada devem estar em suas posições de baixo usuais (b<sup>6</sup> no baixo). inclua as armaduras.

1	2	3	4	5
f: Ger <sup>+6</sup>	E:	Fr <sup>+6</sup>	c#: N <sup>6</sup>	Db: Ger <sup>+6</sup>
6	7	8	9	10
a: Fr <sup>+6</sup>	Eb:	V <sup>6</sup> /ii	g: Ger <sup>+6</sup>	D: iv <sup>6</sup>
			b:	It <sup>+6</sup>

C. 1. Escreva os numerais romanos juntamente com os símbolos de inversão quando apropriados. Coloque-os acima das cifras.



Evans and Mann, "No Moon at All"

Disco 2 : Faixa 24

Dm	A/C#	D <sup>7</sup> /C				
No Moon At All, ___	what a night, ___	ev - en light - nin' bugs have				
4	G/B	C <sup>7</sup> /Bb	F/A	Bb <sup>7</sup>	A <sup>7</sup>	Dm
dimmed their light. ___	Stars have dis - ap - peared from	sight and there's No ___ Moon At All. _____				

2. Neste e em cada um dos trechos que seguem, identifique os acordes e discuta os detalhes de resolução de cada acorde de 6<sup>+</sup>. O #4 e o b6 confirmam suas esperadas resoluções para o 5? Como as 5as paralelas são evitadas na resolução do AI<sup>6+</sup>?



Clara Wieck Schumann, Polonaise op. 6, no. 6

Disco 2 : Faixa 25

**Non troppo Allegro**

3. Este trecho modula.



Haydn, Quarteto de Cordas, op. 64, no. 2, III

Disco 2 : Faixa 26

4. Encontre neste trecho dois acordes que são enarmonicamente equivalentes, mas bastante distintos em função.



Reineke, Concerto para Flauta op. 283, I

Disco 2 : Faixa 27

105

107

*tr.*

*mf*

5. Identifique todos os acordes e encontre um exemplo de uma nota de passagem cromática.



Haydn, Quarteto de Cordas op. 20, no. 5, I

Disco 2 : Faixa 28

5

*poco p*

*poco p*

*poco p*

*poco p*

Musical score for piano, measures 8-11. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Dynamics range from forte (f) to piano (p).

6. Os dois trechos abaixo são da mesma canção.



Beethoven, *Die Ehre Gottes aus der Natur*, op. 48, no. 4

Disco 2 : Faixa 29

**Majestätisch und erhaben**

Die Him - mel rüh - men des

*ff*

5  
E - wi - gen Eh - re, ihr Schall pflanzt sei - nen Na - men — fort. 10

24  
Wer führt die Sonn' aus ih - rem Zelt?

D. Acrescente a voz que falta em cada fragmento abaixo. Todos exceto o exercício 5 são textura a quatro partes.

1 2 3

F:  $ii^4_3$   $Fr+^6$  V  $Bb: IV^6$   $It+^6$   $I^6_4$  V  $a: i$   $Ger+^6$   $i^6_4$  V<sup>7</sup>

4 5

G:  $IV^6$   $ii^4_3$   $Ger+^6$   $I^6_4$  V<sup>7</sup>  $d: i$   $v^6$   $V^4/iv$   $iv^6$   $It+^6$  V

- E. Analise as harmonias sugeridas por esta moldura soprano-baixo, e tente incluir uma  $Fr^{6+}$  e um exemplo de mistura de modos em sua harmonização. Complete então a textura para piano incluindo as duas partes internas na pauta superior, seguindo os procedimentos de uma boa condução de vozes.

- F. Analise os acordes especificados por este baixo cifrado, e faça um arranjo para côro SATB.

## Resumo

A classe de acordes conhecida como acordes de sexta aumentada tem esse nome devido ao intervalo de 6a. aumentada. A  $6^+$  é tipicamente formada entre o sexto grau da escala menor ( $b\hat{6}$  se no modo maior) na voz do baixo e um  $\sharp\hat{4}$  em alguma parte superior. O intervalo de  $6^+$  expande para uma oitava no  $\hat{5}$  harmonizado por um acorde de V ou  $I_4^6$ .

Em texturas a três ou mais vozes, a tônica da escala geralmente aparece juntamente com o  $b\hat{6}$  e o  $\sharp\hat{4}$ , e esta combinação de intervalos é chamada de **acorde de sexta aumentada Italiana**. Os outros dois acordes convencionais de sexta aumentada adicionam uma quarta nota ao acordes de sexta aumentada Italiana: o **acorde de sexta aumentada Francesa** adiciona o segundo grau da escala, enquanto o **acorde de sexta aumentada Alemã** adiciona o  $\hat{3}$  do modo menor (no modo maior será o  $b\hat{3}$  ou  $\sharp\hat{2}$ ).

Acordes de sexta aumentada geralmente progridem para o V, apesar de que o acorde de V pode ser atrasado pelo acorde de tônica $_4^6$ . O acorde de tônica $_4^6$  é especialmente útil ao evitar 5as paralelas na resolução do acorde de  $AI^{6+}$ , apesar de que as 5as também podem ser evitadas ou escondidas por outros meios.

Usos excepcionais de acordes de sexta aumentada convencionais são ocasionalmente encontrados. Alguns desses são discutidos nas páginas ??-??.



# Capítulo 24

## Acordes de Sexta Aumentada 2

### Introdução

O Capítulo 23 apresentou os acordes de sexta aumentada na forma em eles geralmente ocorrem na música tonal: como fortes acordes pré-dominantes com o  $b\hat{6}$  no baixo, o  $\sharp\hat{4}$  em alguma parte superior e resolvendo para fora formando uma 8J no  $\hat{5}$ , que funciona como fundamental de um acorde de V. Entretanto, os acordes de sexta aumentada são às vezes usados de outras maneiras, incluindo estas:

1. Um membro do acorde outro que não o  $b\hat{6}$  pode ser usado como nota do baixo.
2. O intervalo de  $6^+$  pode ser criado por graus da escala outros que não o  $b\hat{6}$  e o  $\sharp\hat{4}$  conduzindo para outro grau da escala que não  $\hat{5}$ .
3. O intervalo de  $6^+$  pode expandir-se para a terça ou a quinta de um acordes ao invés de sua fundamental.
4. O acorde de sexta aumentada pode não ser um dos três tipos comumente encontrados.

Estas quatro possibilidades, que *não* são mutuamente exclusivas, são discutidas em mais detalhe nas seções seguintes. A lista é organizada de acordo com a frequência de ocorrência, o que significa que você raramente encontrará os usos listados próximo ao final do capítulo.

### Outras Posições do Baixo

Nós ainda não discutimos que nota funciona como fundamental de um acorde de sexta aumentada. A razão para isto é simplesmente que o acorde de sexta aumentada é uma sonoridade linear que *não tem qualquer fundamental*. Podemos organizar as notas de um  $Fr^{6^+}$  para lembrar um  $V^7/V$  alterado, e as sonoridades do  $It^{6^+}$  e do  $Al^{6^+}$  podem ser comparadas a acordes de  $iv^7$  alterados. De fato, muitos teóricos preferem usar numerais romanos modificados como uma maneira conveniente de representar os acordes de sexta aumentada. Contudo, estes acordes são sem fundamentais; eles têm apenas uma posição de baixo mais comum, o  $(b)\hat{6}$  no baixo.

Embora o  $\hat{6}$  do modo menor geralmente constitua o baixo de um acorde de  $6^+$ , outras posições do baixo realmente ocorrem, especialmente em música do período Romântico. Geralmente, a condução de vozes será idêntica ou semelhante àquelas encontradas nas resoluções padrão discutidas no Capítulo 23, mas o intervalo de  $6^+$  é quase sempre invertido, tornando-se uma  $3^\circ$ . A mais comum das várias possibilidades é aquela com o  $\sharp\hat{4}$  no baixo, como no Exemplo 24-1. Note também a enarmonia no  $Al^{6^+}$ , substituindo o  $d\hat{6}$  pelo  $r\hat{6}$ .


**Exemplo 24-1** Brahms, *Ruf zur Maria*, op. 22, no. 5

Disco 2 : Faixa 30

28 *p* bitt für uns, Ma-ri - a!

Bb:  $ii_3^6$  Ger<sup>+6</sup>  $I_4^6$  V  $V^7$  I

Uma progressão bastante similar a esta do Exemplo 24-1 é vista num trecho de uma canção jazzística do Exemplo 11-15 (p. 166). Se você voltar àquele exemplo, você perceberá que ele termina com uma progressão IV-A1<sup>6+</sup>-I<sub>4</sub><sup>6</sup>-V<sup>7</sup>-I com o  $\sharp 4$  no baixo do acorde de A1<sup>6+</sup>. A cifra harmônica para esse caso é Eb7/D $\flat$ , com o D $\flat$  funcionando como um C $\sharp$ .

A única outra posição do baixo que ocorre com alguma frequência é aquela com a nota tônica no baixo, como no Exemplo 24-2.


**Exemplo 24-2** Brahms, Sinfonia no. 1, op. 68, II (redução para piano)

Disco 2 : Faixa 30

14 *p*

E: IV  $vii_4^{\circ 6}$  I<sup>6</sup>  $vi^7$   $ii^7$  V<sup>7</sup>  $vii_3^{\circ 4}/V$   $i_4^6$  V Ger<sup>+6</sup> V

Devido ao fato que os acordes de 6<sup>+</sup> não têm fundamental e, portanto, não possam ser tecnicamente invertidos, não é necessário mostrar a posição do baixo do acorde no símbolo analítico. Use apenas o It<sup>6+</sup>, ou o quer que seja apropriado, independente da posição do baixo.

## Resoluções em Outros Graus da Escala

O intervalo crucial de qualquer acorde de sexta aumentada é, obviamente, o intervalo de  $6^+$  em si. Devido ao fato que esse intervalo geralmente embeleza o  $\hat{5}$ , nós poderíamos ter utilizado símbolos como  $A1^{6^+}/\hat{5}$ , mas entende-se que o “ $\hat{5}$ ” está implícito quando escrevemos  $A1^{6^+}$ . Todavia, especialmente no período Romântico, o  $6^+$  algumas vezes também é aplicado a outros graus da escala que não sejam o  $\hat{5}$ , e nestes casos nós deixaremos claro ao usar o método exibido abaixo no Exemplo 24-3.

### Exemplo 24-3

C:  $+6/\hat{1}$        $+6/\hat{2}$        $+6/\hat{3}$       etc.

Com a finalidade de soletrar ou reconhecer os vários  $6^+$  nestes contextos, teremos que nos familiarizar com o conteúdo intervalar dos três tipos de acorde de sexta aumentada. No Exemplo 24-4, os acordes de  $6^+$  embelezando o  $\hat{1}$  são formados pela transposição dos intervalos a partir das estruturas familiares do  $6^+/\hat{5}$ .

### Exemplo 24-4

C:  $It^{+6}$        $It^{+6}/\hat{1}$        $Fr^{+6}$        $Fr^{+6}/\hat{1}$        $Ger^{+6}$        $Ger^{+6}/\hat{1}$

A cadência  $A1^{6^+}/\hat{1}-I$  no Exemplo 24-5 aparece bem no final da música, após uma cadência  $V_3^4$  mais convencional alguns compassos antes.



### Exemplo 24-5      Chausson *Sérénade italienne*, op. 2, n°5

Disco 2 : Faixa 31

B: I       $Ger^{+6}/\hat{1}$

Freqüentemente quando um acorde de sexta aumentada resolve para algo que não o V, o acorde para o qual ele resolve é uma dominante secundária. Neste caso, é provavelmente melhor mostrar a análise em relação ao acorde que está sendo tonalizado. Por exemplo, o acorde no c. 44 do Exemplo 24-6 poderia ser analisado como um  $It^{6+}/\hat{6}$ , mas é melhor entendido como parte de uma tonalização de Fá menor (ii).



### Exemplo 24-6 Mozart, Sonata para Piano K. 457, I

Disco 2 : Faixa 31

## Resoluções Para Outros Membros de Acorde

Em todas as resoluções discutidas até aqui, o intervalo de  $6^+$  (ou  $3^\circ$ ) resolveu para a fundamental do acorde seguinte (o qual, às vezes, estava ornamentado com uma sexta-quarta cadencial). Muito menos comum é a resolução da  $6^+$  ou da  $3^\circ$  para a terça de um acorde (como no Ex. 24-7a), ou para a quinta do acorde (Ex. 27-7b). Tal uso da sonoridade da sexta aumentada é muito diferente daquelas discutidas até aqui. Para indicar isto, o símbolo do acorde é colocado entre colchetes. Em adição, o intervalo de  $6^+$  ou  $3^\circ$  pode ser usado para embelezar outro grau da escala que não o  $\hat{5}$ , em cujos casos nós usamos um símbolo como  $[A1^{6+}/\hat{3}]$ , como no Exemplo 24-7a. É importante compreender que os Exemplos 24-7b e c têm pouco em comum, mesmo se ambos mostram  $A1^{6+}$  soletrados idênticamente e seguidos por tríades de tônica. A tríade de tônica no Exemplo 24-7b está na inversão relativamente estável de sexta-terça, enquanto que a tríade de tônica no exemplo 24-7c é uma sexta-quarta cadencial representando a dominante em posição fundamental que segue.

### Exemplo 24-7



Acordes de sexta aumentada deste tipo também ocorrem algumas vezes na música popular. Se você enarmonizar o primeiro acorde de C7 no Exemplo 24-10 como dó-mi-sol-lá $\sharp$ , ele pode ser entendido como um acorde [A1 $^{6+}$ /3]. Neste caso, a 6 $^{+}$  (entre o dó e o lá $\sharp$ ) expande para uma oitava em si, a terça do acorde de I.



### Exemplo 24-10 Gershwin, “Somebody Loves Me”

Disco 2 : Faixa 33

1 G 2 Am<sup>7</sup> Am D 3 G 4 C<sup>7</sup>

Some - bod - y loves me I won - der who,

5 G 6 C<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> 7 G 8

I won - der who he/she can be

O mesmo pensamento pode ser usado para entender a “blue note” (o b $\hat{3}$ ) na progressão I-I-IV<sup>7</sup>-I frequentemente encontrada nos quatro primeiros compassos de um blues de doze compassos em maior.

## Outros Tipos de Acordes de Sexta Aumentada

Raramente você encontrará um acorde de sexta aumentada que não seja um dos três tipos padrões: Italiano, Francês ou Alemão. Quando você encontrar tal sonoridade, o símbolo 6 $^{+}$  será suficiente para mostrar o intervalo característico encontrado no acorde. Um dos tais acordes é visto no Exemplo 24-11. Aqui a sonoridade do 6 $^{+}$  assemelha-se a um Fr $^{6+}$ , mas o ré $\flat$ 3 deveria ser um ré $\sharp$ 3 para que ele fosse um Fr $^{6+}$ . Nós colocamos o 6 $^{+}$  entre colchetes porque o intervalo de 6 $^{+}$  expande para a terça do acorde de I $^6$ , como no Exemplo 24-7a.



### Exemplo 24-11 Strauss, *As alegres Travessuras de Till Eulenspiegel*, op. 24

Faixa 33

(redução para piano)

Disco 2 :

46

F: [+6/3] I<sup>6</sup>

O símbolo 6 $^{+}$  pode também ser usado para o que é realmente uma ocorrência muito comum – o uso de duas ou três sonoridades de sexta aumentada com um único intervalo de 6 $^{+}$ . No Exemplo 24-12 as notas de todos os três tipos de acordes de sexta aumentada aparecem no c. 15. Em tais casos o símbolo 6 $^{+}$  pareceria uma boa solução, embora você possa identificar a sonoridade que tenha maior duração (A1 $^{6+}$ ) ou a sonoridade que aparece por último (It $^{6+}$ ).


**Exemplo 24-12** Mozart, Sinfonia no. 40, K. 550, I (redução para piano)

Disco 2 : Faixa 33

g: #vi<sup>°</sup>7      +6      V

## Checagem

1. Este capítulo discute quatro formas não tradicionais nas quais acordes de sexta aumentada podem ser utilizados. Liste estas quatro formas.
2. Nós colocamos acordes de sexta aumentada entre colchetes, como em  $[Fr^{6+}]$ , para qual tipo dos quatro usos?
3. Qual símbolo nós utilizamos para a rara ocorrência de um acorde de sexta aumentada que não é um dos três tipos comuns?

### Auto-teste 24-1

(Respostas começam na página ??)

A. Identifique os seguintes acordes.

d: \_\_\_\_\_ e: \_\_\_\_\_ c#: \_\_\_\_\_ F: \_\_\_\_\_ D: \_\_\_\_\_

bb: \_\_\_\_\_ c: \_\_\_\_\_ Ab: \_\_\_\_\_ A: \_\_\_\_\_ g: \_\_\_\_\_

## B. Análise

1. Identifique os acordes neste curto trecho.



Brahms, Quarteto de Cordas op. 51, no. 2, III

Disco 2 : Faixa 34

e:

2. Identifique os acordes neste trecho.



Tchaikovsky, "The Witch", op. 39, no. 20

Disco 2 : Faixa 34

e:

3. Este é o final de uma das mais famosas canções de Schumann. Qual hino nacional está escondido na parte vocal? Note também o contraste entre o trecho vocal mais diatônico e a codetta mais cromática que finaliza a canção. Identifique os acordes e NMs.



## Schumann, "Die beiden Grenadiere", op. 49, no. 1

Disco 2 : Faixa 35

*f*

Schwer-ter — klir - ren und bli - tzen; dann steig' ich ge-waff - net her - vor ans dem Grab, den

*ff*

G:

*ritard.*

Kai - ser, den Kai - ser zu schü - tzen!"

*ritard.*

*Adagio*

4. Identifique os acordes, mas não as NMs, neste trecho. (Dica: analise o Mi $\flat$  no c. 4 como um ré $\sharp$ ). Note que no primeiro compasso, por exemplo, o Lá1 é a nota do baixo por todo o compasso.



## Chopin, Mazurka op. 67, no. 4

Disco 2 : Faixa 35

*Allegretto* ♩ = 138

*f*

*Red.* \*

*Red.* \*

*Red.* \*

5. Neste trecho a  $6^+$  (ou  $3^\circ$ ) é enarmonizada. Identifique os acordes, mas não as NMs.



Dvorák, Sinfonia no. 9 (“Do Novo Mundo”), II (textura simplificada)

Disco 2 : Faixa 35

## Resumo

Muitos dos acordes de sexta aumentada estão em conformidade com os três tipos discutidos no capítulo anterior, mas variações podem ocorrer. Em um dos casos, acordes de sexta aumentada podem aparecer com outros graus da escala que não o  $b\hat{6}$  no baixo – mais comumente o  $\sharp\hat{4}$ , mas outras membros do acorde podem aparecer no baixo também. Outra possibilidade é o intervalo de  $6^+$  expandir para a tônica de outro acorde que não seja o V ou  $V^7$ , como em  $A1^{6+}/\hat{1}$ ; isto ocorre com mais frequência em conexão com dominantes secundárias. Ainda outra possibilidade é resolver o intervalo de uma sexta aumentada não na tônica do acorde mas na terça ou na quinta. (Isto não inclui a resolução  $I_4^6-V$ , na qual o  $I_4^6$  representa o acorde de V.) Finalmente, em alguma ocasião você pode encontrar um acorde de sexta aumentada que não seja um dos três tipos padrão (Italiana, Francêsa ou Alemã).

## Capítulo 25

# Soletração Enarmônica e Modulações Enarmônicas

### Soletração Enarmônica

Soletrações enarmônicas são utilizadas por compositores por uma variedade de razões. Uma razão é indicar claramente a direção na qual uma nota irá se mover. Por exemplo, considere o  $\text{vii}^\circ/\text{V}$  no Exemplo 25-1a. Quando o  $\text{vii}^\circ/\text{V}$  move-se para o  $\text{I}_4^6$  cadencial não há muito sentido o  $\text{L}\flat$  subir para o  $\text{L}\sharp$ . Este movimento parece um pouco mais sensato quando o  $\text{L}\flat$  é soletrado como  $\text{Sol}\sharp$ , assim como está no Exemplo 25-1b, mas o resultado aural com qualquer instrumento de altura fixa é o mesmo. Esta nova soletração muda visualmente o acorde de um  $\text{b}^\circ 7$  para um  $\text{g}\sharp^\circ 7$ , mas ela não muda sua sonoridade, sua função ou sua análise. Obviamente, quando o  $\text{vii}^\circ/\text{V}$  move-se diretamente para o  $\text{V}$ , como no Exemplo 25-1c, o  $\text{L}\flat$  não apresenta nenhum problema porque a sétima resolve imediatamente em movimento descendente para o  $\text{Sol}$ .

Exemplo 25-1

F:  $\text{vii}^\circ 7/\text{V}$   $\text{I}_4^6$   $\text{V}$   $\text{vii}^\circ 7/\text{V}$   $\text{I}_4^6$   $\text{V}$   $\text{vii}^\circ 7/\text{V}$   $\text{V}$

Se você retornar à um exemplo anterior (Ex. 17-11 na pág. 250), você verá uma ilustração de um  $\text{vii}^\circ/\text{V}$  enarmonicamente soletrado, distribuído exatamente como no Exemplo 25-1b. Muito similar ao  $\text{vii}^\circ/\text{V}$  enarmonicamente soletrado é o acorde de  $\text{Al}^{6+}$  enarmonicamente soletrado (revise o Ex. 23-13 na pág. 348). Note que ambos envolvem a reescrita do  $\text{b}\hat{3}/\sharp\hat{2}$  precedendo um  $\text{I}_4^6$  no modo maior.

Outra razão para soletração enarmônica é o desejo da parte do compositor de facilitar as coisas para o executante. Este é provavelmente o caso no Exemplo 25-2, que tonaliza  $\text{F}\hat{a}\flat$ , o  $\text{bVI}$  de  $\text{L}\hat{a}\flat$ . No trecho do  $\text{bVI}$ , Mendelssohn escreve o segundo violino e a viola enarmonicamente na tonalidade de  $\text{Mi}$  maior, possivelmente para tornar seus trêmolos mais fáceis de ler.


**Exemplo 25-2** Mendelssohn, Quarteto de Cordas op. 80, IV

Disco 2 : Faixa 36

79 85

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

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

*p* *cresc.* *f*

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

Ab: V<sup>7</sup> bVI i<sup>6</sup><sub>4</sub> bVI

90 95

*cresc.* *fsf* *sf* *sf* *sf* *dim.*

*p* *cresc.* *f* *dim.*

*cresc.* *fsf* *sf* *sf* *sf* *dim.*

i<sup>6</sup><sub>4</sub> bVI V<sup>7</sup>/bVI bVI bVI<sup>M7</sup> vii<sup>o</sup><sub>6</sub>/V V<sup>6</sup> i

Ao invés de soletrar enarmonicamente somente algumas partes, como Mendelssohn fez no exemplo anterior, compositores geralmente reescrevem a tonalidade por inteiro. No Trio para Cordas de Schubert existe uma modulação de Sib maior para Solb maior (bVI), que em seguida, através de uma mistura de modos, muda para Solb menor. Para evitar essa estranha tonalidade (a armadura de clave conteria nove bemóis!), Schubert, de forma bastante razoável, a escreve em Fá# menor. O esqueleto harmônico desta passagem é mostrado no Exemplo 25-3.

**Exemplo 25-3** Schubert, Trio de Cordas D. 581, I (redução)

27 28 30 31 36 38 39 40

Bb: V<sup>7</sup> bVI V<sup>7</sup> I ii<sup>6</sup> I<sup>6</sup><sub>4</sub> (f#:) V<sup>7</sup> i

Gb: I

V

A música do século dezenove está repleta de exemplos de tonalidades enarmonicamente soletradas. Um dos Impromptus de Schubert contém uma passagem com a seguinte estrutura tonal:  $Mib$  maior –  $Mib$  menor –  $Dób$  menor, o último sendo reescrito como um  $Si$  menor. O trecho referente ao  $Mib$  menor –  $Dób$  menor dessa passagem é dado no Exemplo 25-4.



**Exemplo 25-4** Schubert, Impromptu op. 90, no. 2

Disco 2 : Faixa 37

Compositores irão – mas nem sempre – mudar a armadura de clave em situações como essa. De outra forma, ele utilizarão o acidente que for requerido. Este é o caso do Autoteste 21-1, parte C5 (p. 326), no qual Beethoven utilizou acidentes para escrever passagens em  $Si$  menor e  $Ré$  maior, apesar da armadura de clave conter sete bemóis. Independente de como esteja escrito, a tonalidade enarmonicamente soletrada é um exemplo de soletração enarmônica por conveniência; o ouvinte está totalmente desinformado sobre soletrações enarmônicas, e nenhum símbolo analítico especial é necessário. Soletração enarmônica por conveniência *não* é mesmo que modulação enarmônica, o qual é um tópico muito mais interessante, e que é o assunto do restante deste capítulo.

## Reinterpretação Enarmônica

A soletração enarmônica discutida até então neste capítulo tem intenção primária para os olhos, não os ouvidos. Entretanto, existem quatro sonoridades utilizadas na música tonal que podem ser reinterpretadas enarmonicamente *em uma tonalidade diferente* (não em tonalidades enarmônicas, como  $Solb$  maior e  $Fá\sharp$  maior), e o ouvinte pode ouvir essa reinterpretação quando esses acordes resolvem.

Uma dessas sonoridades é a téttrade maior com sétima menor, que pode servir tanto como um  $V^7$  ou como um  $AI^{6+}$  (Ex. 25-5a). Outra sonoridade é a téttrade diminuta com sétima diminuta, na qual qualquer nota pode servir como uma sensível (Ex. 25-5b). As outras duas possibilidades são a tríade aumentada e o acorde de  $Fr^{6+}$ , apesar destes acordes raramente serem reinterpretados enarmonicamente. Tonalidades maior ou menor homônimas podem ser substituídas para as tonalidades mostradas no Exemplo 25-5 e exemplos similares por todo este capítulo.

**Exemplo 25-5**

**a**

$Db: V^7 = c: Ger^{+6}$

**b**

$a: vii^{\circ 7} = f\#: vii^{\circ 6}_5 = eb: vii^{\circ 4}_3 = c: vii^{\circ 4}_2$

As implicações de tudo isso são que, quando o ouvinte escutar uma sonoridade de sétima maior-menor ou de sétima diminuta, certas expectativas provavelmente surgirão (tais como, “este acorde resolve com uma  $V^7$  em

$\text{Re}^{\flat}$  maior), apenas para ser, às vezes, deliciosamente frustrada por uma reinterpretação enarmônica igualmente lógica (tal como, neste caso, uma  $\text{A1}^{6+}$  em Dó menor). Este processo, que é frequentemente reservado para pontos especialmente dramáticos em uma composição, é conhecida como uma **modulação enarmônica**.

## Checagem

1. Contraste enarmonia por conveniência e modulação enarmônica.
2. Faça um esquema começando com  $\text{Si}^{\flat}$  maior que possa resultar em enarmonia por conveniência para o intérprete.
3. Quais as quatro sonoridade que podem ser reinterpretadas enarmônicamente para que elas ocorram em diferentes tons?
4. Quais destas quatro sonoridades são comumente usadas enarmonicamente na música tonal?

## Modulações Enarmônicas Usando a Sonoridade Tétrade Maior com Sétima Menor

O termo **modulação enarmônica** é usado para referir-se à modulação na qual o acorde comum é reinterpretado enarmônicamente para caber no segundo tom. A escrita real do acorde não é importante – ele pode ser escrito como ele apareceria no primeiro tom, no segundo, ou mesmo em ambos se ele ocorre mais de uma vez. O que importa é que o acorde comum possa ser ouvido como um acorde sensato nos dois tons.

A pessoa que escutar o Exemplo 25-6 provavelmente espera que o quarto acorde resolva como um  $\text{V}^7/\text{IV}$  em Sol maior, como ele o faz na pauta superior. Mas existe a possibilidade de que ele possa ser enarmônicamente reinterpretado como uma  $\text{A1}^{6+}$  em Si maior, como visto na pauta inferior. Esta reinterpretação resulta em uma modulação enarmônica de Sol maior para Si maior. Toque o Exemplo 25-6 várias vezes, comparando o efeito das duas resoluções da sonoridade de sétima maior-menor.

### Exemplo 25-6

The image shows two musical staves illustrating harmonic analysis. The top staff is in G major and shows the sequence: I (G),  $\text{V}^5_3$  (D), I (G),  $\text{V}^7/\text{IV} = \text{B: Ger}^{+6}$  (B), IV (D),  $\text{V}^7$  (F#), and I (G). The bottom staff shows the same sequence from the perspective of B major:  $\text{I}^{6/4}$  (B),  $\text{V}^7$  (F#), and I (B). A vertical line is drawn between the fourth and fifth measures. Arrows indicate the correspondence between the chord labels and the notes on the staves.

Agora compare o Exemplo 25-6 com o Exemplo 25-7. O último acorde no c. 41 do Exemplo 25-7 soa como um acorde de  $\text{G}^7$ . Considerando que a tonalidade neste ponto é Sol, o ouvinte provavelmente espera que o próximo compasso comece com um acorde de Dó (IV em Sol). Em vez disto, o  $\text{G}^7$  é tratado e escrito como uma  $\text{A1}^{6+}$  em Si maior. Note que nós não analisamos o primeiro acorde no c. 41 como o acorde comum (G: I = B:  $\text{bVI}$ ). Isto é porque é o acorde de sexta-quarta cadencial no c. 42, não o  $\text{V}^7/\text{IV} = \text{A1}^{6+}$ , que nos informa que uma modulação está acontecendo. lembre sempre de procurar pelo acorde comum ao voltar um acorde em relação àquele que sinaliza a modulação.


**Exemplo 25-7** Schubert, “Der Neugierige,” op. 25, no. 6

Disco 2 : Faixa 38

gan - ze Welt mir ein. O Bäch -

*p* *pp*

G: I<sup>6</sup> ii<sup>6</sup> I<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I

V<sup>7</sup>/IV  
B: Ger<sup>+6</sup>

I<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>7</sup> I

Qualquer acorde de V<sup>7</sup> ou de V<sup>7</sup> secundário no primeiro tom pode ser reinterpretado como acorde de AI<sup>6+</sup> no novo tom. O reverso é também possível – um AI<sup>6+</sup> primeiro tom pode tornar-se um V<sup>7</sup> ou um V<sup>7</sup> secundário no segundo tom. Contudo, na maioria dos casos o acorde comum é um AI<sup>6+</sup> no segundo tom, provavelmente porque tem um efeito mais dramático. Também, o acorde de sétima maior-menor no primeiro tom parece mais frequentemente ser um V<sup>7</sup>/IV. Esta afinidade comum, V<sup>7</sup>/IV tornando-se um AI<sup>6+</sup>, foi ilustrado nos Exemplos 25-6 e 25-7. Também poderia ser possível utilizar um It<sup>6+</sup> como um equivalente enarmônico de um V<sup>7</sup> incompleto, mas isto não é frequentemente encontrado por causa dos problemas de dobramento.

## Modulações Enarmônicas Usando o Acorde de Sétima Diminuta

Surpreendentemente, o acorde de sétima de minuta não é usado tão frequentemente quanto o acorde de sétima maior-menor em modulações enarmônicas, mesmo considerado que qualquer acorde de sétima diminuta pode levar para quatro direções, comparado com as duas possibilidades da tetrade maior-menor (veja Ex. 25-5). O pentagrama superior do exemplo 25-8 mostra quatro resoluções da mesma sonoridade de sétima diminuta. O pentagrama inferior é semelhante, exceto pelo fato de que o acorde de sétima diminuta em cada caso é seguido por um V<sup>7</sup> antes da resolução para a tônica. Ambos os métodos – vii<sup>o7</sup>-I e vii<sup>o7</sup>-V<sup>7</sup>-I – são usados em modulação enarmônica. Você deve tocar o Exemplo 25-8 para se familiarizar com o som dessas resoluções.

**Exemplo 25-8**

a b c d

Ab: vii<sup>o7</sup> I f: vii<sup>o6</sup><sub>5</sub> i<sup>6</sup> d: vii<sup>o4</sup><sub>3</sub> i<sup>6</sup> b: vii<sup>o4</sup><sub>2</sub> i<sup>6</sup>

Ab: vii<sup>o7</sup> V<sup>6</sup><sub>3</sub> I f: vii<sup>o6</sup><sub>5</sub> V<sup>4</sup><sub>3</sub> i d: vii<sup>o4</sup><sub>3</sub> V<sup>4</sup><sub>2</sub> i<sup>6</sup> b: vii<sup>o4</sup><sub>2</sub> V<sup>7</sup> i

O Exemplo 25-9 é do final da exposição de um movimento em forma sonata de Haydn. O movimento começa em Fá menor e modula para Lá♭ maior, a relativa maior. Pelo fato do compositor repetir toda a exposição, ele precisa modular de volta para Fá menor antes da repetição. Haydn prepara a modulação nos c. 46-47 com o uso de um acorde de  $G^{o7}$  ( $vii^{o7}$  em Lá♭), da mesma maneira que no pentagrama superior do exemplo 25-8a. Na primeira finalização, entretanto, ele usa a mesma sonoridade, reescrita como  $vii^{o6}_5$  em Fá menor, e o resolve como pentagrama inferior do Exemplo 25-8b, levando-nos de volta a Fá menor para a repetição. Aqui é o  $D6_3$  no segundo violino que sinaliza a modulação ao transformar o acorde de sétima diminuta num  $V^4_3$  em Fá menor.



**Exemplo 25-9** Haydn, Quarteto op. 20, no. 5, I

Disco 2 : Faixa 38

Ab: I  $iv^6_4$   $vii^{o7}$  I  $iv^6_4$   $vii^{o7}$  I

*cresc.*  $vii^{o7}$   $f: vii^{o6}_5$   $V^4_3$  i

O Exemplo 25-10 começa e termina em Lá maior. Um acorde de  $C\sharp^{o7}$  aparece no c. 140, mas o ouvinte provavelmente o escuta como um  $A\sharp^{o7}$ , que é  $vii^{o7}/ii$  em Lá maior ( $vii^{o7}/IV$  seria outra possibilidade). No entanto, Beethoven tratará este acorde como um  $vii^{o2}$  em Fá, como o  $D6_3$  no baixo agindo realmente como um  $R6b$ . Isto é semelhante ao pentagrama inferior do Exemplo 25-8d. Quando este mesmo acorde retorna no c. 145, ele soa como um  $vii^{o7}/vi$  em Fá porque ele segue o V e parece implicar uma progressão de engano  $V-vii^{o7}/vi-vi$ . Em vez disto, ele é tratado (e escrito) como um  $A\sharp^{o7}$ , um  $vii^{o6}_5/ii$  em Lá maior.



**Exemplo 25-10** Beethoven, Sonata para Piano op. 2, no. 2, IV

Disco 2 : Faixa 39

A: I  $V^4_3$   $I^6$   $V^6$  I  $IV^6$

138

141

144

Textural reduction.

135

Chords and annotations in the score include:  $I^6_{/4}$ ,  $V$ ,  $\frac{4}{2}$ ,  $I^6$ ,  $F: vii^{\circ 6}/ii$ ,  $V^7$ ,  $(I^6_{/4})$ ,  $V^7$ ,  $(I^6_{/4})$ ,  $V^7$ ,  $A: \circ^6/ii$ ,  $ii^6$ ,  $I^6_{/4}$ ,  $V^7$ ,  $I$ ,  $I$ ,  $V$ ,  $HC$ ,  $I^6$ ,  $ii^6$ ,  $V^7$ ,  $I$ .

A redução textural que aparece no exemplo 25-10 merece ser estudada. Toque-a e escute, prestando atenção especialmente à linha do baixo. Você notará que os c. 140-45 constituem uma digressão harmônica, evitando que o  $D^{\flat 6}$  do c. 139 alcance sua meta, Ré, até o c. 146. O exemplo todo é um período paralelo. A primeira frase tem quatro compassos, terminando com uma meia cadência no c. 138. A segunda frase começa como a primeira (logo a estrutura paralela), mas é expandida de quatro para dez compasso por meio da tonicalização do  $bVI$  no c. 140 a 145. Essa expansão é indicada pelos colchetes na redução.

## Outros Exemplos de Enarmonização

Tétrades maior-menor e acordes de sétima diminuta algumas vezes são utilizados enarmônicamente de forma mais localizada. No Exemplo 25-11 existe uma breve tonicalização do  $L^{\flat b}$  menor (o Napolitano menor!) nos c. 160 a 161, mas isso é muito curto para ser uma modulação. O compasso 162 soa o mesmo acorde que foi utilizado no c. 160 – um  $V^7$  do  $Abm$  – mas aqui funciona como um  $AI^{6+}$  em Sol maior. O Napolitano menor extremamente raro surge na seguinte sequência:  $G7-Cm-Eb7-Abm$ <sup>1</sup>.

<sup>1</sup>A versão original deste Impromptu está em  $Sol^b$  maior ao invés de Sol, o que significa que ele tonicaliza um  $L^{\flat b b}$  menor! Contudo, Schubert levou isso em consideração e reescreveu a tonalidade de  $L^{\flat b b}$  menor enarmônicamente como Sol menor.



Exemplo 25-11 Schubert, impromptu op 90, no. 3

Disco 2 : Faixa 39

Auto-teste 25-1

(Respostas começam na página ??)

A. Analise o acorde dado. Mostre então qualquer possibilidade de reinterpretação enarmônica deste acorde, mantendo a mesma armadura. Cada reinterpretação enarmônica deve envolver um novo tom, não apenas um tom enarmonicamente equivalente (tal como Sol# e Láb).

ex.

1  
F:  $V^7/IV$  = A:  $Ger^{+6}$  D: \_\_\_\_\_ = \_\_\_\_\_ = \_\_\_\_\_ = \_\_\_\_\_

2  
Eb: \_\_\_\_\_ = \_\_\_\_\_

3  
b: \_\_\_\_\_ = \_\_\_\_\_

4  
e: \_\_\_\_\_ = \_\_\_\_\_

- B. Cada um dos curtos exemplos seguintes contém uma modulação enarmônica. Analise cada exemplo *após* tocá-lo lentamente no piano e escutar o ponto de modulação. Não tente analisar estes exemplos sem escutá-los.

1

2

3

- C. Análise. Toque o máximo que você puder de cada trecho no piano, simplificando a textura quando necessário.

1. Este trecho começa em Solb maior e conclui em Sib menor, embora o Sib maior seja a meta eventual. Identifique todos os acordes. Você pode relacionar a figura Fá-Solb-Fá no último compasso com qualquer coisa que aconteceu antes? Isso é, isto lhe lembra de qualquer outra figura ouvida neste trecho?



Beethoven, "Adelaide," op. 46

Disco 2 : Faixa 40

58

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

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

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

V - - - - -

2. Olhe novamente o trecho de Schubert no Autoteste 19-1, parte A2 (p. 285). Seria essa uma modulação enarmônica? Explique sua resposta.
3. Este trecho começa em Sib maior e modula para F $\sharp$  menor. Antes que você analise a modulação, toque o trecho lentamente como blocos de acordes, ouvindo cuidadosamente enquanto você toca.



Schubert, Sonata para Piano D. 960, I

Disco 2 : Faixa 40

42

decresc.

46

*cresc.*

*ff*

*p subito*

4. Este trecho começa em Ré♭ maior e termina em Dó menor. Identifique todos os acordes.



Beethoven, Sonata para Piano op. 10, no. 1, III

Disco 2 : Faixa 41

107

*p*

ri - tar -  
ca - -

lan - dan - do do tenuto

Adagio Tempo I

113

tenuto

*ff*

Red. \*

5. Esta passagem começa em Dó maior e conclui em Mi maior, embora eventualmente sua meta seja o tom de Lá maior. Identifique todos os acordes neste trecho.



Schubert, Quarteto de Cordas op. 125, no. 2, II

Disco 2 : Faixa 41

34

39

44

*f > p* *pp* *dim.*

*f >* *pp* *dim.*

*f >* *pp* *dim.*

*pp*

*pp*

*ppp*

*ppp*

6. Este trecho é de uma passagem de retorno ao tema A de uma forma rondó a sete partes. O trecho inicia em Dó maior e finaliza em Dó $\sharp$  maior/menor, apesar de brevemente mover-se para Mi maior para o retorno do tema. identifique todos os acordes, incluindo a modulação enarmônica.



Beethoven, Sonata para Piano op. 90, II

Disco 2 : Faixa 42

The musical score shows three systems of music, measures 114, 118, and 122. The right hand plays chords and a melodic line, while the left hand plays triplets of eighth notes. A vertical green line is positioned at measure 118. The key signature is one sharp (F#).

## Resumo

**Soletração enarmônica** é utilizada algumas vezes quando um compositor quer deixar a direção de determinada linha melódica mais clara para o executante – como em Ré-Ré $\sharp$ -Mi em oposição à Ré-Mi $\flat$ -Mi – ou quando um compositor simplesmente quer tornar algo mais fácil de ler – ao escrever uma passagem em Mi ao invés de F $\flat$ , por exemplo. Estes tipos de soletração enarmônica surgem para a conveniência do executante, mas eles são inaudíveis ao ouvinte. **Reinterpretação enarmônica**, por sua vez, são audíveis porque elas reinterpretam um acorde numa nova tonalidade como parte de uma modulação. Modulações enarmônicas quase sempre utilizam uma tétrede maior com sétima menor ou uma tétrede diminuta como acorde comum. A tétrede maior-menor será ouvida como uma sexta aumentada Alemã em uma tonalidade, e um V<sup>7</sup> (ou V<sup>7</sup> secundário) na outra. Tétrades diminutas utilizadas como acorde comum será um vii<sup>o7</sup> (ou vii<sup>o7</sup> secundário) em ambas as tonalidades, mas classes de nota diferentes servirão como fundamentais em cada caso.



## Capítulo 26

# Demais Elementos do Vocabulário Harmônico

### Introdução

A harmonia tonal, na superfície um fenômeno musical simples e natural, é na realidade um conjunto de afinidades muito complexas e variáveis. Muitas pessoas têm devotado anos ao estudo da harmonia tonal e ao qual ilimitado número de estruturas musicais para os quais ela tem fornecido os fundamentos. Ela certamente representa uma das mais altas conquistas do intelecto e arte Ocidentais.

Devido ao fato de que o assunto é tão complexo, concentramo-nos neste texto com aqueles eventos harmônicos na música tonal que podem ser pensadas como o vocabulário básico do sistema – aqueles eventos que ocorrem com um grau de frequência relativamente alta. Este capítulo trata de uns poucos detalhes que são talvez menos fundamentais mas que, entretanto, merecem atenção. Mas certamente, mesmo com este capítulo, nós não exauriremos completamente o vocábulo harmônico. As variantes em detalhe e as exceções às “regras” encontradas na música tonal são muito numerosas para serem classificadas; de fato, é duvidoso que elas possam ser algum dia codificadas. Esta complexidade é um dos aspectos realmente fascinantes da música tonal, um aspecto que você deve estar ansioso para explorar em seus estudos adicionais da literatura.

### A Dominante com 6ª Substituta

Você pode estar familiarizado com o conceito de acorde com notas acrescentadas, tais como a tríade com uma 6ª adicionada. Tais acordes não foram realmente um padrão no vocabulário da música ocidental antes do impressionismo, mas eles foram reconhecidos com uma possibilidade muito antes daquele tempo. Por exemplo, Jean Philippe Rameau (1683-1764), um influente teórico e compositor francês considerava o primeiro acorde do Exemplo 26-1 como sendo um acorde de IV com sexta acrescentada. Embora você possa preferir identificá-lo como um  $ii_6^6$ , essa abordagem não explica a sétima não resolvida (Sib3). Qualquer que seja a análise que você escolha, a cadência é plagal (revise p. 137).

#### Exemplo 26-1



Bb: IV<sup>add6</sup> I  
(ii<sub>6</sub><sup>6</sup>)

Apesar de tríades com sexta acrescentada não serem características da maioria da música tonal, o acorde de dominante com uma **sexta substituta** não é incomum, especialmente no século dezenove. Neste caso, a sexta acima da fundamental substitui a quinta que não aparece. Se você tocar as três cadências do Exemplo 26-2, você notará que elas têm um efeito semelhante. A primeira é uma forma familiar de cadência autêntica perfeita. O




**Exemplo 26-4** Schumann, “Folk Song”, op. 68, no. 9

Disco 2 : Faixa 44

$d: \quad i^6 \quad vii^\circ 6 \quad V^7 \quad VI \quad ii^\circ \frac{6}{5} \quad V^{7\text{subs}}_{6\text{th}} \quad i$

A sexta substituta pode aparecer em conexão com a tríade de dominante em posição fundamental, como nos exemplos anteriores, ou com o  $V^7$  em posição fundamental, como no Exemplo 26-5a. A sétima do acorde é sempre escrita *abaixo* da sexta adicionada, como no Exemplo 26-5a, não acima dela, como no Exemplo 26-5b. Toque ambas as versões e note o efeito desagradável do segundo.

**Exemplo 26-5**

$B^b: \quad ii^6 \quad V^{7\text{subs}}_{6\text{th}} \quad ii^6 \quad V^{7\text{subs}}_{6\text{th}}$

O Exemplo 26-6 ilustra o  $V^{7\text{subs}}_{6a}$  na prática. Se você for um músico de jazz, você provavelmente estará tentado a escrever o  $V^{7\text{subs}}_{6a}$  como um  $V^{13}$ . Porém, nós não consideramos esse um acorde verdadeiramente de 13a porque falta nele muitos membros do acorde (5a, 9a, e 11a).


**Exemplo 26-6** Schumann, *Humoresque*, op. 20.

Disco 2 : Faixa 45

$B^b: \quad V^7/V \quad V^{7\text{subs}}_{6\text{th}} \quad I \quad (iv^6_4) \quad I$

Quando você resolve um V ou V<sup>7</sup> com uma sexta substituta, a sexta deve saltar descendentemente para a tônica (como em  $\hat{3}$  para  $\hat{1}$ ); a 6a nunca funciona como uma antecipação (como em  $\hat{3}$  para  $\hat{3}$ ).

## A Dominante com a Quinta Aumentada

Quando a quinta de um V ou V<sup>7</sup> é cromática e ascendente alterada, a sonoridade resultante é tanto uma tríade aumentada (V<sup>+</sup>) ou uma téttrade aumentada com sétima menor (V<sup>+7</sup>). Esta alteração é útil no sentido em que a quinta alterada cria uma sensível para a terça da tríade de tônica. O efeito de sensível não estaria presente se a tríade de tônica fosse menor, e por essa razão a dominante aumentada não é encontrada resolvendo para uma tríade menor. Estes conceitos estão ilustrados no Exemplo 26-7. Lembre-se de que o sinal “+” no V<sup>+7</sup> refere-se à tríade, não à 7a.

### Exemplo 26-7

a good      b not used

A: V<sup>+</sup> I    V<sup>+7</sup> I      a: V<sup>+</sup> i    V<sup>+7</sup> i

Note que o V<sup>+7</sup> pode conter o intervalo de uma sexta aumentada, dependendo da disposição das vozes (entre o soprano e o tenor no Ex. 26-7a). Tente não confundir esta dominante alterada, seja em posição fundamental ou invertida, com acordes de sexta aumentada mais convencionais.

Na maioria dos exemplos de V<sup>+</sup> e V<sup>+7</sup>, a dominante aumentada é precedida por sua forma diatônica, o que significa que o  $\sharp\hat{2}$  poderia também ser analisado como uma nota de passagem cromática. O Dó $\sharp$ 4 do Exemplo 26-8 é uma nota de passagem cromática, mas ao mesmo tempo cria uma V<sup>+7</sup> com a duração de quatro colcheias.



### Exemplo 26-8 Beethoven Sinfonia no. 9, Op.125, III (cordas)

Disco 2 : Faixa 46

8

*p*      *p*      *p*      *p*

Bb: V $\frac{4}{2}$     I<sup>6</sup>    V $\frac{6}{3}$     I    vi    ii $\frac{6}{3}$     I $\frac{6}{4}$     V    V<sup>+7</sup>    I

O  $V^+$  e o  $V^{+7}$  no modo maior são enarmônicos com o  $V_{6a}^{subs}$  e o  $V_{6a}^{7subs}$  no modo menor, como no Exemplo 26-9 ilustra. Todavia, as resoluções são bastante diferentes: a quinta aumentada do  $V^+$  move-se *ascendentemente* por semitom para o  $\hat{3}$  (Ex. 26-9a), enquanto que a sexta substituta do  $V_{6a}^{subs}$  salta *descendentemente* para o  $\hat{1}$  (Ex. 26-9b).

### Exemplo 26-9

a

b

C:  $V^+$   $^7$  I      c:  $V_{6th}^{subs}$   $^7$  i

O Exemplo 26-10 inicia com um acorde de V na tonalidade de  $D\sharp$ , e o acorde eventualmente resolve para o I, enarméricamente soletrado como um  $D\flat$ . No segundo compasso do exemplo, o  $Mi3$  parece criar um  $V_{6a}^{7subs}$ , mas se você tocar o exemplo, você ouvirá que o  $Mi3$  é na verdade um  $R\acute{e}x3$ , e que o acorde é um  $G\sharp^{+7}$  (compare com Ex. 26-9a). Chopin usou essa soletração enarmônica para conveniência do executante, o qual prefere ler  $Sol\sharp$ - $Mi$ - $F\acute{a}$  no soprano do que  $Sol\sharp$ - $R\acute{e}x$ - $F\acute{a}$ . A redução textural simplifica a situação escrevendo tudo em  $R\acute{e}b$ .



### Exemplo 26-10 Chopin, Noturno op. 48, no. 2

Disco 2 : Faixa 47

55

*p*

C#/Db: V      V $^{+7}$       I      V $^4_3$

$^3$        $^3$        $^3$        $^3$

$D\flat$ : V      V $^{+7}$       I      V $^4_3$

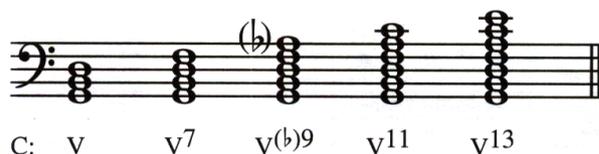
As dominantes secundárias também podem aparecer na forma aumentada. As mais comuns são a  $V^+/IV$  e a  $V^{+7}/IV$ , como no Exemplo 26-11.



## Acordes de Nona, Décima-Primeira, e Décima-Terceira

Assim como terças superpostas produzem tríades e acordes de sétimas, a continuação do processo produz acordes de nona, décimas-primas, e décimas-terceiras (o que não quer dizer que foi desta maneira que estas sonoridades evoluíram historicamente). Estes acordes estão ilustrados no Exemplo 26-13.

### Exemplo 26-13



Por mais interessante que estes acordes possam ser, a tríade e o acorde de sétima foram realmente o acontecer padrão da música do século dezoito e dezenove. Décimas primeiras e décimas terceiras de verdade são raras antes do impressionismo. As nonas ocorreram por toda era a era tonal, mas a nona do acorde frequentemente pode ser analisada como uma NM e geralmente desaparece antes que o acorde resolva. A maneira mais comum de resolver a nona é descer por um grau conjunto para duplicar a fundamental do acorde. Isto é o que acontece no Exemplo 26-14, onde a nona do modo menor, F<sup>b</sup>4, desce por grau conjunto para o Mib4, a fundamental do V<sup>7</sup>. O bemol no V<sup>b9</sup> indica uma nona menor acima da fundamental e não um bemol literalmente.



Exemplo 26-14    Beethoven, Sonata op. 2, no. 1, I

Disco 2 : Faixa 50

Ab: V<sup>b9</sup>    7    4/2    16

Outra possibilidade, ilustrada no Exemplo 26-15, é a de arpejar descendente da nona para sétima ou algum outro membro do acorde.



**Exemplo 26-15** Beethoven, Quarteto de Cordas op. 59, no. 2, III (redução p/ piano)

Disco 2 : Faixa 51

**Allegretto**

*pp*

e: i V | b9 7 i

Todavia, pode-se encontrar exemplos de acordes de nona que mantêm a qualidade de um acorde de nona até a resolução, ponto em que a nona resolve descendentemente por grau conjunto, tal como acontece com a sétima. Isto está ilustrado no Exemplo 26-16, onde a nona, Fá, resolve para o Mi no acorde seguinte.



**Exemplo 26-16** Schumann, “Leides Ahnung”, op. 124, no. 2

Disco 2 : Faixa 52

**Langsam**

*fp*

a: V<sup>b9</sup> i | V<sup>b9</sup> i | V i | VI |  $i\frac{4}{4}$  V

Todos os exemplos de acordes de nona citados até aqui foram dominantes com nonas. Embora as dominantes com nonas sejam mais comumente encontrados, outros acordes de nona de fato ocorrem. O Exemplo 26-17 contém um exemplo claro de um  $iv^9$ .



## O Acorde de Sétima Diminuta por Nota Comum

A maioria dos acordes de sétima diminuta funcionam como sétima da sensível da tônica ou de algum outro acorde dentro da tonalidade. Apesar do potencial enarmônico do acorde de sétima diminuta ser ocasionalmente explorado na modulação enarmônica, a resolução do acorde geralmente esclarece sua função.

Entretanto, há um uso de acorde de sétima diminuto que não está de acordo com o modelo usual. Neste caso, o acorde de sétima diminuta progride para uma tríade maior ou para um acorde de dominante com sétima, a *fundamental* do qual é a *mesma* que uma das notas do acorde de sétima diminuta. No Exemplo 26-19, o Sol4, a sétima do A $\sharp$ <sup>o7</sup>, é retida para tornar-se a fundamental do próximo acorde. É óbvio que o acorde de A $\sharp$ <sup>o7</sup> não é um acorde de sétima da sensível do Sol<sup>6</sup> ou do Sol $\flat$ <sup>6</sup>. Nos referimos a um acorde de sétima diminuta usada desta forma como **acorde de sétima diminuta por nota comum** (nc<sup>o7</sup>). Lembre-se que a nota em comum é a fundamental da tríade maior ou da dominante com sétima. O acorde nc<sup>o7</sup> pode ser soletrado de qualquer maneira, o único critério sendo aquele no qual uma das notas seja a mesma da fundamental do acorde embelezado. Todavia, geralmente eles são soletrados como no Exemplo 26-19, com a nota comum sendo a sétima do acorde.

### Exemplo 26-19

A função de um nc<sup>o7</sup> é simplesmente a de embelezamento, e nós colocamos seu símbolo analítico entre parênteses para indicar sua função harmônica fraca. Um nc<sup>o7</sup> pode ser usado para embelezar qualquer tríade ou téttrade da dominante, mas ele é mais encontrado progredindo para o I em maior ou o V<sup>(7)</sup> em maior (exemplos em menor são raros). Na maioria das vezes o nc<sup>o7</sup> tem um sabor distantemente não essencial, agindo como um acorde bordadura (Ex. 26-20a e 26-20b) ou como um acorde de passagem (ex.26-20c). Note a condução suave em todas as partes. Pelo fato do nc<sup>o7</sup> não ter, teoricamente, uma fundamental, nenhuma inversão deve ser indicada quando indentificar acordes nc<sup>o7</sup>.

### Exemplo 26-20

O exemplo 26-21 ilustra a progressão nc<sup>o7</sup>-I interpolada entre um IV $\flat$ <sub>4</sub> pedal e sua resolução de volta ao I. A redução textural do acompanhamento mostra que o único evento harmônico significativo aqui é a apresentação da tríade de tônica. O V $\flat$ <sub>3</sub> consiste apenas de bordaduras em um tempo fraco, enquanto o IV $\flat$ <sub>4</sub>, e o nc<sup>o7</sup> em combinação formam uma figura de bordadura dupla nas vozes intermediárias.


**Exemplo 26-21** Mozart, Sonata para Piano K. 545, II

Disco 2 : Faixa 55

**Andante**

G: I  $v\frac{3}{4}$  I (IV $\frac{6}{4}$ ) (cr $^{\circ}7$ ) I

Enquanto acordes  $nc^{\circ 7}$  geralmente estão completos, versões incompletos são algumas vezes encontrados, como no Exemplo 26-22, no qual está faltando a nota Lá no  $nc^{\circ 7}$ .


**Exemplo 26-22** Clara Wieck Schumann, Variações de Concerto, op. 8, var. 2

Disco 2 : Faixa 56

**Molto grandioso ma non troppo Allegro**  
*ben pronunziato la melodia*

C: I (cr $^{\circ}7$ ) I  $ii\frac{6}{3}/ii$

2

$V^9/ii$        $ii$        $ii^{\circ 6}$        $I^6_4$

Os acordes  $nc^{\circ 7}$  no Exemplo 26-23 embelezam um acorde dominante. Apesar de  $nc^{\circ 7}$  serem claramente ornamentais, seu sabor é crucial a esta passagem e à valsa que segue.



**Exemplo 26-23** Tchaikovsky, *Suíte Quebra Nozes*, “Valsa das Flores” (arranjo para piano)

Disco 2 : Faixa 57

D:  $V$        $(ct^{\circ 7}) V$        $(ct^{\circ 7}) V$        $V^7$

Outro acorde  $nc^{\circ 7}$  de embelezamento do V proeminente é visto no Exemplo 26-24. Os oito compassos introdutórios a essa famosa marcha de Sousa é essencialmente uma longa harmonia de dominante.



**Exemplo 26-24** Souza, “Semper Fidelis”

Disco 2 : Faixa 58

C:  $V$        $(ct^{\circ 7}) V$        $(ct^{\circ 7}) V$        $V$

O  $nc^{\circ 7}$  que embeleza o I é geralmente chamado de  $\sharp iii^{\circ 7}$  e aquele que embeleza o V de  $\sharp vi^{\circ 7}$ , como o Exemplo 26-20. Entretanto, são encontradas ocasionalmente escritas enarmônicas. No exemplo 26-25, Brahms escreve o  $nc^{\circ 7}$  que embeleza o I como um  $\sharp iv^{\circ 7}$  com a finalidade de esclarecer o arpejo Fá-Láb-Fá na melodia (em vez de Fá-Sol $\sharp$ -Fá). Uma característica do tema que começa no exemplo 26-25 é o uso extensivo de mistura de modos, e o Láb introduz esta técnica mas claramente que o Sol $\sharp$  faria. Este maravilhoso tema deve ser estudado em sua integridade (c. 1-15), usando uma gravação e uma partitura completa. Você descobrirá não apenas mistura

de modos, mas acordes de  $nc^{o7}$  adicionais, outros acordes alterados, e polimétrica (o efeito auditivo de dois ou mais compassos diferentes ocorrendo ao mesmo tempo). As afinidades motivicas são também de interesse. Por exemplo, compare a melodia dos c. 1-3 com o baixo dos c. 3-5. Incidentalmente, as vozes internas deste exemplo foram incluídas somente para clarear as harmonias – elas não representam a verdadeira condução de vozes de Brahms, a qual é muito complicada para uma redução para piano.



**Exemplo 26-25** Brahms, Sinfonia no. 3, op. 90, I (textura simplificada)

Disco 2 : Faixa 59

**Allegro con brio**

F: I (ct<sup>o7</sup>) I i<sup>6</sup> bVI<sup>6</sup> vii<sup>o4</sup>/<sub>3</sub>/V

O sistema de cifra popular algumas vezes utiliza acordes  $nc^{o7}$ . Basta procurar por um acorde de sétima diminuta que parece resolver incorretamente, e ver se ele compartilha alguma nota com a fundamental do acorde anterior ou (mais frequentemente) logo após ele. No Exemplo 26-26, o  $E^{o7}$  compartilha uma nota com a fundamental do  $Bb$  que o segue.



**Exemplo 26-26** Parker, “Thriving from a Riff”

Disco 2 : Faixa 60

Bb: I ii<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup>/ii ii<sup>7</sup> V<sup>b9</sup>  
 Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Eb Edim<sup>7</sup> Bb Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>  
 ii<sup>7</sup>/IV V<sup>7</sup>/IV IV (ct<sup>o7</sup>) I ii<sup>7</sup> V<sup>7</sup>

É fácil confundir o  $vii^{o7}/V$  com o  $nc^{o7}$  que embeleza a tônica porque eles enarmônicamente equivalentes e algumas vezes é soletrado enarmônicamente (veja o Capítulo 25, p. ??). Isto é especialmente claro no Exemplo 26-25, onde o  $nc^{o7}$  é realmente escrito como um  $vii^{o4}_3/V$  ( $B^{o7}$ ). Você não terá problemas se tiver o seguinte em mente:

**Acorde seguinte ao acorde  $^{o7}$ :**

I ou I<sup>6</sup>  
V ou I<sup>4</sup>

**Deveria ser analisado como:**

$nc^{o7}$   
 $vii^{o7}/V$

No Exemplo 26-27 Schumann escreve o acorde no segundo tempo do c. 15 como um  $D\sharp^{o7}$ , um  $nc^{o7}$  de I, mas sua resolução para um  $I^6_4-V^9$  requer um análise como um  $vii^{o7}/V$ . A textura deste exemplo é muito complexa e apresenta imitação entre as partes do soprano e do contralto.


**Exemplo 26-27** Schumann, “Lento espressivo”, op. 68, no. 21

Disco 2 : Faixa 61

C: IV  $vii^{\circ}7/V$   $I^6_4$   $V^9vii^{\circ}7/vi$   $V^7/ii$   $V^7/V$   $I^6_4$   $V^7/V$   $I^6_4v^7$  I

Acordes de sétima diminuto por nota comum algumas vezes são utilizados para embelezar dominantes secundárias da mesma forma que os acordes de I e V tradicionais. O ponto alto da passagem no Exemplo 26-28 é o acorde de  $A^{o7}$  no c. 65-66, o qual é um  $nc^{o7}$  muito breve  $I^6$  no c. 67, ou do  $V^7/ii$  que é a harmonia principal daquele compasso, ou ambos.


**Exemplo 26-28** Joplin, “Fig Leaf Rag”

Disco 2 : Faixa 62

Eb: I  $V^6_{/ii}$  7 ii 6  $(ct^{\circ}7)$   $V^3_{/ii}$   $(I^6?)$  7  $vii^{\circ}6/V$   $V^7$  I

No Exemplo 26-29 um acorde  $nc^{o7}$  é usado enarmônicamente como parte de uma tonicalização do Napolitano. Quando nós primeiramente ouvimos o acorde de sétima diminuta no c. 12, nós provavelmente ouvimos ele como um  $vii^{\circ}7/vi$  e esperamos um acorde de  $vi$  logo em seguida, como parte de uma resolução de engano do  $V^7$  precedente. Ao invés, ele funciona como um  $nc^{o7}$  do  $V^7/N$  que o segue. Note também o não usual acorde de  $AI^{6+}$  no c. 15.


**Exemplo 26-29** Fanny Mendelssohn Hensel, *Beharre*

Disco 2 : Faixa 63

C: I<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>7</sup> (vii<sup>o7</sup>/vi) (ct<sup>o7</sup>) V<sup>7</sup>/N N V<sup>4</sup><sub>3</sub>/N N V<sup>7</sup>/N N

[Ger<sup>+6</sup>/1̂] V<sup>7</sup> I  
(N<sup>7</sup>?)

## Checagem

1. Seria o  $V_{6a}^{subs}$  o mesmo que uma tríade com uma sexta adicionada?
2. Na resolução de um  $V_{6a}^{subs}$ , como a sexta resolve?
3. Em um  $V_{6a}^{7subs}$ , a sétima fica acima da sexta, ou é o contrário?
4. Como a quinta aumentada de um  $V^+$  ou  $V^{+7}$  resolve?
5. Na progressão  $V^{b9}-i$ , como a nona resolve?
6. Quais acordes são mais comumente embelezados por um  $nc^{o7}$ ?
7. Qual membro desses acordes (fundamental, terça, e assim por diante) serão compartilhados com o  $nc^{o7}$ ?
8. O  $nc^{o7}$  que embeleza \_\_\_\_\_ geralmente é soletrado como um  $\sharp iii^{o7}$ , enquanto aquele que embeleza o \_\_\_\_\_ geralmente é soletrado como um  $\sharp vi^{o7}$ .

## Simultaneidades

Sabemos que alguns acordes em uma passagem tem uma função mais de embelezamento que outros. Isto foi discutido na seção anterior e também em relação ao acordes de sexta-quarta de passagem, acordes de sextas paralelos, e outros. As vezes o rótulo tradicional para um acorde de embelezamento (isto é, V, ii, etc.) parece particularmente sem sentido, e nós podemos usar o termo simultaneidade para tal sonoridade para distingui-lo de um **acorde** tradicional. Um exemplo frequentemente encontrado é a sonoridade de sétima de diminuta com uma função de passagem.

Considere os c. 5-8 do Exemplo 26-30. A progressão básica aqui é um I-V<sup>7</sup>-I em Si maior, mas os c. 6-7 contém uma série de acordes de sétima diminutos escorregando descendente por semitons, indicado pela série de setas no diagrama seguinte.

Compassos	5	6	7	8	
		D $\sharp^{\circ 7}$ → E $\sharp^{\circ 7}$ → A $\sharp^{\circ 7}$ → D $\sharp^{\circ 7}$ → G $\sharp^{\circ 7}$ → C $\sharp^{\circ 7}$			
Acordes	B	F $\sharp 7$	B7 $^{(b9)}$	F $\sharp 7^{(b9)}$	B
Funções:	I	V <sup>7</sup>	V $^{b9}$	I	

Esses acordes de sétima de diminutas são melhor entendidos como *simultaneidades* – sonoridades tradicionais usadas de maneira não tradicional. Aqui a sonoridade de sétima diminuta descendente não funcionam como acordes de vii $^{\circ 7}$  ou nc $^{\circ 7}$  mas como sonoridade de passagem conectando o V<sup>7</sup> ao V $^{b9}$ . Apesar de que esses acordes de sétima diminuta possam ser analisados como uma sequência de ciclo de quintas (rever p. 246), não é provável que nós os percebemos desta forma, logo, nós não utilizamos numerais romanos em sua análise.



### Exemplo 26-30 Clara Wieck Schumann, Romance op. 5, no. 3

Disco 2 : Faixa 64

Andante con sentimento

O exemplo 26-31 é mais complicado, e você deve tocá-lo várias vezes antes de continuar a leitura. Esta frase está em Sol menor, e ela contém exclusivamente sonoridades tradicionais. As NMs, se existir alguma, são difíceis de identificar. As fundamentais das sonoridades são rotuladas, com análises alternativas mostradas em dois casos.


**Exemplo 26-31** Schumann, *Das verlassne Mägdelein*, op. 64, no. 2

Disco 2 : Faixa 65

**Nicht schnell**  
*p*

Früh wann die Häh - ne kräh'n, eh' die Stern - lein schwin - den,

*pp*

G A? Eb? F# G Bb C A? C? F# +6 G

Duas das sonoridades neste exemplo são sem sentido no contexto de sol menor na qual elas ocorrem: o Bbm no c. 2 e o It<sup>6+</sup> sobre o Dób3 no c. 4. Se assumirmos que estas são simultaneidades com uma função de passagem, a frase começa a fazer mais sentido. Agora a análise seria como segue:

i ii<sup>o</sup><sub>4</sub> or VI | vii<sup>o</sup><sub>2</sub> (i<sup>6</sup>) | IV<sup>7</sup> ii<sup>o</sup><sub>6</sub> or iv | vii<sup>o</sup><sub>3</sub> i<sup>6</sup>

Agora podemos ouvir a frase em dois seguimentos, cada um concluindo com uma progressão vii<sup>o</sup><sub>7</sub>-i; a primeira sendo uma progressão mais fraca porque o acorde de i está na segunda inversão. A única singularidade na frase é o IV<sup>7</sup>, o qual surge geralmente através da escala menor ascendente. Aqui ele é causado pelo cromatismo descendente na linha do contralto. Um detalhe interessante da passagem é a imitação do contralto e baixo nos c. 1-2 pelo soprano e contralto nos c. 3-4.

## Sucessão Colorística de Acordes

Outra maneira de embelezar uma progressão fundamental de acordes é através do uso de movimentos inesperados de fundamentais para acordes estranhos ao tom. O Exemplo 26-32 consiste de uma enorme cadência final I-V<sup>7</sup>-I em Dó maior, com o acesso ao V<sup>7</sup> dramatizado por uma série colorida de acordes inesperados. Eles não parecem implicar qualquer tonalização ou funcionar em um sentido tradicional em qualquer tom. Na análise nós simplesmente indicamos a fundamental e o tipo de sonoridade de cada acorde.


**Exemplo 26-32** Lizst, *Orpheus* (redução)

Disco 2 : Faixa 66

214 220 225

C: I A Gm Eb F# (vii<sup>o</sup><sub>2</sub>) V<sup>7</sup> I

Sucessões colorística frequentemente envolvem afinidades cromáticas de mediantes (rever p. 281), assim como nas sucessões precedentes do C para o A e do E $\flat$  para o F $\sharp$ . Ou então volte para o Exemplo 26-30 para uma sucessão num ambiente mais convencional, onde a progressão nos c. 3-4 pode ser analisada como um V-I-(bIII)-V, com o bIII entre parênteses para indicar sua qualidade colorística. Ainda mais distante do que a relação de mediantes cromática é a **relação de mediantes duplamente cromática**. Neste caso, os acordes estão em modos *opostos* (maior/menor), têm fundamentais a uma distância de 3M ou 3m, e não compartilham *nenhuma* nota em comum. Exemplos poderiam ser de Dó maior para Lá $\flat$  menor e de Dó menor para Lá maior.

As tríades de Lá $\flat$  maior e Mi menor no Exemplo 26-33 estão numa relação de mediantes duplamente cromática porque Lá $\flat$  e Mi estão enarmônicamente separados a uma distância de 3M e as duas tríades não compartilham nenhuma classe de notas. O ouvinte provavelmente não conseguiria adivinhar que esses acordes levariam para uma cadência autêntica em F $\sharp$  menor.



**Exemplo 26-33** Puccini, *Tosca*, Ato II

Disco 2 : Faixa 67

**Lentamente**

B $\flat$  A $\flat$  Em B $\flat$  A $\flat$  Em

### Auto-teste 26-1

(Respostas começam na página ??)

- A. Em cada exercício abaixo, analise o acorde dado. Escreva então o acorde especificado de maneira que ele conduza suavemente para o acorde dado com condução de vozes aceitável. Alguns dos problemas utilizam uma textura a cinco partes para uma condução de vozes mais simples.

1 G: V+ \_\_\_\_\_ 2 A $\flat$ : V<sup>9</sup> \_\_\_\_\_ 3 E: (ct<sup>o</sup>7) \_\_\_\_\_ 4 F: V+<sup>7</sup>/IV \_\_\_\_\_

5 D $\flat$ : ii<sup>9</sup> \_\_\_\_\_ 6 F $\sharp$ : V<sup>7</sup><sub>subs</sub><sup>6th</sup> \_\_\_\_\_ 7 B: (ct<sup>o</sup>7) \_\_\_\_\_ 8 c: N<sup>6</sup> \_\_\_\_\_

B. Análise. Por toda seção assinalada (usando setas, etc.) quaisquer ocorrências de acordes discutidos neste capítulo.

1. Identifique os acordes e NMs neste trecho. Notas pedal ocorrem nos c. 44 e c. 52.



Schumann, “Das Schiffllein,” op. 146, no. 5

Disco 2 : Faixa 68

Musical score for Schumann's "Das Schiffllein," op. 146, no. 5. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 43 and ends at measure 52. The second system starts at measure 49 and ends at measure 58. Dynamics include *sf* (sforzando) at measure 43, *p* (piano) at measure 52, and *pp* (pianissimo) at measure 56.

2. Este trecho está em Mi todo tempo. Quais as notas implícitas do baixo da segunda metade do c. 90 e c. 94? O acorde nos c. 96-97 parece não ter relação com o acorde do c. 98. Você pode pensar em uma explicação melhor? Identifique todos os acordes.



Schumann, “Aus alten Märchen,” Op. 48, no. 15

Disco 2 : Faixa 69

Musical score for Schumann's "Aus alten Märchen," Op. 48, no. 15. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 89 with the lyrics: "das seh' ich oft — im Traum, — doch kommt die Mor - gen - son - ne,". The piano accompaniment starts at measure 89 and ends at measure 98. Dynamics include *sf* (sforzando) at measure 98.

Adagio

zer - fließt's \_ wie ei - tel Schaum, \_\_\_ zer - fließt's \_ wie ei - tel Schaum.

3. Escreva a análise desse trecho em numerais romanos, incluindo duas análises do primeiro acorde no c. 13. Onde está a sequência de ciclo de quintas mais longa nesta passagem? (Reveja p. 246.) E onde está a progressão envolvendo uma relação de mediantes cromática?



Silver, "The Preacher"

Disco 2 : Faixa 70

4. Esta passagem inicia em Lá maior e termina em Dó maior. Identifique os acordes com numerais romanos, incluindo a modulação por acorde comum.



Beethoven, Sinfonia no. 7, op. 92, II (redução para piano por Liszt)

Disco 2 : Faixa 71

5. Este exemplo é uma das treze peças curtas que compõem as *Cenas Infantis* de Schumann. Embora ela possa ser analisada inteiramente em Fá, sua análise deve de alguma forma refletir as fortes tonalizações de Dó maior, Sol menor e Ré menor. Como a rearmonização ouvida nos três últimos compassos pode ser relacionada com o restante da peça? Identifique os acordes e NMs, exceto pelos compassos que sejam exatamente iguais a compassos anteriores. Qual o melhor nome para a forma desta peça?



Schumann, "Träumerei", op. 15, no. 7

Disco 2 : Faixa 72

5

ritard.

9

10

1

2

3

4

G: V+                      Ab: V<sup>9</sup>                      E: (c<sup>o</sup>7)                      F: V+<sup>7</sup>/IV

17

21

ri - tar - dan - do

*p*

6. Esta famosa canção tem sido sujeita a várias análises contraditórias. A primeira frase (c. 1-4) não oferece qualquer problema; identifique os acordes com numerais romanos. O segundo acorde no c. 4 é uma simultaneidade, assim como a maioria dos acordes da segunda frase (c. 5-12). Identifique as fundamentais de quaisquer simultaneidades nos c. 5-8. A maioria dos acordes de sétima são simultaneidades de passagem e não verdadeiros acordes. Como você pode afirmar isto? Que intervalo usado em movimento paralelo forma a base para os c. 5-8? Identifique os acordes do c. 9-12.



Schumann, "Ich grolle nicht", op. 48, no. 7

Disco 2 : Faixa 73

**Nicht zu schnell** *mf*

Ich grol - le nicht und wenn das Herz \_\_\_\_\_ auch bricht.

*mf*

<sup>5</sup> E - wig ver-lor' - nes Lieb, e - wig ver-lor' - nes Lieb, \_\_\_\_\_ ich

<sup>9</sup> grol - le nicht, ich grol - le nicht.

## Resumo

A **dominante com uma sexta substituta** é um acorde de V ou  $V^7$  no qual a 6a acima da fundamental ( $\hat{3}$ ) aparece *em lugar* da 5a do acorde ( $\hat{2}$ ). A sexta geralmente é alcançada por grau conjunto ascendente e deixado por salto descendente:  $\hat{2}-\hat{3}-\hat{1}$ .

A **dominante com quinta aumentada** ( $V^+$  e  $V^{+7}$ ) ocorrem no modo maior. A quinta alterada descendente ( $\sharp 2$ ) progride para a 3a do acorde de I. Dominantes secundárias também podem ser aumentadas.

Apesar de que acordes de **nona, décima-primeira, e décima terceira** serem teoricamente possíveis, apenas o acorde de nona ocorre com alguma frequência antes do século vinte. Na maioria das vezes a nona do acorde desaparece antes que o acorde resolva. De outro modo, ela resolve descendente por grau conjunto.

O **acorde de sétima diminuta por nota comum** tem uma nota em comum com a fundamental do acorde que ele embeleza, mas tenha cuidado para não analisar o  $vii^{o7}/V$  como um  $nc^{o7}$  de um  $I_4^6$ . O acorde de sétima diminuta por nota comum geralmente embeleza ou o I (em qual caso ele provavelmente será escrito como um  $\sharp iii^{o7}$ ) ou o V (escrito como um  $\sharp vi^{o7}$ ). Escritas enarmônicas de fato ocorrem.

**Simultaneidades** é um termo utilizado para sonoridades tradicionais tratado de uma forma não tradicional. Os numerais romanos são inapropriados para a simultaneidades.

Uma **sucessões colorística de acordes** refere-se ao uso de acordes estranho ao tom de forma inesperada e não tradicional. Não incluímos aqui, obviamente uma dominante secundária inesperada, ou uma napolitana, por exemplo; nós nos referimos a acordes e progressões menos tradicionais.

## Capítulo 27

# Harmonia Tonal no Final do Séc. XIX

### Introdução

As forças que finalmente conduziram ao colapso do sistema tonal, ou ao menos ao fim de seu domínio sobre as tradições musicais ocidentais, podem ser vistas como a extensão lógica da direção que a música tinha desenvolvido desde o início do século dezenove. O Capítulo 26 tratou de certas práticas harmônicas que começaram a aparecer com crescente frequência ao passo que o final do século se aproximava. Estas incluem a dominante com sexta substituta, o uso prevalente de relações de mediante cromática, acordes de nona funcionais, assim como harmonias de terças sobrepostas estendidas, e sucessões colorísticas de acordes. Ao tentar identificar quais características do período de transição que, enquanto se desenvolviam, eventualmente abriram as portas dos novos horizontes do século vinte, poderíamos certamente notar o crescente predomínio da escrita contrapontística, o nublar sistemático das harmonias essenciais por meio de notas melódicas mais longas e mais fortes, o ritmo de mudança mais rápido de um tom transiente para o outro, a tendência de evitar as cadências dominante-para-tônica por longos períodos de tempo e, frequentemente, a total prevenção de qualquer definição clara de um centro tonal principal até muito mais tarde na obra. Podemos também notar que a melodia foi gradualmente liberada de suas tradicionais associações harmônicas, com o resultado de que as sucessões melódicas e harmônicas começaram a existir por seus próprios colorísticos diretos.

O período no qual tais práticas tornaram-se mais penetrantes reside aproximadamente dentro das duas últimas décadas do século dezenove e os dois primeiros do vinte. Frequentemente chamada de **era pós-Romântica**, é uma época arduosa e intrigante de muitas maneiras. Certamente as tendências que ela semeou tenderam a desenvolver-se em direções distintamente diferentes à medida que o século vinte avançou.

Certamente, nem todas as práticas de era pós-romântica eram revolucionárias. Nós já havíamos encontrado passagens na música de Mozart e Beethoven, e mesmo Bach, que desafiam a análise tonal, escrita ou auditiva. Ao final do século dezenove, entretanto, achamos que esta descrição aplica-se à maioria da literatura, em vez de representar um anacronismo ocasional.

Outros desenvolvimentos que devem ser mencionado de passagem incluem a expansão e modificação de muitas das grandes formas aceitas, conforme visto nas sinfonias de Bruckner e Mahler, os dramas musicais monumentais de Wagner, e os poemas sinfônicos de compositores tais como Liszt e Sibelius. Quando estamos lidando como conceito de formas padrão, certamente devemos observar que o ciclo vital de qualquer nova aventura musical é tipicamente caracterizada por sua introdução, aceitação gradual, padronização, e logo após, o rápido desfavorecimento pelo uso excessivo. Em nenhuma época de história da música ocidental, entretanto, este processo pode ser observado mais claramente do que no breve mas turbulento momento que precedeu o nascer do século vinte.

Muito em evidência está uma crescente ênfase nos aspectos dramáticos e programáticos da música de concerto. Esta tendência pode ter inspirado um espírito de nacionalismo em numerosos compositores. Os mais notáveis entre eles são os assim chamados grupo dos cinco: Cui, Balakirev, Borodin, Moussorgsky e Rimsky-Korsakov. Grande parte de suas músicas é rica em alusões históricas assim como em referências às lendas folclóricas russas. Estes cinco não foram de forma alguma fenômeno geográfico isolado; outros compositores que se inspiraram na herança de suas terras natais incluem Edward McDowell (Estados Unidos), Sir Edward Elgar (Inglaterra), Jean Sibelius (Finlândia), Edvard Grieg (Noruega), e Antonin Dvorak (Boêmia), para citar apenas uns poucos. Este renascer da consciência nacional provou ser profundamente significativo em sua influência sobre a diversidade resultante do estilo musical. Apesar de não estar dentro do escopo deste breve capítulo de lidar com os aspectos da evolução estrutural e nacionalismo citados acima, é entretanto útil lembrar que eles estavam acontecendo mais ou menos simultaneamente com os detalhes técnicos que iremos discutir aqui.

## Contraponto

Apesar de tratarmos aqui os vários elementos do estilo pós-Romântico separadamente, você notará que em alguns casos eles são inseparáveis. O cromaticismo melódico excessivo afetará inevitavelmente o movimento harmônico; resoluções irregulares devem influenciar inevitavelmente o movimento linear. Talvez a característica dominante desta música seja a prevalência da manipulação contrapontística, particularmente das vozes auxiliares. Considerando que essas vozes tendem a ser cromaticamente flexionadas e a movimentar-se independentemente da voz principal (se houver uma voz principal), as harmonias individuais e, por consequência, qualquer senso claro de progressão harmônica, fica obscurecido.

Richard Wagner, um autor prolífico assim como compositor, é geralmente considerado como uma das figuras mais influentes no último período Romântico, particularmente no sentido que seus procedimentos composicionais parecem fornecer a ligação mais óbvia entre a metade do século e o subsequente surgimento do sistema de doze sons, a ser discutido no Capítulo 29.

O Prelúdio de *Tristão e Isolda*, apresentado no Exemplo 27-1, ilustrará como linhas em movimento podem obscurecer, ou mesmo deturpar, as harmonias verticais.



### Exemplo 27-1 Wagner, *Tristão e Isolda*, Prelúdio (redução para piano)

Disco 2 : Faixa 74

A sonoridade encontrada no primeiro tempo do c. 2 sugere um acorde de  $F^{67}$  (enarmonizado). Entretanto, antes que este acorde seja permitido de funcionar de alguma forma, o  $Sol\sharp$  resolve para o Lá, criando um acorde de  $Fr^{6+}$  que parece sugerir o tom de Lá. A conclusão final da frase no c. 3 confirma o centro tonal de Lá por meio de sua dominante; entretanto ficamos em dúvida se esperamos uma tônica maior ou menor. A condução de vozes neste exemplo é digna de atenção. Note os seguintes pontos:

1. A linha do baixo nos c. 2-3 ecoa o contralto do c. 1.
2. A linha do soprano começando no c. 2 representa um *espelho exato* do contralto no c. 1-3.
3. A linha do tenor espelha, em reverso, a primeira e a última nota da linha do soprano.

O prelúdio continua então como segue (Ex.27-2).



### Exemplo 27-2 Wagner, *Tristão e Isolda*, Prelúdio (redução para piano)

Disco 2 : Faixa 75



Embora o salto inicial de Si para Sol $\sharp$  pareça confirmar o Lá como centro tonal, ele na verdade serve como um elo a uma passagem sequencial que conduz a uma semi-cadência no tom de Dó, e finalmente, a uma meia-cadência repetida em Mi. De importância futura está o fato de que nós encontramos estes tons (Lá, Dó e Mi) funcionando subsequentemente como importantes regiões tonais por todo o Prelúdio. Deve-se notar também que o andamento exageradamente lento que esta peça deve ser tocada tende a obscurecer o senso de direção harmônica.

Os exemplos anteriores exibem uma economia de material motivico. O prelúdio também, como já notamos, prepara certas expectativas tonais que não são alcançadas. A atividade contrapontística pode servir para enfraquecer o centro tonal original e obscurecer o sentido de movimento em direção a um novo.

O obscurecimento sistemático da tonalidade através da atividade contrapontística também envolve estruturas de acordes não tradicionais que, em alguns casos, podem ocorrer como acidentes lineares. Alexander Scriabin era fascinado pela sobreposição de notas que mantinham a implicação da sugestão tonal tradicional, mas desafiavam qualquer tentativa de relacioná-las com estruturas de acordes triádicas. Ouça o Exemplo 27-3, de Scriabin.



**Exemplo 27-3** Scriabin, *Poema Fantástico* [Dó maior], op. 45, no. 2

Disco 2 : Faixa 76

Os cinco compassos de abertura do *Poema Fantástico* provêm um exemplo interessante deste procedimento contrapontístico. O trecho está em Dó maior, e a localização estratégica das notas (Dó, Sol e Si) parecem suportar esta tonalidade. No entanto, a incongruência da melodia, assim como os numerosos acidentes, criam uma sensação de suspensão<sup>1</sup> e uma falta de movimento harmônico. Ao executar esse exemplo, você estará ciente das notas em relação de tons inteiros. Se, por exemplo, você juntar as notas encontradas nos tempos 2 e 3 do primeiro compasso completo, usando o Ré $\sharp$  como a nota mais grave, você perceberá que elas formam um padrão escalar construído sobre tons inteiros.

<sup>1</sup>N.T. no original, *hovering*.



Porque uma série de tons inteiros divide a oitava em segmentos iguais e não permite nenhuma quinta justa nem o semitom necessário para criar a relação de sensível, qualquer sentido de uma tonalidade clara, tradicional, é impossível. Mais ainda, por causa do trítone criado pelo intervalo de três tons consecutivos, uma certa sensação de falta de repouso é inevitável.

Note, também, a coleção de notas que ocorre no terceiro tempo do c. 4 desse trecho. Esta sonoridade algumas vezes é chamada de Acorde Místico e é particularmente apreciado por Scriabin. Quando distribuído em quartas, como mostrado a seguir, cria o som instável, suspenso, que caracteriza o exemplo. A escala em si pode ser esparsamente relacionada com a série harmônica, começando na oitava parcial (e omitindo a décima segunda). Novamente, se desmantelarmos o acorde numa configuração escalar, nós veremos que novamente os tons inteiros é um intervalo proeminente. A escala de tons inteiros e seu uso na composição do século vinte será discutida mais adiante, no Capítulo 28.



## Tratamento da Harmonia de Dominante

Os exemplos anteriores, os quais lidavam principalmente com a manipulação contrapontística, ilustraram instâncias nas quais o *espírito* da função harmônica dominante é mantida, apesar de que em alguns casos sua estrutura vertical é modificada e frequentemente obscurecida.

Vamos agora retornar ao tradicional acorde de sétima maior-menor, que teve um papel importante no estabelecimento do sistema tonal o qual é o tema central deste livro.

Certamente o principal pilar estrutural<sup>2</sup> no qual o sistema tonal se apoia é mais apropriadamente representado pela inviolabilidade da progressão V-I. Rudolph Reti resumiu este conceito bastante sucinto quando ele observou, em *Tonality in Modern Music*<sup>3</sup>:

De fato, o esquema I-x-V-I simboliza, obviamente de forma bastante resumida, o percurso harmônico de qualquer composição do período Clássico. Este *x*, geralmente aparecendo como uma progressão de acordes, como toda uma série, constitui, por assim dizer, a própria “música” dentro do esquema, sobre a qual a fórmula anexada V-I, é transformada numa unidade, num grupo, ou mesmo uma peça inteira.

Inevitavelmente, então, quando esta relação tradicional é adulterada com o resultado musical que se segue, apesar da consonância superficial, representa uma digressão histórica significante.

O quarto movimento da Sinfonia de Brahms no. 4, op. 98, usa o processo de variação contínua para definir sua estrutura. O tema que forma a base para esta conjunto de variações verdadeiramente monumental é o que segue:



<sup>2</sup>N. T. No original, *single structural bulwark*.

<sup>3</sup>Rudolph Reti, *Tonality in Modern Music*, New York, Collier Books, 1962, p. 28. (Originalmente publicado como *Tonality-Atonality-Pantonality*) Usado com permissão de Hutching Publishing Group Limited, Inglaterra, Londres.

Sua apresentação inicial é harmonizada da seguinte forma:

e: iv<sup>6</sup> ii<sup>6</sup>/<sub>5</sub> i iv<sup>6</sup> V<sup>7</sup>/V i<sup>6</sup> Fr<sup>+6</sup> I (V/iv)

O que é formidável é a maneira na qual Brahms habilmente evita qualquer uso claro de harmonia de dominante por todo o trecho (note a resolução “deceptiva” do V<sup>7</sup>/V para o i<sup>6</sup>) até o penúltimo acorde, uma sonoridade de sexta aumentada francesa resolvendo para uma tônica maior (o qual, por sua vez, serve como um V/iv, dessa forma, preparando a segunda aparição do tema).

No Exemplo 27-4 (Variação 10), nós vemos uma cadeia de tétrades maior-menor, cada uma sugerindo uma função de dominante mas forçadas a resolver deceptivamente. Brahms realçou a ambiguidade desta passagem ainda mais através do uso do deslocamento de registro e ao alternar cordas e sopros de compasso em compasso. Logo, o efeito criado é notavelmente paralelo e quase não tonal.



**Exemplo 27-4** Brahms, Sinfonia no. 4, op. 98, IV (redução para piano)

Disco 2 : Faixa 77

e: V<sup>7</sup>/iv V<sup>7</sup>/V V<sup>7</sup>/VI V<sup>7</sup>/VII V<sup>7</sup>/V i<sup>6</sup> V<sup>7</sup> iv<sup>6</sup>/<sub>4</sub>

Na passagem seguinte, composta por Fauré, que é frequentemente mencionado como o óbvio predecessor de Debussy, nós notamos o uso da sonoridade de V<sup>7</sup>, movendo-se coloristicamente em movimento paralelo com nenhuma pretensa função harmônica, chegando numa breve, mas satisfatória, tonicalização do Mi<sup>b</sup> (Ex. 27-5).



Exemplo 27-5 Fauré, “L’hiver a cessé”, op. 61, no. 9

Disco 2 : Faixa 78

26 *p* *poco a poco cresc.*  
doux flo - ré - al, ain - si qu' - ne flam - me en -

*p* *poco a poco cresc.*  
Gmin B $\flat$ 7 E $\flat$  E $\flat$  F7 G7

*p*  
tou - re u - ne flam - me, Met de l'i - dé -

*pp*  
A7 B $\flat$ 7 E $\flat$ min

Este interesse em movimento paralelo de acordes de sétima da dominante foi eventualmente bastante expandido e ainda mais explorado por Claude Debussy, cuja música será discutida no Capítulo 28.

Exemplo 27-6, um trecho de Tchaikovsky, é essencialmente em Sib. Não existe nenhum movimento harmônico real mas somente a harmonização de uma escala cromática ascendente para animar a progressão do V para o I. Apesar da sucessão de fundamentais dos acordes, como mostrado, ser estritamente paralela, a série de resoluções de engano das tétrades maior-menor cria uma padrão de intensa atividade harmônica.



**Exemplo 27-6** Tchaikovsky, *Suíte Quebra-Nozes*, op. 71a, Abertura (redução para piano)

Disco 2 : Faixa 79

**(Allegro giusto)**

F G $\flat$  G $\sharp$  A $\flat$  A $\sharp$  B $\flat$  B $\sharp$  C

C $\sharp$  D E $\flat$  F B $\flat$

## Sequência

A técnica da sequência, ilustrada em diversos exemplos anteriores, tem um papel importante na música de muitos compositores pós-Românticos, especialmente no processo de modulação. E seguinte exemplo de Rimsky-Korsakov, cuja influência foi enorme não somente em compositores russos posteriores, mas também no trato da orquestração, revela procedimentos nas quais a atividade sequencial serve para “legitimizar” relações não tradicionais.

**Exemplo 27-7** Rimsky-Korsakov, *Scherazade* (redução para piano)

C $\sharp$  E $\flat$

15 *tr*

18 *tr* *tr*

21 *tr* *f*

F

G

A

Esta passagem, encontrada próximo ao início da obra, estabelece a tonalidade de Mi maior. O trecho citado aqui inicia com uma harmonia de Dó $\sharp$  maior, sugerindo um V/ii. A seqüência que inicia no terceiro compasso do trecho move-se através de uma série de tonalizações separadas por um tom, de Dó $\sharp$  até Lá, e por fim leva a uma meia cadência em Si. De interesse é o segundo acorde da seqüência, que vagamente sugere uma sexta aumentada. Esta sonoridade, que embeleza a terceiro acorde do padrão (V<sup>7</sup> da próxima área tonal), também compartilha um trítono em comum com ele. A suavidade do movimento sequencial torna convincente a relação pouco tênua entre a série de acordes tonalizados (C $\sharp$ -E $\flat$ -F-G-A) e toda a tonalidade de Mi maior.

O exemplo anterior de Tchaikovsky (Ex. 27-6) apresentou uma série de sonoridades de dominantes com sétima resolvendo deceptivamente que foram utilizadas para harmonizar uma escala cromática ascendente. O **omnibus**, uma sucessão colorística sequencial de acordes tradicionalmente utilizados para harmonizar uma linha de baixo cromática *não funcional*, é também uma sucessão de acordes cromaticamente saturada. Ele é ilustrado no Exemplo 27-8.

#### Exemplo 27-8 Omnibus

B $\flat$ : V<sup>7</sup> V<sup>5</sup> V<sup>7</sup>




**Exemplo 27-11** R. Strauss, “*Allerseelen*”, op. 10, no. 8

Disco 2 : Faixa 81

bei, und laß uns wie-der von der Lie - be re - den, wie  
 einst im Mai.

*pp* *cresc.* *mf dim.*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

## Tonalidade Expandida

O processo de evitar a confirmação da tônica pode, algumas vezes, ser levado tão longe que o ouvinte nunca está completamente certo do centro tonal primário da obra. Um surpreendente exemplo antigo de tonalidade expandida pode ser encontrado no Prelúdio em Lá menor de Chopin (op. 29, no. 2). Esta intrigante miniatura, mostrada no Exemplo 27-12, há muito tem provado ser um desafio tanto para teóricos quanto para historiadores.



## Exemplo 27-12 Chopin, Prelúdio em Lá menor, op. 28, no. 2

Disco 2 : Faixa 82

Apesar dos dois compassos introdutórios parecerem sugerir Mi menor, a cadência que acontece no c. 6 sugere V-I em Sol maior (apesar da penetrante figura de bordadura ouvida desde o início alternar “de forma importunada” entre Mi $\sharp$  e Mi $\flat$ ). No c. 8, nós nos confrontamos inesperadamente com uma sonoridade de Si menor e uma versão reduzida da melodia ouvida nos c. 3 a 6. Diferente da versão anterior, entretanto, nossa expectativa de uma cadência similar na tonalidade mediante de Ré é atravessada por um enigmático D $\sharp$ <sup>o7</sup> (ainda acompanhada pela figura de bordadura cromática), que escorrega para um igualmente enigmático D $\sharp$ <sup>o7</sup> (c. 12-13). No c. 15, a linha de baixo, que vem firmemente descendente desde o c. 8, finalmente chega no Mi. Sobre ele é ouvida o que pode ser interpretado como um Lá menor  $\frac{6}{4}$ , apesar de um não conforme F $\sharp$  $\frac{4}{4}$  na melodia. O gesto melódico nos c. 17 a 18 conclui em Ré enquanto abaixo dele nós podemos quase ouvir o Lá menor  $\frac{6}{4}$  alternando

com uma tríade de  $b^\circ$  ( $ii^\circ$  em Lá menor, talvez?). Compassos 21 a 22 nos traz as primeiras tríades simples e “não bagunçadas” de toda a peça: Mi maior para Si maior, em seguida de volta para Mi maior. Assim que nós hesitantemente decidimos aceitar o Mi maior como tônica, Chopin novamente atrapalha nossas expectativas ao adicionar uma sétima ao acorde (Ré $\sharp$ ), finalmente estabelecendo o Lá menor como a tonalidade “oficial” da obra. Com seu cromatismo penetrante, andamento lento, e a condução de vozes descendente e gradual de múltiplas linhas cromáticas, a peça é remanescente da mais conhecida Prelúdio no. 4 em Mi menor. Ambas as obras provêm exemplos de movimento harmônico relativamente simples embelezado por acordes de passagem não funcionais ou simultaneidades (discutida no Capítulo 26), apesar que a peça anterior claramente disfarça, e leva o ouvinte para muito além da tonalidade “inicial” que o prelúdio em Mi menor faz.

Agora examine o Exemplo 27-13.



**Exemplo 27-13** Wolf, *Herr, was trägt der Boden*

Disco 2 : Faixa 83

*Sehr langsam und innig*

Herr, was trägt der

Bo - den hier, den du tränkst so bit - terlich? „Dor - nen, lie - bes

Na realidade, os compassos de abertura podem nos levar a esperar uma resolução eventual em Si menor como tônica, apesar que a armadura de clave a contradiga. Porém, c. 2 nega a sensível Lá $\sharp$ , e o c. 3 com sua sonoridade de Sol menor quase que destroi qualquer expectativa anterior. No c. 4 ( $v$  menor?), c. 5 ( $iv^6$ ), e c. 7 ( $V^7$ ), nós somos aparentemente levados de volta a Si menor, somente para ser abruptamente abalado pela interrupção do Ré menor no c. 7. Note como a condução de vozes cromática das vozes externas aumenta essa sensação de tonalidade errante. Não é até os compassos finais da peça (Ex. 27-14) que o Mi (se bem que Mi maior) finalmente é permitido servir como centro tonal de gravidade.

Exemplo 27-14 Wolf, *Herr, was trägt der Boden*

Disco 2 : Faixa 84

Mesmo aqui nós notamos uma certa ambiguidade sugerida pela tonalização do Napolitano (c. 25), o enigma harmônico do Lá $\sharp$ /Sib, e a tentativa final de atrasar a tônica através de uma cadência de engano no c. 26. Ainda assim, o movimento de fundamentais bastante funcional que leva ao final (Dó $\sharp$ -Fá $\sharp$ -Si-Mi) parece compensar a falta de expectativa desta meta tonal.

A mudança surpreendente do F $\sharp$ 7 para Ré menor entre os c. 7 e 7 (Exemplo 27-13) apresenta duas sonoridades cujas fundamentais estão separadas por uma terça (relação de mediantes) e são contrastantes em qualidade (maior vs. menor), com nenhuma nota em comum. Isto ilustra a mediantes duplamente cromática, primeiro descrita e ilustrada no Capítulo 26 (Ex. 26-33, pág. 400). Você perceberá a diferença significativa entre esta e a relação de mediantes cromática, discutida no Capítulo 19 (ex. 19-7, pág. 281), envolvendo dois acordes de qualidades iguais (maior para maior, menor para menor) cujas fundamentais estão a uma terça distantes, contendo uma nota em comum, uma nota alterada cromaticamente, e uma nota nova. As possibilidades para uma relação de mediantes duplamente cromática para F $\sharp$  maior ou F $\sharp$  menor são as seguintes:

F $\sharp$  maior para Ré menor ou Lá menor

F $\sharp$  menor para Lá $\sharp$  (Sib) maior ou Ré $\sharp$  (Mib) maior

O maior significado deste movimento de acorde no Exemplo 27-15 está na incompatibilidade das duas sonoridades em termos de uma única tonalidade diatônica e logo na certeza de uma surpreendente mudança tonal.

## Exemplo 27-15 Relação de mediantes duplamente cromática

As técnicas que têm sido discutidas neste capítulo representam aquelas típicas da maioria das figuras proeminentes da era Pós-Romântica. Esses são compositores cujas obras são consideradas como representantes das mais notáveis e influentes afastamentos das tradições estabelecidas. Apesar não ser do âmbito deste capítulo tratar da influência da música folclórica no posterior desenvolvimento da música do século vinte, deveria ser observado que seu impacto foi profundo. A obra de Bartók claramente brota de suas raízes nativas, assim como o faz muito da música de Vaughan Williams. Traços de influência hispânica podem ser ouvidas em muitas peças de Debussy e Ravel, enquanto elementos do jazz foi incorporado na música de compositores como Gershwin, Milhaud e Stravinsky. Muitos historiadores, de fato, consideram o interesse em música étnica ou folclórica uma causa significativa da extraordinária diversidade que, como você está para ver, caracteriza o século vinte.

## Auto-teste 27-1

(Respostas começam na página ??)

A. Procedimentos harmônicos e melódicos. O Prelúdio de Scriabin, apesar de breve, ilustra alguns afastamentos da tradição. Toque a peça e responda as seguintes questões:

1. Qual a tonalidade geral da peça? \_\_\_\_\_
2. De que forma a melodia de abertura obscurece esta tonalidade? \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_
3. Mostre análise com numerais romanos para os c. 4 ao 6.  
 \_\_\_\_\_/ \_\_\_\_\_/ \_\_\_\_\_
4. Compassos 7 ao 8 contém duas progressões que são um tanto deceptivas. Onde elas ocorrem?  
 \_\_\_\_\_ e \_\_\_\_\_
5. Localize um acorde de sexta aumentada na composição. \_\_\_\_\_
6. O que é não usual em relação ao final da peça? \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



Scriabin, Prelúdio op. 16, no. 4

Disco 2 : Faixa 85

The musical score is for Scriabin's Prelúdio op. 16, no. 4. It is written in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics range from 'p' (piano) to 'f' (forte). The score includes trills, triplets, and a crescendo. A vertical purple line is drawn through the score at the end of the first system.

B. Relações de mediantes de tríades. A você é dada uma tríade construída sobre Fá. Mostre todas as tríades, acima e abaixo, que ilustrem o seguinte:

1. Relação de mediantes cromática (uma nota em comum e uma alteração cromática)

2. Relação de mediantes duplamente cromática (nenhuma nota em comum, duas alterações cromáticas)

C. No seguinte trecho:

1. Mostre a análise em numerais romanos para os c. 1 ao 16. Note a ausência de uma clara cadência dominante-tônica em qualquer lugar deste trecho. Localize ilustrações de cadências de tônica evitadas e descreva a maneira na qual isso foi alcançado.

---



---

2. Que outros procedimentos caracterizam essa como uma obra do romantismo tardio?

---



---



Brahms, Sinfonia no. 1, op. 68, II (redução para piano)

Disco 2 : Faixa 86

D. Sequência cromática. Analise as seguintes sequências cromáticas, em seguida continue cada uma como indicado.

E. Movimento harmônico não tradicional. Apesar da Arietta de Grieg claramente iniciar e terminar em  $Mi\flat$ , a atividade harmônica dentro da tonalidade está longe de ser convencional. Responda às seguintes questões sobre esta breve composição:

1. Como você analisa a harmonia predominante nos c. 2 a 3?

\_\_\_\_\_

2. A sucessão de acordes nos c. 5 a 6 (repetida nos c. 7-8) sugere a tonicalização da tonalidade proximalmente relacionada de \_\_\_\_\_ e pode ser analisada com numerais romanos da seguinte forma:

\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

3. O que é inusitado a respeito da cadência que ocorre nos c. 11 a 12?:

\_\_\_\_\_

4. Localize a cadência de engano. \_\_\_\_\_

5. Como você descreveria a forma desta peça? \_\_\_\_\_



Grieg, Arietta, op. 12, no. 1

Disco 2 : Faixa 87

**Poco Andante e sostenuto**

5

9

14

*Red.* \* *Red.* \* *Red.*

F. Tratamento não tradicional da tonalidade. *Das Verlassene Mägdlein* de Hugo Wolf provê uma mistura interessante de procedimentos tradicionais e não tradicionais. Toque a peça (a maioria das notas harmônicas essenciais estão contidas na parte do piano) e responda às seguintes questões:

1. Qual a tonalidade da peça? \_\_\_\_\_. De que forma os 12 compassos iniciais estabelecem essa tonalidade? Você pode assinalar numerais romanos para essa passagem? De que forma a distribuição de notas dos acordes não é tradicional?

---



---



---



---

2. Os compassos 13 a 14 ilustram que tipo de relação? \_\_\_\_\_

3. Compassos 19 a 22 não definem claramente uma tonalidade. Porquê não?

---



---

4. Qual centro tonal é sugerido no c. 27? \_\_\_\_\_

Como ele é estabelecido? \_\_\_\_\_

5. Compasso 38 retorna ao material inicial. De que forma esse retorno foi preparado nos quatro compassos precedentes?

---



---

6. Como você descreveria a forma geral desta peça?

---



Wolf, *Das verlassene Mägdlein*

Disco 2 : Faixa 88

*Langsam* *pp*

Früh, wann die Häh - ne krähn, eh' die Stern-lein

*pp*

8  
schwind - en, muss ich am Her - de stehn, muss Feu - er zün - den.

15  
Schön ist der Flam - men Schein, es spring - en die Fun - ken; ich schau - e so da - rein,

*pp*

21  
in Leid ver - sun - ken.

*ppp*

27 *etwas lebhafter* *etwas ruhiger*

Plötz-lich, da kommt es mir, treu-lo - ser Kna - be, dass ich die Nacht von dir ge-

33 *p* *wie zu Anfang*

träu - met ha - be. Trä - ne auf

39

Trä - ne dann stür - zet her - nie - der; so kommt der Tag her-an

45 50

o ging'-er wie-der!

*ppp*

*Red.*

## Resumo

É possível identificar uma série de [*trends*] durante o período de aproximadamente 40 anos que compõe a era Pós-Romântica. Um desses, nós notamos o resurgimento do interesse em manipulação contrapontística, particularmente como forma de obscurecer o ritmo harmônico e a tonalidade. A técnica de sequência foi cada vez mais utilizada como forma de criar relações entre elementos musicais aparentemente disparates, embelezando o que teriam sido relações convencionais ou, em alguns casos, como uma forma de prolongar uma única tonalidade. Compositores começaram a ir em direção a associações menos tradicionais entre tonalidades, particularmente àquelas que confundam a análise convencional. Os meios para se estabelecer uma tonalidade se tornaram largamente colorísticas mais do que funcionais. Tratamento irregular da harmonia da dominante e [*lessening of control by a single key*] como um fator organizacional também representam um afastamento significante das práticas associadas com a música tonal mais antiga.

Como nós já observamos, nem uma investigação de práticas formais mais longas ou um exame da música étnica (incluindo aquela dos Estados Unidos) pode ser acomodada dentro do âmbito deste breve capítulo. Se você desejar obter um entendimento mais acurado deste período transicional, você precisará estudar estruturas musicais mais longas. Você também precisará obter alguma familiaridade com os notáveis movimentos políticos, sociológicos e filosóficos que caracterizaram essa era.