# Capítulo 26

# Demais Elementos do Vocabulário Harmônico

## Introdução

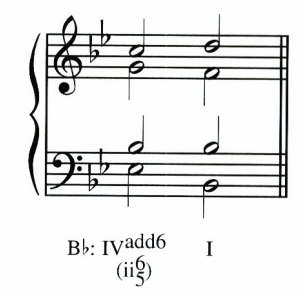
A harmonia tonal, na superfície um fenômeno musical simples e natural, é na realidade um conjunto de afinidades muito complexas e variáveis. Muitas pessoas têm devotado anos ao estudo da harmonia tonal e ao qual ilimitado núnero de estruturas musicais para os quais ela tem fornecido os fundamentos. Ela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

Devido ao fato de que o assunto é tão complexo, concentramo-nos neste texto com aqueles eventos harmônicos na musica 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 exuriremos 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 vocábulo da musica 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 $\text{ii}^6_5$, essa abordagem não explica a sétima não resolvida (Si♭3). Qualquer que seja a análise que você escolha, a cadencia é plagal (revise p. 137).

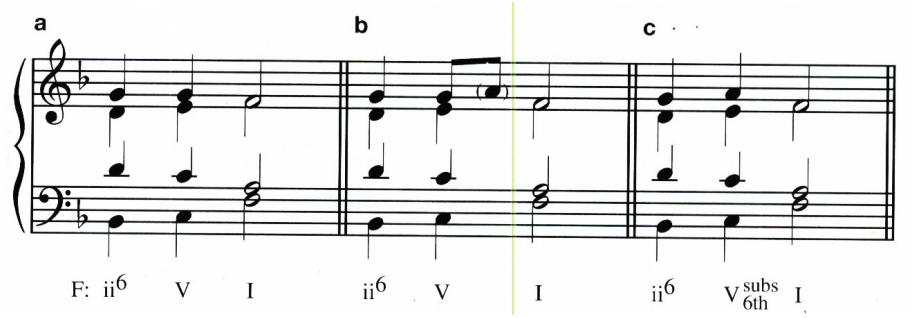
**Exemplo 26-1**




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 26-2b incorpora uma escapada que embeleza a quinta do acorde de V. No Exemplo 26-2c o Lá3 aparece no lugar da quinta – ele é uma sexta substituta ($V^{\text{subs}}_{6a}$). Você pode ter notado que o $V^{\text{subs}}_{6a}$ contém os mesmos graus da escala que aqueles encontrados em um acorde de $iii^6$, mas a função é claramente dominante. Analisar a cadência do Exemplo 26-2c como $iii^6$-I certamente seria um erro.

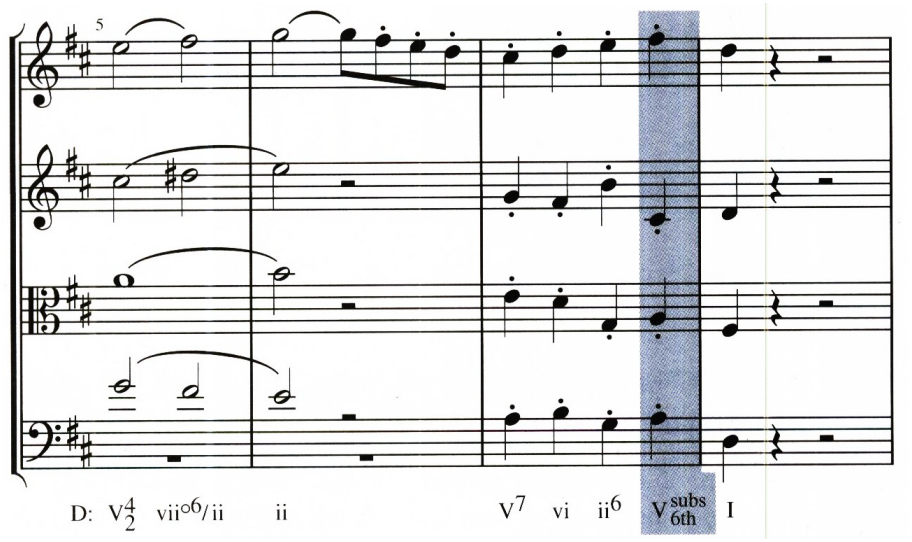
**Exemplo 26-2**




O Exemplo 26-3 contém uma ilustração de $V^{\text{subs}}_{6a}$. Note que o Mi4, a nota que deveria ter sido a quinta do acorde de V, aparece imediatamente antes do Fá♯4. O $V^{\text{subs}}_{6a}$ é geralmente preparado desta maneira, que justifica alguns teóricos em analisar o $V^{\text{subs}}_{6a}$ como um acorde de V com uma escapada não tradicional. Ambos enfoques são aceitáveis.

**Exemplo 26-3** Haydn, Sinfonia no. 101, IV

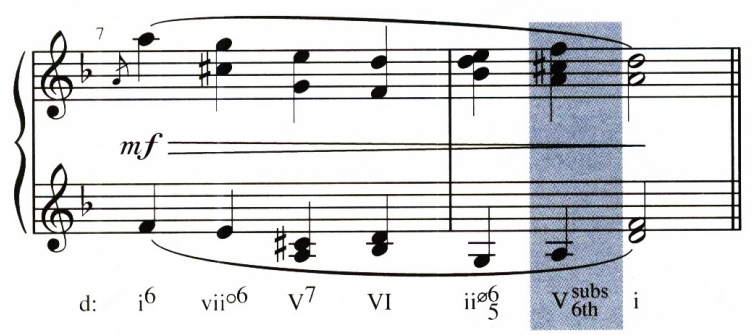
Disco 2 : Faixa 43




O Exemplo 26-4 é surpreendentemente semelhante ao exemplo anterior, mas ele está no modo menor. Note novamente a preparação da sexta.

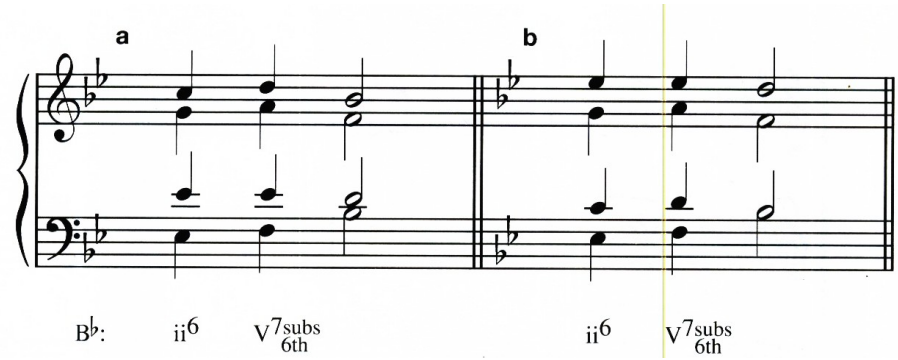
**Exemplo 26-4** Schumann, "Folk Song", op. 68, no. 9

Disco 2 : Faixa 44




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.

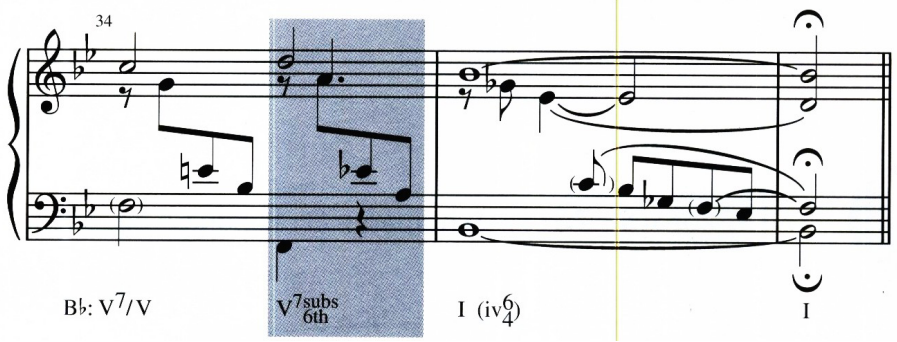
**Exemplo 26-5**




O Exemplo 26-6 ilustra o $V\ ^{7subs}_{6a}$ na prática. Se você for um músico de jazz, você provavelmente estará tentado a escrever o $V\ ^{7subs}_{6a}$ 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

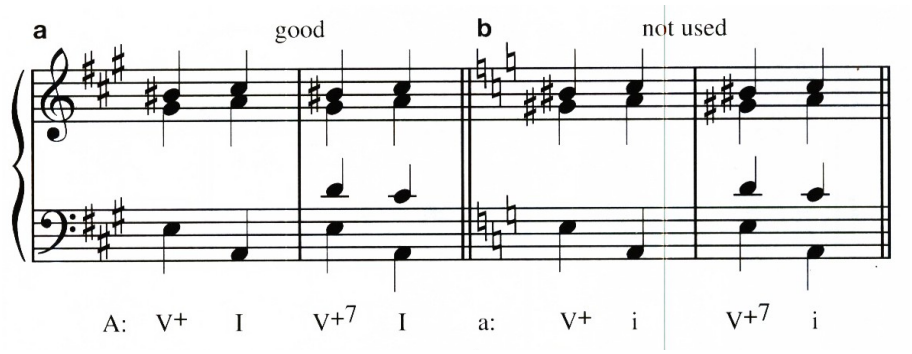


Quando você resolve um V ou $V^7$ com uma sexta substituta, *a sexta deve saltar descendentemente para a tônica* (como em $\hat{3}$ para $\hat{1}$); a 6a nunca funciona como uma antecipação (como em $\hat{3}$ para $\hat{3}$).

## A Dominante com a Quinta Aumentada

Quando a quinta de um V ou $V^7$ é cromática e ascendente alterada, a sonoridade resultante é tanto uma tríade aumentada ($V^+$) ou uma tétrade aumentada com sétima menor ($V^{+7}$). 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 rasão 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 $V^{+7}$ refere-se à tríade, não à 7a.

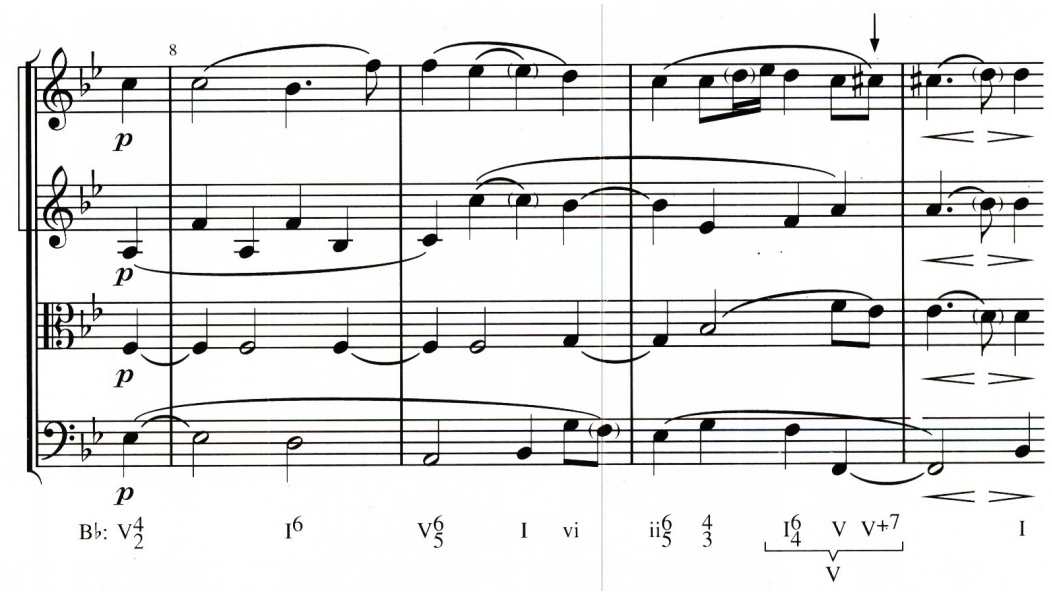
**Exemplo 26-7**



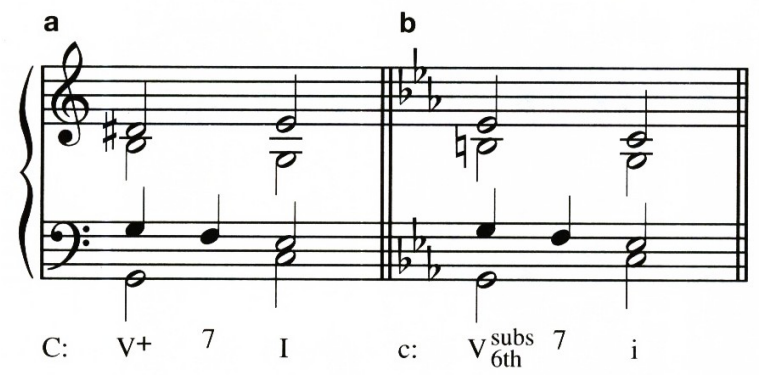

Note que o $V^{+7}$ pode conter o intervalo de uma sexta aumentada, dependendo da disposição das vozes (entre o soprano e o tenor no Ex. 26-7a). Tente não confundir esta dominante alterada, seja em posição fundamental ou invertida, com acordes de sexta aumentada mais convencionais.

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

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

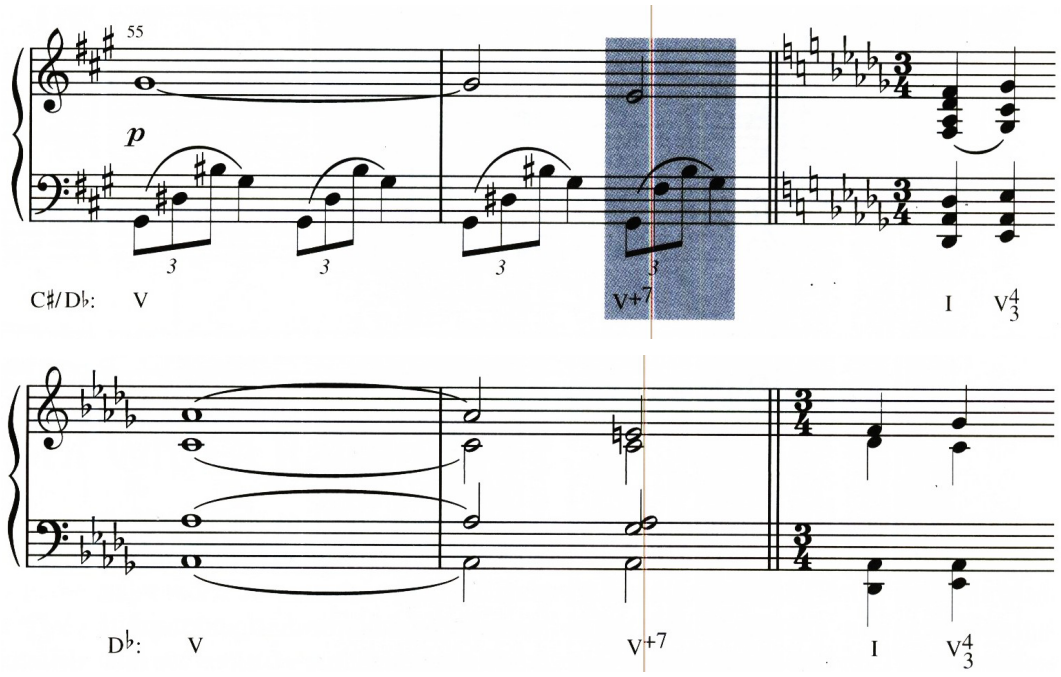
Disco 2 : Faixa 46

O $V^{+}$ e o $V^{+7}$ no modo maior são enarmônicos com o V $^{\text{subs}}_{\text{6a}}$ e o V $^{\text{7subs}}_{\text{6a}}$ 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 $^{\text{subs}}_{\text{6a}}$ salta *descendentemente* para o $\hat{1}$ (Ex. 26-9b).

**Exemplo 26-9**

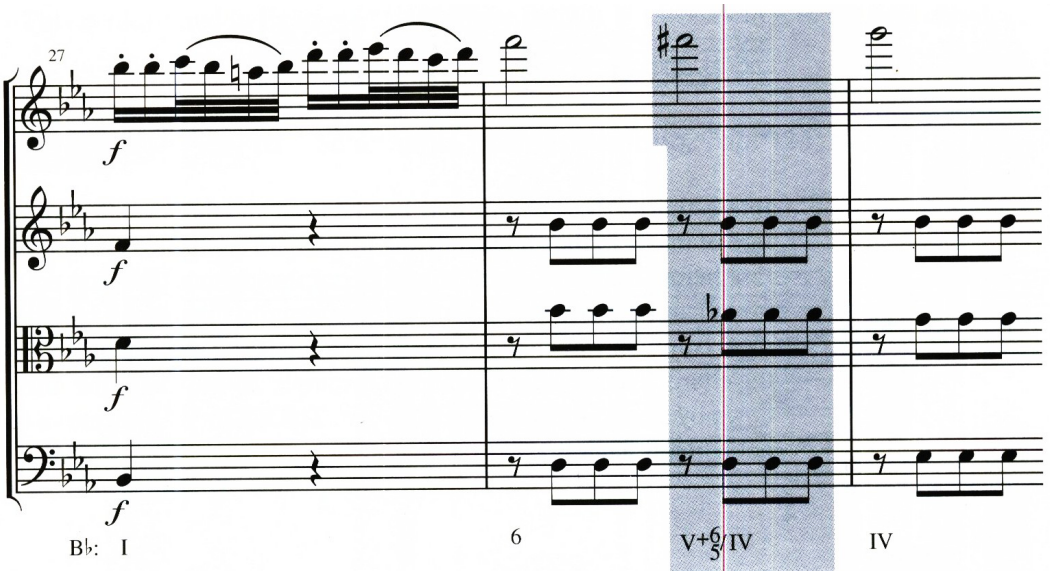



O Exemplo 26-10 inicia com um acorde de V na tonalidade de Dó♯, e o acorde eventualmente resolve para o I, enarmônicamente soletrado como um D♭. No segundo compasso do exemplo, o Mi3 parece criar um V $^{\text{7subs}}_{\text{6a}}$, mas se você tocar o exemplo, você você ouvirá que o Mi3 é na verdade um Réx3, 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♯-Mi-Fá no soprano do que Sol♯-Réx-Fá. A redução textural simplifica a situação escrevendo tudo em Ré♭.

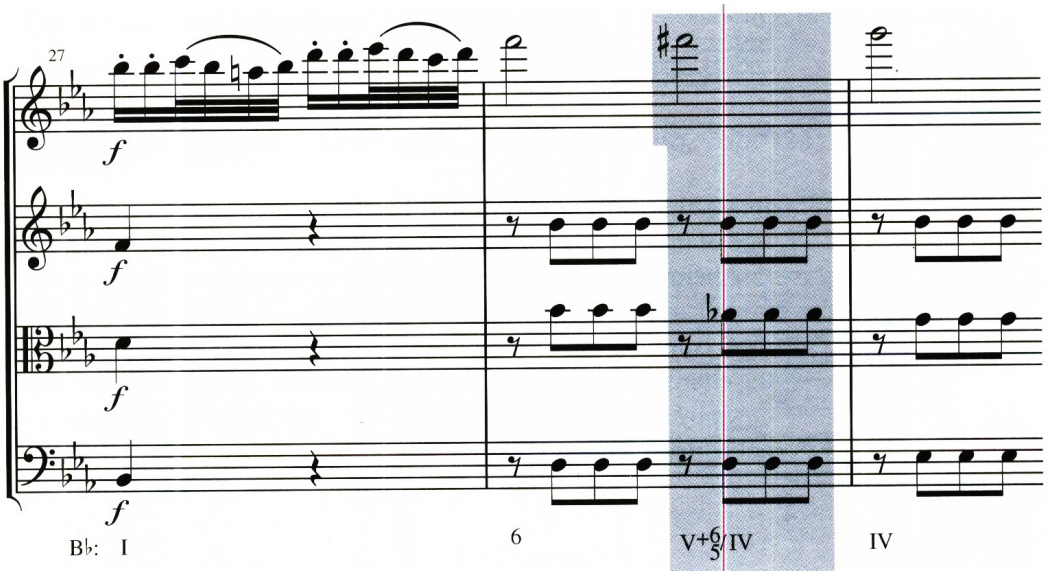
**Exemplo 26-10** Chopin, Noturno op. 48, no. 2

Disco 2 : Faixa 47

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.

**Exemplo 26-11** Haydn, Quarteto de Cordas op. 9, no. 2, I

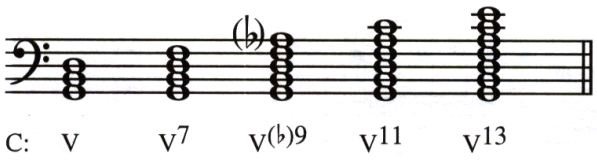
Disco 2 : Faixa 48

Lembre-se de não confundir $V^{+}$ e $V^{+7}$ com acordes de $6^{+}$. No Exemplo 26-12 o $V^{+}{}^{4}_{2}$/IV tem uma $6^{+}$ entre as partes externas (Sol♮–Mi♯), logo, de certa forma, este *é* um tipo de acorde de sexta aumentada, mas a melhor análise é essa mostrada abaixo.

**Exemplo 26-12** Schubert, Quarteto de cordas op. 29, IV

Disco 2 : Faixa 49

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

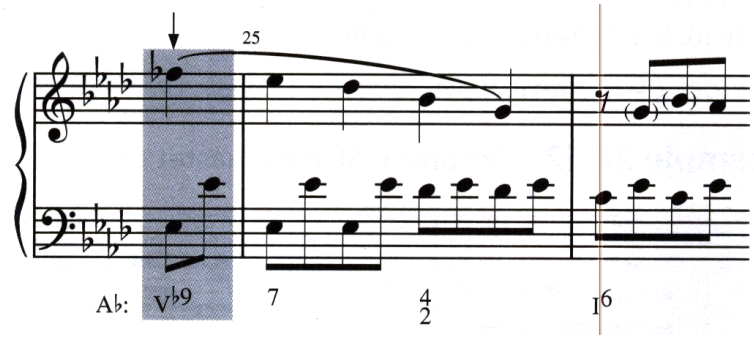
Assim como terças superpostas produzem tríades e acordes de sétimas, a continuação do processo produz acordes de nona, décimas-primeiras, e décimas-terceiras (o que não quer dizer que foi desta maneira que estas sonoridades evoluíram historicamente). Estes acordes estão ilustrados no Exemplo 26-13.

**Exemplo 26-13**



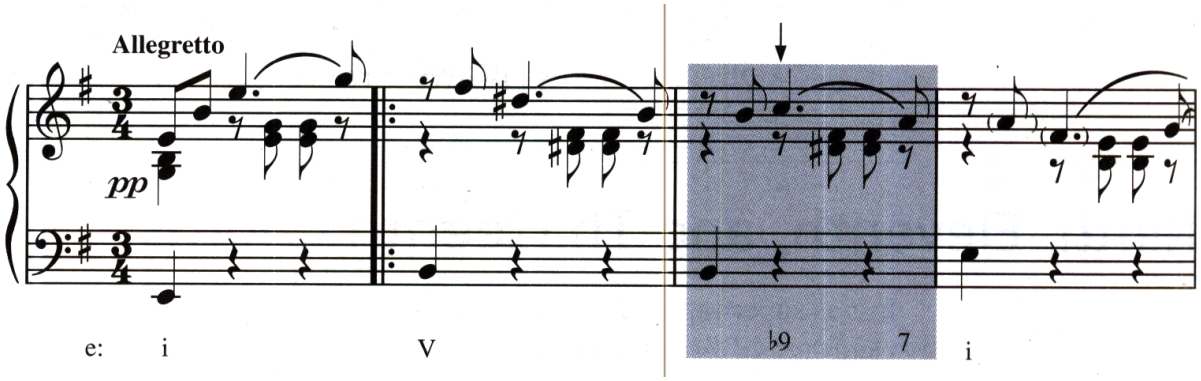

Por mais interessante que estes acordes possam ser, a tríade e o acorde de sétima foram realmente o acontecer padrão da música do século dezoito e dezenove. Décimas primeiras e décimas terceiras de verdade são raras antes do impressionismo. As nonas ocorreram por toda era a era tonal, mas a nona do acorde 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, Fá♭4, desce por grau conjunto para o Mi♭4, a fundamental do $V^7$. O bemol no $V^{♭9}$ indica uma nona menor acima da fundamental e não um bemol literalmente.

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

Disco 2 : Faixa 50

Outra possibilidade, ilustrada no Exemplo 26-15, é a de arpejar descendentemente 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)

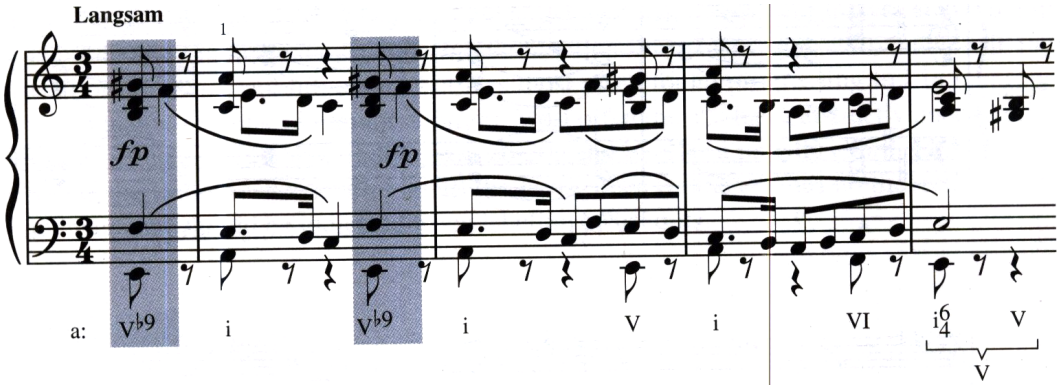
Disco 2 : Faixa 51




Todavia, pode-se encontrar exemplos de acordes de nona que mantém 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

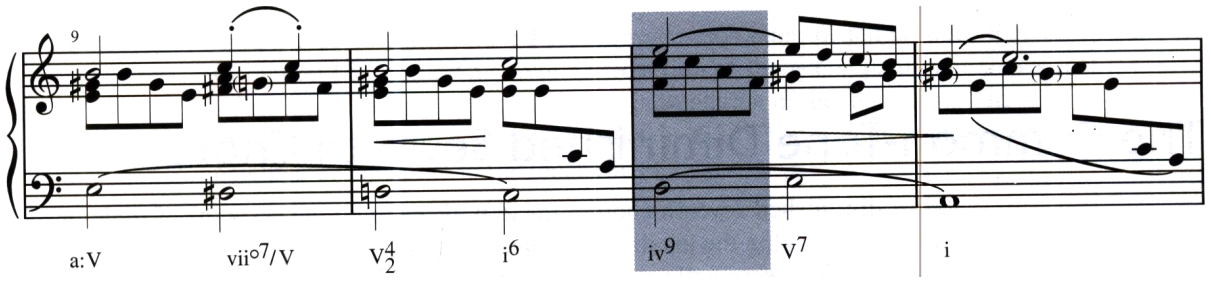
Disco 2 : Faixa 52




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 contem um exemplo claro de um $iv^9$.

**Exemplo 26-17** Schumann, "Scheherazade," op. 68, no. 32

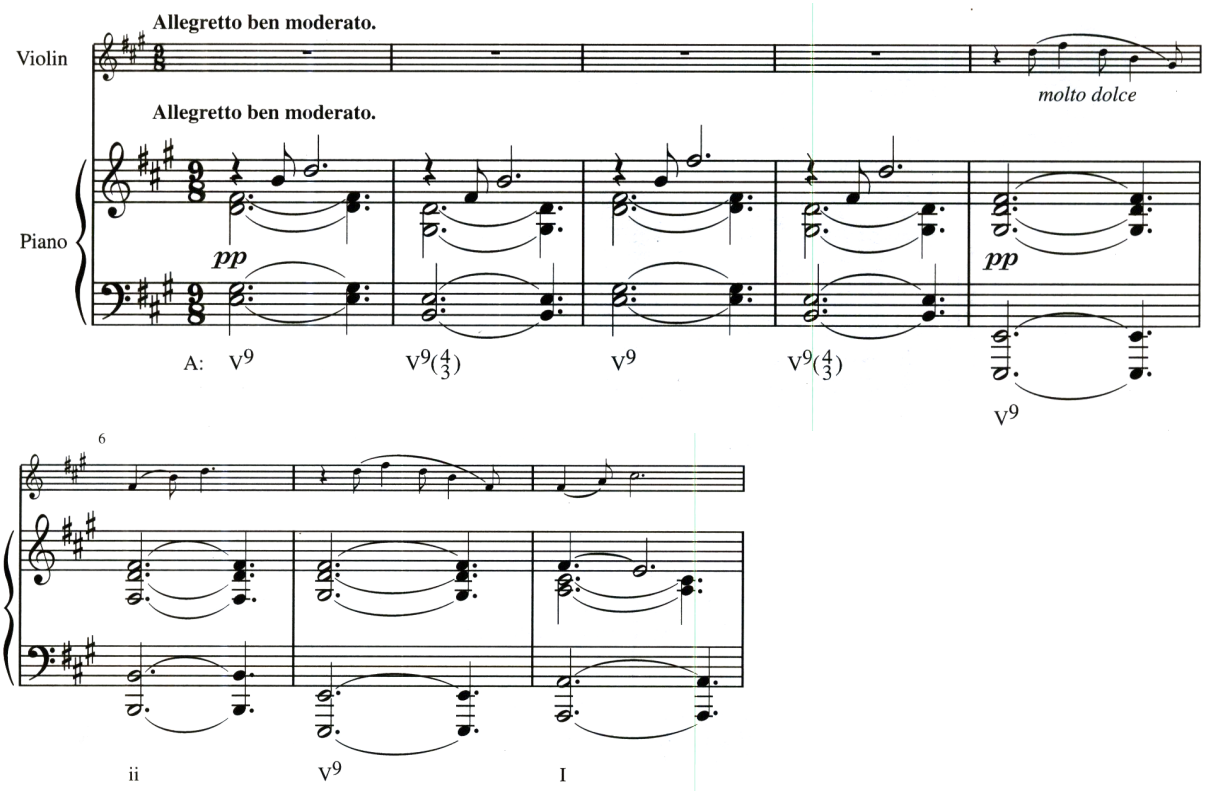
Disco 2 : Faixa 53




Os símbolos usados na análise de acordes de nona não são padronizados. O enfoque mais fácil é deixar que o numeral romano reflita o tipo da tríade, com o 9 ou ♭9 simplesmente adicionado a ele. Inversões de acordes de nona não são tão comuns quanto inversões de tríades e acordes de sétima. Além disto, os símbolos de baixo cifrados para as inversões de acordes de nona são muito incômodos para serem práticos. Uma solução útil, embora não científica, e dar entre parênteses as figuras usadas para as inversões dos acordes de sétima: $V^9(\frac{6}{5})$, e assim por diante. Isso não funcionará no caso de um acorde de nona na quarta inversão, mas a quarta inversão é muito incomum. Utilizando essa abordagem, os c. 2 e 4 do Exemplo 26-18 seriam identificados como acordes $V^9(\frac{4}{3})$. Franck interrompe a sonoridade de dominante no c. 6, fornecendo-nos, ao invés do $V^9(\frac{4}{3})$ esperado, um acorde de ii (o qual contém três das cinco notas de um $V^9$).

**Exemplo 26-18** Franck, Sonata para Violino, I

Disco 2 : Faixa 54

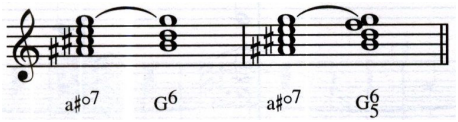


# O Acorde de Sétima Diminuta por Nota Comum

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.

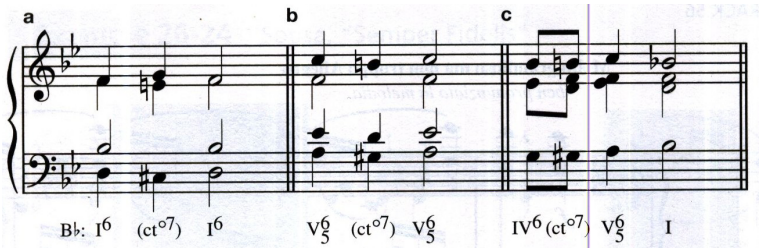
Entretanto, há um uso de acorde de sétima diminuto que não está de acordo com o modelo usual. Neste caso, o acorde de sétima diminuta progride para uma tríade maior ou para um acorde de dominante com sétima, a *fundamental* do qual é a *mesma* que uma das notas do acorde de sétima diminuta. No Exemplo 26-19, o Sol4, a sétima do $A\sharp^{o7}$, é retida para tornar-se a fundamental do próximo acorde. É óbvio que o acorde de $A\sharp^{o7}$ não é um acorde de sétima da sensível do $Sol^6$ ou do $Sol^6_5$. Nos referimos a um acorde de sétima diminuta usada desta forma como **acorde de sétima diminuta por nota comum** ($nc^{o7}$). Lembre-se que a nota em comum é a fundamental da tríade maior ou da dominante com sétima. O acorde $nc^{o7}$ 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**



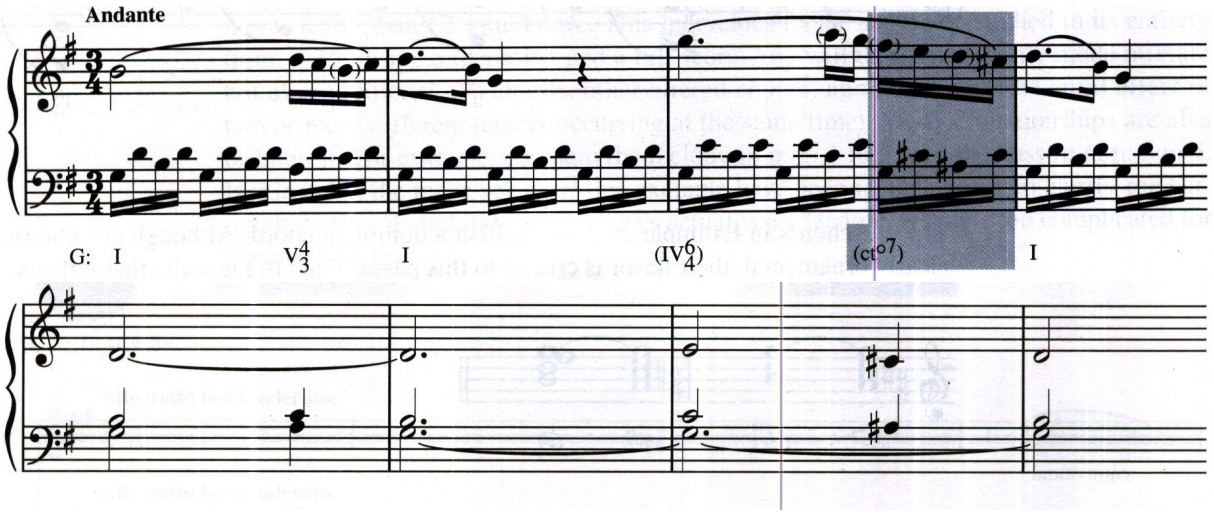

A função de um $nc^{o7}$ é simplesmente a de embelezamento, e nós colocamos seu símbolo analítico entre parênteses para indicar sua função harmônica fraca. Um $nc^{o7}$ pode ser usado para embelezar qualquer tríade ou tétrade da dominante, mas ele é mais encontrado progredindo para o I em maior ou o $V^{(7)}$ em maior (exemplos em menor são raros). Na maioria das vezes o $nc^{o7}$ 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 $nc^{o7}$ não ter, teoricamente, uma fundamental, nenhuma inversão deve ser indicada quando indentificar acordes $nc^{o7}$.

**Exemplo 26-20**



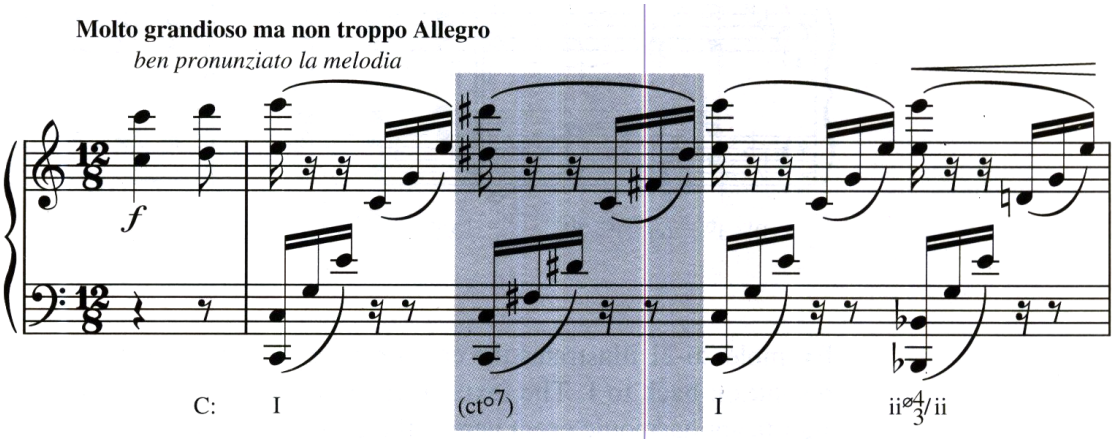
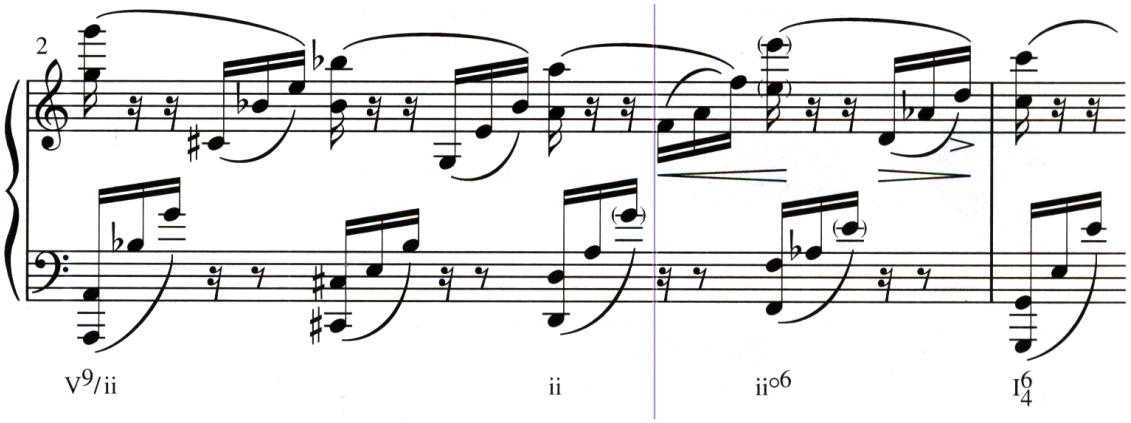

O exemplo 26-21 ilustra a progressão $nc^{o7}$-I interpolada entre um $IV^6_4$ pedal e sua resolução de volta ao I. A redução textural do acompanhamento mostra que o único evento harmônico significante aqui é a apresentação da tríade de tônica. O $V^4_3$ consiste apenas de bordaduras em um tempo fraco, enquanto o $IV^6_4$, e o $nc^{o7}$ 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

Enquanto acordes nc$^{o7}$ geralmente estão completos, versões incompletos são algumas vezes encontrados, como no Exemplo 26-22, no qual está faltando a nota Lá no nc$^{o7}$.

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

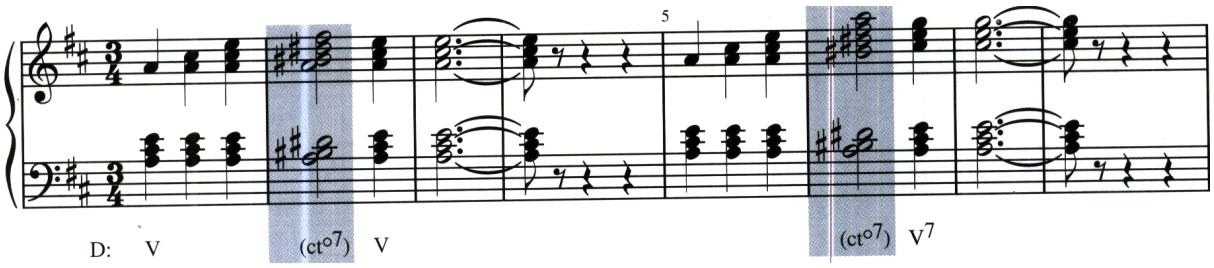
Disco 2 : Faixa 56



Os acordes nc$^{o7}$ no Exemplo 26-23 embelezam um acorde dominante. Apesar de nc$^{o7}$ serem claramente ornamentais, seu sabor é crucial a esta passagem e à valsa que segue.

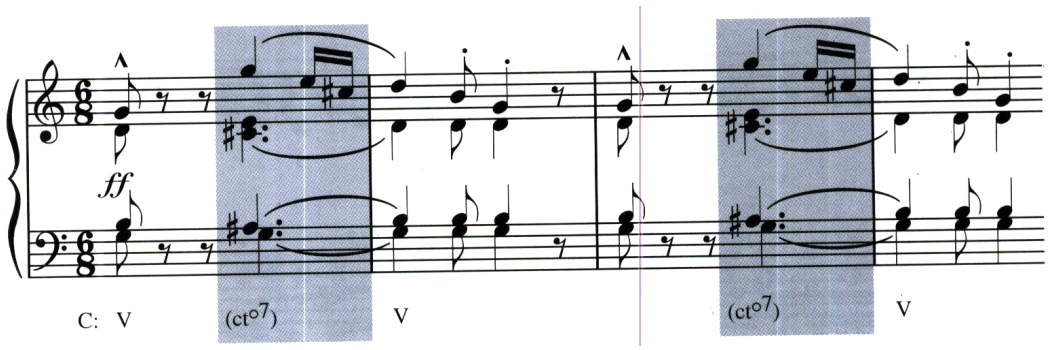
**Exemplo 26-23** Tchaikovsky, *Suíte Quebra Nozes*, "Valsa das Flores" (arranjo para piano)

Disco 2 : Faixa 57




Outro acorde nc$^{o7}$ 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.

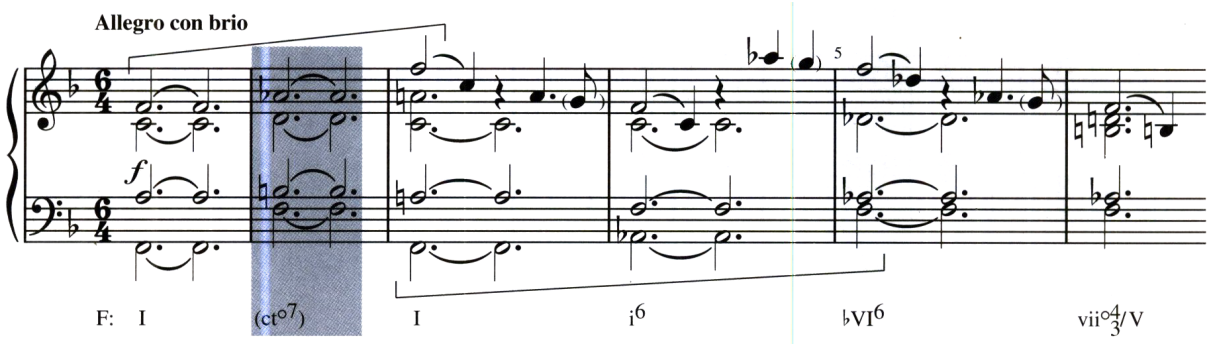
**Exemplo 26-24** Souza, "Semper Fidelis"

Disco 2 : Faixa 58

O nc$^{o7}$ que embeleza o I é geralmente chamado de ♯ii$^{o7}$ e aquele que embeleza o V de ♯vi$^{o7}$, como o Exemplo 26-20. Entretanto, são encontradas ocasionalmente escrita enarmônicas. No exemplo 26-25, Brahms escreve o nc$^{o7}$ que embeleza o I como um ♯iv$^{o7}$ com a finalidade de esclarecer o arpejo Fá-Lá♭-Fá na melodia (em vez de Fá-Sol♯-Fá). Uma característica do tema que começa no exemplo 26-25 é o uso extensivo de mistura de modos, e o Lá♭ introduz esta técnica mas claramente que o Sol♯ faria. Este maravilhoso tema deve ser estudado em sua intregridade (c. 1-15), usando uma gravação e uma partitura completa. Você descobrirá não apenas mistura

de modos, mas acordes de nc$^{o7}$ adicionais, outros acodes alterados, e polimétrica (o efeito auditivo de dois ou mais compassos diferentes ocorrendo ao mesmo tempo). As afinidades motívicas 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)

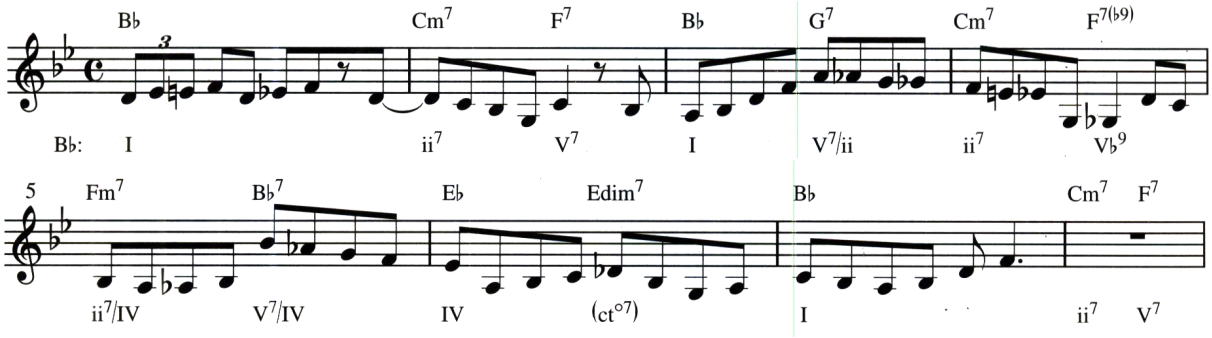
Disco 2 : Faixa 59




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 B♭ que o segue.

**Exemplo 26-26** Parker, "Thriving from a Riff"

Disco 2 : Faixa 60



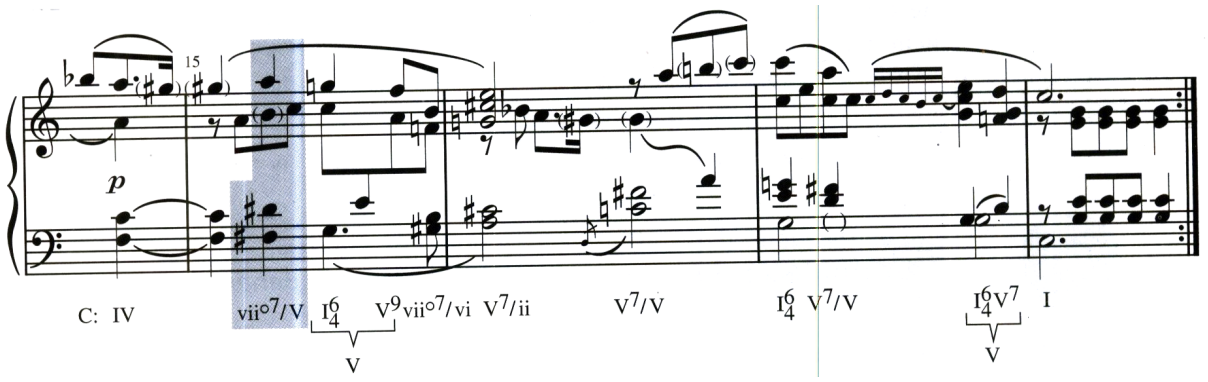

É fácil confundir o vii$^{o7}$/V com o nc$^{o7}$ que embeleza a tônica porque eles enarmônicamente equivalentes e algumas vezes é soletrado enarmônicamente (reveja o Capítulo 25, p. **??**). Isto é especialmente claro no Exemplo 26-25, onde o nc$^{o7}$ é realmente escrito como um vii$^{o\frac{4}{3}}$/V (B$^{o7}$). Você não terá problemas se tiver o seguinte em mente:

| **Acorde seguinte ao acorde $^{o7}$:** | **Deveria ser analisado como:** |
|---|---|
| I ou I$^6$ | nc$^{o7}$ |
| V ou I$^6_4$ | vii$^{o7}$/V |

No Exemplo 26-27 Schumann escreve o acorde no segundo tempo do c. 15 como um D♯$^{o7}$, 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.

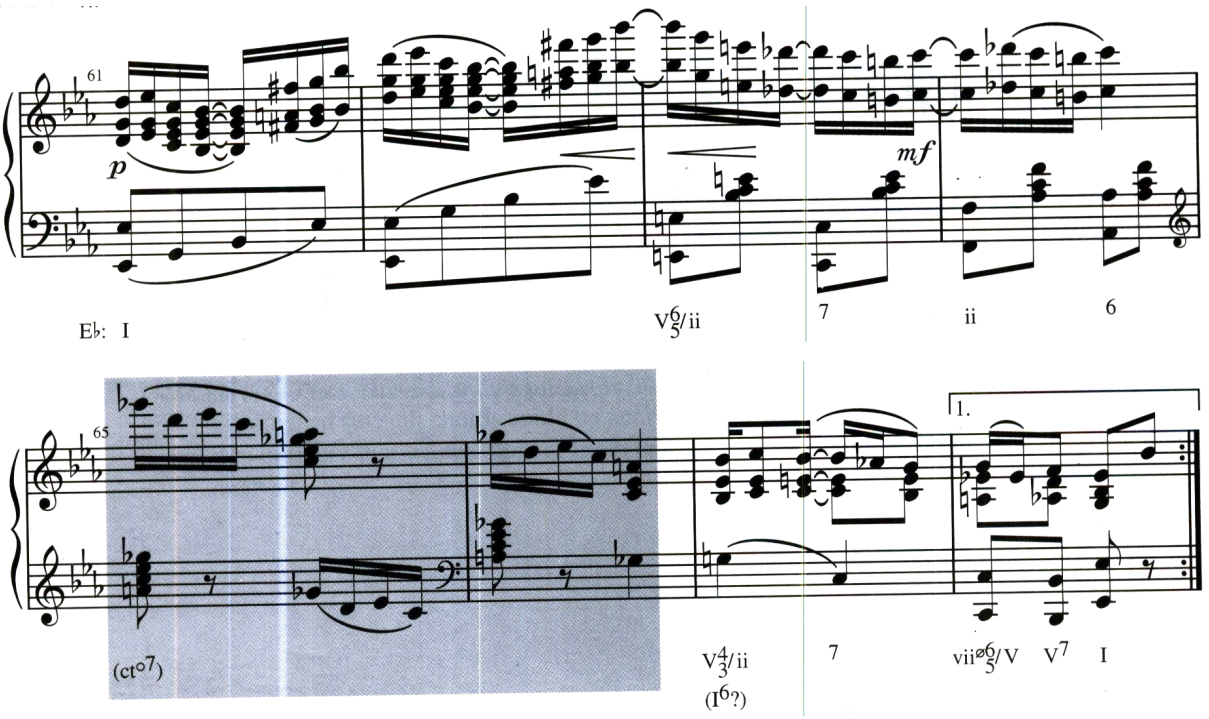
**Exemplo 26-27** Schumann, "Lento espressivo", op. 68, no. 21

Disco 2 : Faixa 61

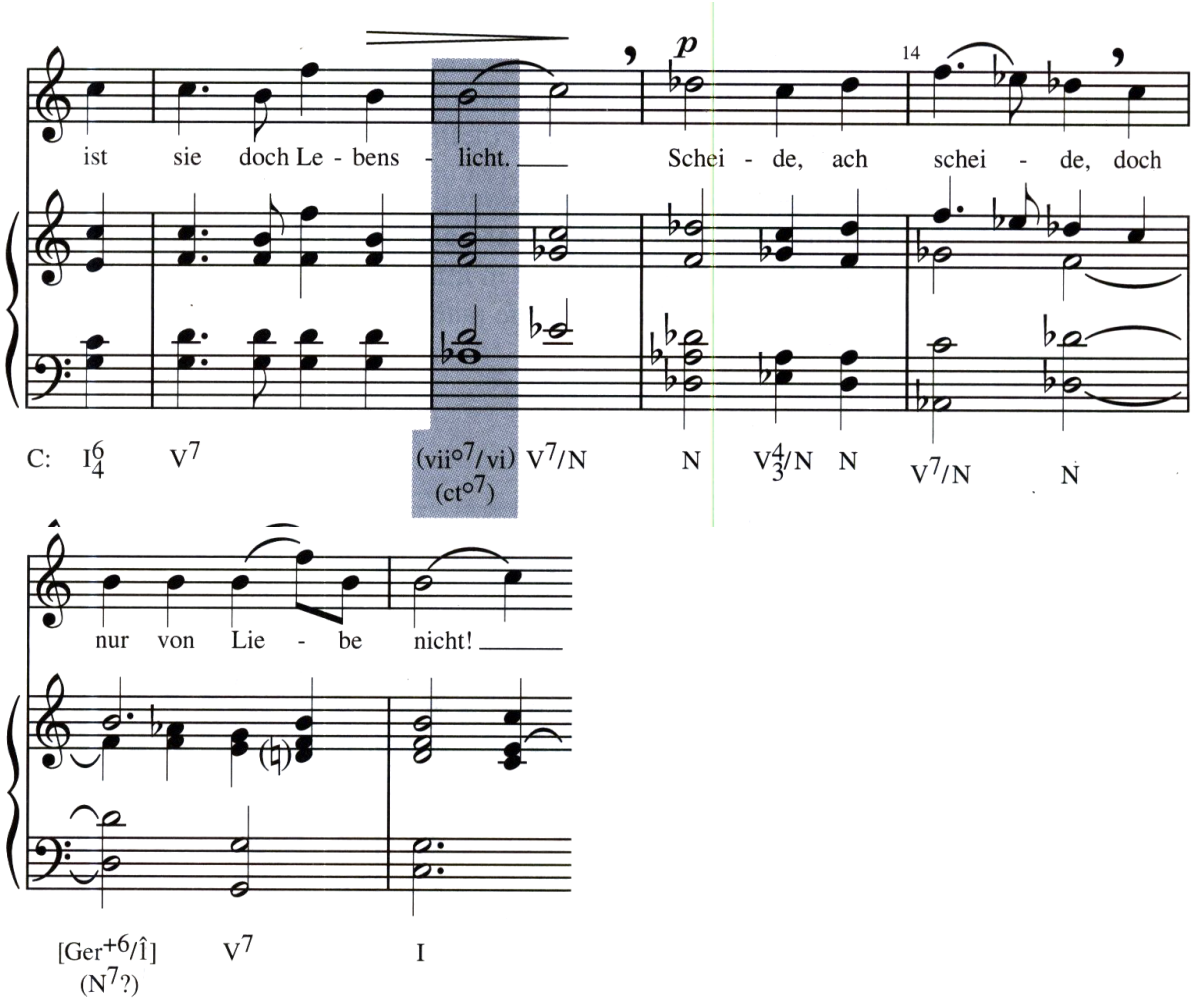



Acordes de sétima diminuto por nota comum algumas vezes são utilizados para embelezar dominantes secundárias da mesma forma que os acordes de I e V tradicionais. O ponto alto da passagem no Exemplo 26-28 é o acorde de A°7 no c. 65-66, o qual é um nc°7 muito breve I6 no c. 67, ou do V7/ii que é a harmonia principal daquele compasso, ou ambos.

**Exemplo 26-28** Joplin, "Fig Leaf Rag"

Disco 2 : Faixa 62

No Exemplo 26-29 um acorde nc°7 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°7/vi e esperamos um acorde de vi logo em seguida, como parte de uma resolução de engano do V7 precedente. Ao invés, ele funciona como um nc°7 do V7/N que o segue. Note também o não usual acorde de Al6+ no c. 15.

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

Disco 2 : Faixa 63

## Checagem

1. Seria o V $^{\text{subs}}_{\text{6a}}$ o mesmo que uma tríade com uma sexta adicionada?
2. Na resolução de um V $^{\text{subs}}_{\text{6a}}$ , como a sexta resolve?
3. Em um V $^{\text{7subs}}_{\text{6a}}$ , 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 $V^{\flat 9}$-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 $\sharp ii^{o7}$, enquanto aquele que embeleza o _____geralmente é soletrado como um $\sharp vi^{o7}$.

# Simultaneidades

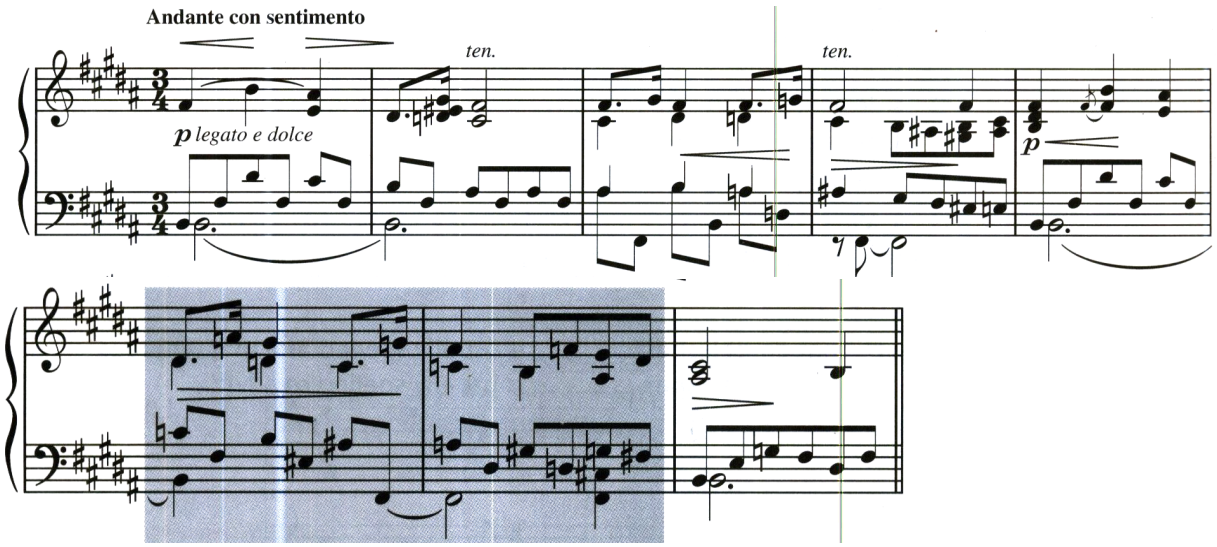
Sabemos que alguns acordes em uma passagem tem uma função mais de embelezamento que outros. Isto foi discutido na seção anterior e também em relação ao acordes de sexta-quarta de passagem, acordes de sextas paralelos, e outros. As vezes o rótulo tradicional para um acorde de embelezamento (isto é, V, 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-$V^7$-I em Si maior, mas os c. 6-7 contém uma série de acordes de sétima diminutos escorregando descendentemente por semitons, indicado pela série de setas no diagrama seguinte.

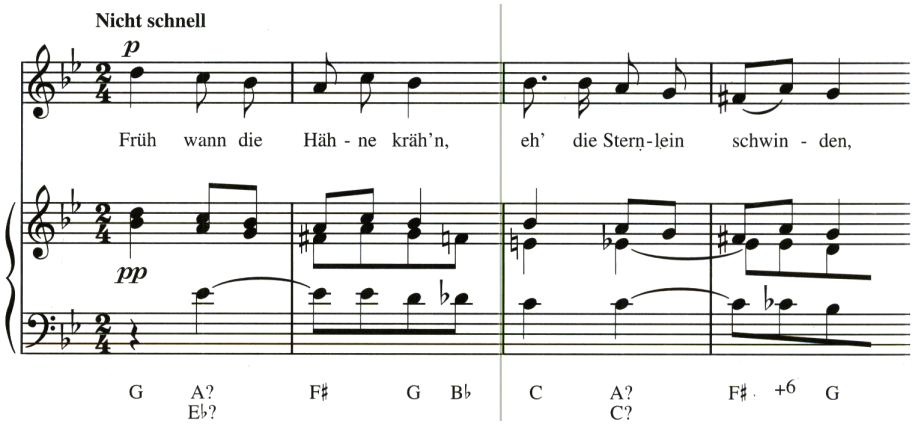
| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Compassos | 5 | | 6 | 7 | 8 |
| | | | $D\sharp^{o7} \rightarrow E\sharp^{o7} \rightarrow A\sharp^{o7} \rightarrow D\sharp^{o7} \rightarrow G\sharp^{o7} \rightarrow C\sharp^{o7}$ | | |
| Acordes | B | $F\sharp7$ | $B7^{(\flat9)}$ | $F\sharp7^{(\flat9)}$ | B |
| Funções: | I | $V^7$ | $V^{\flat9}$ | 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 $vii^{o7}$ ou $nc^{o7}$ mas como sonoridade de passagem conectando o $V^7$ ao $V^{\flat9}$. 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

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

Duas das sonoridades neste exemplo são sem sentido no contexto de sol menor na qual elas ocorrem: o B♭m no c. 2 e o It$^{6+}$ sobre o Dó♭3 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°$^{6}_{4}$ or VI | vii°$^{4}_{2}$ | ($i^{6}_{4}$) | IV$^7$ | ii$^{\varnothing 6}$ or iv | vii°$^{4}_{3}$ | i$^6$ |

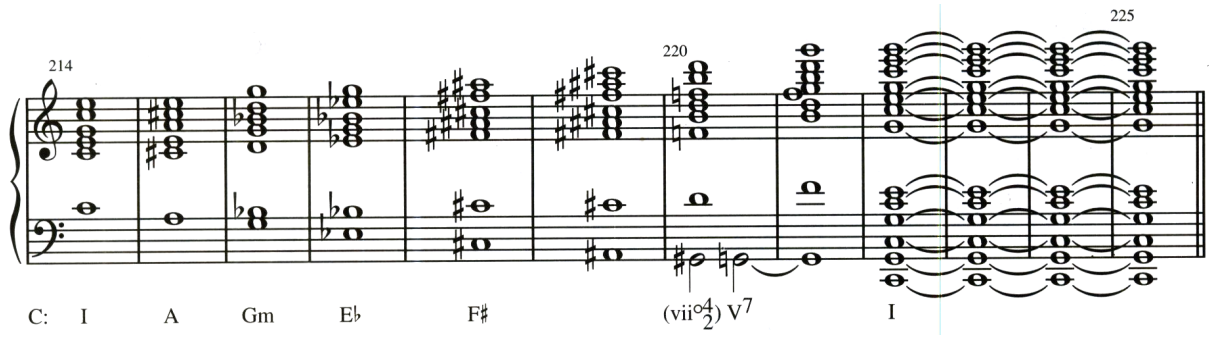
Agora podemos ouvir a frase em dois seguimentos, cada um concluindo com uma progressão vii$^{o7}$-i; a primeira sendo uma progressão mais fraca porque o acorde de i está na segunda inversão. A única singularidade na frase é o IV$^7$, o qual surge geralmente através da escala menor ascendente. Aqui ele 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$^7$-I em Dó maior, com o acesso ao V$^7$ dramatizado por uma série colorida de acordes inesperados. Eles não parecem implicar qualquer tonicalização 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

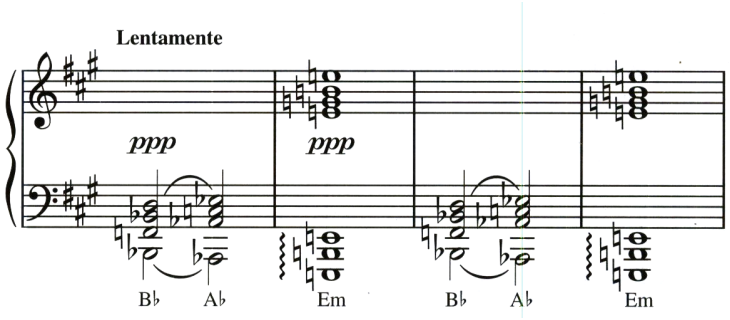


Sucessões colorística frequentemente envolvem afinidades cromáticas de mediante (rever p. 281), assim como nas sucessões precedentes do C para o A e do E♭ para o F♯. Ou então volte para o Exemplo 26-30 para uma sucessão num ambiente mais convencional, onde a progressão nos c. 3-4 pode ser analisada como um V-I-(♭III)-V, com o ♭III entre parênteses para indicar sua qualidade colorística. Ainda mais distante do que a relação de mediante cromática é a **relação de mediante 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♭ menor e de Dó menor para Lá maior.

As tríades de Lá♭ maior e Mi menor no Exemplo 26-33 estão numa relação de mediante duplamente cromática porque Lá♭ 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 advinhar que esses acordes levariam para uma cadência autêntica em Fá♯ menor.

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

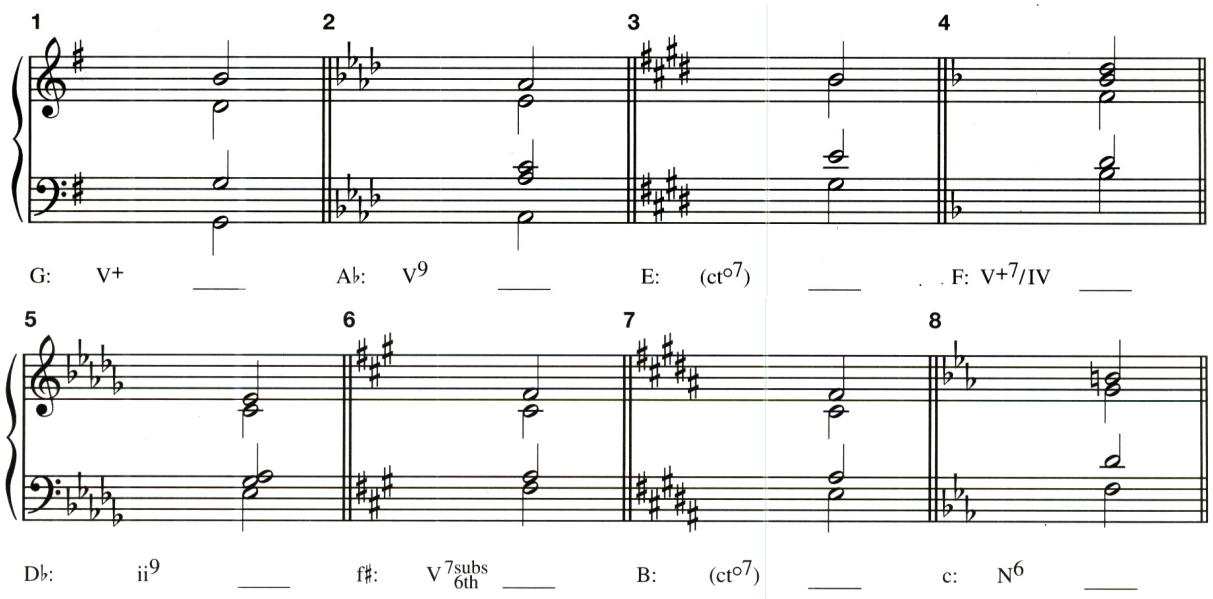
Disco 2 : Faixa 67




## Auto-teste 26-1

(Respostas começam na página **??**)

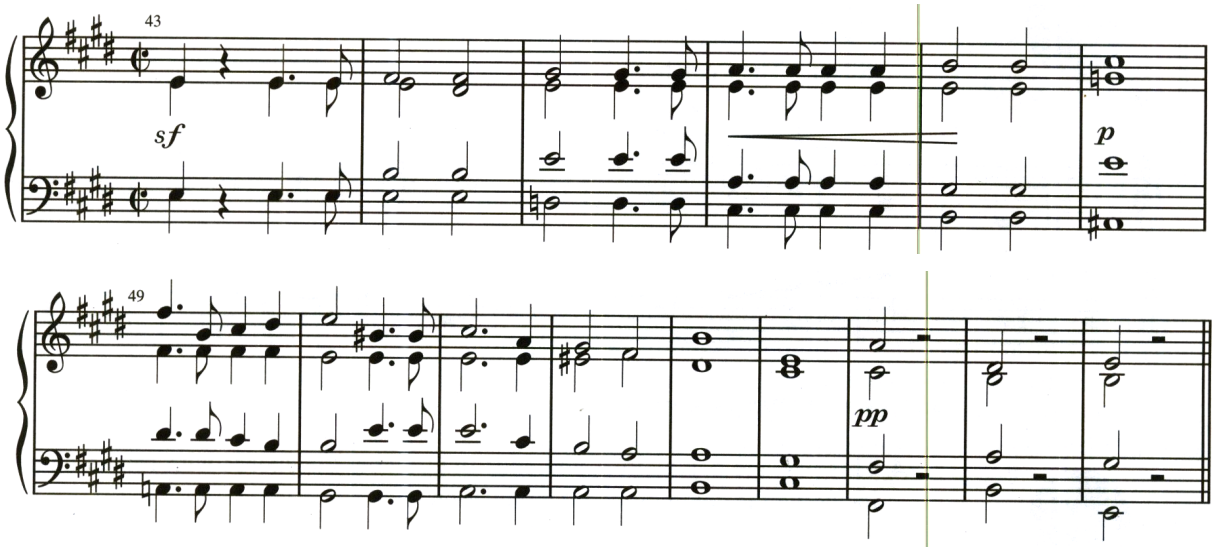
A. Em cada exercício abaixo, analise o acordo dado. Escreva então o acorde especificado de maneira que ele conduza suavemente para o acorde dado com condução de vozes aceitável. Alguns dos problemas utilizam uma textura a cinco partes para uma condução de vozes mais simples.



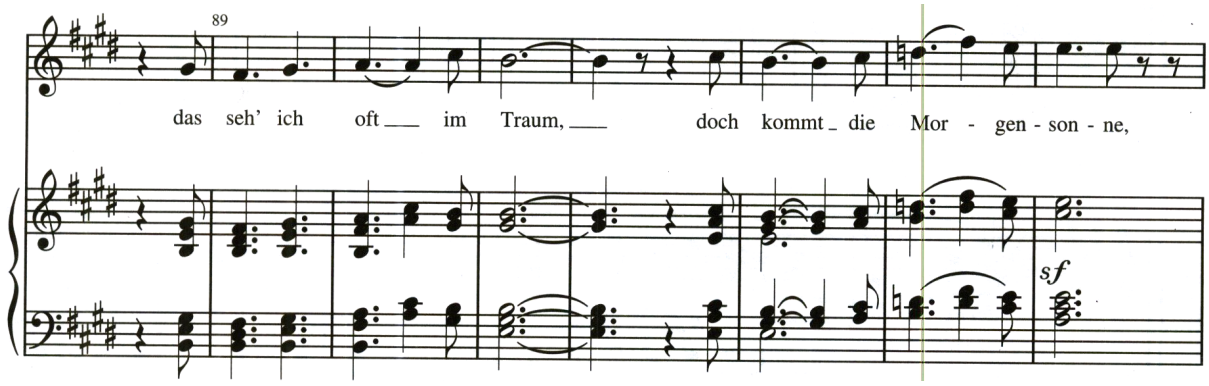
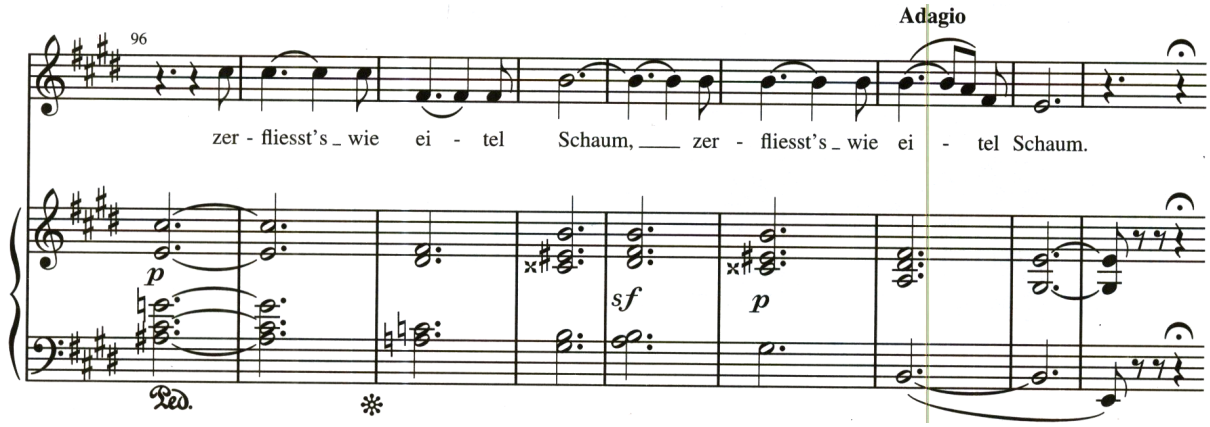
B. Análise. Por toda seção assinale (usando setas, etc.) quaisquer ocorrências de acordes discutidos neste capítulo.

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

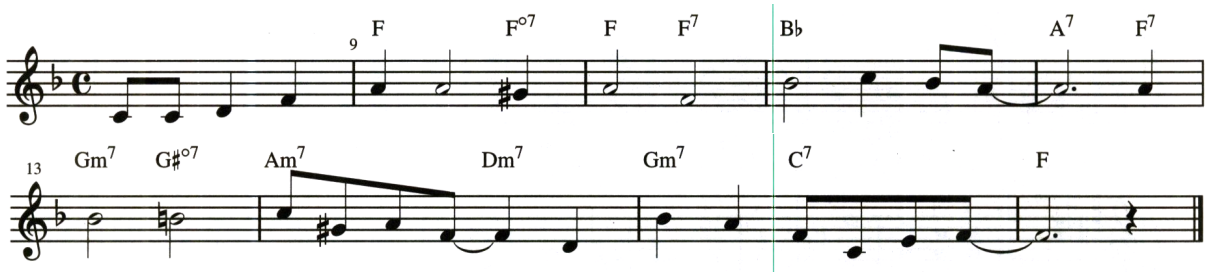
Schumann, "Das Schifflein," op. 146, no. 5

Disco 2 : Faixa 68

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.

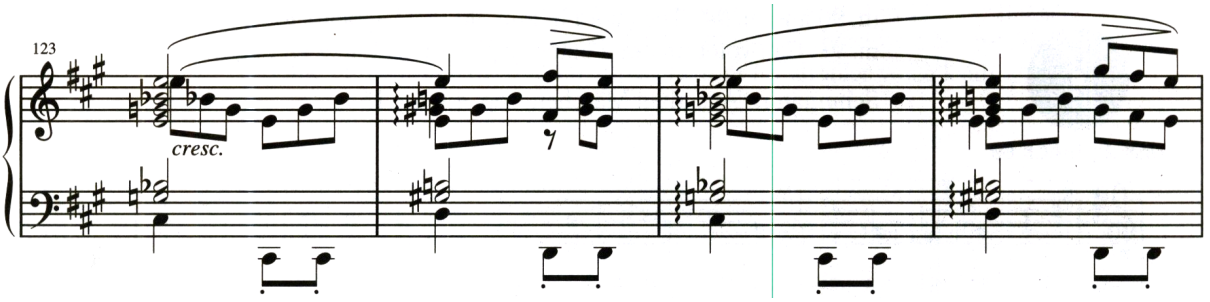
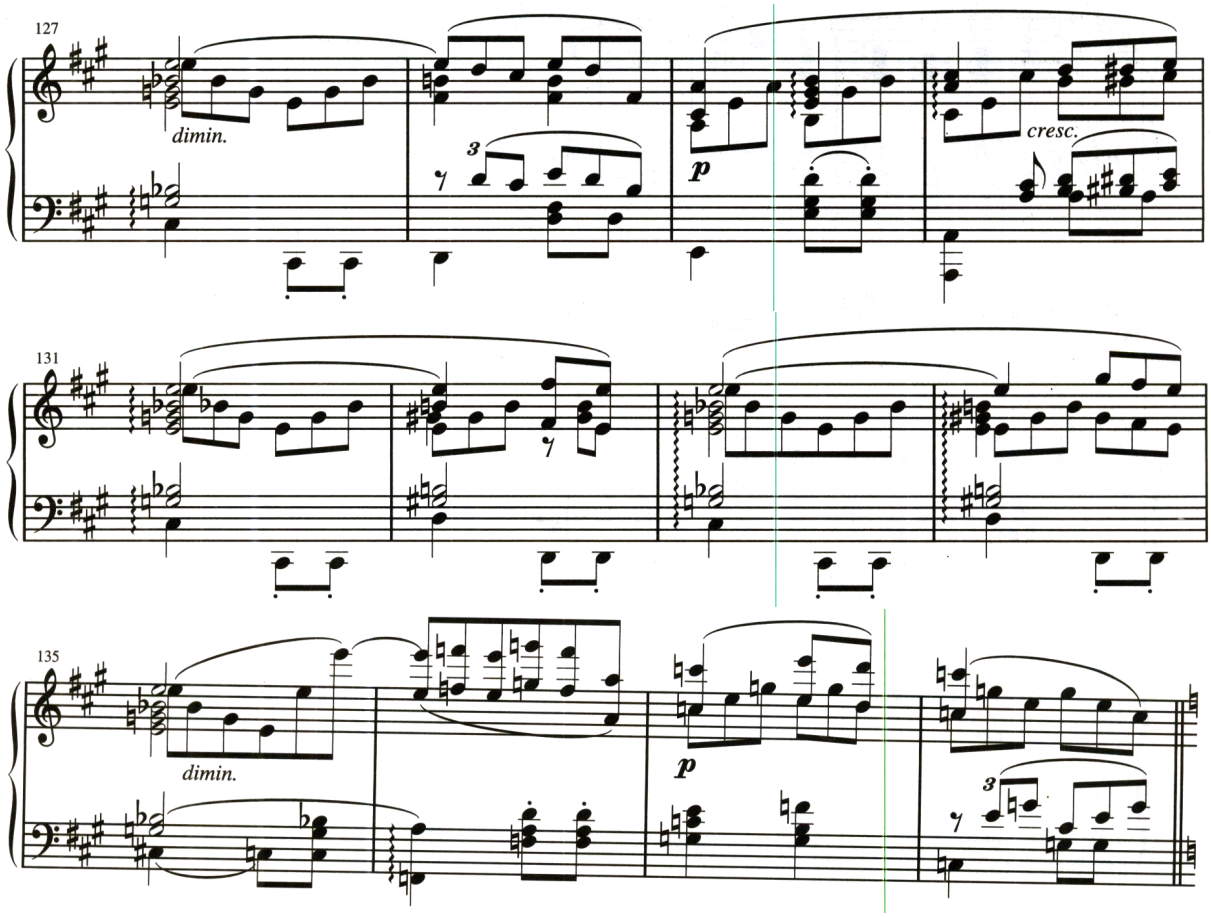
Schumann, "Aus alten Märchen," Op. 48, no. 15

Disco 2 : Faixa 69

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 mediante cromática?

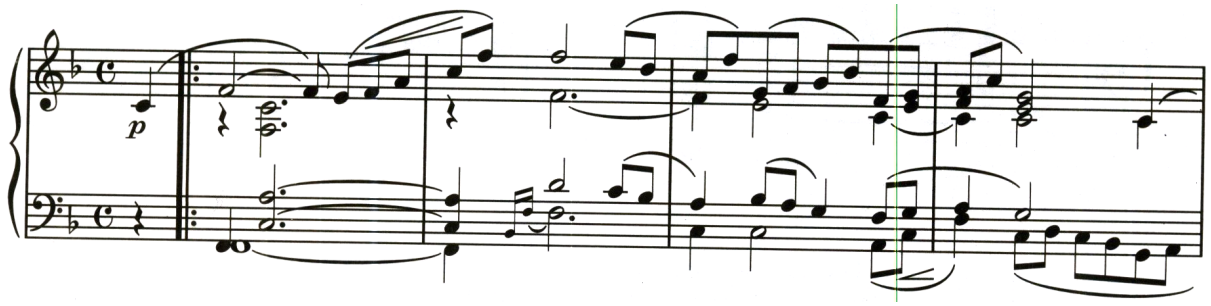
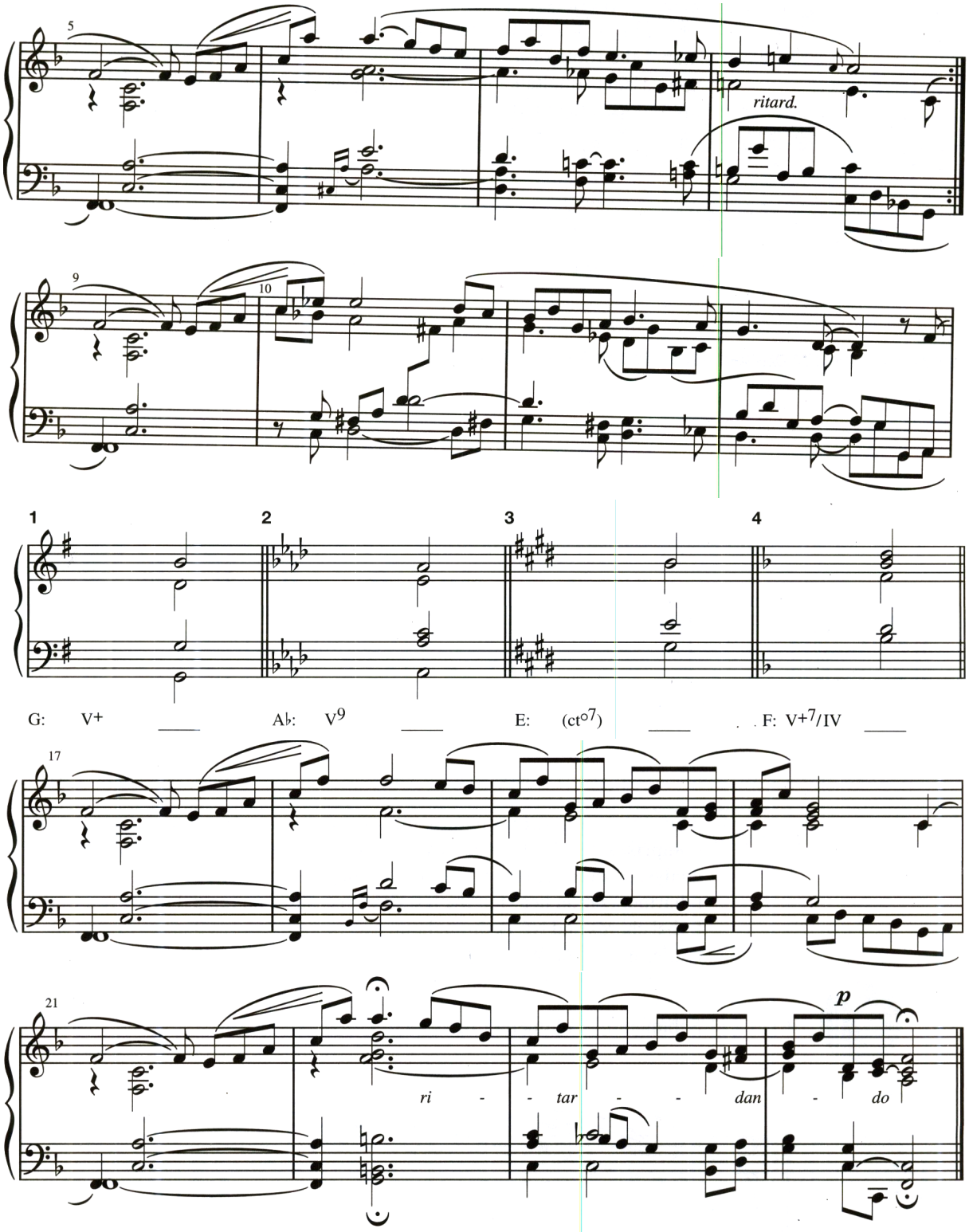
Silver, "The Preacher"

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)

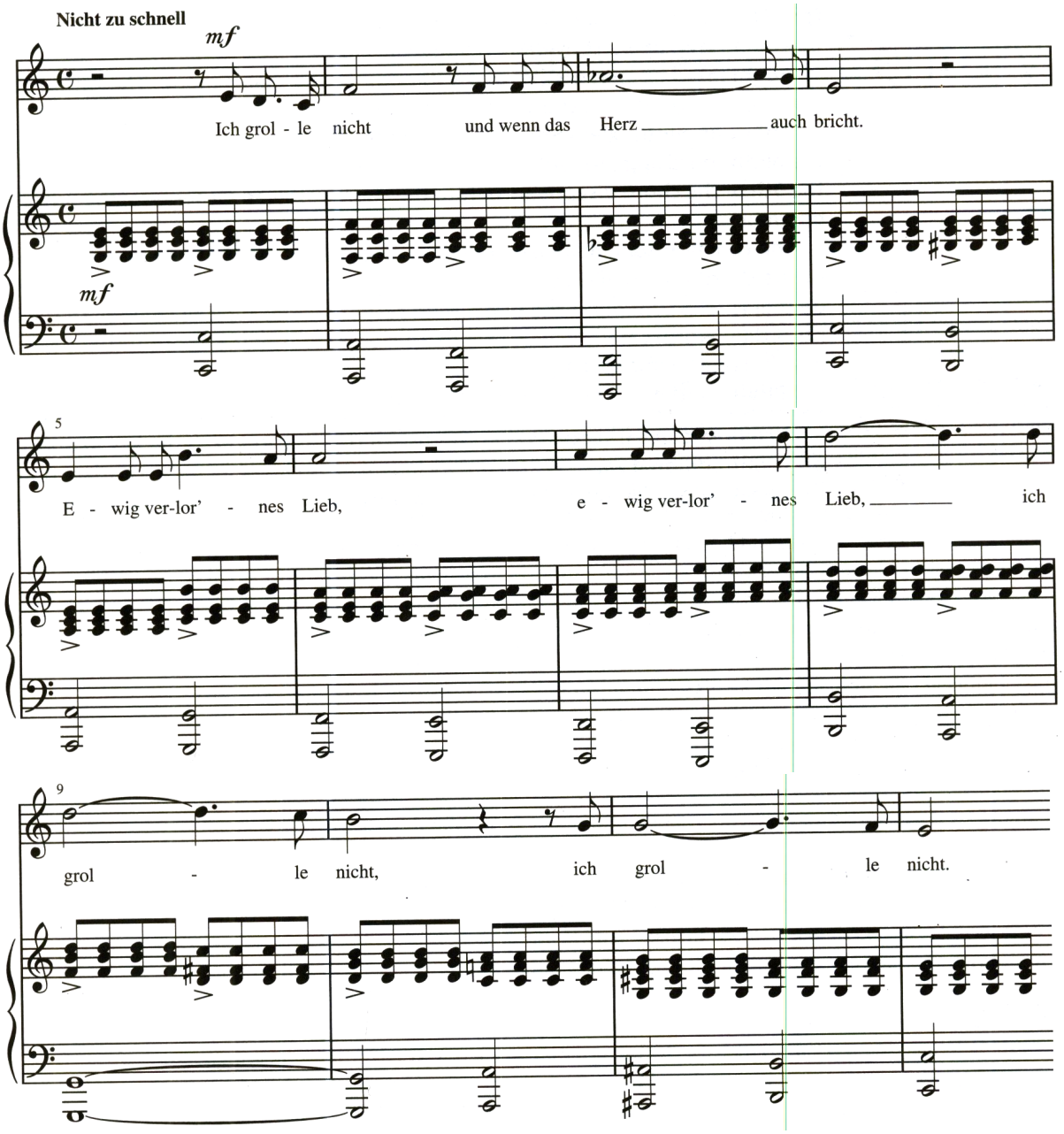
Disco 2 : Faixa 71

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 tonicalizações 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+
A♭: V9
E: (ct°7)
F: V+7/IV
17
21
p
ri - - tar - - dan - do

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

# 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 descendentemente (♯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 descendentemente 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 $I^6_4$. O acorde de sétima diminuta por nota comum geralmente embeleza ou o l (em qual caso ele provavelmente será escrito como um $\sharp ii^{o7}$) 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.