

EDITORIA



UnB

Harmonia funcional progressão de acordes

teoria e prática

Bojin Iliev Nedialkov
Flávio Santos Pereira



Harmonia funcional



Universidade de Brasília

Reitora
Vice-Reitor

Márcia Abrahão Moura
Enrique Huelva

EDITORA



UnB

Diretora

Germana Henriques Pereira

Conselho editorial

Germana Henriques Pereira
Fernando César Lima Leite
Beatriz Vargas Ramos Gonçalves de Rezende
Carlos José Souza de Alvarenga
Estevão Chaves de Rezende Martins
Flávia Millena Biroli Tokarski
Izabela Costa Brochado
Jorge Madeira Nogueira
Maria Lídia Bueno Fernandes
Rafael Sanzio Araújo dos Anjos
Verônica Moreira Amado



Harmonia funcional progressão de acordes

teoria e prática

Bojin Iliev Nedialkov
Flávio Santos Pereira



Coordenadora de produção editorial
Preparação e revisão
Diagramação

Equipe editorial

Luciana Lins Camello Galvão
Tiago de Aguiar Rodrigues
Wladimir de Andrade Oliveira

© 2018 Editora Universidade de Brasília

Direitos exclusivos para esta edição:
Editora Universidade de Brasília
SCS, quadra 2, bloco C, nº 78, edifício OK,
2º andar, CEP 70302-907, Brasília, DF
Telefone: (61) 3035-4200
Site: www.editora.unb.br
E-mail: contatoeditora@unb.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.



Esta obra foi publicada com recursos provenientes do Edital DEG/UnB nº 13/2017.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

N371h

Nedialkov, Bojin Iliev.

Harmonia funcional : progressão de acordes : teoria e prática / Bojin Iliev Nedialkov, Flávio Santos Pereira – Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2019.
156 p. ; 23 cm. – (Série ensino de graduação)

Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-230-0995-3.

1. Harmonia funcional. 2. Composição. 3. Teoria musical.
4. Análise musical. I. Pereira, Flávio Santos. II. Título. III. Série.

CDU 781.41

A Harmonia é o fluxo da vida, que se esforça para criar a harmonia e o equilíbrio, quando o mais forte determina qual é o mais fraco e faz com que seja igual a si mesmo.

(Uma das sete leis cósmicas,
Hermes Trismegistus)

Lista de figuras

Figura 1. As três cores principais da luz: vermelho, verde e azul	20
Figura 2. As funções principais: tônica, subdominante e dominante..	21
Figura 3. Tríades: estado fundamental, 1ª e 2ª inversões	21
Figura 4. Cadências simples: autêntica, plagal e completa	23
Figura 5. Cadência completa com acorde K6/4	24
Figura 5a. Acorde K6/4 em modelo de cadência de concerto clássico ...	24
Figura 5b. Acorde K6/4 – utilizações.....	25
Figura 6. Cadência deceptiva ou de engano	26
Figura 7. Cadência frígia com acorde da subdominante na 1ª inversão ..	27
Figura 8. Acorde de II grau	28
Figura 9. Acorde de VII grau	29
Figura 10. Acorde de III grau.....	31
Figura 11. Acorde de TIII	31
Figura 12. Acorde de DIII6	32
Figura 13. Acorde de VI grau	32
Figura 14. Acorde de TVI.....	33
Figura 15. Acorde de SVI	33
Figura 16. Cadência plagal com substituição	33
Figura 17. Cadência autêntica com substituição	34
Figura 18. Cadência completa com substituição.....	34
Figura 19. Cadência completa com K6/4 com substituição	34
Figura 20. Cadências compostas em blocos, baseadas nas cadências simples.....	35
Figura 21. Acordes da família da tônica	36

Figura 22. Acordes diatônicos da família da subdominante, incluído o napolitano	36
Figura 23. Acorde napolitano	37
Figura 24. Acordes diatônicos da família da dominante, incluído o lídio ..	38
Figura 25. Acorde lídio	38
Figura 26. Acorde bifuncional	39
Figura 27. Cifragem de acordes com sétima	40
Figura 28. D7, resolução típica e alternativa.....	41
Figura 29. Cifragem de acordes com nona – D9	42
Figura 30. D9 na função da dominante, com a 5ª omitida.....	42
Figura 31. Acorde D9 com 3ª omitida, utilizado como finalização “semiplagal”	43
Figura 32. TSVI (W) mediante baixa.....	44
Figura 33. TDIII(M) mediante alta em tonalidade maior	44
Figura 34. TDIII(M) mediante alta em tonalidade menor	45
Figura 35. Exemplos de empréstimo modal em tonalidade maior	46
Figura 36. Exemplos de empréstimo modal em tonalidade menor	46
Figura 37. Encadeamento de 4ª em tonalidade maior	47
Figura 38. Encadeamento de 4ª em tonalidade menor.....	48
Figura 39. Encadeamento de 5ª em tonalidade maior	48
Figura 40. Encadeamento de 5ª em tonalidade menor.....	49
Figura 41. Finalizações em tonalidade maior	50
Figura 42. Finalizações sob a influência do homônimo menor	50
Figura 43. Finalizações em menor sob a influência do homônimo maior ..	51
Figura 44. Sequência diatônica descendente	52
Figura 45. Cadência composta, exemplo nº 1	53
Figura 46. Cadência composta, exemplo nº 2.....	53
Figura 47. Cadência composta, exemplo nº 3	54
Figura 48. Cadência composta, exemplo nº 4.....	54

Figura 49. Cadência composta, exemplo nº 5.....	55
Figura 50. Cadência composta, exemplo nº 6.....	55
Figura 51. Cadência composta, exemplo nº 7	56
Figura 52. Cadência composta, exemplo nº 8.....	56
Figura 53. Cadência composta, exemplo nº 9.....	57
Figura 54. Cadência composta, exemplo nº 10	57
Figura 55. Cadência composta, exemplo nº 11.....	58
Figura 56. Cadência composta, exemplo nº 12	58
Figura 57. Cadência composta, exemplo nº 13	60
Figura 58. Cadência composta, exemplo nº 14	60
Figura 59. Modulação diatônica direta	62
Figura 60. Acordes comuns de tonalidades vizinhas.	63
Figura 61. Acordes comuns de tonalidades com diferença de dois acidentes	63
Figura 62. Tabela de acordes pivô para tonalidades com diferença de três a cinco acidentes	64
Figura 63. Tabela para tonalidades intermediárias	65
Figura 64. Modulação diatônica indireta, exemplo A	66
Figura 65. Modulação diatônica indireta, exemplo B	67
Figura 66. Modulação diatônica indireta, exemplo C.....	67
Figura 67. Modulação indireta sem estabilizar a tonalidade intermediária.....	68
Figura 68. Justaposição, exemplo nº 1.....	69
Figura 69. Justaposição, exemplo nº 2.....	69
Figura 70. Justaposição, exemplo nº 3.....	70
Figura 71. Justaposição, exemplo nº 4	70
Figura 72. Justaposição, exemplo nº 5.....	71
Figura 73. Justaposição, exemplo nº 6.....	71
Figura 74. Justaposição, exemplo nº 7.....	72

Figura 75. Justaposição, exemplo nº 8.....	72
Figura 76. Notas estranhas fortes	73
Figura 77. Notas estranhas fracas	74
Figura 78. Notas estranhas em duas e mais vozes	75
Figura 79. Notas estranhas ornamentadas	75
Figura 80. Notas estranhas fortes preparadas em progressão harmônica	76
Figura 81. Variantes, exemplos nº 1 e nº 2	78
Figura 82. Variantes, exemplos nº 3 e nº 4.....	79
Figura 83. Variantes, exemplos nº 5 e nº 6.....	80
Figura 84. Variantes, exemplo nº 7.....	81
Figura 85. Todas as tríades em tonalidade maior	82
Figura 86. Todas as tríades em tonalidade menor	82
Figura 87. Exemplos de acordes realmente alterados.....	83
Figura 88. Acordes da dominante com 5ª diminuta	84
Figura 89. Acordes DVII e DVII7 em maior com 3ª diminuta.....	84
Figura 90. Acorde de °SII com nota fundamental alterada para baixo	85
Figura 91. Acordes com o 4º grau da tonalidade elevado	85
Figura 92. O acorde °S#6 na função de subdominante.....	86
Figura 93. dominantes maiores com 5ª aumentada	87
Figura 94. D com 5ª aumentada e S de IV grau elevado com 5ª diminuta	87
Figura 95. DVII com a 3ª alterada para cima.....	87
Figura 96. Dominante de VII grau com 3ª elevada e 7ª diminuta	88
Figura 97. Acordes de II grau elevado com 5ª diminuta e 5ª duas vezes diminuta.....	88
Figura 98. Acorde de subdominante II grau elevado com 7ª diminuta	89
Figura 99. Acordes com 4º grau da tonalidade abaixado.....	89
Figura 100. O mesmo grau do acorde elevado e abaixado	90

Figura 101. Utilização de dominantes individuais (desvio)	92
Figura 102. Subdominantes individuais com as suas resoluções	93
Figura 103. Utilização de subdominantes individuais (desvio).....	94
Figura 104. Exemplos de subdominantes da subdominante	95
Figura 105. Acordes de sétima diminuta	96
Figura 106. Dominantes diminutas individuais (DVII7→) com suas resoluções	96
Figura 107. Notação das dominantes diminutas individuais (DVII7→)97	
Figura 108. Tabela para modulação com acordes aumentados.....	98
Figura 109. Modulações com acordes aumentados	99
Figura 110. Transformação da sétima da sensível (DVII7) em sétima da dominante	99
Figura 111. Transformação da sétima da sensível ((°)SII7) em sétima da dominante.....	100
Figura 112. Acorde de sexta aumentada italiano e resoluções	101
Figura 113. Acorde de sexta aumentada francês e resoluções	102
Figura 114. Acorde de sexta aumentada germânico e resoluções.....	103
Figura 115. Acorde de sexta aumentada suíço e resolução	104
Figura 116. Tétrade sétima diminuta em encadeamento com acorde germânico	105
Figura 117. Resoluções elípticas diatônicas da sétima da dominante ..	106
Figura 118. Resoluções elípticas cromáticas da sétima da dominante ..	107
Figura 119. Elipse tradicional	108
Figura 120. Sequência elíptica descendente.....	108
Figura 121. Resolução elíptica em mediante alta do acorde alvo	109
Figura 122. Cadência composta com dominante individual omitida formando elipse	109

Sumário

Apresentação	17
Parte I. Harmonia funcional diatônica	19
1 Tríades – identificação das inversões.....	21
2 Cadências simples: autêntica, plagal e completa.....	23
2.1 O acorde cadencial K6/4	24
2.2 A cadência deceptiva ou de engano	26
2.3 A cadência napolitana	26
3 Cadências compostas	28
3.1 Cadências compostas construídas com base na substituição	28
3.1.1 Acorde do II grau.....	28
3.1.2 Acorde do VII grau.....	29
3.1.3 Acorde de III grau	30
3.1.4 Acorde de VI grau	32
3.2 Construção de cadências compostas em blocos.....	35
3.2.1 Acordes da família da tônica.....	35
3.2.2 Acordes diatônicos da família da subdominante, incluído o napolitano.....	36
3.2.3 Acordes diatônicos da família da dominante, incluído o lídio..	37
3.2.4 A hierarquia entre os acordes de uma mesma família	39
3.3 Acordes com sétima – tétrades. D7, inversões, resoluções	40

3.4 Acordes com nona – pêntades. D9, inversões.....	41
3.5 Encadeamento de terça – modelos de mediantes (TSVI e TDIII)	43
3.6 Empréstimo modal: cadências misturadas em maior e menor ...	45
3.7 Encadeamento de quarta: S – T, ou encadeamento plagal	47
3.8 Encadeamento de quinta: D – T. Princípio da cadência autêntica ...	48
3.9 Finalizações (coda): T S6/4 T, T SII2 T, T D9 T.....	49
3.10 Sequências	51
3.11 Composição de cadências compostas: exemplos progressivos.	52

4 Modulação diatônica 61

4.1 Modulação diatônica direta.....	61
4.1.1 Descobrimos os acordes pivô.....	62
4.2 Modulação diatônica indireta	65
4.3 Justaposição – mudança de tonalidade sem preparação	69
4.4 Notas estranhas.....	73
4.4.1 Notas estranhas fortes (retenção)	73
4.4.2 Notas estranhas fracas	74

Parte II. Harmonia funcional cromática77

1 Variantes (acordes relativamente alterados), encadeamento de terça ampliado.....77

2 Acordes realmente alterados..... 83

2.1 Acordes alterados com 2º grau da tonalidade alterado para baixo ..	84
2.2 Acordes alterados com 4º grau da tonalidade elevado.....	85
2.3 Acordes alterados com 2º grau da tonalidade elevado.....	86
2.4 Acordes com 4º grau da tonalidade abaixado	89
2.5 O mesmo grau do acorde elevado e abaixado.....	90

3 Desvio da tonalidade e modulações cromática e enarmônica.. 90

3.1 Dominantes individuais	91
3.2 Subdominantes individuais.....	93
3.3 Dominante individual com sétima diminuta.....	95
3.4 Acordes aumentados	98
3.5 Transformação do acorde da sétima da sensível (meio diminuto) em sétima da dominante	99
3.6 Acordes de sexta aumentada	101
3.6.1 Acorde de sexta aumentada italiano	101
3.6.2 Acorde de sexta aumentada francês.....	102
3.6.3 Acorde de sexta aumentada germânico.....	103
3.6.4 Acorde de sexta aumentada suíço	104
3.6.5 Encadeamento da téttrade sétima diminuta com acorde de sexta aumentada germânico.....	105

4 Elipse106

5 Conclusão..... 110

Exercícios111

Referências 155

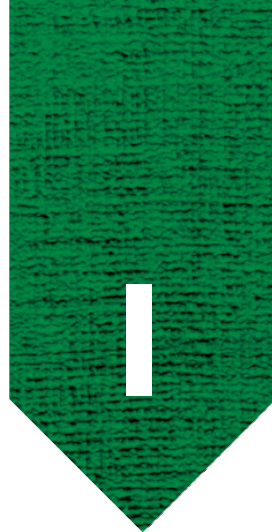
Apresentação

Este livro é o resultado da sistematização dos conteúdos de Harmonia ministrados nas disciplinas de Linguagem e estruturação Musical, e, também, da necessidade de uma referência em Harmonia funcional que atendesse os vários níveis da disciplina de Harmonia. Tem o objetivo de esclarecer os princípios básicos aplicados na organização das progressões harmônicas tonais. Essas formam vários modelos utilizáveis como ferramentas gerais nas áreas da Linguagem e estruturação Musical, Harmonia, Análise e Composição musical.

O conteúdo aqui tratado é relacionado exclusivamente com os mecanismos que formam as funções dos acordes e determinam os seus encadeamentos. Está organizado em duas grandes seções que tratam, a primeira, da Harmonia funcional diatônica, e, a segunda, da Harmonia funcional cromática. Na Harmonia funcional diatônica tomam-se as cadências simples e compostas como modelo para a introdução às diversas funções – tônica, subdominante e dominante –, seus encadeamentos e a modulação diatônica. Na Harmonia funcional cromática são abordados os acordes alterados, o desvio da tonalidade pelo recurso às subdominantes e dominantes individuais ou secundárias, as modulações cromática e enarmônica e a elipse.

Conhecer as diversas maneiras de interligar os acordes principais e secundários e tratá-los como “portadores” de funções diferentes, a depender da posição que ocupam dentro de uma progressão harmônica, permitirá aos alunos analisar com clareza progressões harmônicas da linguagem tonal e utilizá-las na criação de suas próprias composições musicais.

Harmonia funcional diatônica



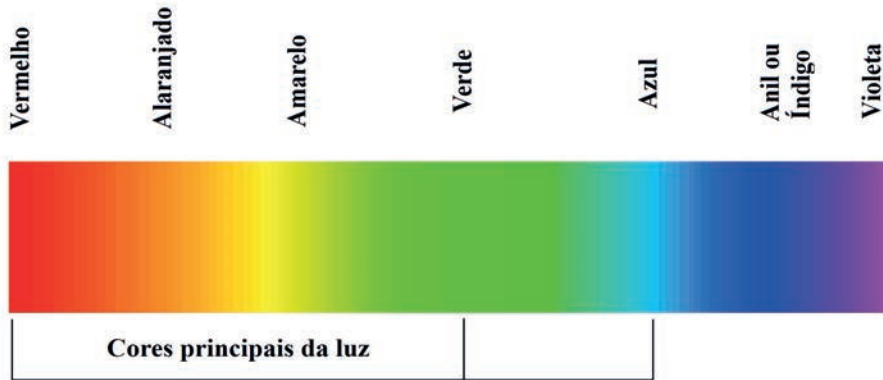
Neste livro o significado de “cadência harmônica”¹ refere-se a uma sequência de acordes que segue uma lógica funcional. Essa sequência é variada e pode ser curta ou longa.

Qual é o significado da expressão “função do acorde”?

Quando temos uma sequência de acordes dentro de uma organização tonal, cada acorde apresenta sua própria “cor” e assume seu lugar conforme a “hierarquia” baseada na força da tensão produzida pelo acorde. Da mesma forma que a luz apresenta três cores básicas, conforme figura 1 a seguir, por analogia, dentro da tonalidade musical, encontramos também três funções principais.

¹ Nos livros de Harmonia, em geral, as cadências são explicadas como modelos simplificados de finalização, contendo dois ou três acordes. (BONEV, 2008; HADJIEV, 1976). O professor Pencho Stoyanov, em seu livro *Harmonia* (2010, p. 90) explica: “A quantidade mínima de acordes de uma cadência é de dois acordes, que apresentam funções diferentes. Por exemplo as progressões T – VI, ou III – V não formam cadência”.

Figura 1. As três cores principais da luz: vermelho, verde e azul



Fonte: elaboração dos autores.

Atribui-se a Pitágoras (filósofo e matemático c. 570 – c. 495 a.C) a descoberta da série harmônica em experiências com a divisão da corda.² Os três primeiros intervalos da série harmônica são os intervalos de oitava $2/1$, quinta $3/2$ e quarta $4/3$, resultantes da divisão da corda em duas, três e quatro partes iguais. Esses três intervalos de 8^a , 5^a e 4^a apresentam uma sonoridade homogênea e por isso são chamados justos.

Os intervalos justos definem o I, V e IV como graus principais que, com os seus respectivos acordes, formam as três funções básicas dentro de uma tonalidade. Essas funções são denominadas: tônica (T), dominante (D) e subdominante (S) (figura 2). Vários cientistas³ buscaram analogia entre os graus da escala musical e a ordem das cores da luz, em conformidade com o arco-íris.

² O monocórdio é um instrumento de uma única corda, criado por Pitágoras, utilizado como ferramenta de busca científica. Esse instrumento permite a divisão da corda em proporções diferentes para poder explicar a formação da série harmônica e dos intervalos musicais. (CROTCH, 1861; CREESE, 2010).

³ Durante três séculos, várias pesquisas buscaram relacionamento entre os tons musicais e as cores da luz. Escalas musicais, relacionadas às cores da luz, foram criadas pelos cientistas: Isaac Newton (1704), Louis Bertrand Castel (1734), George Field (1816), D. D. Jameson (1844), Theodor Seemann (1881), A. Wallace Rimington (1893), Bainbridge Bishop (1893), H. von Helmholtz (1910), Adrian Bernard Klein (1930), L. J. Belmont (1944), entre outros. Para mais informações consultar a página <http://www.marcodebiasi.info/en/a-historical-perspective-on-the-relationship-between-sound-and-colour/>. Acesso em 25 set. 2018.

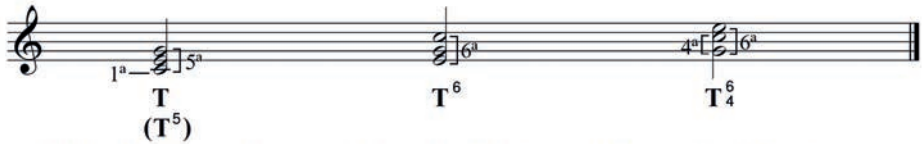
Figura 2. As funções principais: tônica, subdominante e dominante



Fonte: elaboração dos autores.

1 Tríades – identificação das inversões

Figura 3. Tríades: estado fundamental, 1ª e 2ª inversões



Obs: O número 1 para o intervalo 1ª não se utiliza na identificação. As tríades no estado fundamental normalmente são identificadas somente com a letra (T, S, D) ou com letra e número romano (SII, DVII, TIII, TVI etc.), omitindo o número 5 que indica o estado fundamental do acorde.

Fonte: elaboração dos autores.

Para indicar as inversões das tríades, várias escolas europeias utilizam as seguintes regras (figura 3):

1. identifica-se o intervalo entre o baixo e o soprano do acorde, em posição fechada;
2. identifica-se o intervalo entre o baixo e a fundamental do acorde.

Quando o baixo coincide com a nota fundamental, o número 1 do intervalo “prima” não se aplica.

Quando a nota do soprano coincide com a nota fundamental do acorde, aplica-se somente uma vez o número 6, que corresponde ao intervalo de sexta. Conforme essas regras, a identificação da inversão das tríades tem a seguinte nomenclatura:

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

- a. tônica no estado fundamental – T5, em nomenclatura simplificada somente T;
- b. tônica na 1ª inversão – T6;
- c. tônica na 2ª inversão – T6/4;
- d. subdominante no estado fundamental – S5, em nomenclatura simplificada somente S;
- e. subdominante na 1ª inversão – S6;
- f. subdominante na 2ª inversão – S6/4;
- g. dominante no estado fundamental – D5, em nomenclatura simplificada somente D;
- h. dominante na 1ª inversão – D6;
- i. dominante na 2ª inversão – D6/4.

A partir da segunda metade do século XX, na maioria dos livros de Harmonia é utilizada a nomenclatura simplificada para as tríades no estado fundamental.

As demais tríades são identificadas na forma a seguir:

SII, SII6, SII6/4, DVII, DVII6, DVII6/4, TVI, TVI6, TVI6/4, SVI, SVI6, SVI6/4, TSVI (W – mediantes baixa), TSVI6 (W6), TSVI6/4 (W6/4), TIII, TIII6, TIII6/4, DIII, DIII6, DIII6/4, TDIII (M – mediantes alta), TDIII6 (M6), TDIII6/4 (M6/4), K6/4, N6 (o acorde napolitano é raramente utilizado no estado fundamental, N, e na 2ª inversão, N6/4), L (acorde lídio), L6, L6/4, MTSVI (mediante da mediantes baixa que na tonalidade de dó maior seria: fá# – lá – dó#), MTSVI6, MTSVI6/4.

Com base nas três funções principais são criadas as cadências simples (conferir figura 4):

- a. TDT – cadência autêntica⁴ (perfeita ou imperfeita);
- b. TST – cadência plagal;
- c. TSDT – cadência completa⁵ (conferir figura 4).

2 Cadências simples: autêntica, plagal e completa

Figura 4. Cadências simples: autêntica, plagal e completa

The figure shows three musical staves in treble clef, each representing a different type of cadence. The first staff, labeled 'Cadência autêntica (perfeita)', shows a sequence of three chords: T (Tônica), D (Dominante), and T (Tônica). The second staff, labeled 'Cadência plagal', shows a sequence of three chords: T (Tônica), S (Subdominante), and T (Tônica). The third staff, labeled 'Cadência completa', shows a sequence of four chords: T (Tônica), S (Subdominante), D (Dominante), and T (Tônica). Each chord is represented by a vertical line with a small circle indicating the notes of the chord.

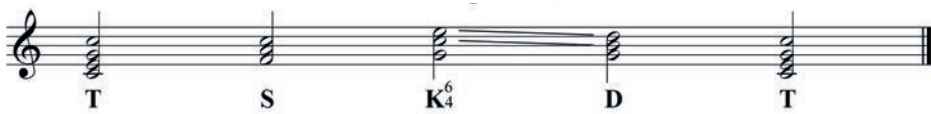
Fonte: elaboração dos autores.

A cadência completa pode aparecer com ainda mais um acorde entre a subdominante e a dominante.

⁴ A cadência TDT é chamada cadência autêntica perfeita quando a voz superior conclui com a fundamental do acorde, e imperfeita com a 3ª ou a 5ª do acorde.

⁵ Na música clássica é pouco utilizada a progressão T D S T.

Figura 5. Cadência completa com acorde K6/4



Fonte: elaboração dos autores.

2.1 O acorde cadencial K6/4

O acorde K6/4 (figura 5a), chamado “cadencial”, surgiu com o concerto clássico, quando a orquestra nele se detinha, numa fermata, e o solista apresentava a sua cadência em solo. A cadência geralmente termina com um trinado no 2º ou 7º grau, que claramente define a função da dominante, preparando a entrada da orquestra junto com o acorde da resolução – a tônica. Ao mesmo tempo que o acorde da tônica determina o final da cadência do solista, surge a nova entrada da orquestra. O acorde K6/4 (figura 5 e figura 5a) tem a mesma composição e disposição do acorde da tônica na 2ª inversão (T6/4), mas a sua função é de dominante com duas notas estranhas à harmonia.

Figura 5a. Acorde K6/4 em modelo de cadência de concerto clássico



Fonte: elaboração dos autores.

As características principais do K6/4 são:

1. o acorde se posiciona no tempo forte ou relativamente forte do compasso. Por exemplo, em compassos 4/4 pode aparecer no primeiro ou terceiro tempos;
2. o acorde geralmente vem precedido da subdominante ou de algum acorde da família da subdominante, e é sucedido pela dominante ou por algum acorde da família da dominante;
3. quando o acorde aparece em textura a quatro vozes, o mais comum é dobrar o quinto grau do acorde.

Por exemplo, na tonalidade de dó maior, na harmonização a quatro vozes, o mais comum é que o K6/4 tenha dobrada a nota sol.

Figura 5b. Acorde K6/4 – utilizações

The figure displays musical notation for the K6/4 chord in D major across two systems. The first system is divided into three sections: 'Aplicação tradicional de K6/4', 'Utilizações excepcionais Raramente utilizado', and 'Raramente utilizado'. The second system is labeled 'Raramente utilizado' and shows a sequence of chords: T, S, K4, K4, K4, D, T.

Aplicação tradicional de K6/4
 T S⁶ K⁶₄ D

Utilizações excepcionais Raramente utilizado
 T T⁶ K⁶₄ D

Raramente utilizado
 T S K⁶₄ T⁶

Raramente utilizado
 T S K⁶₄ K⁶₄ K⁶₄ D T

Fonte: elaboração dos autores.

O acorde cadencial K6/4 pode aparecer em diversas situações distintas (figura 5b). Além da utilização tradicional, o acorde pode ser antecipado em uma progressão de T para T6, em que o acorde T6 assume a função preparatória para uma possível

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

subdominante. Pode acontecer uma resolução direta do acorde cadencial K6/4 para a tônica T, omitindo a dominante D e confirmando mais uma vez que o acorde cadencial K6/4 tem a função de dominante e pode substituí-la. A repetição do K6/4 também pode aparecer para sublinhar uma culminação harmônica ou melódica.

2.2 A cadência *deceptiva* ou *de engano*

A cadência “deceptiva” ou “de engano” caracteriza-se por uma resolução inesperada da dominante (D ou D7) para o acorde do VI grau (6), chamado tônica VI grau (TVI). A cadência deceptiva na sua progressão mais simples seria: T D TVI ou T D7 TVI.

Figura 6. Cadência deceptiva ou de engano

The image shows a musical staff with four chords. The first chord is labeled 'T' (Tônica). The second chord is labeled 'S' (Subdominante). The third chord is labeled 'D⁷' (Dominante) and the fourth chord is labeled 'TVI' (Tônica VI grau). A box encloses the D⁷ and TVI chords, with the text 'Resolução deceptiva' written below it.

Fonte: elaboração dos autores.

2.3 A cadência *napolitana*

A última cadência simples que vamos analisar é a chamada cadência napolitana ou frígia. É utilizada geralmente em tonalidades menores (figura 7).

Figura 7. Cadência frígia com acorde da subdominante na 1ª inversão

Fonte: elaboração dos autores.

Conforme a figura 7, a terminação S6 – D dá a impressão de uma “meia cadência”.⁶ Logo surge a seguinte pergunta: por que a cadência é chamada napolitana? A resposta correta vem com a análise detalhada dos dois últimos acordes, S6 e D. Analisando a terminação S6 – D, tem-se a percepção de que o acorde final é uma tônica, pois harmonicamente conclui estável na tonalidade da dominante, Sol Maior. Neste caso, tratar o último acorde como dominante seria equivocado, pois na verdade trata-se da tônica em Sol Maior. A subdominante na primeira inversão deve ser pensada como um acorde Frígio ou Napolitano incompleto no estado fundamental. Uma análise mais profunda mostra que a quinta (figura 7) aparece como 2º harmônico (mi bemol),⁷ que é muito forte, e completa o acorde napolitano. A nota “fá” é uma nota estranha,⁸ pois não se aplica no acorde frígio, e tem o papel

⁶ *Meia-cadência* (ou semicadência) é qualquer cadência que conclui com o acorde da dominante. Enquanto a cadência autêntica é comparável a um ponto final, a meia cadência é semelhante a uma vírgula, a indicar uma suspensão parcial em uma declaração incompleta. (PISTON, 1987, p. 175).

⁷ Observe a figura 7, em que a nota mi bemol, marcada em vermelho, aparece como 2º harmônico da nota lá bemol do baixo.

⁸ Nota não pertencente ao acorde.

de apogiatura, que é muito comum na cadência napolitana. Esse é o mecanismo da cadência chamada napolitana, sem o real acorde napolitano.

3 Cadências compostas

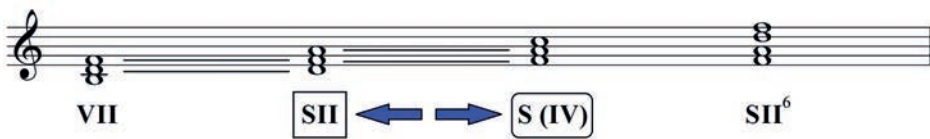
Cadências compostas são todas as progressões funcionais que incluem acordes dos graus secundários II, III, VI e VII, nas formações em tríades, tétrades e pên-tades. As cadências compostas⁹ são baseadas nos princípios básicos das cadências simples, apresentando uma evolução dos modelos padrões e das técnicas de enca-deamento dos acordes.

3.1 Cadências compostas construídas com base na substituição

Para utilizar os acordes dos graus secundários – II, III, VI e VII – da maneira correta, primeiro deve ser feita a análise sobre as suas possíveis funções.

3.1.1 Acorde do II grau

Figura 8. Acorde de II grau



Fonte: elaboração dos autores.

Conforme a figura 8, o acorde do II grau tem duas notas comuns com duas outras tríades da escala diatônica: os acordes do VII e do IV graus. Como o acorde do IV grau é representante de uma função principal, a subdominante, e o VII grau

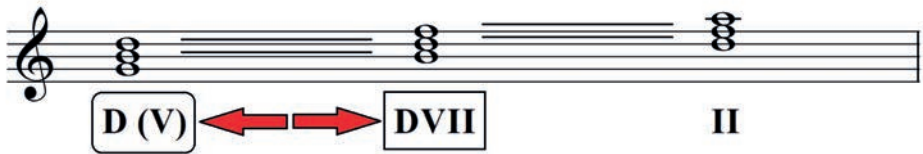
⁹ Alguns autores tratam ainda a cadência completa como uma cadência composta.

é somente um acorde secundário, a lógica é que a tríade do II grau deva adotar uma única função, que é a da subdominante. Por esta razão, sempre o acorde mencionado anteriormente é marcado com a letra S junto com o número romano II (figura 8). O acorde SII, na maioria dos casos, é utilizado na primeira inversão para o reforço da função da subdominante, pois a terça do acorde, que, ao mesmo tempo, coincide com a fundamental do IV grau, é posicionada no baixo, a produzir maior número de harmônicos da função da subdominante. É recomendável também o dobramento da terça, no caso de quatro vozes, para evidenciar ainda mais a função do acorde SII, que, na maioria dos casos, aparece como SII6 (figura 8).

3.1.2 Acorde do VII grau

O acorde do VII grau tem duas notas comuns com o acorde da dominante, o V grau, e com a tríade do II grau. Como o acorde do V grau é representante de uma função principal, a dominante, o acorde do VII grau adota a função da dominante e é sempre identificado da seguinte forma: DVII (dominante VII grau). Dentro de uma cadência, o acorde DVII poderia aparecer depois de T ou S substituindo plenamente o acorde da dominante, o V grau.

Figura 9. Acorde de VII grau



Fonte: elaboração dos autores.

A quatro vozes, em tonalidades maiores, o DVII é um acorde diminuto, utilizado na 1ª ou 2ª inversão. Geralmente aparece com o dobramento da terça e raramente com a quinta dobrada. O acorde DVII6 com a 3ª dobrada é uma dominante

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

mais característica, que poderia seguir para T, TVI ou D(7). Porém, quando o DVII se encontra na 1ª inversão com a terça dobrada, também o II grau da tonalidade, a força do trítono diminui, semelhando o SII com nota estranha.¹⁰ Nesse caso, a exemplificar em dó maior, o acorde poderia aparecer na seguinte forma: ré – fá – *si¹¹ – ré. Outro exemplo, ainda em dó maior: no caso da 2ª inversão com a quinta dobrada, fá – si – ré – fá, o acorde poderia prosseguir para a D7, sol – si – ré – fá.¹² Existem várias possibilidades para a utilização de DVII conforme as tensões da resolução das vozes e a forma como ele seria tratado:

1. como dominante típica;
2. como dominante fraca que vai seguir para um acorde com maior tensão;
3. como parte de um encadeamento específico entre acordes secundários;
4. como acorde que faz parte de sequências. Nesse caso a nota fundamental pode ser dobrada ou triplicada.

3.1.3 Acorde de III grau

O acorde do III grau (figura 10) poderia assumir duas funções principais, pois ele tem duas notas comuns com a tônica, o I grau, e duas notas comuns com a dominante, o V grau.

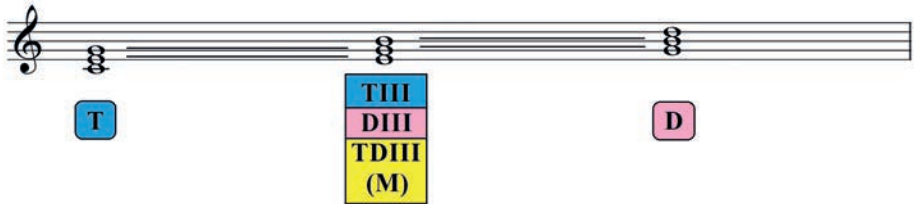
Conforme a figura 10, quando a tríade de III grau se encontra entre T e D, ela não assume nenhuma das funções principais e se torna um acorde transitório ou uma medianta.

¹⁰ Nota estranha é aquela que não pertence ao acorde.

¹¹ A nota si aparece como nota estranha, substituindo a nota lá de um possível acorde do II grau.

¹² Acorde da dominante com sétima menor – D7.

Figura 10. Acorde de III grau



Fonte: elaboração dos autores.

Essa mediante é identificada com TDIII ou M e geralmente é chamada “mediante alta”.¹³ Neste momento, naturalmente, faz-se a pergunta: Qual é o mecanismo que define quando a tríade do III grau deve assumir a função de tônica ou de dominante?

Figura 11. Acorde de TIII

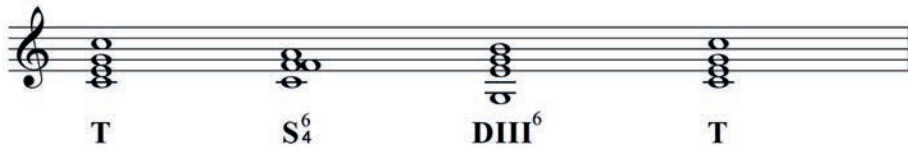


Fonte: elaboração dos autores.

Se o acorde, dentro de uma cadência, é posicionado no lugar de uma tônica (figura 11), ele assume a função de tônica, T, e é identificado como TIII (tônica III grau). Nesse caso é recomendável a utilização do TIII no estado fundamental com dobramento da nota fundamental.

¹³ Piston (1987) utiliza o nome “mediante” para o acorde do III grau quando é posicionado entre a T e D e chama de “submediante” a tríade do VI grau quando se encontra entre a T e S. Outros autores europeus (HADJIEV, 1976; STOYANOV, 2000, 2010; ELIEZER, 1995) chamam as mediantes como “mediante alta”, para o III grau, e “mediante baixa”, para o VI grau.

Figura 12. Acorde de DIII6

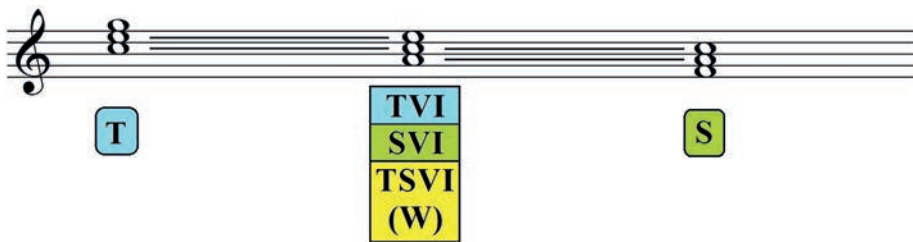


Fonte: elaboração dos autores.

Se o acorde aparece no lugar de uma dominante (figura 12), ele assume esta função e é identificado como DIII (dominante III grau). Para representar a função de dominante do modo mais característico, o acorde é utilizado na 1ª inversão com a terça dobrada e é identificado como DIII⁶. A terça dobrada coincide com a fundamental do V grau da tonalidade e implica reforço da função da dominante.

3.1.4 Acorde de VI grau

Figura 13. Acorde de VI grau

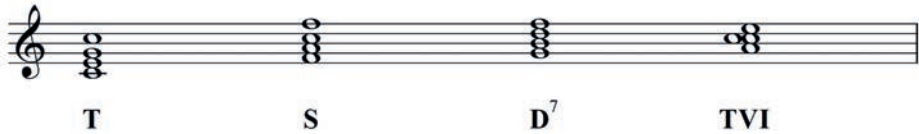


Fonte: elaboração dos autores.

O acorde do VI grau (figura 13), conforme a mesma lógica aplicada para a tríade do III grau, poderia assumir duas funções principais, pois ele tem duas notas comuns com a tônica, o I grau, e duas notas comuns com a subdominante, o IV grau.

Observando a figura 13, quando a tríade do VI grau se encontra entre T e S, ela não assume nenhuma das funções principais e se torna um acorde transitório ou uma medianta baixa. Para a identificação do acorde, é utilizada a nomenclatura TSVI ou W. Nesse caso a letra W representa um M invertido.

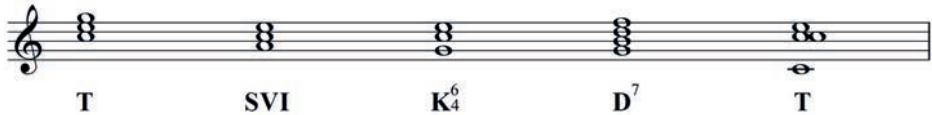
Figura 14. Acorde de TVI



Fonte: elaboração dos autores.

Para assumir a função de tônica (figura 14), o acorde de VI grau deve substituir a T na cadência. No caso da figura 14, o acorde TVI aparece depois da dominante e constitui-se numa resolução deceptiva.

Figura 15. Acorde de SVI



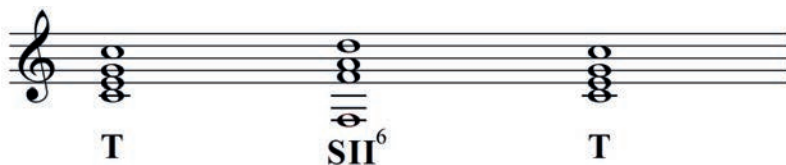
Fonte: elaboração dos autores.

O acorde do VI grau (figura 15) pode substituir plenamente a subdominante, o IV grau. Para essa substituição a tríade deve aparecer no lugar da subdominante na cadência. Observando a progressão da figura 15 e considerando que K⁶/4 deve ser precedido por uma subdominante ou algum acorde da “família” da subdominante, chegamos à conclusão de que o acorde do VI grau pode assumir a função de S, IV grau subdominante.

As cadências simples muitas vezes são utilizadas como modelos nos quais alguns dos acordes principais são substituídos por acordes secundários, na mesma função:

T S T = T SII⁶ T :

Figura 16. Cadência plagal com substituição



Fonte: elaboração dos autores.

T D T = T6 DVII6 T :

Figura 17. Cadência autêntica com substituição



Fonte: elaboração dos autores.

T S D T = T SII6 DIII6 T :

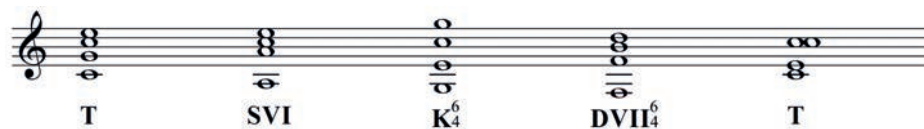
Figura 18. Cadência completa com substituição



Fonte: elaboração dos autores.

T S K6/4 D T = T SVI K6/4 DVII6/4 T :

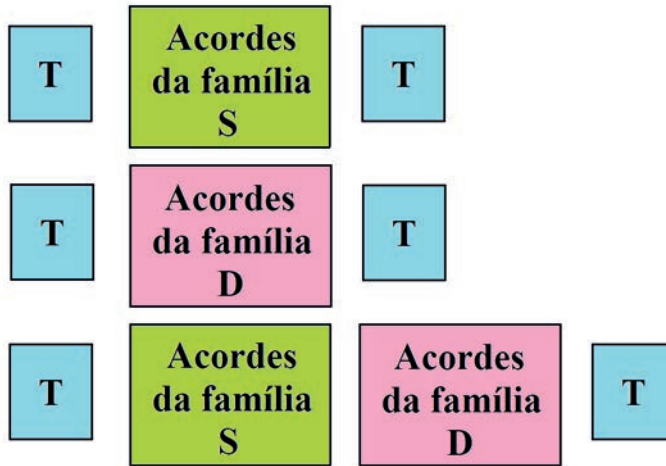
Figura 19. Cadência completa com K6/4 com substituição



Fonte: elaboração dos autores.

3.2 Construção de cadências compostas em blocos

Figura 20. Cadências compostas em blocos, baseadas nas cadências simples



Fonte: elaboração dos autores.

As cadências compostas poderiam apresentar as suas funções em blocos (figura 20). Isso significa que, em vez de se utilizar apenas um acorde por função, são agrupados dois ou mais acordes da mesma família. Não é recomendável uma sequência com mais de três acordes seguidos da mesma família, pois poderia ser criado um efeito de “redundância”, quando a cadência perde a sua energia no crescimento da tensão durante a progressão funcional.

3.2.1 Acordes da família da tônica

Os acordes diatônicos da família da tônica (figura 21) são: I, III e VI graus, acrescidos dos acordes com 7^a. Observamos que na harmonia clássica o acorde do I grau com 7^a (T7) é raramente utilizado, aparecendo geralmente como um acorde transitório: T – T7 – S. À função da tônica pertencem também as tríades e as tétrades dos mesmos graus da tonalidade homônima.

Figura 21. Acordes da família da tônica



Fonte: elaboração dos autores.

Na construção de cadências compostas em blocos, inicia-se, geralmente, com o acorde principal da T. Para o final poderia aparecer outro acorde da família da T, na maioria dos casos um único acorde. Para os blocos das famílias de S e D, podem aparecer vários acordes da mesma função, mas com a condição de incrementar a tensão da progressão cadencial.

3.2.2 Acordes diatônicos da família da subdominante, incluído o napolitano

A família da subdominante é composta pelos acordes de IV, II e VI grau, que também podem aparecer com a sétima – IV7, II7, VI7.

Figura 22. Acordes diatônicos da família da subdominante, incluído o napolitano



Fonte: elaboração dos autores.

Conforme a figura 22, dentro do grupo da S aparece também o acorde napolitano (frígio), que deveria fazer parte da harmonia cromática. Porém, como é frequentemente utilizado na música ocidental, “por tradição”, é estudado na harmonia diatônica.

Figura 23. Acorde napolitano

a) N⁶ D T

b) N⁶ K^{6/4} D⁷ T

Fonte: elaboração dos autores.

O acorde napolitano é o mesmo na tonalidade maior e na homônima menor. É geralmente utilizado na 1ª inversão – N6, com a nota fundamental na voz superior. Se o acorde posterior é a dominante, a nota do II grau abaixado segue para o VII grau, por intervalo melódico de terça diminuta (figura 23, alínea a), o que é uma das características da condução da voz superior quando é utilizado o acorde napolitano. Este é também denominado “acorde com sexta napolitana”, em razão do intervalo formado entre fá e ré bemol, quando se utiliza a tríade na 1ª inversão. Esse acorde se firmou na escola napolitana do século XVIII por meio dos compositores Alessandro Scarlatti, Giovanni Battista Pergolesi, Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello entre outros. O acorde N6 pode resolver em D ou D7 através de K6/4, que é utilizado como um acorde de passagem para a dominante. Ao mesmo tempo, esse acorde preenche a terça diminuta com uma nota de passagem (figura 23, alínea b).

3.2.3 Acordes diatônicos da família da dominante, incluído o lídio

A família da dominante é a maior das três famílias. Possui acordes do V, III e VII graus, inclusive com 7ª e 9ª, o acorde cadencial – K6/4, os acordes correspondentes da tonalidade homônima e o acorde lídio (figura 24).

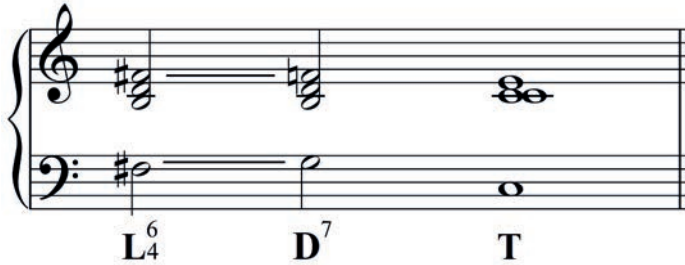
Figura 24. Acordes diatônicos da família da dominante, incluído o lídio



Fonte: elaboração dos autores.

O acorde lídio, que é cromático, é estudado por tradição junto com a harmonia diatônica, pela mesma razão que o acorde napolitano.

Figura 25. Acorde lídio



Fonte: elaboração dos autores.

O acorde lídio é o mesmo na tonalidade maior ou menor. É construído sobre o VII grau com a quinta diminuta elevada para quinta justa: si – ré – fá#. O acorde é denominado lídio, pois a sua 5ª coincide com o IV grau elevado da tonalidade maior, que é a sua principal característica. O acorde lídio é identificado com a letra “L”. Essa tríade é assimilada à função da dominante e pode aparecer na 1ª, 2ª ou 3ª inversão quando com a sétima, com qualquer nota do acorde dobrada. É muito utilizado o dobramento da quinta, o fá# (figura 25), uma das quais resolve em sol (V grau) e a outra em fá natural (IV grau). Como as outras duas notas si e ré permanecem, o acorde se transforma em uma dominante com sétima – D7.

3.2.4 A hierarquia entre os acordes de uma mesma família

Dentro de uma mesma família, os acordes têm tensão diferenciada, o que define uma hierarquia entre eles. Por exemplo, comparado com D7, o DVII7 é mais fraco, pois tem a característica de um acorde bifuncional, do mesmo modo que o D9 (figura 26).

Figura 26. Acorde bifuncional

DVII⁷ = **DVII** + **SII**

 D⁹ = **D** + **SII**

Fonte: elaboração dos autores.

No acorde D9 = D + SII, a tríade superior (ré – fá – lá) enfraquece o acorde com sua “cor” de subdominante. O acorde de DIII é ainda mais fraco, pois tem duas notas comuns com a tríade da tônica. Do mais fraco para o mais forte, grosso modo, a seqüência hierárquica dos acordes da D em tonalidade maior seria:

**K6/4 – DIII – D9 (sem 3ª) – DIII6 – L – L7 – DVII7 – DIII6/5
D9 (sem 5ª) – D – DVII – D7.**

Uma possível seqüência hierárquica dos acordes da S em tonalidade maior seria:

SVI – SVI7 – S – S7 – SII6 – SII6/5 – N6.

A hierarquia entre os acordes da mesma família pode ser definida pelo conteúdo do acorde e pela sua inversão. A classificação pelo conteúdo significa:

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

- existem ou não dentro do acorde notas de outra família? Se existem, essa família é mais fraca ou mais forte?
- existem ou não dentro do acorde intervalos dissonantes como sétima, trítone, segunda, nona, que aumentam a tensão do acorde dentro da sua estrutura?

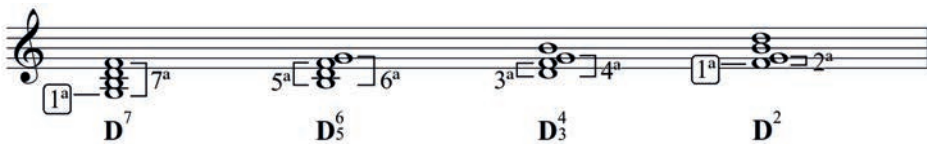
A família da tônica é a mais estável. O grupo da dominante é o mais forte, apresentando “desejo” ou tendência para resolver na tônica. O grupo da subdominante possui força intermediária ou neutra.

3.3 Acordes com sétima – tétrades. D7, inversões, resoluções

Os acordes com sétima, denominados “tétrades”, contêm quatro notas resultantes da sobreposição por intervalos de terça. Para identificar as inversões das tétrades, utiliza-se a seguinte cifragem: o número 7 para o estado fundamental, 6/5 para a primeira inversão, 4/3 para a segunda inversão e 2 para a terceira inversão.

Como surgiram esses números? Surgiram a partir das relações intervalares com a nota do baixo, a fundamental e a sétima do acorde (figura 27).

Figura 27. Cifragem de acordes com sétima



Obs: O intervalo 1ª não é utilizado na identificação

Fonte: elaboração dos autores.

Quando o baixo coincide com a nota fundamental ou da sétima, apresentando uníssono (intervalo 1ª), o número 1 não é utilizado na identificação, como é o caso do estado fundamental e da terceira inversão.

D7 no estado fundamental pode resolver de maneira típica ou alternativa. Na resolução típica (figura 28, alínea a), o V grau, no baixo, resolve no I grau, o VII grau resolve no I grau, o IV grau no III e o II no I, formando um acorde da tônica com nota fundamental triplicada e sem a 5ª. Quando temos a resolução alternativa (figura 28, alínea b), o objetivo é preservar as três vozes principais da T; portanto, o VII grau resolve movendo-se por terça descendente para o V grau da tonalidade.

Figura 28. D7, resolução típica e alternativa

The figure displays six musical examples (a-f) of D7 resolution in a grand staff. Each example shows a D7 chord resolving to a Tonic (T) chord. Below each example are labels: a) D⁷ T, b) D⁷ T, c) D⁷ T, d) D₅⁶ T, e) D₃⁴ T, f) D² T⁶.

Fonte: elaboração dos autores.

Os exemplos c, d, e, f, da figura 28, apresentam resolução alternativa do D7, D6/5, D4/3 e D2. É importante notar que a terceira inversão D2 resolve na tônica na 1ª inversão – T6, pois o IV grau da tonalidade, a 7ª do acorde, que se encontra no baixo deve resolver no III grau.

3.4 Acordes com nona – pêntades. D9, inversões

O acorde com nona, no estado fundamental e posição fechada, apresenta quatro terças sobrepostas. O acorde da dominante com nona – D9 é dos mais utilizados na harmonia diatônica. A cifragem das inversões obedece à mesma regra aplicada para os acordes com sétima.

Figura 29. Cifragem de acordes com nona – D9

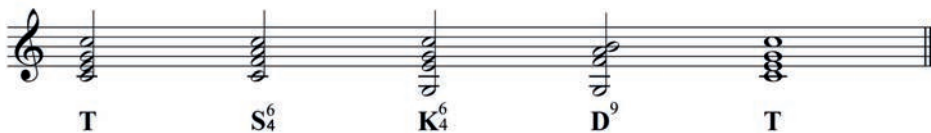


Fonte: elaboração dos autores.

No caso da cifragem dos acordes com nona, são utilizados para referência o baixo do acorde, a nota fundamental mais a nona (figura 29). Desta forma a identificação do estado fundamental seria D9; da 1ª inversão – D7/6; da 2ª inversão – D5/4; e da 3ª inversão – D3/2. A 4ª inversão não se aplica, pois a nona não pode ser posicionada no baixo.

Já foi mencionado que o D9 é um acorde bifuncional, pois se pode reconhecer em sua análise a presença de duas funções. Com essa característica específica, o acorde apresenta mais uma possibilidade na sua utilização funcional. D9 contém cinco notas e, para ser utilizado na harmonia coral a quatro vozes, deve ser omitida uma das suas notas. A nota fundamental, a nona e a sétima – a qual justifica a nona, pois, sem a 7ª, a 9ª seria tratada como uma nota estranha – devem permanecer no acorde D9. Portanto, pode ser omitida a 5ª ou a 3ª. Se for omitida a 5ª, o acorde apresenta maior força como dominante, o que o torna apto a exercer a função da dominante dentro da cadência. D9 sem 5ª pode ser precedido por K6/4 (figura 30) ou por qualquer acorde da família da subdominante ou da tônica.

Figura 30. D9 na função da dominante, com a 5ª omitida



Fonte: elaboração dos autores.

Se for omitida a 3ª do D9 o acorde apresentará maior força como subdominante. Nessa forma a dominante com nona é utilizada frequentemente para corroborar o movimento cadencial (figura 31).

Figura 31. Acorde D9 com 3ª omitida, utilizado como finalização “semiplagal”

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The chords are indicated by letters below the notes: T, S, SII⁶, K⁴, D, D⁷, and a boxed section containing T, D⁹, and T. The boxed section is labeled CODA.

Fonte: elaboração dos autores.

Conforme a figura 31, o acorde D9 com a terça omitida se assemelha à SII e transmite a sensação de uma finalização plagal, que poderia ser considerada também como “semiplagal”, apesar da tensão da nota fundamental da dominante no baixo.

3.5 Encadeamento de terça – modelos de mediantes (TSVI e TDIII)

A mediante baixa, o acorde do VI grau, é posicionado entre a T e algum acorde da família da subdominante. A mediante baixa pode aparecer como tríade: T – TSVI (W) – S; T – TSVI (W) – SII6 (figura 32) ou como téttrade, na seguinte progressão: T – TSVI7 (W7) – S.

Em tonalidades menores a mediante baixa muitas vezes encadeia-se com um acorde napolitano na 1ª inversão (N6), o qual faz parte da família da subdominante (figura 32).

Figura 32. TSVI (W) mediante baixa

T
TSVI
W
S
T
TSVI
W
SII⁶
T
TSVI
W
N⁶

Fonte: elaboração dos autores.

Os modelos com TSVI são muito utilizados na parte inicial das cadências, mas podem aparecer também no transcurso do desenvolvimento delas, em qualquer inversão.

Para o aluno é importante conhecer a regra para a utilização das tríades na 2ª inversão: é proibido o posicionamento de acordes na 2ª inversão no 1º tempo do compasso. O único acorde na 2ª inversão que ocupa essa posição métrica é o K6/4. A tríade da D6/4 é muito utilizada como acorde de passagem entre duas tônicas: T – D6/4 – T6. Da mesma forma pode ser utilizada a téttrade da dominante na 2ª inversão: T – D4/3 – T6.

Na figura 33 são exemplificados alguns modelos para a utilização de mediante alta em tonalidades maiores.

Figura 33. TDIII(M) mediante alta em tonalidade maior

a)
b)
c)

T
TDIII
M
D
T
T
TDIII
M
D
TVI
T
TDIII⁶
M⁶
D
TVI

Fonte: elaboração dos autores.

A alínea a) da figura 33 é um exemplo menos efetivo, pois apresenta uma terminação em tônica I grau logo no início da cadência.

As alíneas b) e c) (figura 33) têm finalização deceptiva, que é mais utilizada porque abre possibilidade para um desenvolvimento mais variado. Na alínea c) o acorde do III grau se encontra na 1ª inversão, com a terça dobrada, o que mostra maior proximidade com o acorde posterior da dominante. A medianta alta é muito característica em tonalidades menores (figura 34), em que a dominante é menor, considerada a escala menor primitiva.

Figura 34. TDIII(M) medianta alta em tonalidade menor

a)
b)

T TDIII⁶ °D TVI
T TDIII⁶ °D DVII TIII

M⁶
M⁶

Fonte: elaboração dos autores.

A alínea a) da figura 34 mostra uma resolução deceptiva com dominante menor¹⁴ conduzindo para a tônica VI grau.

A alínea b)¹⁵ da figura 34 apresenta uma resolução alternativa para o acorde DVII, que pode desviar o senso tonal para uma nova tônica – TIII.

3.6 Empréstimo modal: cadências misturadas em maior e menor

“Empréstimo modal” é a substituição de acordes da escala maior (jônio) pelos acordes correspondentes da tonalidade homônima menor (eólio) e vice-versa. Existem possibilidades também para a substituição por acordes dos outros modos litúrgicos.

¹⁴ Dominante menor sob a influência do menor natural.

¹⁵ Esse exemplo DVII - TIII corresponde com o princípio “encadeamento de quinta” próprio da cadência perfeita.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Quando um acorde da tonalidade homônima menor aparece em uma progressão harmônica da tonalidade maior é identificado com “°”. Por exemplo, a tônica menor aparece na cadência maior com a seguinte identificação: °T. A subdominante é identificada com °S.

Os exemplos mais claros de empréstimo modal podem ser vistos nas seguintes cadências (figura 35): T °S T; T °D T; T °S D T – são três exemplos em maior com acordes tomados de empréstimo da tonalidade homônima menor.

Figura 35. Exemplos de empréstimo modal em tonalidade maior

The figure shows three musical examples in a major key, each consisting of a treble and bass staff. The first example shows the progression T °S T. The second example shows T °D T. The third example shows T °S D T. The chords are represented by their functional symbols: T (Tônica), °S (Subdominante menor), °D (Dominante menor), and D (Dominante). The bass line for each example consists of a simple harmonic progression: T (C), °S (F), T (C) for the first; T (C), °D (G), T (C) for the second; and T (C), °S (F), D (G), T (C) for the third.

Fonte: elaboração dos autores.

Os próximos exemplos (figura 36) são na tonalidade de dó menor com acordes tomados de empréstimo da tonalidade de dó maior, a tonalidade homônima maior:

Figura 36. Exemplos de empréstimo modal em tonalidade menor

The figure shows two musical examples in a minor key, each consisting of a treble and bass staff. The first example shows the progression T +S T. The second example shows T +S +SII° K° °D TVI. The chords are represented by their functional symbols: T (Tônica), +S (Subdominante maior), +SII° (Segunda maior), K° (Quarta maior), °D (Dominante menor), and TVI (Tônica menor). The bass line for each example consists of a simple harmonic progression: T (C), +S (F), T (C) for the first; T (C), +S (F), +SII° (G), K° (D), °D (G), TVI (C) for the second.

Fonte: elaboração dos autores.

Os acordes da tonalidade homônima maior que aparecem em uma progressão harmônica da tonalidade menor são identificados com “+”

Os acordes da dominante, V grau, são os únicos que vamos identificar da mesma forma em maior e menor em razão da frequente utilização da escala menor

harmônica, que apresenta o VII grau elevado. Portanto, a dominante tríade e a dominante com sétima são as mesmas em tonalidades maiores e menores: D e D7. A dominante sob a influência da escala menor natural (eólio) (figura 35 e figura 36) deve ser identificada com o sinal “°”: °D ou °D7.

3.7 Encadeamento de quarta: S – T, ou encadeamento plagal

As cadências simples junto com os modelos das mediantes exploram o “DNA” do encadeamento entre os acordes. A cadência plagal, por exemplo, apresenta um encadeamento de quarta (S – T, ou IV – I) que pode ser utilizado no encadeamento entre os acordes secundários e entre secundários com principais dentro da mesma tonalidade:

a. na tonalidade maior:

Figura 37. Encadeamento de 4ª em tonalidade maior

The musical notation for Figure 37 shows a plagal cadence in major mode. It consists of two staves (treble and bass clef) with chords and their functional labels below them. The labels are TVI, TIII, TIII, DVII⁶, TIII, L, SII, TVI.

Fonte: elaboração dos autores.

b. na tonalidade menor:

Figura 38. Encadeamento de 4ª em tonalidade menor

The musical score for Figure 38 is written in a minor key (two flats). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains four measures of chords, and the bass staff contains four measures of single notes. The chords are labeled as TVI, TIII, TIII, DVII, N, TVI, DVII, and S. The notes in the bass staff are: F, C, Bb, F, C, Bb, F, C.

Fonte: elaboração dos autores.

Muitos compositores preferem a utilização do encadeamento de 4ª em tonalidade menor (figura 38), pois apresenta mais possibilidades na formação de sequências com o DVII, que é acorde perfeito maior, o acorde napolitano (N) e a dominante (°D) em menor natural ou primitivo.

3.8 Encadeamento de quinta: D – T. Princípio da cadência autêntica

Com base no modelo da cadência autêntica, os acordes podem ter encadeamento de 5ª (figura 39). Considerada a relação entre as fundamentais, cada acorde pode ser resolvido ou encadeado com outro acorde que se encontra à distância intervalar de uma 5ª descendente:

a. nas tonalidades maiores:

Figura 39. Encadeamento de 5ª em tonalidade maior

The musical score for Figure 39 is written in a major key (one sharp). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains four measures of chords, and the bass staff contains four measures of single notes. The chords are labeled as TVI, SII, SII, D, TIII, TVI, L, and TIII. The notes in the bass staff are: F, C, G, C, F, C, G, C.

Fonte: elaboração dos autores.

b. nas tonalidades menores:

Figura 40. Encadeamento de 5ª em tonalidade menor

S DVII DVII THII TVI N TVI SII⁶ THII TVI

Fonte: elaboração dos autores.

O acorde DVII, tríade maior, na tonalidade menor, é chamado também: “dominante da tônica III grau”.

3.9 Finalizações (coda): T S6/4 T, T SII2 T, T D9 T

Para criar uma progressão de acordes mais longa e variável, é necessário definir duas, três ou mais partes estruturais da forma. Por exemplo, a cadência pode ter início, desenvolvimento e final (coda). A coda geralmente é chamada “pós-finalização cadencial” ou somente “finalização”.

A ideia da finalização é “acalmar”, “abrandar” a progressão depois da terminação D – T, que normalmente define o final do desenvolvimento. Por tradição, as finalizações têm somente dois acordes adicionados depois da resolução geral na tônica. A exemplificação nas figuras 41, 42 e 43 é feita junto com o acorde anterior da T, que pertence ao final do desenvolvimento.

A coda geralmente apresenta um movimento plagal:

T S6/4 T, T SII2 T, T D9 (sem a terça) T.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Os primeiros dois exemplos da figura 41 mostram uma preferência pelo encadeamento dos acordes com as notas do baixo ligadas. Dessa maneira a coda apresenta maior “tranquilidade”.

Figura 41. Finalizações em tonalidade maior

T S⁶₄ T T SII² T T (T⁶) D⁹ T

Fonte: elaboração dos autores.

As finalizações podem aparecer com o acorde da subdominante ou D9 sob a influência do homônimo menor (figura 42)

Figura 42. Finalizações sob a influência do homônimo menor

T °S⁶₄ T T °SII² T T (T⁶) °D⁹ T

Fonte: elaboração dos autores.

Do mesmo modo, as finalizações em menor podem aparecer sob a influência do homônimo maior (figura 43).

Figura 43. Finalizações em menor sob a influência do homônimo maior

The musical score consists of two staves (treble and bass clef) in a minor key (three flats). The notes are: Measure 1: Treble (G4, Bb4, D5), Bass (G2, Bb2, D3); Measure 2: Treble (G4, Bb4, D5), Bass (G2, Bb2, D3); Measure 3: Treble (G4, Bb4, D5), Bass (G2, Bb2, D3). Below the notes are the functional labels: T, +S⁶, T, T, +SII², T, T, (T⁶), +D⁹, T.

Fonte: elaboração dos autores.

De modo geral, as finalizações podem ser:

1. preparadas, quando durante o desenvolvimento é utilizado o empréstimo modal e a coda adota um caráter de conclusão;
2. não preparadas, quando o compositor procura um elemento de surpresa nos últimos acordes.

3.10 Sequências

A transposição de um motivo melódico ou harmônico na direção ascendente ou descendente é chamada sequência. Quando a sequência se desenvolve em uma única tonalidade é chamada “diatônica” ou “tonal”.

No caso da sequência harmônica, os acordes que formam o motivo devem estar em encadeamento funcional simples, claro e decisivo. Para os segmentos que sucedem o motivo, o movimento horizontal das vozes passa a ser mais importante do que os princípios funcionais do encadeamento dos acordes. Por causa da importância da imitação melódica, podem aparecer vários acordes com alguma das notas que os compõe, inclusive a sensível quando for o caso, dobrada ou triplicada (figura 44).

Figura 44. Sequência diatônica descendente

D⁷ T S⁷ DVII⁷ THII⁷ TVI⁷ SHI⁷ D⁷ T⁷ S⁷ DVII⁷ THII⁷ TVI⁷ SHI⁷ D⁷ T⁷

Fonte: Hadjiev (1976, p. 88). Análise funcional elaborada pelos autores deste livro.

Com N.B. (figura 44), 2º compasso, é identificada uma situação “não boa”, mas, para preservar a configuração do modelo, o acorde DVII deve estar no estado fundamental e com a nota sensível triplicada. O trítone descendente fá – si, 5ª diminuta, não é problemático, pois só o movimento melódico de 4ª aumentada é proibido.

A depender do intervalo da transposição, são conhecidas sequências em grau conjunto, em terça ou em quarta.

Nas tonalidades menores utiliza-se em menor harmônico somente o modelo e o segmento final, para recuperar a terminação (+)D – T. No seu transcurso a sequência deve permanecer em menor natural.

As sequências podem aparecer em tríades, em tríades e tétrades, em tétrades e em pêntades. A utilização frequente de sequências não é recomendável, pois perde o seu valor artístico. Os modelos preferíveis são as seguintes combinações funcionais:

D – T; S – T; T – D; T – S.

3.11 Composição de cadências compostas: exemplos progressivos

Nesta seção se exemplifica um método progressivo para a criação de cadências, explorando a maior parte dos conhecimentos já descritos. Algumas cadências apresentam duas partes – introdução e desenvolvimento ou desenvolvimento e coda –; outras têm três partes – introdução, desenvolvimento e coda. Várias cadências,

exemplificadas a seguir, podem ser ligadas umas às outras para formarem uma composição harmônica mais complexa. A maioria das progressões de acordes desse livro, alertamos, são feitas a quatro vozes, com as regras da Harmonia coral,¹⁶ e adaptadas para a execução ao piano.

Figura 45. Cadência composta, exemplo nº 1

T TSVI
 W S K⁶ D T

Fonte: elaboração dos autores.

O exemplo nº 1 (figura 45) mostra uma cadência completa com K6/4 que no início apresenta encadeamento de terça através do modelo da mediantes baixa: T – TSVI(W) – S.

Figura 46. Cadência composta, exemplo nº 2

T TSVI
 W S SII⁶ K⁶ D D⁷ T

Fonte: elaboração dos autores.

O exemplo nº 2 utiliza a mesma introdução de mediantes baixa, mas para o desenvolvimento é acrescentado um acorde SII⁶ da família da S e um acorde D⁷ da

¹⁶ A Harmonia coral é mais clara para os alunos e é utilizada nos livros de Harmonia na maior parte do mundo. (HADJIEV, 1976; BONEV, 2008; OTAKAR, 1943; KATUAR, 2017).

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

família da D. Temos a mesma estrutura do exemplo nº 1, mas aplicada em blocos: o bloco da subdominante e o bloco da dominante junto com o K6/4.

Figura 47. Cadência composta, exemplo nº 3

T TS VI⁷
 W⁷ S⁷ S II⁶ K⁶/₄ D⁷ T

Fonte: elaboração dos autores.

O exemplo nº 3 mostra uma cadência baseada nos princípios do exemplo nº 2, tendo o objetivo de mostrar que os acordes com 7ª (da escala diatônica) implicam a criação de melodias mais complexas do ponto de vista do pertencimento tonal, sem afetar a lógica da estrutura funcional. Na figura 47 o K6/4 é seguido de imediato por D7, pois com várias tétrades a cadência é “pesada” demais, sendo preferível proceder de imediato ao movimento conclusivo.

Figura 48. Cadência composta, exemplo nº 4

T TD III⁶ D TVI S II⁶ K⁶/₄ D D⁷ T
 M⁶

Fonte: elaboração dos autores.

A introdução do exemplo nº 4 apresenta o modelo da mediante alta, T – TDIII6(M6) – D, com resolução deceptiva em TVI. A tônica VI grau segue para SII6 aplicando a regra do encadeamento de 5ª. Os últimos quatro acordes formam o final tradicional completo, K6/4 – D – D7 – T.

Figura 49. Cadência composta, exemplo nº 5

T TDIII⁶ D TVI TIII S K⁶ D D⁷ T

M⁶

Fonte: elaboração dos autores.

A introdução do exemplo nº 5 se dá com a mediantes alta, com resolução deceptiva em TVI. A tônica VI grau segue para TIII utilizando o encadeamento por 4^a. O próximo acorde é S, que prepara o acorde cadencial K6/4. A linha melódica nesse exemplo representa uma escala descendente, que pode ser modificada. Observamos que, muitas vezes, se utiliza na voz de baixo um salto de 8^a descendente de K6/4 para D(7). É uma prática comum desde o estilo barroco.

Figura 50. Cadência composta, exemplo nº 6

T TSVI N⁶ D D⁷ T

W

Fonte: elaboração dos autores.

O exemplo nº 6 é construído em tonalidade menor. A introdução apresenta o modelo de mediantes baixa encadeado com o acorde napolitano (frígio) na 1^a inversão (N6). Ao acorde napolitano (frígio) segue-se a dominante D, e, em seguida, o exemplo é concluído com o encadeamento D7 – T, cadência autêntica.

Figura 51. Cadência composta, exemplo nº 7

T M⁶ TDIII⁶ °D TVI N⁶ K⁴ D D⁷ T S⁴ T

Fonte: elaboração dos autores.

O exemplo nº 7 é uma cadência complexa em três partes:

1. introdução, através da mediante alta com °D, dominante menor que resolve em TVI;
2. parte média, a partir do segundo compasso e terminando no 1º tempo do último compasso;
3. coda, realizada da maneira tradicional: T – S⁶/4 – T.

Figura 52. Cadência composta, exemplo nº 8

T M⁶ TDIII⁶ °D DVII TIII TVI SII D T

Fonte: elaboração dos autores.

A introdução do exemplo nº 8 se faz por meio do modelo tradicional de três acordes – T, M⁶ e °D em menor natural com resolução alternativa em DVII. Segue uma sequência em menor natural, que termina no último segmento em menor harmônico (com (+)D do menor harmônico). A sequência tem como base o encadeamento de 5^a. A partir do DVII cada acorde poderia ser tratado como uma dominante secundária da tríade subsequente.

Figura 53. Cadência composta, exemplo nº 9

The musical score for Figura 53 is in 4/4 time and consists of two staves. The functional harmony labels below the notes are: T, TDIII⁶, M⁶, °D, DVII, S, S → S, K⁶, D, D⁷, T, D⁹, T. The DVII and S labels are enclosed in a box with an arrow pointing from DVII to S.

Fonte: elaboração dos autores.

A introdução do exemplo nº 9 se dá por meio do modelo: T – M6 – °D, que segue para DVII. O acorde de DVII prossegue para a subdominante, que, conforme as regras da harmonia clássica, não é aceitável, pois o passo D – S é considerado errôneo. Nesse caso, conforme a regra do encadeamento de 4ª, o DVII assume a função de subdominante para o acorde da S (IV grau). Os dois acordes DVII – S têm um caráter específico, exigindo uma separação do restante da progressão cadencial por meio de uma vírgula ou fermata (figura 53).

A parte média termina tradicionalmente com K6/4 – D – D7 – T.

A finalização é apresentada com o modelo: T – D9 (omitida a 3ª) – T.

Figura 54. Cadência composta, exemplo nº 10

The musical score for Figura 54 is in 4/4 time and consists of two staves. The functional harmony labels below the notes are: T, SVI, TIII, DVII, D⁷, T.

Fonte: elaboração dos autores.

No exemplo nº 10 a cadência tem estrutura baseada nos encadeamentos de 3ª e 5ª.

A característica da terminação é que o acorde DVII em menor natural se transforma em D7 em menor harmônico.

Figura 55. Cadência composta, exemplo nº 11

T SVI TIII L D⁷ T °S₄ T

Fonte: elaboração dos autores.

O exemplo nº 11 (figura 55) mostra a mesma estrutura utilizada para o exemplo nº 10, mas dessa vez aplicada em tonalidade maior. Com a mudança da tonalidade de menor para maior, seria necessária a seguinte correção: DVII do exemplo nº 10 deve ser substituído pelo acorde lídio (L), pois ele é perfeito menor (p.m.)¹⁷ e faz parte da seqüência de três acordes em encadeamento de 5ª: SVI – TIII – L. Se a opção fosse pelo acorde DVII (diminuto), em vez de L, a progressão harmônica subsequente seria para a T, suprimindo o último segmento da seqüência, D7 – T – °S_{6/4} – T.

A cadência tem uma coda, em que a subdominante da 2ª inversão é um acorde sob a influência do homônimo menor. O fato de a seqüência ser construída pelos acordes menores é uma boa justificativa para incluir uma subdominante menor dentro da coda.

Figura 56. Cadência composta, exemplo nº 12

T TSVI N⁶ DIII⁶ TVI TIII DVII⁶ T SII⁶ K₄ +DVII⁶ T D⁹ T

Fonte: elaboração dos autores.

¹⁷ Refere-se ao acorde perfeito menor (p.m.). P.M. refere-se ao acorde perfeito maior.

O exemplo nº 12 mostra uma cadência construída com acordes de graus secundários junto com o acorde principal da tônica, mostrando a utilização variada das tríades dos III e VI graus. A cadência apresenta encadeamento de terça (T – TSVI) que, ao mesmo tempo, é uma introdução através do modelo de mediante baixa prosseguindo para o acorde napolitano (da família da S). O acorde DVII passa de menor natural para menor harmônico.

Aparece também:

- a. encadeamento de quarta (TVI – TIII);
- b. substituição de acordes conforme os modelos gerados pelas cadências simples;
- c. culminação melódica (marcada com: *) em que o acorde SII6 aparece na posição aberta, sublinhando a nota (ré), o ponto culminante, com o seu dobramento;
- d. acorde cadencial (K6/4) formando a parte culminante da harmonia junto com o acorde posterior da ⁺DVII6;
- e. coda: T – D9(sem a 3ª) – T.

Figura 57. Cadência composta, exemplo nº 13

T D⁵ D⁷ T SII⁴ °D D⁷ T TSVI⁶ N⁶ D⁷ T

TSVI⁶ S⁷ °D D⁷ T SII³ TVI⁷ D⁷ T D⁹ T

Fonte: elaboração dos autores.

No exemplo nº 13 a cadência tem uma progressão harmônica mais complexa, mostrando liberdade na utilização de acordes tríades e tétrades nas diversas inversões como: TSVI₆, SII_{6/4}, SII_{4/3}, N₆, TVI₇, S₇, D_{6/5}; e combinações como: °D – D₇, SII_{4/3} – TVI₇ – D₇ e T – D_{6/5} – D₇. Os acordes com sétima nas diversas inversões implicam uma linha melódica do baixo mais flexível.

Figura 58. Cadência composta, exemplo nº 14

Dó menor

Correto

T TDIII⁶ M⁶ °D DVII⁴ TIII SVI⁶ K⁴ D⁷ T +SII² T

Fonte: elaboração dos autores.

O exemplo nº 14 apresenta introdução da mediantes alta (M₆) com dominante menor (°D) resolvida em acorde DVII na 2ª inversão. A partir desse acorde

sucedem-se três tríades em encadeamento de 5ª: DVII6/4 – TIII – SVI6. O VI grau na 1ª inversão (SVI6) substitui a subdominante na preparação de K6/4. No terceiro compasso, nas vozes superiores, aparecem 5ª justa e 5ª diminuta paralelas, o que é permitido pelas regras de condução de vozes da harmonia tradicional e funcional. Está marcado com “correto” (figura 58, 3º compasso). A situação contrária, a 5ª dim. seguida de 5ª justa (paralelas), é proibida.

A coda é formada de dois acordes da tônica separados pela téttrade da subdominante SII, na terceira inversão, sob a influência do homônimo maior.

4 Modulação diatônica

O deslocamento efetivo de um centro tonal para outro é chamado modulação. A nova tonalidade deve ser estabilizada com três ou mais acordes.

4.1 Modulação diatônica direta

A modulação diatônica direta deve ser realizada em três etapas:

1. a primeira tonalidade deve ser afirmada antes da modulação propriamente dita;
2. o acorde pivô, eixo da modulação, é um acorde comum para a tonalidade inicial e a tonalidade alvo. O acorde pivô pode ser alcançado de várias maneiras, inclusive por uma sequência funcional.
3. a cadência afirmativa da nova tonalidade geralmente estabiliza seu centro tonal através de uma progressão completa: S – D(7) – T ou S – K6/4 – D(7) – T.

Figura 59. Modulação diatônica direta

The musical score for Figure 59 illustrates a direct diatonic modulation from D minor to F minor. It is presented in two systems of piano accompaniment. The first system shows the initial D minor key with chords T, TDIII⁶, and °D. A pivot chord, DVII⁶/₄ + S⁶/₄, is highlighted in a box. This is followed by a modulation chord T and the final F minor key with chords D⁷ and T. The second system continues with chords TSVI, W, S, K⁶/₄, D⁷, and T, all in the F minor key.

Fonte: elaboração dos autores.

Na figura 59 pode ser visto que a tonalidade inicial dó menor é afirmada pelo modelo da mediantes alta: T – M⁶ – °D. O acorde comum, dentro do retângulo, apresenta a função de DVII⁶/₄ na tonalidade dó menor e, ao mesmo tempo, é uma subdominante sob a influência do homônimo maior, na segunda inversão, conforme a tonalidade alvo. O acorde posterior é a tônica da nova tonalidade fá menor. Segue a cadência perfeita D⁷ – T estabilizando a tonalidade fá menor. A progressão é expandida e mais uma vez estabilizada por meio da cadência composta: T – W – S – K⁶/₄ – D⁷ – T, na tonalidade final fá menor.

4.1.1 Descobrendo os acordes pivô

Entre tonalidades com diferença de um acidente, conforme a armadura, existem quatro acordes comuns.

Figura 60. Acordes comuns de tonalidades vizinhas

Dó maior

Fá maior

T SII S TSVI

D TSVI T TDIII

Fonte: elaboração dos autores.

No caso de dó maior e fá maior (figura 60), os acordes são T-D, SII-TSVI, S-T e TSVI-TDIII. Os acordes de VI e III grau, TSVI e TDIII são identificados como mediantes, pois a utilização pode ser variada. Cada um desses acordes pode aparecer em três situações diferentes.

Figura 61. Acordes comuns de tonalidades com diferença de dois acidentes

Dó maior

Sí b maior

SII S

TDIII D

Fonte: elaboração dos autores.

Conforme a figura 61, as tonalidades com diferença de dois acidentes têm somente dois acordes pivô. No caso de dó maior e si b maior, os acordes comuns são: SII-TDIII e S-D.

Figura 62. Tabela de acordes pivô para tonalidades com diferença de três a cinco acidentés

The diagram illustrates pivot chords for tonalities with 3 to 5 accidentals relative to D major. The central staff is D major (Dó maior). Other tonalities shown include Lá maior, Si maior, Si b menor, Mi maior, Mi b Maior, Lá b Maior, Ré b Maior, Dó menor, and Fá menor. Chords are shown as triads on a staff. Roman numerals are provided for some chords: SII, TSVI, TDIII, S, +D, and T.

Fonte: Hadjiev (1976, p. 172).

A tabela da figura 62 mostra os acordes comuns entre a tonalidade dó maior e outras nove tonalidades com diferença entre três a cinco acidentés. É um fato que, em caso de diferença de 3 a 5 acidentés, não existem acordes pivô diatônicos, portanto são muito convenientes os acordes sob a influência da tonalidade homônima como: °S e +D. A tabela da figura 62 não apresenta todas as tonalidades entre três e cinco acidentés, pois para algumas delas não se encontra acorde comum.

Nesse caso, para modular, deve ser utilizado o encadeamento de terça composto, por meio de acordes alterados e variantes, ou a modulação diatônica indireta, tratada a seguir.

Os acordes pivô podem apresentar várias funções na tonalidade alvo. Algumas das mais utilizadas são: S, °S, +S, D, +D, SII, TVI, SVI, TIII, DIII, DVII, °DVII, N, °TIII, °DIII, °TVI, °SVI.

4.2 Modulação diatônica indireta

Se a tonalidade inicial e a tonalidade alvo têm diferença, conforme a armadura, de mais de cinco acidentes, essas tonalidades geralmente não apresentam acorde comum. Nesse caso é necessário primeiro atingir uma tonalidade intermediária e depois prosseguir para a tonalidade final. A tonalidade intermediária pode ser estabilizada, com mais de dois acordes formando uma modulação (figuras 64, 65 e 66), ou não afirmada, quando se trata de desvio (figura 67).

Figura 63. Tabela para tonalidades intermediárias

		<i>MAIOR</i>	<i>MENOR</i>
		DÓ #	7 #
		FÁ #	6 #
		SI	5 #
Final *		MI	4 #
		LÁ	3 #
		RÉ	2 #
Exemplo C		SOL	1 #
Exemplo A		DÓ	0
Exemplo B		FÁ	1 b
		SI b	2 b
		MI b	3 b
Início *		LÁ b	4 b
		RÉ b	5 b
		SOL b	6 b
		DÓ b	7 b

Fonte: elaboração dos autores.

A figura 63 exemplifica uma tabela para localizar tonalidades intermediárias. A partir de dó, sem acidentes, são posicionadas abaixo as tonalidades com bemóis e acima aquelas com sustenidos. Se, por exemplo, a modulação começa em lá bemol maior, com quatro bemóis, e termina em mi maior, quatro sustenidos, a distância

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

entre as duas tonalidades é de oito acidentes (figura 63). A tonalidade intermediária deve ser escolhida entre dó maior (0 acidente), fá maior (1 bemol) e sol maior (um sustenido), pois essa tonalidade tem diferença igual ou menor do que cinco acidentes tanto em relação a lá bemol maior quanto a mi maior. Não será encontrado acorde pivô¹⁸ se uma das tonalidades, inicial ou final, é menor e se encontra acima da tonalidade maior (conforme a tabela da figura 63), ainda que apresentando diferença de três ou mais acidentes. Por isso entre lá bemol maior e mi maior são consideradas somente três tonalidades intermediárias maiores (figura 64).

Figura 64. Modulação diatônica indireta, exemplo A

T S D⁷ TVI K⁴ D T S⁴ T TVI K⁴ D⁷ T D⁹ T

Lá b maior Dó maior Mi maior

Fonte: elaboração dos autores.

O exemplo A (figura 64) mostra a utilização da tonalidade dó maior como intermediária, que nesse caso é estabilizada com uma progressão de cinco acordes: K_{6/4} – D – T – S_{6/4} – T.

O acorde fá – lá bemol – dó é o acorde comum, pivô, que é TVI em lá bemol maior e ao mesmo tempo é subdominante menor em dó maior, tomado de empréstimo da tonalidade homônima de dó menor. Imediatamente depois do retângulo que indica o acorde pivô, aparece o primeiro acorde que pertence somente à tonalidade intermediária, neste caso K_{6/4}. O segundo acorde comum entre as tonalidades

¹⁸ Quando a diferença é de três acidentes e a tonalidade menor se encontra acima (conforme a figura 63), o acorde lídio (L), que é cromático, pode ser utilizado como acorde pivô.

dó maior e mi maior tem funções idênticas às do primeiro pivô, pois dó maior se encontra no eixo de simetria entre as duas tonalidades, inicial e alvo.

Figura 65. Modulação diatônica indireta, exemplo B

T TSVI S SII K⁶ D⁷ T °S⁶ T TVI TIII K⁶ D⁷ T D⁹ T
 W °S °S
Lá b maior Fá maior Mi maior

Fonte: elaboração dos autores.

O exemplo B (figura 65) exemplifica a utilização da tonalidade fá maior como intermediária. O primeiro acorde pivô apresenta função de SII em lá bemol maior e ao mesmo tempo é subdominante menor em fá maior. A tonalidade intermediária é afirmada com a progressão de seis acordes: K⁶/4 – D⁷ – T – °S⁶/4 – T – TVI. O segundo acorde pivô é TIII em fá maior e °S em mi maior.

Figura 66. Modulação diatônica indireta, exemplo C

T TVI TIII K⁶ D D⁷ T TSVI⁶ SII K⁶ D⁷ T D⁹ T
 W⁶ °S °S
Lá b maior Sol maior Mi maior

Fonte: elaboração dos autores.

O exemplo C (figura 66) apresenta a tonalidade sol maior como intermediária. O primeiro acorde pivô tem funções de TIII na tonalidade de lá bemol maior e °S em sol maior. A tonalidade intermediária é estabilizada com uma progressão de

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

quatro acordes: K6/4 – D – D7 – T. O segundo acorde pivô aparece como parte do modelo da mediante baixa: T – TSVI6 – SII. Para a tonalidade final de mi maior, o acorde pivô é uma °S. A coda da cadência é feita com a progressão T – D9 – T.

Figura 67. Modulação indireta sem estabilizar a tonalidade intermediária

The figure displays two musical systems, A and B, in 2/2 time. System A starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bass line shows a chromatic shift of the fourth degree, indicated by a yellow box with 'IV → I' and an arrow. The chord progression is T, TVI °S, T, TVI °S, K⁶, D⁷, T. System B starts with a treble clef and a key signature of two flats. The bass line also shows a chromatic shift of the fourth degree, indicated by a yellow box with 'IV → I' and an arrow. The chord progression is T, DVII⁶, TIII °S, T, SII °S, K⁶, D⁷, T.

Fonte: elaboração dos autores.

Conforme a figura 67, a tônica da tonalidade intermediária é atingida por meio de encadeamento de quarta.¹⁹ A tonalidade intermediária não é afirmada ou estabilizada. Quando aparece uma nova tonalidade somente com dois acordes, o processo se chama *desvio da tonalidade*, e não é considerado uma modulação. Se o desvio é direcionado para um acorde que faz parte da tonalidade inicial, poderia ser tratado como empréstimo modal, pois geralmente é ligado com algum dos modos litúrgicos.

¹⁹ Na Harmonia cromática em caso de dois acordes em encadeamento de 4^a, se o primeiro é p.m. e não pertence à tonalidade inicial é chamado *subdominante individual* (ou subdominante secundária).

4.3 Justaposição – mudança de tonalidade sem preparação

Existe ainda uma mudança diatônica de uma tonalidade para outra denominada justaposição. Essa mudança é direta e sem preparação. A nova tonalidade deve ser relativamente próxima da inicial.

Figura 68. Justaposição, exemplo nº 1

T W SII⁶ K⁶ D⁷ T T M⁶ D TVI SII⁶ K⁶ D⁷ T

Fonte: elaboração dos autores.

A cadência do exemplo nº 1 (figura 68) mostra como a tonalidade da dominante (sol maior) começa no 3º compasso sem nenhuma preparação. Praticamente, as tônicas das duas tonalidades são posicionadas uma ao lado da outra, sem causar choque funcional. Esse exemplo é uma prova que a tonalidade da dominante é muito conveniente para a mudança tonal direta, chamada justaposição.

Figura 69. Justaposição, exemplo nº 2

T D⁷ TVI TIII S K⁶ D T S⁶ T T W S K⁶ D⁷ T

Fonte: elaboração dos autores.

A figura 69 exemplifica uma mudança direta de dó maior para fá maior, que é uma tonalidade da subdominante (encadeamento de quarta). No caso de tonalidades vizinhas,

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

a nova tônica e mais três acordes são comuns; portanto, é altamente recomendável a utilização de um acorde característico da segunda tonalidade *o mais cedo possível*.

Figura 70. Justaposição, exemplo nº 3

T D⁷ TVI S SII⁶ K⁴ D⁷ T SII² T T °D TVI N⁶ D D⁷ T SII² T
TVI

Fonte: elaboração dos autores.

O exemplo nº 3 (figura 70) mostra a mudança tonal imediata de dó maior para mi menor. A nova tonalidade apresenta diferença de apenas um acidente na armadura. Por isso, para a cadência de mi menor, fez-se a opção por um caráter com o maior contraste possível, por meio da dominante menor natural (°D) e o acorde napolitano (N, acorde frígio).

Figura 71. Justaposição, exemplo nº 4

T D⁷ TVI S SII⁶ K⁴ D⁷ T SII² T T D TVI S K⁴ D D⁷ T
TVI

Fonte: elaboração dos autores.

O exemplo nº 4 (figura 71) apresenta justaposição entre dó maior e lá menor. Nesse caso de tonalidades relativas, como todos os acordes são possíveis pivô, a mudança deve apresentar o mais cedo possível o único acorde distinto e característico. Esse acorde é a dominante sob a influência do menor harmônico que tem a nota sol #

(VII grau elevado), que é muito conveniente para diferenciar as duas tonalidades. Nesse caso a subdominante maior (+S) do menor melódico não seria uma opção aceitável, pois desviaria o senso tonal para a tonalidade homônima lá maior.

Figura 72. Justaposição, exemplo nº 5

Lá b maior

T D⁷ TVI S SII⁶ K⁶ D⁷ T SII² T T D TVI S TVI K⁶ D D⁷ T

Fonte: elaboração dos autores.

No caso do exemplo 5 (figura 72), a justaposição é realizada entre tonalidades relativamente distantes – de dó maior para lá bemol maior. Como elas não apresentam acorde comum, a mudança para o segundo centro tonal é bem definido. Entre as duas tônicas, de dó maior e de lá bemol maior (final do compasso 4 para o início do compasso 5), aparece o encadeamento de terça, que ameniza também a mudança em relação à condução das vozes.

Figura 73. Justaposição, exemplo nº 6

Mi maior

T D⁷ TVI S SII⁶ K⁶ D⁷ T SII² T T D TVI SII⁶ D D⁷ T SII² T

Fonte: elaboração dos autores.

O exemplo nº 6 (figura 73) detalha uma mudança direta de dó maior para mi maior, que são tonalidades relativamente distantes. O encadeamento entre as tônicas é de terça, o que facilita a ligação entre os dois centros tonais.

Figura 74. Justaposição, exemplo nº 7

Fá menor

T D⁷ TVI S II⁶ K⁶ D⁷ T T T D⁷ TVI TIII S K⁶ D⁷ T

Fonte: elaboração dos autores.

O exemplo nº 7 (figura 74) mostra uma justaposição entre dó maior e fá menor. Nesse caso a tônica da nova tonalidade é uma subdominante menor (°S) em dó maior. Essa proximidade funcional pode ser evitada com a utilização imediata da dominante com sétima (D7) da tonalidade fá menor (5º compasso do exemplo 7 – figura 74), que define claramente o novo centro tonal.

Figura 75. Justaposição, exemplo nº 8

Lá maior

T D⁷ TVI S II⁶ K⁶ D⁷ T II² T T D TVI S K⁶ D⁷ T

Fonte: elaboração dos autores.

O exemplo nº 8 (figura 75) mostra uma mudança direta de dó maior para lá maior. As tonalidades são relativamente distantes. Entre as duas tônicas dá-se o encadeamento de terça, facilitando a condução das vozes. Deve ser observado que a nota dó natural deve prosseguir para dó # na mesma voz, pois, se aparecer em outra voz dentro do acorde seguinte, incorrerá em “falsa relação”.

4.4 Notas estranhas

Notas estranhas são aquelas que não pertencem à composição do acorde. Geralmente essas notas são vizinhas, por grau conjunto superior ou inferior, das notas do acorde.

Conforme seu posicionamento métrico, as notas estranhas são divididas em duas categorias principais: notas estranhas fortes e notas estranhas fracas.

4.4.1 Notas estranhas fortes (retenção)

Notas estranhas fortes são aquelas que aparecem junto com o acorde no tempo forte e “demoram” na sua resolução. Alguns autores, como Hadjiev (1976), consideram três tipos básicos de notas estranhas fortes (figura 76): *preparadas*, *semipreparadas* e *não preparadas*.

Figura 76. Notas estranhas fortes

Notas estranhas fortes

The figure shows three musical examples in 4/4 time, illustrating different types of strong foreign notes. Each example consists of a treble and bass clef staff. The first example, labeled 'Preparada', shows a chord in the bass clef and a foreign note in the treble clef that is marked with an asterisk and has a horizontal line above it, indicating it is held over from the previous measure. The second example, labeled 'Semipreparada', shows a similar setup but the foreign note is not held over. The third example, labeled 'Sem preparação', shows the foreign note appearing in the treble clef without any connection to the previous measure.

Fonte: Hadjiev (1976, p. 110).

Nota estranha forte preparada é a nota que pertence à composição do acorde anterior. Torna-se estranha ou dissonante em razão do movimento harmônico, permanecendo na mesma voz até resolver com um determinado atraso (retenção).

Se a nota estranha forte pertence ao acorde anterior, mas aparece em outra voz, é chamada de semipreparada.

Não preparada é a nota estranha forte que não pertence ao acorde anterior, qualquer que seja a voz.

4.4.2 Notas estranhas fracas

As notas estranhas fracas são aquelas que ocupam uma posição métrica fraca em relação ao acorde. Conforme o posicionamento e a direção do seu movimento, a nota estranha fraca poderia ser classificada como: *nota de passagem*, *bordadura* ou *nota antecipada*.

Figura 77. Notas estranhas fracas

Notas estranhas fracas

Nota(s) de passagem



Bordadura: diatônica e cromática



* Antecipação



D T D T

Fonte: Hadjiev (1976, p. 115-116).

Conforme a figura 77, as *notas de passagem* apresentam movimento de grau conjunto, a manter a mesma direção até alcançar a resolução.

A *bordadura* (figura 77) é uma nota estranha que aparece no tempo fraco em movimento de segunda menor ou segunda maior, ascendente ou descendente, para

logo em seguida voltar à mesma nota do acorde. A bordadura pode ser diatônica ou cromática. Quando é utilizada uma nota alterada, ela é chamada bordadura cromática.

A *antecipação* (figura 77) ocorre quando uma voz, geralmente em movimento de grau conjunto, no tempo fraco, antecipa uma nota que pertence ao acorde posterior.

Figura 78. Notas estranhas em duas e mais vozes



Fonte: Hadjiev (1976, p. 121-123).

A figura 78 mostra conjuntos de notas estranhas em duas ou mais vozes.

Figura 79. Notas estranhas ornamentadas



Fonte: Hadjiev (1976, p. 123).

A figura 79 exemplifica notas estranhas que formam uma ornamentação em torno da nota da resolução.

A utilização de notas estranhas simplifica a lógica e o pensamento harmônicos. Especialmente no caso de melodias movimentadas, não é recomendável, nem tem lógica a aplicação de acordes para cada nota. Dessa forma a melodia pode incluir vários cromatismos e apresentar um caráter relativamente independente da progressão harmônica.

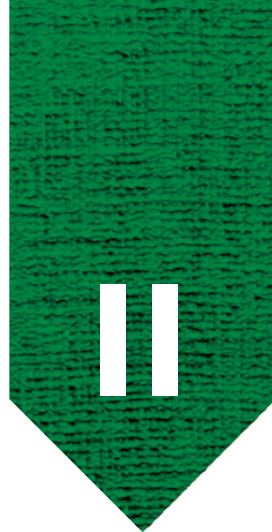
Figura 80. Notas estranhas fortes preparadas em progressão harmônica

The image displays a musical score for piano in D major, 4/4 time, illustrating harmonic progression with strong prepared dissonances. The score is divided into three systems. The first system shows measures 1-3, with a red box highlighting the second measure containing a marked dissonance (D). The second system shows measures 4-6, with a red box highlighting measures 5 and 6 containing marked dissonances (D and T). The third system shows measures 7-8, with a red box highlighting measure 8 containing a marked dissonance (T). The chord symbols below the notes are: T, T, D, TVI, TIII, D, D⁹, T, SII⁶, D⁷, T, D, T, TSVI, W, SII⁶, K⁶, D, D⁷, T, S⁶, T.

Fonte: elaboração dos autores.

A figura 80 mostra no 2º compasso *nota estranha forte preparada*. Nos compassos 6 a 8, aparecem *notas estranhas fortes preparadas* seguidas, resolvidas por movimento de grau conjunto descendente, a apresentar semelhança com as características do contraponto de 4ª espécie.

Harmonia funcional cromática



1 Variantes (acordes relativamente alterados), encadeamento de terça ampliado

Com o avanço da harmonia, aumentaram as possibilidades para a criação de mais encadeamentos com acordes não pertencentes à tonalidade adotada. Os princípios das medianas altas e baixas foram frequentemente utilizados para a ligação dos acordes em encadeamento de terça, a alterar o seu sentido para *encadeamento de terça ampliado*. Dessa forma os acordes P.M. poderiam ser substituídos pelos acordes p.m. e vice-versa. Chama-se *variante* ao acorde P.M. ou p.m. que aparece com a nota da 3ª modificada e substitui a tríade (tonal) pertencente à tonalidade original ou homônima. Foi mantida a identificação tradicional – “o” e “+” – para os acordes da T, S e D, pois, naturalmente, mudam de maior para menor e de menor

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

para maior por causa da influência da tonalidade.¹ Em vez de identificar esses três acordes como VT, VS e VD,² é mais útil a identificação: °T, °S, °D, +T, +S, (+D).³ Para todos os outros acordes, as variantes são marcadas com V.

As tríades DVII em tonalidades maiores e SII em menores não geram variantes, pois qualquer alteração da terça (dos acordes diminutos) os transformaria em acordes alterados com terça diminuta.

Seguem exemplos de encadeamento de terça ampliado formando as variantes em tonalidade maior.

Figura 81. Variantes, exemplos nº 1 e nº 2

Ex. nº 1

Ex. nº 2

Fonte: elaboração dos autores.

¹ Nas tonalidades de dó maior e dó menor, por exemplo, considerado que o menor harmônico é mais utilizado, com “D” é identificado o acorde: sol – si natural – ré (em tonalidade maior e menor); com “D7” é identificado o acorde: sol – si natural – ré – fá (em tonalidade maior e menor); com “°D” é identificado o acorde sol – si bemol – ré (em tonalidade maior e menor – sob a influência do menor natural). Essa exceção se aplica somente para os dois acordes do V grau: D e D7.

² Alguns autores, como Bonev (2008), também utilizam essa identificação. Portanto, nas suas análises, °T poderia aparecer como VT, °S como VS e °D como VD. Em menor seria: +T = VT, +S = VS. Se o autor optou pela identificação básica conforme o menor natural (primitivo), a dominante seria identificada da seguinte forma: +D = VD.

³ Algumas vezes, para maior clareza, é necessário identificar a dominante maior como +D.

O exemplo nº 1 (figura 81) mostra como surgiram as variantes do VI e III grau. A alteração da terça transformou a tríade p.m. em P.M.

O exemplo nº 2 (figura 81) exhibe a formação de variantes de VI e III grau sob a influência da tonalidade homônima menor (eólio). A terça dos acordes foi alterada e eles mudaram de P.M. para p.m.

O exemplo nº 3 (figura 82) exemplifica o encadeamento de terça ampliado entre S e SII. É alterada a terça da tríade ré – fá – lá, resultando no acorde modificado em variante ré – fá# – lá.

Figura 82. Variantes, exemplos nº 3 e nº 4

Ex. nº 3

Ex. nº 4

Fonte: elaboração dos autores.

No exemplo nº 4 (figura 82), podemos observar que o acorde P.M. napolitano (N) poderia aparecer alterado em VN (variante do napolitano), que seria um acorde p.m. – semelhante em tonalidade maior ou menor. Assinalamos que o acorde °SII, tríade com 5ª diminuta, não apresenta variante.

Figura 83. Variantes, exemplos nº 5 e nº 6

The image shows two musical examples, Ex. nº 5 and Ex. nº 6, on a single staff in treble clef. Each example consists of a sequence of chords connected by a horizontal line. Below each chord symbol is a list of its functional variants.

Ex. nº 5: The progression is TIII (D major), DIII (F major), D (D major), ~~DVII~~ (A7), L (E major), and VL (F# major). The ~~DVII~~ chord is crossed out with a large red 'X' and has 'dim.' written above it. The TIII, D, and VL chords are enclosed in red boxes.

Ex. nº 6: The progression is °TIII (D minor), °DIII (F minor), °D (D minor), °DVII (A7b9), and V°DVII (F# minor). The °TIII, °D, and V°DVII chords are enclosed in red boxes.

Fonte: elaboração dos autores.

Da mesma forma como o acorde da T se relaciona com as variantes do III grau (figura 81), essas mesmas variantes (figura 83) poderiam ser criadas por meio do encadeamento de terça ampliado com a dominante, que se encontra uma terça acima do III grau. De acordo com esse princípio, a subdominante poderia ser relacionada com as variantes do VI grau (em terça ascendente) da mesma forma como a tônica é relacionada com as mesmas variantes (em terça descendente).

O exemplo nº 5 (figura 83) mostra a dominante em encadeamento de terça ampliado com o acorde lídio, que poderia aparecer como VL, modificado para acorde P.M.

Em encadeamento de terça ampliado e, ao mesmo tempo, sob a influência do hônimo menor, poderia aparecer uma variante do acorde °DVII que se transforma em V°DVII (figura 83, exemplo nº 6).

O acorde DVII em maior (figura 83, exemplo nº 5) não tem variante, pois é um acorde diminuto.

Em razão do encadeamento de terça ampliado, os acordes secundários também poderiam aparecer como principais, pois, já no início do século XX, com o estilo musical do impressionismo, cada acorde em encadeamento de terça podia aparecer como mediantes alta ou baixa. Por exemplo, a tônica seria uma mediantes alta entre os acordes de VI e III grau: VI – (T=M) – III e também uma mediantes baixa em

movimento contrário: III – (T=W) – VI. O acorde da dominante seria mediante entre VII e III grau e assim por diante.

Figura 84. Variantes, exemplo nº 7

Ex. nº 7

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). Four chords are written on the staff, each with its functional label below it. The first chord is VMTSVI, enclosed in a red box. The second chord is MTSVI. The third chord is S. The fourth chord is TVI, enclosed in a black box.

Fonte: elaboração dos autores.

O exemplo nº 7 (figura 84) mostra o encadeamento de terça entre os acordes fá# – lá – dó# e lá – dó – mi, que é uma TSVI. Na base do princípio do encadeamento de terça, surgiu o nome desse acorde MTSVI – “mediante da mediante baixa”, que se aplica em dó maior ou dó menor. Pelo princípio do encadeamento de terça ampliado, o acorde tem a sua variante: VMTSVI (figura 84).

As variantes são acordes relativamente alterados, pois uma ou duas notas da tríade não têm qualquer ligação com o modo, mas ao mesmo tempo são acordes P.M. ou p.m.

Por meio da influência da tonalidade homônima, dos modos litúrgicos e do princípio do encadeamento de terça ampliado (variantes), poderia ser feita a identificação completa para todos os acordes em tonalidades maiores e menores.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Figura 85. Todas as tríades em tonalidade maior

Fonte: elaboração dos autores.

A figura 85 apresenta todos os acordes em dó maior, dispostos de modo que:

- a. os principais, T, S e D, são identificados com retângulo vermelho;
- b. os acordes sob a influência do homônimo menor são colocados em retângulo azul;
- c. as variantes se encontram em retângulo verde.

Figura 86. Todas as tríades em tonalidade menor

Fonte: elaboração dos autores.

A figura 86 mostra todos os acordes em dó menor,⁴ incluídas as variantes resultantes do encadeamento de terça ampliado.

2 Acordes realmente alterados

Os acordes realmente alterados são formados por meio de notas estranhas cromáticas. Essas tríades frequentemente apresentam terça diminuta, que pode ser invertida em sexta aumentada.

Figura 87. Exemplos de acordes realmente alterados



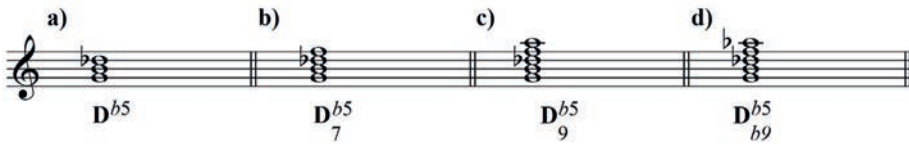
Fonte: elaboração dos autores.

As notas alteradas apresentam fortes tensões de resolução, portanto deveriam ser tratadas como sensíveis. Geralmente os tons alterados para cima seguem na direção ascendente em movimento cromático e as notas alteradas para baixo se movem da mesma forma no sentido descendente.

⁴ Alguns autores (BONEV, 2008; HADJIEV, 1976), tratam as tonalidades menores em menor natural. Portanto, em seus livros a dominante menor: sol – si bemol – ré é identificada com D e a dominante “maior”: sol – si bequadro – ré com ‘D.

2.1 Acordes alterados com 2º grau da tonalidade alterado para baixo

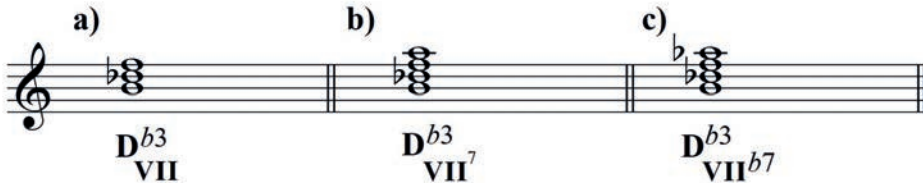
Figura 88. Acordes da dominante com 5ª diminuta



Fonte: elaboração dos autores.

Os acordes diminutos de quinto grau são chamados dominantes com 5ª diminuta. Em favor da condução das vozes, a 3ª diminuta, que é intervalo enarmônico de 2ª maior, não é disposta em vozes vizinhas. A 3ª diminuta pode ser invertida em sexta aumentada.

Figura 89. Acordes DVII e DVII7 em maior com 3ª diminuta



Fonte: elaboração dos autores.

Os acordes de 7º grau em maior são tríades diminutas com 3ª diminuta. Nesse caso a nota fundamental e a nota da 3ª diminuta são consideradas sensíveis e não devem ser dobradas. Portanto, a quinta do acorde deve ser duplicada na harmonização a quatro vozes.

Figura 90. Acorde de °SII com nota fundamental alterada para baixo



Fonte: elaboração dos autores.

O acorde napolitano (N) também pertence ao mesmo grupo de acordes com 2º grau da tonalidade alterado para baixo, sob a influência do modo litúrgico frígio. A nota fundamental é considerada sensível, a qual, por causa da sua forte tensão, geralmente é posicionada em voz superior do acorde. Da mesma forma que a tríade SII6, o acorde napolitano é mais utilizado na 1ª inversão: N6 – com a nota da 3ª dobrada.

2.2 Acordes alterados com 4º grau da tonalidade elevado

Os acordes com o 4º grau da tonalidade elevado (figura 91) são:

1. o acorde da subdominante com a fundamental elevada, que em maior seria um acorde diminuto;
2. a tríade da subdominante em menor com a fundamental elevada seria acorde diminuto com 3ª diminuta;
3. a variante da subdominante de II grau em maior;
4. a subdominante de II grau em menor – acorde com a terça maior e a 5ª diminuta.

Figura 91. Acordes com o 4º grau da tonalidade elevado



Fonte: Hadjiev (1976, p. 140). A identificação funcional foi elaborada pelos autores deste livro.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Geralmente esses acordes perdem a sua função de subdominante, pois o 4º grau da tonalidade elevado transforma-os em dominantes da dominante. Poderia acontecer, embora raro, uma resolução em acorde da tônica quando a nota alterada é resolvida na 5ª da tônica. Nesse caso os acordes mencionados anteriormente asseguram a função de subdominante, por exemplo: em maior, $S_6 - {}^{\circ}S\#_6 - T_4$ (sem 3ª) – ${}^{\circ}SII_5$ (figura 92).

Figura 92. O acorde ${}^{\circ}S\#_6$ na função de subdominante

The musical notation shows a progression of four chords in 3/4 time. The first chord is S_6 (F major triad with 6th). The second chord is ${}^{\circ}S\#_6$ (F major triad with 6th and a sharp on the 5th). The third chord is T_4 (C major triad with 4th). The fourth chord is ${}^{\circ}SII_5$ (C major triad with 5th). The notes are: S_6 (F, A, C, F); ${}^{\circ}S\#_6$ (F, A, C, F, G#); T_4 (C, E, G, C); ${}^{\circ}SII_5$ (C, E, G, C, F).

Obs: ${}^{\circ}S\#_6 \neq It^{+6}$

Fonte: Hadjiev (1976, p. 141). A análise funcional foi elaborada pelos autores deste livro.

2.3 Acordes alterados com 2º grau da tonalidade elevado

Os acordes com 2º grau da tonalidade elevado, exclusivamente em tonalidades maiores, são:

1. os acordes da dominante com a 5ª elevada;
2. os acordes de dominantes do VII grau com a 3ª elevada, em tonalidades maiores;
3. os acordes da subdominante de II grau com a fundamental elevada, em tonalidades maiores.

⁵ Nesse caso o acorde ${}^{\circ}S\#_6$ aparece com a nota da 5ª dobrada. Dessa forma a notação da tríade dá impressão de que é semelhante com o acorde de sexta aumentada – o italiano (It^{+6}). Como a resolução é diferente, mantém-se a sua identificação como ${}^{\circ}S\#_6$ (figura 92).

Figura 93. Dominantes maiores com 5ª aumentada

$D \#5$ $D \#5_7$ $D \#5_9$ $D \#5_{b9}$

Fonte: Hadjiev (1976, p. 141).

Figura 94. D com 5ª aumentada e S de IV grau elevado com 5ª diminuta

T $D \#5$ T^6 SII^6 $S \#_5$ K^6 D^7 T S^6 T

Fonte: elaboração dos autores.

O exemplo da figura 94 mostra a resolução típica dos acordes da dominante com 5ª aumentada na tônica. Nesse mesmo exemplo foi utilizado um outro acorde alterado – a subdominante de IV grau elevado em função de dominante da dominante (nesse caso o $K6/4$).

Figura 95. DVII com a 3ª alterada para cima

$D \#3_{VII}$ $D \#3_{VII^7}$ $D \#3_{VII^{b7}}$

Fonte: Hadjiev (1976, p. 142).

Figura 96. Dominante de VII grau com 3ª elevada e 7ª diminuta

Richard Strauss - Till Eulenspiegel

The musical score shows a piano part in 3/4 time. The treble clef part has a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef part has a whole rest, followed by a half note chord consisting of F#3, A3, and C4. Below the score, there are three chord identifications: $D^{b7}_{\#3} VII_4_3$, a boxed $D^{\#6}_{VII_4} b_3$ with the text "Identificação Alternativa" below it, and T^6 .

Fonte: elaboração dos autores.

A figura 96, trecho de “*Till Eulenspiegel*”, poema sinfônico de Richard Strauss, exemplifica a utilização da téttrade DVII com 7ª diminuta e 3ª elevada na segunda inversão. No mesmo exemplo consta uma identificação alternativa do acorde baseada nos princípios do baixo cifrado. Nesse caso a condução das vozes exige o dobramento da 3ª do acorde da tônica na 1ª inversão.

Figura 97. Acordes de II grau elevado com 5ª diminuta e 5ª duas vezes diminuta

The musical notation shows four chords on a treble clef staff. The first chord is $S^{\#}_{II^6}$ (F#3, A3, C4, E4). The second chord is $^{\circ}S^{\#}_{II^6}$ (F#3, A3, C4, E4). The third chord is $S^{\#}_{II^5}$ (F#3, A3, C4, E4). The fourth chord is $^{\circ}S^{\#}_{II^5}$ (F#3, A3, C4, E4).

Fonte: Hadjiev (1976, p. 143). A identificação funcional foi elaborada pelos autores deste livro.

Os acordes da subdominante II grau com a nota fundamental elevada (figura 97) são mais utilizados na 1ª inversão para ser evitada a 3ª diminuta, que dessa maneira se transforma em 6ª aumentada. A resolução da 6ª aumentada não segue os mesmos princípios de condução das vozes aplicados para os “acordes de 6ª aumentada”, em que esse intervalo deve ser resolvido em oitava.

Figura 98. Acorde de subdominante II grau elevado com 7ª diminuta

$S^{\#} II_5^6$
 T

Obs. $S^{\#} II_5^6 \neq Ger^{+6}$

Fonte: Hadjiev (1976, p. 143).

O exemplo da figura 98 mostra que $S^{\#}II_5/6$, enarmônico com o acorde germânico de 6ª aumentada e a dominante com 7ª (fá - lá - dó - mi bemol), na verdade apresenta uma outra forma de resolução, na tônica, que corresponde com a função da subdominante.

2.4 Acordes com 4º grau da tonalidade abaixado

Figura 99. Acordes com 4º grau da tonalidade abaixado

S^b_{b3}
 $^{\circ}S^b_{b3} II_6$
 $^{\circ}S^b_{b3} II_5$
 D^{b7}
 $D^{b5} VII$
 $D^{b5} VII^{b7}$

Fonte: Hadjiev (1976, p. 143).

Os acordes com 4º grau da tonalidade abaixado são utilizados exclusivamente em tonalidades menores. O acorde aumentado da $Sbb3$ pode ser tratado como enarmônico e utilizado para várias modulações diretas. Por exemplo, nesse caso fá bemol poderia encadear para mi bemol e formar um acorde de $K6/4$ de lá bemol maior – em seguida $D7$ e a nova tônica lá bemol maior.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

2.5 O mesmo grau do acorde elevado e abaixado

Esse é um método frequentemente utilizado quando as vozes seguem um movimento de passagem cromática que não poderia ser tratado como “notas de passagem”, pois as notas alteradas participam na formação do acorde, com função definida.

Figura 100. O mesmo grau do acorde elevado e abaixado



Fonte: Hadjiev (1976, p. 145).

Embora menos utilizado, existe a possibilidade de, simultaneamente, elevar e abaixar um mesmo grau do acorde (figura 100). Nesse caso, mais adequados são: o tom do 2º grau em tonalidade maior e o do 4º grau em tonalidade menor. Em consequência as tríades se transformam em tétrades e as tétrades viram pêntades, formando acordes compostos.

3 Desvio da tonalidade e modulações cromática e enarmônica

Define-se o desvio como uma mudança da tonalidade, com o uso de somente dois acordes, por meio de funções harmônicas individuais ou secundárias. Para o desvio e a modulação cromática é muito comum a utilização de acordes que não se aplicam ao estrito contexto tonal, mas que são ligados funcionalmente com o acorde subsequente. Esses acordes são chamados individuais. São conhecidos: dominantes individuais, subdominantes individuais, dominantes diminutas individuais (tétrades). A modulação enarmônica é baseada em acordes enarmônicos que pertencem a duas ou mais tonalidades e mediam a modulação por meio de resoluções variadas.

3.1 Dominantes individuais

As dominantes individuais são acordes que têm encadeamento com o acorde subsequente da mesma forma como uma dominante apresenta encadeamento de 5^a com a tônica. O acorde individual deve ter notas que não pertencem à tonalidade da progressão harmônica. Uma dominante individual⁶ poderia ser tríade (D→)⁷, téttrade (D7→) ou pêntrade (D9→). Entre as três, a téttrade (D7→), em qualquer inversão, é mais característica e preferível. As dominantes individuais podem preceder qualquer acorde⁸ da cadência diatônica, formando assim desvios da tonalidade principal. Como esses centros tonais são formados somente por dois acordes, a cadência diatônica utilizada como base poderia manter a sua estrutura. As dominantes individuais podem aparecer consecutivamente em inversões diferentes, mantendo ou não a tonalidade inicial.

⁶ Muitas vezes os acordes “individuais” são chamados “secundários”, por exemplo: dominante secundária, subdominante secundária, etc.

⁷ Os acordes individuais são identificados com seta, indicando a ligação dos mesmos com o acorde subsequente, no mesmo molde da ligação da dominante com a tônica.

⁸ A dominante individual raramente aparece entre K6/4 e a dominante da tonalidade.

Figura 101. Utilização de dominantes individuais (desvio)

Cadência básica

Cadência Modificada

Fonte: elaboração dos autores.

A figura 101 mostra uma aplicação de $D7 \rightarrow$, precedendo cada acorde da progressão diatônica sem interferir na estrutura da cadência básica. Com retângulos são identificados os desvios da tonalidade que cada acorde individual forma com o acorde subsequente. É muito importante observar (figura 101, cadência modificada) que a dominante individual do acorde cadencial é a dominante da dominante, pois o $K6/4$ representa uma dominante com duas notas estranhas; portanto, não é considerada uma tônica na 2ª inversão.⁹

⁹ A cadência modificada da figura 101 é uma prova que o acorde cadencial $K6/4$ é uma dominante, pois a $D7 \rightarrow$ para $K6/4$ é a mesma da dominante ($D7 \rightarrow D$).

3.2 Subdominantes individuais

As subdominantes individuais ($S \rightarrow$) são acordes posicionados em encadeamento de 4ª com outros acordes. Em termos práticos, o acorde perfeito menor (p.m.) é o que melhor representa uma subdominante individual. Para ficar ainda mais característica, a $S \rightarrow$ pode aparecer com uma 6ª maior adicionada ($SII6/5 \rightarrow$).¹⁰ O compositor Jean-Philippe Rameau (1683-1764) foi o primeiro a nomear esse acorde como acorde “*sixte ajoutée*”.¹¹ O acorde com a 6ª adicionada pode ser perfeito maior (P.M.) ou perfeito menor (p.m.).

Figura 102. Subdominantes individuais com as suas resoluções

A Dó maior Dó menor

$SII_5^6 \rightarrow D$ $SII_5^6 \rightarrow TIII$ $SII_5^6 \rightarrow L$ $SII_5^6 \rightarrow S$ $SII_5^6 \rightarrow (V)TVI$

B Dó maior Dó menor

$SII_5^6 \rightarrow K^4$ $SII_5^6 \rightarrow K^4$ $SII_5^6 \rightarrow K^4$ $SII_5^6 \rightarrow K^4$ $SII_5^6 \rightarrow K^4$

Fonte: elaboração dos autores.

Em busca da subdominante individual mais característica é recomendável a utilização de acorde p.m. com 6ª adicionada, geralmente identificado como acorde na 1ª inversão de subdominante II grau ($SII6/5 \rightarrow$), mas sempre tratado como uma subdominante menor de IV grau no estado fundamental com 6ª maior adicionada.

¹⁰ O acorde com a 6ª adicionada tem as seguintes identificações nas referências em língua inglesa: IVadd6 e ii6/5.

¹¹ Acorde com a 6ª adicionada (fr).

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

As subdominantes individuais, comumente, são acordes alterados, não pertencentes à tonalidade principal, que se integram a *desvio* com o próximo acorde ou modulação em conjunto com os acordes posteriores. A figura 102, no exemplo A, mostra a resolução tradicional de subdominantes individuais em encadeamento de 4ª com o acorde seguinte, que poderia ser tanto perfeito menor como perfeito maior.

Figura 103. Utilização de subdominantes individuais (desvio)

A

Dó menor

T (S→) °D (S→) +SII S→ +TVI S→ +TIII S→ L S→ MTSVI S→ S→

Modulação

VTVI S→ K^6_4 D (NOVA) T

B

Dó menor

T SII⁶→ °D SII⁶→ +SII SII⁶→ +TVI SII⁶→

Modulação

K^6_4 D D⁷ (NOVA) T SII² T

Fonte: elaboração dos autores.

Para criar mais possibilidades de continuidade da progressão harmônica, é preferível a resolução em acorde p.m., pois esse acorde poderia assumir a função de outra subdominante individual. Para modular, a subdominante individual pode

aparecer em uma forma diferenciada de resolução, encadeada diretamente com K6/4. A figura 102, no exemplo B, detalha o mecanismo desta resolução, que é chamada *alternativa*, pois constrói-se da seguinte maneira (figura 102, exemplo B, e figura 103, exemplos A e B): o baixo do acorde SII6/5→ (ou S→) movimenta-se por uma 2ª maior ascendente, para o acorde cadencial (K6/4).

Existem várias possibilidades de utilização de subdominante para a subdominante (IV grau).

Conforme a figura 104, o acorde da subdominante (IV grau) pode ser tratado como uma tônica de fá maior.

Figura 104. Exemplos de subdominantes da subdominante

SII→ SII⁷→ °SII→ °SII⁷→ **S** +S→ +S^{b7}→ S→ S⁷→

Fonte: Stoyanov (2010, p. 205). A nomenclatura funcional foi atualizada pelos autores deste livro.

Assim, são formadas séries de subdominantes individuais dos II e IV graus relacionadas com a subdominante propriamente dita. A condução de vozes deve preservar a importância da subdominante alvo, que, na maioria dos casos, segue para K6/4 ou dominante.

Na base de sequências (de S→), por meio de resolução típica ou de resoluções alternativas em K6/4, as subdominantes individuais abrem para os compositores muitas possibilidades de desvios e modulações para tonalidades distantes.

3.3 Dominante individual com sétima diminuta

As tétrades diminutas são muito flexíveis, pois implicam uma fácil construção sobre qualquer tom da escala cromática. Praticamente existem somente três acordes

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

com sétima diminuta (figura 105), pois os outros nove são inversões enarmônicas. A estrutura dos intervalos (três terças sobrepostas) permanece em cada inversão.

Figura 105. Acordes de sétima diminuta

The figure shows a musical staff in G minor (one flat) containing 12 diminished seventh chords. The chords are labeled A, B, C, A1, B1, C1, A2, B2, C2, A3, B3, and C3. Below the staff, brackets indicate the intervals between the roots of the chords: A-B, B-C, C-A1, A1-B1, B1-C1, C1-A2, A2-B2, B2-C2, C2-A3, A3-B3, and B3-C3.

Fonte: elaboração dos autores.

A principal especificidade do acorde diminuto com sétima diminuta é que a nota do baixo, sobre a qual o acorde é construído, é o tom sensível que possibilita modulações para tonalidades menores e maiores.

Figura 106. dominantes diminutas individuais (DVII7→) com suas resoluções

The figure shows three examples of dominant diminished seventh chord resolutions. The first example shows DVII7→ resolving to SII. The second example shows DVII7→ resolving to V°TIII. The third example shows DVII7→ resolving to TIII. Below the staff, brackets indicate the intervals between the roots of the chords: DVII7→ K4, DVII7→ K4, and DVII7→ K4.

Fonte: elaboração dos autores.

Da mesma forma como as subdominantes individuais, as DVII7→ (as tétrades diminutas) têm resolução típica e resolução alternativa. Nas duas resoluções o acorde posterior aparece numa distância de 2ª menor acima de DVII7→. No caso de resolução alternativa, encadeada com K6/4, a nota do baixo do acorde cadencial se encontra uma 2ª menor acima da nota do baixo do acorde diminuto com 7ª diminuta. O modelo DVII7→ D ou DVII7→ K6/4 é chamado também: “dominante individual

com sétima diminuta” ou “dominante secundária com sétima diminuta”.¹² Os acordes DVII7→ podem formar sequências: DVII7→ DVII7→ DVII7→ [...]. Pode-se buscar, com base na enarmonia, o acorde diminuto que é comum para as duas tonalidades, a tonalidade inicial e a alvo. A notação da téttrade diminuta geralmente é feita em conformidade com a nova tonalidade, em razão da modulação enarmônica.

Figura 107. Notação das dominantes diminutas individuais (DVII7→)

Notação: Haydn, Mozart, Beethoven

Notação: Chopin, Schumann, Wagner

Fonte: elaboração dos autores.

Existem diferentes notações dos acordes diminutos com sétima diminuta conforme a condução das vozes e o pensamento harmônico nos diversos estilos. Considerada a existência de várias possibilidades, a figura 107 mostra como foi classificado o mesmo acorde (DVII7→) no classicismo e no romantismo.

As inúmeras possibilidades de modulações enarmônicas diretas para tonalidades distantes oferecidas pela dominante individual com sétima diminuta, torna-a uma das ferramentas preferidas dos compositores de todos os tempos.

¹² Os acordes DVII7→ que seguem para D ou K6/4 poderiam ser identificados como dominantes de dominantes: DDVII7→K6/4, DDVII7→D.

3.4 Acordes aumentados

Os acordes aumentados têm características específicas, pois os três tons têm a mesma importância. Dessa forma, o movimento cromático é possível para cada voz, sendo possível realizar modulação para várias tonalidades.

Figura 108. Tabela para modulação com acordes aumentados

The figure displays three rows of musical notation on a treble clef staff, each row representing a different augmented chord. Each chord is shown in its original form and then in its enharmonic equivalent, with the enharmonic form being the one used for modulation. The chords and their enharmonic equivalents are:

- Row 1: **Dó maior** (D major) and **Fá menor** (F minor) are enharmonic to **Ré b maior** (E-flat major).
- Row 2: **Lá menor** (A minor) and **Mi maior** (E major) are enharmonic to **Fá maior** (F major).
- Row 3: **Dó # menor** (D# minor) and **Lá maior** (A major) are enharmonic to **Sol # maior** (G# major).

Fonte: elaboração dos autores.

Por meio das substituições enarmônicas das notas do acorde aumentado, é possível a resolução direta para as tônicas ou K6/4 de nove tonalidades (figura 108).

Outra característica dos acordes aumentados é que eles podem ser transformados em tríades enarmônicas enriquecendo dessa forma as possibilidades de resoluções inesperadas. Da mesma maneira que o acorde pivô, o acorde aumentado deve ser considerado em dois contextos: a tonalidade inicial e a tonalidade alvo. A sensação sonora que esses acordes transmitem é um instantâneo desequilíbrio tonal, que pode resultar em um ponto culminante ou simplesmente passar por outro centro tonal por meio de movimento cromático de uma ou duas vozes. A figura 109 mostra três exemplos de modulação para três tonalidades distintas: fá maior, mi maior e ré bemol maior, a partir da tonalidade inicial de dó maior, realizadas por meio de resoluções variadas e notação enarmônica de um mesmo acorde aumentado.

Figura 109. Modulações com acordes aumentados

The figure shows three systems of piano accompaniment in 4/4 time. Each system consists of a treble and bass staff. The first system is in F major (Fá Maior), the second in E major (Mi Maior), and the third in E-flat major (Ré b Maior). The chords are labeled as follows:

- System 1: T, T^{#5} Aum., F⁶ (Fá Maior), D⁷, T
- System 2: T, T^{#5} Aum., E⁶ (Mi Maior), D, T
- System 3: T, T^{b5} VI⁶ Aum., T, W, S, E⁶ (Ré b Maior), D, T

Fonte: elaboração dos autores.

3.5 Transformação do acorde da sétima da sensível (meio diminuto) em sétima da dominante.

Figura 110. Transformação da sétima da sensível (DVII⁷) em sétima da dominante

The figure shows a sequence of chords in D major. The chords are labeled as follows:

- T (Dó maior)
- TSVI (F#4)
- SII⁶ (E⁶)
- DVII⁷ (F#7)
- VL⁷ D⁷ (F#7)
- T (VTIII) em Dó maior

Fonte: elaboração dos autores.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Um acorde de sétima da sensível ou meio diminuto pode ser transformado em tetrade da sétima da dominante por meio de alterações ascendentes da 3ª e da 5ª do acorde. Dessa forma, o acorde se torna perfeito maior com 7ª menor (semelhante a D7). Lembramos que, em tonalidades maiores, o meio diminuto se encontra no 7º grau: DVII7. A figura 110 exemplifica a transformação da sétima da sensível em sétima da dominante, o que resulta em uma modulação imediata para a tonalidade maior correspondente a variante da tônica III grau (VTIII).

Figura 111. Transformação da sétima da sensível (${}^{\circ}$ SII7) em sétima da dominante

The figure shows two systems of musical notation in 4/4 time, key of D minor. The first system starts with a D minor triad (T) and a D minor seventh chord (TSVI7). A blue box highlights the transition from a D minor seventh chord (SII7) to a D major seventh chord (V+SII7/D7). The second system shows a D minor sixth chord (SII6), a D minor seventh chord (DVII7) which resolves to a D minor seventh chord (DDVII7), a D minor fourth chord (K4), a D minor fifth chord (D5), and finally a D major triad (T).

T TSVI7 SII7 V+SII7 D7 D5 → D T

SII6 DVII7 → (DDVII7 →) K4 D5 — 7 T

Fonte: elaboração dos autores.

Em tonalidades menores o acorde equivalente à sétima da sensível aparece no 2º grau: ${}^{\circ}$ SII7. A figura 111 mostra a transformação da sétima da sensível em sétima da dominante, que pode aparecer como dominante da dominante (K6/4) ou dominante da tonalidade do V grau.

3.6 Acordes de sexta aumentada

Os acordes tétrades de sexta aumentada são classificados em quatro tipos: germânico, suíço, francês e italiano. Os dois primeiros são enarmônicos com acorde maior com sétima menor – D7. O francês e o italiano são quase idênticos ao acorde D7, mas têm uma nota distinta que não influencia no princípio geral da resolução da sexta aumentada. A principal característica desses acordes é que a 6ª aumentada deve ser resolvida em 8ª. Os quatro acordes apresentam três tons iguais. Conforme os exemplos a seguir, que mostram as tétrades no estado fundamental, os tons iguais estão nas vozes de soprano, tenor e baixo. O tom que diferencia esses acordes e condiciona as resoluções aparece na voz de contralto.

3.6.1 Acorde de sexta aumentada italiano

Figura 112. Acorde de sexta aumentada italiano e resoluções

The figure shows three musical examples, labeled A, B, and C, illustrating the resolution of the Italian augmented sixth chord. Each example is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The chords are shown in the bass clef, and the resolutions are shown in the treble clef. Example A shows the resolution to D major. Example B shows the resolution to D minor. Example C shows the resolution to D major with a chromatic alteration in the soprano voice.

Below the notation, the chords are labeled as follows:

- Example A: It^{+6} D T
- Example B: It^{+6} $^{(o)}K_4^6$ D $^{(o)}T$
- Example C: It^{+6} K_4^6 D T

Fonte: elaboração dos autores.

O acorde de sexta aumentada italiano (figura 112) é uma tríade com a 3ª dobrada. Esta geralmente se resolve por movimento contrário ou oblíquo. O exemplo A mostra que, junto com a resolução da 6ª aumentada, as vozes intermediárias – em uníssono, mas que poderiam aparecer em relação de oitava – se movimentam em direção contrária, formando a resolução mais utilizada para a dominante.

Os exemplos B e C mostram as resoluções alternativas do acorde de sexta aumentada italiano em K6/4 menor e K6/4 maior. Nesse caso, junto com a resolução

obrigatória da 6ª aumentada na 8ª, uma das notas dobradas se mantém enquanto a outra se movimenta ascendentemente por 3ª menor ou 3ª maior. Por causa da condução das vozes intermediárias, as resoluções B e C são menos fluentes, o que explica a utilização mais rara pelos compositores.

3.6.2 Acorde de sexta aumentada francês

Figura 113. Acorde de sexta aumentada francês e resoluções

The figure displays three musical examples, labeled A, B, and C, illustrating resolutions of the French augmented sixth chord (Fr⁺⁶). Each example is shown in a two-staff system (treble and bass clefs) with notes and stems connected by arrows to show voice leading. Below each system, the chord symbols are listed: A: Fr⁺⁶ D T; B: Fr⁺⁶ ^(o)K₄⁶ D ^(o)T; C: Fr⁺⁶ K₄⁶ D T.

Fonte: elaboração dos autores.

O acorde de sexta aumentada francês (figura 113) é o mais flexível das quatro tétrades de sexta aumentada, pois apresenta três resoluções em movimentos igualmente fluentes. O exemplo A (figura 113) mostra que junto com a resolução da 6ª aumentada em 8ª, mantendo a 2ª voz e movendo a 3ª meio tom no sentido descendente, a tétrade prossegue para a dominante de maneira muito suave. O exemplo B (figura 113) mostra uma outra condução das vozes intermediárias. Dessa vez, a 3ª voz é mantida e a 2ª se movimenta por meio tom ascendente. Dessa maneira, depois do acorde de sexta aumentada francês, vem um acorde cadencial menor, preparando uma tônica menor. O exemplo C (figura 113) mostra progressão em que, mantendo-se a 3ª voz e movendo a 2ª voz uma segunda maior ascendente, atinge-se o acorde cadencial maior, criando a condição para estabilizar a tonalidade maior do K6/4.

3.6.3 Acorde de sexta aumentada germânico

Figura 114. Acorde de sexta aumentada germânico e resoluções

The musical score illustrates two resolutions of the German augmented sixth chord (Ger⁺⁶).
Example A: Shows a resolution from D⁷ in C minor (Ré b maior) to D minor. The bass line shows the 7th of D⁷ (F^b) moving down to the 6th of D minor (F^b), and the 6th of D⁷ (B^b) moving up to the 8th of D minor (B^b), marked as an 8va interval. The chord progression is D⁷ T Ger⁺⁶ K⁶ D T.
Example B: Shows a resolution from D⁷ in C minor to either D major or D minor. The bass line shows the 7th of D⁷ (F^b) moving up to the 5th of D major/minor (F[#]), and the 6th of D⁷ (B^b) moving up to the 5th of D major/minor (B^b), marked as a 5 = 5 interval and 'Aceitáveis'. The chord progression is D⁷ T Ger⁺⁶ D T.

Fonte: elaboração dos autores.

A figura 114 mostra que o acorde D⁷ em ré bemol maior normalmente resolve na tônica da mesma tonalidade. Podemos observar que o D⁷ em ré bemol maior e o acorde de sexta aumentada germânico são enarmônicos. O tom sol bemol do D⁷ é substituído pela nota fá# na escrita do Ger⁺⁶, o que transforma a 7^a menor do D⁷ na 6^a aumentada do germânico. Por meio desta substituição, mostra-se, claramente, o mecanismo da resolução e a função que o acorde de sexta aumentada germânico assume. Os quatro acordes de sexta aumentada são tratados como variedades de dominante da dominante, pois resolvem em D ou K⁶/4 da tonalidade alvo. A modulação por um acorde de sexta aumentada é chamada “enarmônica”. Os acordes enarmônicos (Ger⁺⁶, Sw⁺⁶, Ft⁺⁶, It⁺⁶) se encontram na distância da 3^a maior abaixo da tonalidade alvo.

Conforme a figura 114 o acorde Ger⁺⁶ apresenta duas possibilidades de resolução.

A resolução mostrada no exemplo A (figura 114) é preferível, pois resolve em acorde cadencial (K⁶/4 menor). Dessa forma, a 6^a aumentada resolve na 8^a e os outros dois tons são comuns com o acorde K⁶/4 menor, “solicitando” uma tônica menor a seguir o acorde da dominante (maior), que naturalmente vem depois do cadencial.

A segunda resolução (exemplo B da figura 114) oferece maior liberdade, pois o encadeamento se desenvolve sem a participação do acorde cadencial, podendo resolver em qualquer das duas tonalidades homônimas, maior ou menor. O encadeamento

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

direto para a dominante provoca inevitáveis quintas paralelas: lá *b* – mi *b* para sol – ré. Essas quintas paralelas são aceitáveis, pois a resolução da 6ª aumentada em 8ª, por meio de duas notas sensíveis em movimento cromático contrário, “rouba” toda a atenção e minimiza o efeito das quintas paralelas. Ainda assim, os compositores clássicos e românticos mostraram preferência para a resolução com K6/4, pois a mudança para o segundo centro tonal é mais suave e elegante. Observamos que o K6/4 menor não implica obrigatoriamente o encadeamento para a tônica final menor. Pode se dar a seguinte progressão com resolução em “terça de picardia”, característica do estilo barroco, quando, inesperadamente, a progressão avança para a tônica maior: Ger⁺⁶ – K6/4 – D – ⁺T.

3.6.4 Acorde de sexta aumentada suíço

Figura 115. Acorde de sexta aumentada suíço¹³ e resolução

The figure shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The first measure contains the Swiss augmented sixth chord (Sw⁺⁶), which is a triad of F#4, A4, and C#5. An arrow points from the C#5 note to the next measure. The second measure contains the augmented fourth chord (K₄⁶), which is a triad of F#4, A4, and D5. An arrow points from the A4 note to the next measure. The third measure contains the dominant chord (D), which is a triad of F#4, A4, and D5. The fourth measure contains the tonic chord (T), which is a triad of F#4, A4, and C#5. The notes are written as whole notes in the treble clef. Below the staff, the chords are labeled: Sw⁺⁶, (+)K₄⁶, D, and T.

Fonte: elaboração dos autores.

A figura 115 exemplifica o acorde de sexta aumentada suíço. Esse acorde é enarmônico com o D7 e com o acorde de sexta aumentada germânico. A diferença entre Sw⁺⁶ e Ger⁺⁶ se encontra na voz de contralto, conforme a figura 114 e a figura 115, que, no caso do acorde suíço, deve ser resolvida por movimento ascendente de meio tom. O acorde suíço segue para K6/4 maior e essa é a sua resolução tradicional.

¹³ O acorde de sexta aumentada suíço também pode ser encontrado com a designação de “inglês”.

3.6.5 Encadeamento da téttrade sétima diminuta com acorde de sexta aumentada germânico

Figura 116. Téttrade sétima diminuta em encadeamento com acorde germânico

The figure consists of two musical examples, A and B, each shown in a grand staff (treble and bass clefs). Example A shows a sequence of chords: DVII⁷ (diminished seventh), Ger⁺⁶ (German sixth), K₄⁶ (dominant), D (tonic), T (supertonic), SII² (mediant), and T (tonic). Example B shows the same sequence, but with a dashed arrow indicating that the Ger⁺⁶ chord is not explicitly identified in the analysis, only its presence in the bass line. A light blue box highlights the Ger⁺⁶ chord in the bass line of example B.

Fonte: elaboração dos autores.

A figura 116 (exemplo A) mostra como um acorde de sexta aumentada pode aparecer depois de DVII⁷→ (diminuto) por meio de movimento cromático descendente da voz do baixo. Como os dois acordes são dominantes da dominante, a análise do exemplo A poderia ser abreviada conforme o exemplo B, em que o acorde Ger⁺⁶ não aparece na sequência da identificação dos acordes, mas permanece como acorde perceptível, em razão da 7^a diminuta, por meio da resolução na 8^a.

A figura 116 exemplifica alguns dos inúmeros efeitos gerados pelos princípios da substituição enarmônica junto com as resoluções inesperadas que fazem parte da modulação enarmônica.

4 Elipse¹⁴

A *elipse*, na Harmonia, é o omitir, evitar ou adiar uma resolução bem clara e esperada da dominante, dominante individual, téttrade da dominante diminuta individual, subdominante individual e outros. Os acordes mais utilizados são: maior com sétima menor (D7) e o acorde diminuto (téttrade) (DVII7→). A cadência deceptiva, ou de engano, pode ser considerada como uma elipse das mais comuns. As resoluções da elipse são chamadas “resoluções elípticas”. A elipse traz um novo conceito para a Harmonia denominado inversão funcional, artifício que permite o posicionamento de um acorde da família da subdominante a suceder a dominante ou acorde do grupo de D.

Figura 117. Resoluções elípticas diatônicas da sétima da dominante

The figure displays two systems of musical notation, each with a treble and bass clef staff. Below each staff are chord symbols. The first system shows resolutions in the major key: D⁷ S⁶, D⁷ SH, D⁷ TH, D⁷ TVI, D⁷ VSH, and D⁷ VTH⁶. The second system shows resolutions in the minor key: D⁷ °TVI, D⁷ °S⁶, D⁷ °TH, D⁷ °DVII, D⁷ V°DVII, and D⁷ V°TH.

Fonte: elaboração dos autores.

A figura 117 exemplifica resoluções da sétima de dominante em vários acordes da tonalidade maior, tonalidade homônima menor e variantes. O primeiro exemplo mostra resolução em subdominante da 1ª inversão, que é uma situação de inversão funcional. Nesse caso a terça da subdominante no baixo gera harmônicos característicos da TVI que suaviza a “incompatível” resolução. Esta pode ser tratada também

¹⁴ Elipse vem do grego (ἔλλειψις, *élleipsis*) e significa omissão.

como uma abreviação da seguinte progressão em encadeamento de quintas, em que é omitido o segundo acorde: D7 – (D7→) S. Outro fator a justificar a resolução em elipse é que existe um tom comum para os dois acordes que permanece como nota suspensa. Também fator justificativo é o dobramento da quinta da subdominante, que é o 1º grau da tonalidade, reforçando a tônica no acorde da resolução.

No caso do 2º exemplo (figura 117) mais uma vez acontece a inversão funcional. Os dois acordes se encontram em encadeamento de quarta, o que dá a impressão de que o primeiro acorde (D7) é uma subdominante individual de SII. Outro fator a justificar o encadeamento é que os acordes apresentam duas notas comuns que, geralmente, permanecem ligadas.

A elipse é muito utilizada para resoluções de D7 em acordes, P.M. ou p.m., posicionados à distância de uma 3ª maior ou menor, acima ou abaixo da tônica, pois esses acordes, em diversas situações, em razão do encadeamento de terça, podem substituir a tônica.

Figura 118. Resoluções elípticas cromáticas da sétima da dominante

D² N⁶ D² VN⁶ D⁷ L⁶ D⁷ VL D² MTSVI D² VMTSVI

Fonte: elaboração dos autores.

A figura 118 mostra resoluções elípticas da D7 em acordes N, VN, L, VL, MTSVI e VMTSVI, que fazem parte da harmonia cromática. Nesses casos os fatores a justificar a resolução são: notas comuns, condução de vozes em movimentos cromáticos e o encadeamento entre os acordes da mesma família. Por exemplo, D7 – L e D7 – VL pertencem à família da dominante.

Figura 119. Elipse tradicional

D⁷ D⁷ → T Fá maior

Fonte: elaboração dos autores.

A figura 119 mostra um exemplo tradicional de tônica omitida. Nesse caso a própria tônica se tornou sétima de dominante e desviou a resolução para uma nova tônica, em fá maior.

Figura 120. Sequência elíptica descendente

(VTIII⁷)(VTVI⁷)(VSII⁷) (T^{b7}) (S^{b7})
T D⁷ → D⁷ → D⁷ → D⁷ D⁷ → D⁷ → DVII⁶ → K⁶ D⁷ T
Elipse Elipse Elipse Elipse Elipse Elipse

Fonte: elaboração dos autores.

A figura 120 exemplifica uma sequência de dominantes com sétima que não resolvem em uma tríade. No 4º compasso a D7 → resolve em dominante diminuta (tétrade) na 1ª inversão, utilizando duas notas comuns: mi^b = ré# e lá = lá. Depois, utilizou-se a resolução elíptica da téttrade diminuta em K⁶/4, que retornou a cadência para a tonalidade inicial, de dó maior.

Figura 121. Resolução elíptica em mediantes altas do acorde alvo

T $DVII^7 \rightarrow K^6$ D $SII^6 \rightarrow +S$ $DVII^7 \rightarrow DVII^7 \rightarrow K^6$ D^7 T
 Elipse Elipse Elipse Elipse Elipse
 Mediante alta de $+TIII = D$ Mediante alta de $+SII = +S$

Fonte: elaboração dos autores.

A figura 121 mostra várias resoluções elípticas. A primeira elipse acontece na substituição da tônica com $+TVI$. Essa tônica ($+TVI$) apareceu modificada em acorde perfeito menor com 6ª adicionada, marcado como $SII^6/5 \rightarrow$, que logo assume a função de subdominante individual. A segunda e terceira elipses (figura 121) mostram uma resolução semelhante. A subdominante individual, em vez de resolver em acorde p.m. uma 4ª justa para baixo, segue para o III grau do acorde alvo. Beethoven utiliza esse tipo de resolução elíptica no 2º movimento da Sinfonia nº 7.

Figura 122. Cadência composta com dominante individual omitida formando elipse

T $DVII^7 \rightarrow K^6$ D T $D^7 \rightarrow +DVII^7 (+)D$ T T TVI $TIII^6$ $DVII^7 \rightarrow K^6$ D^7
 Elipse Elipse Elipse
 T S^6 T $(+)D$ $TIII$ S $DVII^7 \rightarrow K^6$ D D^7 T D^9 T
 Elipse

Fonte: elaboração dos autores.

A figura 122 mostra por três vezes a resolução elíptica de DVII7→ em K6/4.

A elipse do 2º compasso aparece com a omissão de dominante individual (D7→). A progressão completa seria a seguinte: T – D7→ (D7→) °DVII.

No primeiro compasso, a figura 122 apresenta uma introdução com cadência interrompida, seguida de seção modulatória em sol menor que retorna para dó menor por meio da resolução elíptica DVII7→ K6/4, no quarto compasso. Essa parte de desenvolvimento conclui com uma coda simples T – S6/4 – T. A partir do sexto compasso, chega-se à conclusão na tonalidade inicial com uma coda mais enfática: T – D9 – T.

5 Conclusão

Neste livro abordaram-se os diversos acordes tonais, na harmonia diatônica e cromática, e seus encadeamentos contextualizados em progressões cadenciais.

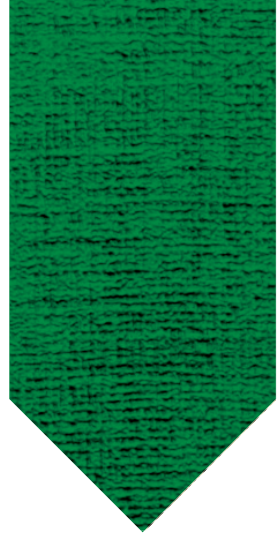
Tratou-se de estabelecer claramente as suas funcionalidades nos mais variados contextos, seja em funções individuais ou secundárias, seja em progressões de desvio ou modulação.

O propósito maior, a guiar o trabalho desde o início, foi o de demonstrar que a abordagem funcional é capaz de dar conta de todos os casos da harmonia tonal, diatônica ou cromática, em categorizações claras e lógicas.

Os autores esperam que aqueles que façam o aprendizado por este texto sejam capazes de compreender com clareza a linguagem harmônica daqueles compositores que se consagraram com a linguagem tonal.

Também esperam, principalmente, que sejam capazes de fazer uso da linguagem tonal com pleno domínio da sua sintaxe harmônica.

Exercícios



Identificar as funções e as inversões dos acordes das seguintes progressões com letras e números romanos e árabes, quando necessário. As letras mostram as funções, os números romanos os graus dos acordes, e os números árabes as inversões das tríades, tétrades ou pentacordes.

Os primeiros 16 exercícios têm a importância de uma revisão altamente recomendável, pois mostram a estrutura básica da construção funcional em progressiva dificuldade.

Exercícios 1, 2 e 3:

Exercício nº1

Musical notation for Exercício nº1, showing a 3/2 time signature and a sequence of chords in both treble and bass staves. The progression consists of six measures: three chords in the first measure, two in the second, and one in the third.

Exercício nº2

Musical notation for Exercício nº2, showing a 4/4 time signature and a sequence of chords in both treble and bass staves. The progression consists of six measures: two chords in the first, one in the second, two in the third, and one in the fourth.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Exercício nº3

The musical score for Exercise nº3 is written in 4/4 time and consists of four measures. The treble clef part features a sequence of chords: a triad of G4, B4, and D5 in the first measure; a triad of A4, C5, and E5 in the second measure; a triad of B4, D5, and F#5 in the third measure; and a triad of C5, E5, and G5 in the fourth measure. The bass clef part provides a harmonic accompaniment: a triad of G2, B2, and D3 in the first measure; a triad of A2, C3, and E3 in the second measure; a triad of B2, D3, and F#3 in the third measure; and a triad of C3, E3, and G3 in the fourth measure. The piece concludes with a double bar line.

Fonte: elaboração dos autores.

Respostas dos exercícios 1, 2 e 3:

As mediantes baixas podem ser identificadas de duas maneiras: TSVI ou da maneira simplificada -W.

Exercício nº1

T TSVI (W) S K_4^6 D T

Exercício nº2

T TSVI (W) S SII^6 K_4^6 D D^7 T

Exercício nº3

T $TSVI^7$ (W⁷) S^7 SII_5^6 K_4^6 D^7 T

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Exercícios 4, 5, 6 e 7:

Exercício nº4

Musical score for Exercise 4, 4/4 time signature. The score is written for piano in G major. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter). The left hand (bass clef) plays a sequence of chords: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter).

Exercício nº5

Musical score for Exercise 5, 3/4 time signature. The score is written for piano in G major. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter). The left hand (bass clef) plays a sequence of chords: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter).

Exercício nº6

Musical score for Exercise 6, 4/4 time signature. The score is written for piano in B-flat major. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: Bb4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), Eb5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), Ab5 (quarter), Bb5 (quarter). The left hand (bass clef) plays a sequence of chords: Bb3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), Eb4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), Ab4 (quarter), Bb4 (quarter).

Exercício nº7

Musical score for Exercise 7, 4/4 time signature. The score is written for piano in B-flat major. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: Bb4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), Eb5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), Ab5 (quarter), Bb5 (quarter). The left hand (bass clef) plays a sequence of chords: Bb3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), Eb4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), Ab4 (quarter), Bb4 (quarter).

Fonte: elaboração dos autores.

Respostas dos exercícios 4, 5, 6 e 7:

Observamos que em tonalidades menores as medianas altas geralmente resolvem em dominantes menores – °D.

Exercício nº4

T TDIII⁶ D TVI SII⁶ K₄⁶ D D⁷ T
(M⁶)

Exercício nº5

T TDIII⁶ D TVI TIII S K₄⁶ D D⁷ T
(M⁶)

Exercício nº6

T TSVI N⁶ D D⁷ T
(W)

Exercício nº7

T TDIII⁶ D TVI N⁶ K₄⁶ D D⁷ T S₄⁶ T
(M⁶)

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Exercícios 8, 9, 10 e 11:

Exercício nº8

Musical score for Exercise 8, a piano exercise in B-flat major, 4/4 time. The right hand plays a sequence of chords: Bb7, Eb7, Ab7, and Bb7. The left hand plays a bass line with chords: Bb7, Eb7, Ab7, and Bb7.

Exercício nº9

Musical score for Exercise 9, a piano exercise in B-flat major, 4/4 time. The right hand plays a sequence of chords: Bb7, Eb7, Ab7, and Bb7. The left hand plays a bass line with chords: Bb7, Eb7, Ab7, and Bb7.

Exercício nº10

Musical score for Exercise 10, a piano exercise in B-flat major, 4/4 time. The right hand plays a sequence of chords: Bb7, Eb7, Ab7, and Bb7. The left hand plays a bass line with chords: Bb7, Eb7, Ab7, and Bb7.

Exercício nº11

Musical score for Exercise 11, a piano exercise in B-flat major, 4/4 time. The right hand plays a sequence of chords: Bb7, Eb7, Ab7, and Bb7. The left hand plays a bass line with chords: Bb7, Eb7, Ab7, and Bb7.

Fonte: elaboração dos autores.

Respostas dos exercícios 8, 9, 10 e 11:

Assinalamos que o acorde D9 (exemplo nº 9) é apresentado sem a nota da terça, pois, para a finalização, é recomendável o fortalecimento da função da SII (ré - fá - lá) em vez da dominante (sol - si - ré).

Exercício nº8

T M⁶ °D DVII THII TVI SII⁶ D T

Exercício nº9

T M⁶ °D DVII S K₄⁶ D D⁷ T D⁹ T

Exercício nº10

T TVI THII DVII D⁷ T

Exercício nº11

T TVI THII L D⁷ T °S₄ T

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Exercícios 12, 13 e 14:

Exercício nº12

Musical notation for Exercise 12, measures 1-3. The piece is in 4/4 time. The treble clef contains chords: C4-E4-G4 (measure 1), D4-F4-A4 (measure 2), and E4-G4-B3 (measure 3). The bass clef contains chords: C3-E3-G3 (measure 1), D3-F3-A3 (measure 2), and E3-G3-B2 (measure 3).

Musical notation for Exercise 12, measures 4-6. The treble clef contains chords: F4-A4-C5 (measure 4), G4-B4-D5 (measure 5), and A4-C5-E5 (measure 6). The bass clef contains chords: F3-A3-C4 (measure 4), G3-B3-D4 (measure 5), and A3-C4-E4 (measure 6).

Exercício nº13

Musical notation for Exercise 13, measures 1-4. The piece is in 4/4 time. The treble clef contains chords: C4-E4-G4 (measure 1), D4-F4-A4 (measure 2), E4-G4-B3 (measure 3), and F4-A4-C5 (measure 4). The bass clef contains chords: C3-E3-G3 (measure 1), D3-F3-A3 (measure 2), E3-G3-B2 (measure 3), and F3-A3-C4 (measure 4).

Exercício nº14

Musical notation for Exercise 14, measures 1-4. The piece is in 4/4 time. The treble clef contains chords: C4-E4-G4 (measure 1), D4-F4-A4 (measure 2), E4-G4-B3 (measure 3), and F4-A4-C5 (measure 4). The bass clef contains chords: C3-E3-G3 (measure 1), D3-F3-A3 (measure 2), E3-G3-B2 (measure 3), and F3-A3-C4 (measure 4).

Musical notation for Exercise 14, measures 5-7. The piece is in 4/4 time. The treble clef contains chords: G4-B4-D5 (measure 5), A4-C5-E5 (measure 6), and B4-D5-F5 (measure 7). The bass clef contains chords: G3-B3-D4 (measure 5), A3-C4-E4 (measure 6), and B3-D4-F4 (measure 7).

Fonte: Elaboração própria dos autores.

Respostas dos exercícios 12, 13 e 14:

Exercício nº12

T D⁷ → W D⁷ → S D⁷ →

SII D⁷ → K₄⁶ D D⁷ T

Exercício nº13

T D₃⁴ → VTVI D → L D⁷ T
(VMTSVI)

Exercício nº14

T SII₅⁶ → °D SII₅⁶ → SII SII₅⁶ → TVI SII₅⁶ →
DVII₅⁶

T SII₅⁶ → L SII₅⁶ → K₄⁶ D⁷ T

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Exercícios 15 e 16:

Exercício nº15

Exercício nº15 is a four-measure exercise in 4/4 time. The first measure contains a C major triad in the right hand and a C major bass note in the left hand. The second measure contains a D minor triad in the right hand and a D minor bass note in the left hand. The third measure contains an E minor triad in the right hand and an E minor bass note in the left hand. The fourth measure contains a C major triad in the right hand and a C major bass note in the left hand.

Exercício nº16

Exercício nº16 is a four-measure exercise in 4/4 time. The first measure contains a C major triad in the right hand and a C major bass note in the left hand. The second measure contains a D minor triad in the right hand and a D minor bass note in the left hand. The third measure contains an E minor triad in the right hand and an E minor bass note in the left hand. The fourth measure contains a C major triad in the right hand and a C major bass note in the left hand.

Respostas dos exercícios 15 e 16:

Exercício nº15

Ré menor

T DVII⁷ → SII
T W S D T

Exercício nº16

Mi maior

T W SII⁶ DVII⁷ VI⁷
D⁷ VTHI
T

Fonte: elaboração dos autores.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Exercícios 17 e 18:

Faça a identificação completa dos acordes no exercício nº 17, e determine os acordes correspondentes no exercício nº 18.

Exercício nº 17

The musical score for Exercise 17 is written in 4/4 time. It consists of two systems of four measures each. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system starts with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various chords and melodic lines in both hands.

Fonte: elaboração dos autores.

Exercício nº 18

T °S $\text{SII}^6 \rightarrow \text{K}^6$ DIII^6 $\boxed{\text{D}^7_{\text{Ger}^+6}}$ K^6 D

5

$\boxed{\text{D}^7_{\text{Sw}^+6}}$ K^6 D °T $\text{DVII}^7 \rightarrow \text{DVII}^7 \rightarrow$ °D °TVI

$\boxed{\text{N}}_{\text{D}}$ $\boxed{\text{D}^7_{\text{Fr}^+6}}$ K^6 D D^7 T ° SII^2 T

Fonte: elaboração dos autores.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Exercícios 19 e 20:

Realize a identificação completa das funções dos acordes.

Exercício n°19

The musical score for Exercise 19 is written in 4/4 time and consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef. The first system (measures 1-4) starts with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The second system (measures 5-8) continues with the same key signature. The third system (measures 9-12) ends with a key signature change to two flats (Bb and Eb) and a double bar line. The notation includes various chord voicings and melodic lines in both hands.

Fonte: elaboração dos autores.

Exercício nº20

The musical score for Exercise nº20 is written in 4/4 time and consists of 12 measures. It is divided into three systems of two staves each. The first system (measures 1-4) is in B-flat major. The second system (measures 5-8) modulates to D major. The third system (measures 9-12) modulates to E major. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 12.

Fonte: elaboração dos autores.

Recomendação:

Identificar sempre as tonalidades de modulação por sobre o acorde cadencial (K 6/4), quando for o caso.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Respostas dos exercícios 19 e 20:

Exercício nº19

Mi maior

T M⁶ D TVI SII⁶ → K₄⁶ D⁷ T DVII⁷ → DVII⁷ →

5 **Ré maior** **Si b maior**

V^o VII SII⁶ → K₄⁶ D⁷ T D₅⁶ → D₃⁴ → D² → K₄⁶ D⁷

9 **Dó maior** **Mi maior**

T D SII⁶ → K₄⁶ D⁷ VTI VSII DVII⁷ VI⁷ VII⁷ VTI SII² T

Fonte: elaboração dos autores.

Exercício nº20

Si *b* maior Lá *b* maior Dó maior

T TSVI N⁶ D² °T°DVII⁷V°TIII SII⁶→°K₄⁶ D⁷ T °S⁶V°TVI S⁶
(W) °D N⁶

Ré maior

K₄⁶ D⁹ D₃⁴ T⁶ D₄⁶ TVI⁶ SII⁶→ SII⁶→ MTSVI D⁷→ L
TVI

S⁷ SII⁶ D⁷→ K₄⁶ D⁷ T D⁹ T
(VSII⁷)

Fonte: elaboração dos autores.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Exercícios 21, 22 e 23:

Faça a identificação completa dos acordes no exercício nº 21 e determine os acordes correspondentes nos exercícios nº 22 e nº 23.

Exercício nº21

T TSVI N⁶ +K₄⁶ D⁷ K₄⁶ D T D⁷→
(W) Sw.+6

VSVI DVII⁷→ V^oDVII
TVI °SII₅⁶ K₄⁶ D² T °SII² T

Exercício nº22

Fonte: elaboração dos autores.

Exercício nº23

First system of musical notation for Exercise 23, measures 1-4. The piece is in 4/4 time and D major. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays chords in the bass clef. Measure 1: Treble (D4, F#4, A4), Bass (D3, F#3, A3). Measure 2: Treble (F#4, A4, C#5), Bass (F#3, A3, C#4). Measure 3: Treble (A4, C#5, E5), Bass (A3, C#4, E4). Measure 4: Treble (C#5, E5, G5), Bass (C#4, E4, G4). A sharp sign is placed above the treble staff in measure 3.

Second system of musical notation for Exercise 23, measures 5-8. Measure 5: Treble (D4, F#4, A4), Bass (D3, F#3, A3). Measure 6: Treble (F#4, A4, C#5), Bass (F#3, A3, C#4). Measure 7: Treble (A4, C#5, E5), Bass (A3, C#4, E4). Measure 8: Treble (C#5, E5, G5), Bass (C#4, E4, G4). A sharp sign is placed above the treble staff in measure 8.

Third system of musical notation for Exercise 23, measures 9-12. Measure 9: Treble (D4, F#4, A4), Bass (D3, F#3, A3). Measure 10: Treble (F#4, A4, C#5), Bass (F#3, A3, C#4). Measure 11: Treble (A4, C#5, E5), Bass (A3, C#4, E4). Measure 12: Treble (C#5, E5, G5), Bass (C#4, E4, G4). A double bar line is at the end of measure 12.

Fonte: elaboração dos autores.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Respostas dos exercícios 21, 22 e 23:

Exercício n°21

T TSVI⁶ N ⁺K₄⁶ D⁷ K₄⁶ D T D⁷→
(W) Sw⁺⁶

VSVI DVII⁷→ V° DVII⁶ TVI °SII₅⁶ K₄⁶ D² T °SII² T

Exercício n°22

T DVII⁷→TSVI D⁷→S SII₅⁶→SII⁶ D₅⁶→ K₄⁶ D² T⁶ Fr⁺⁶

K₄⁶ D T DVII⁷→DVII₅⁶→K₄⁶ D⁷ T °D⁹ T

Fonte: elaboração dos autores.

Exercício nº23

Dó # menor

T TDIII D D⁷→ VTVI Ger⁺⁶ K₄ D T SII₅⁶→
(M)

5 Ré # menor Ré maior

SII₅⁶→ K₄ D⁷ Sw⁺⁶ K₄ D T °S₄⁶ D⁷ It⁺⁶ D

9 Dó # maior Lá b maior Sol maior

T DVII⁷→ K₄ D⁷ Fr⁺⁶ K₄ D T D⁹ T

Fonte: elaboração dos autores.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Exercícios 24 a 31:

Faça a identificação completa das funções dos acordes.

Exercício n°24

Exercise 24, measures 1-4. The music is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays chords: G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The left hand (bass clef) plays: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter).

Exercise 24, measures 5-8. The music is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter). The left hand (bass clef) plays: F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F#2 (quarter).

Exercício n°25

Exercise 25, measures 1-4. The music is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays: G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The left hand (bass clef) plays: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter).

Exercise 25, measures 5-8. The music is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter). The left hand (bass clef) plays: F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F#2 (quarter).

Fonte: elaboração dos autores.

Exercício nº26

Musical score for Exercise 26, measures 1-4. The piece is in 4/4 time. The first staff (treble clef) contains a sequence of chords: C4-E4-G4, D4-F4-A4, E4-G4-B4, F4-A4-C5, G4-B4-D5, E4-G4-B4, F4-A4-C5, G4-B4-D5. The second staff (bass clef) contains a sequence of chords: C3-E3-G3, D3-F3-A3, E3-G3-B3, F3-A3-C4, G3-B3-D4, E3-G3-B3, F3-A3-C4, G3-B3-D4.

Musical score for Exercise 26, measures 5-8. The piece is in 4/4 time. The first staff (treble clef) contains a sequence of chords: G4-B4-D5, E4-G4-B4, F4-A4-C5, G4-B4-D5, E4-G4-B4, F4-A4-C5, G4-B4-D5, E4-G4-B4. The second staff (bass clef) contains a sequence of chords: C3-E3-G3, D3-F3-A3, E3-G3-B3, F3-A3-C4, G3-B3-D4, E3-G3-B3, F3-A3-C4, G3-B3-D4.

Exercício nº27

Musical score for Exercise 27, measures 1-4. The piece is in 4/4 time. The first staff (treble clef) contains a sequence of chords: C4-E4-G4, D4-F4-A4, E4-G4-B4, F4-A4-C5, G4-B4-D5, E4-G4-B4, F4-A4-C5, G4-B4-D5. The second staff (bass clef) contains a sequence of chords: C3-E3-G3, D3-F3-A3, E3-G3-B3, F3-A3-C4, G3-B3-D4, E3-G3-B3, F3-A3-C4, G3-B3-D4.

Musical score for Exercise 27, measures 5-8. The piece is in 4/4 time. The first staff (treble clef) contains a sequence of chords: G4-B4-D5, E4-G4-B4, F4-A4-C5, G4-B4-D5, E4-G4-B4, F4-A4-C5, G4-B4-D5, E4-G4-B4. The second staff (bass clef) contains a sequence of chords: C3-E3-G3, D3-F3-A3, E3-G3-B3, F3-A3-C4, G3-B3-D4, E3-G3-B3, F3-A3-C4, G3-B3-D4.

Fonte: elaboração dos autores.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Exercício n°28

Exercício n°28, measures 1-4. The score is in 4/4 time and D major. The right hand plays a melodic line with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The left hand plays a bass line with a half note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a half note D2. The progression of chords is D major, E minor, F major, and G major.

Exercício n°28, measures 5-8. The score continues in 4/4 time and D major. The right hand plays a melodic line with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The left hand plays a bass line with a half note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a half note D2. The progression of chords is D major, E minor, F major, and G major.

Exercício n°29

Exercício n°29, measures 1-4. The score is in 4/4 time and D major. The right hand plays a melodic line with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The left hand plays a bass line with a half note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a half note D2. The progression of chords is D major, E minor, F major, and G major.

Exercício n°29, measures 5-8. The score continues in 4/4 time and D major. The right hand plays a melodic line with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The left hand plays a bass line with a half note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a half note D2. The progression of chords is D major, E minor, F major, and G major.

Fonte: elaboração dos autores.

Exercício nº30

Musical score for Exercise 30, measures 1-4. The piece is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter). The left hand (bass clef) plays a sequence of chords: G3-A3-B3 (quarter), G3-A3-B3 (quarter), G3-A3-B3 (quarter), G3-A3-B3 (quarter). The key signature has one sharp (F#).

Musical score for Exercise 30, measures 5-8. The piece is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter). The left hand (bass clef) plays a sequence of chords: G3-A3-B3 (quarter), G3-A3-B3 (quarter), G3-A3-B3 (quarter), G3-A3-B3 (quarter). The key signature has one sharp (F#).

Exercício nº31

Musical score for Exercise 31, measures 1-4. The piece is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter). The left hand (bass clef) plays a sequence of chords: G3-A3-B3 (quarter), G3-A3-B3 (quarter), G3-A3-B3 (quarter), G3-A3-B3 (quarter). The key signature has one sharp (F#).

Musical score for Exercise 31, measures 5-8. The piece is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter). The left hand (bass clef) plays a sequence of chords: G3-A3-B3 (quarter), G3-A3-B3 (quarter), G3-A3-B3 (quarter), G3-A3-B3 (quarter). The key signature has one sharp (F#).

Fonte: elaboração dos autores.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Exercícios 32 a 43:

Faça a identificação completa dos acordes.

Exercício nº32
Dó maior

Empty musical staff for Exercise 32, Dó maior, measures 1-4.

T TVI TIII
°S K₄⁶ D⁹ D⁷ T DVII⁷ → SII
TVI D⁷ → VTHI °SII₅⁶

Empty musical staff for Exercise 32, Dó maior, measures 5-8.

K₄⁶ D⁷ T
TVI N⁶ D⁷ T SII₅⁶ → SII₅⁶ → K₄⁶ D⁷ T SII² T

Exercício nº33
Fá maior

Empty musical staff for Exercise 33, Fá maior, measures 1-4.

T D₄⁶ T⁶ N⁶ D⁷ °TVI °S °S² °SII⁷ VSII⁷
D⁷ → K₄⁶ D²

Empty musical staff for Exercise 33, Fá maior, measures 5-8.

T⁶ VTHI TVI
TIII SII⁶ K₄⁶ D⁷ T S⁶ K₄⁶ DVII⁶ T S₄⁶ T

Fonte: elaboração dos autores.

Exercício nº34

Ré maior

T TSVI SII⁶ DIII⁶
TVI⁶ S₅⁶ SII⁶ D⁹ D² T DVII⁷→DVII⁷→
W

THH L MTSVI VTVI₃⁴ VSII⁷ K₄⁶ D⁷ T SII² T

Exercício nº35

Sol maior

T TDIII⁶ D TVI S⁷ SII₅⁶ °D
S K₄⁶ D⁷ T D⁷→TSVI
M⁶ W

D²→⁺S SII₅⁶N⁶ K₄⁶ D D⁷ THH SVI D⁷→D⁷ T D⁹ T

Fonte: elaboração dos autores.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Exercício nº36
Fá maior

T D⁷→D⁷→ V^oTVI VN D²→ MTSVI D⁷→L VL⁷

5

VTIII
T

SII⁶ K₄⁶ D⁷ TVI
SII

D⁷→ K₄⁶ D⁷ T °S₄⁶ T

Exercício nº37
Dó maior

Lá maior

T DVII⁷→TSVI D⁷→ S SII⁶ SII₅⁶→ SII₅⁶→ K₄⁶ D⁷ T

W

5

°D D²→ °TVI
+S

DVII⁷→ K₄⁶ L D² D⁷ T +SII² T

Fonte: elaboração dos autores.

Exercício nº38

Dó menor

Empty musical staff for Exercise 38, Dó menor, measures 1-4.

T TDIII⁶ °D DVII S DVII⁷ → K₄⁶ +DVII D⁷ +TIII SII⁶
M⁶ (S→) S

5

Empty musical staff for Exercise 38, Mi menor, measures 5-8.

Mi menor

K₄⁶ D⁷ D₃⁴ T⁶ SII₅⁶ → SII₅⁶ → K₄⁶ D D⁷ T +D⁹ T

Exercício nº39

Dó maior

Empty musical staff for Exercise 39, Dó maior, measures 1-4.

T DVII⁷ → SII TDIII °D TVI N⁶ D₃⁴ T +S DVII DVII⁷
M

5

Empty musical staff for Exercise 39, Dó maior, measures 5-8.

TIII VTIII S⁷ SII₅⁶ K₄⁶ DIII⁶ D⁷ T °SII² T
TVI

Fonte: elaboração dos autores.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Exercício n° 40

Dó *b* maior

T M⁶ D T D₃⁴ → VTVI MTSVI VMTSVI⁷
It⁺⁶ D T SVI

5

DIII⁶ L₄⁶ D² TVI
°S K₄⁶ D⁷ T D⁷ → S D⁷ T D⁹ T

Exercício n° 41

Mi menor

T TSVI N⁶ D₃⁴ +T +S⁶ VDVII
SII SII⁶ K₄⁶ D⁷ TVI

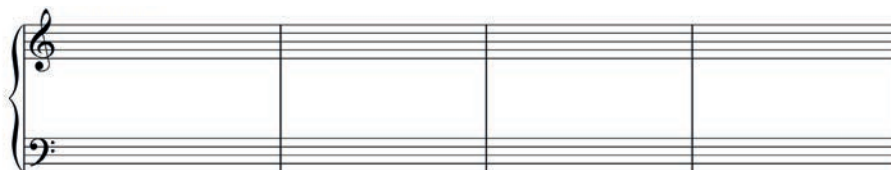
W

5

VTVI⁷
Sw⁺⁶ K₄⁶ D T DVII⁷ → TIII SVI K₄⁶ D⁷ T⁶ °SII² T

Fonte: elaboração dos autores.

Exercício nº 42
Dó menor

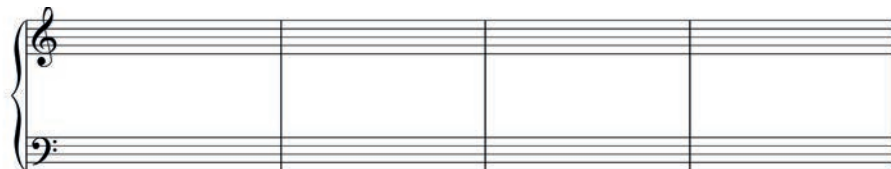


T TDIII⁶ °D DVII VTHI VTVI VN DVII⁷ → DVII⁷ → +THI
M⁶ VDVII

5 Sol # menor Ré menor

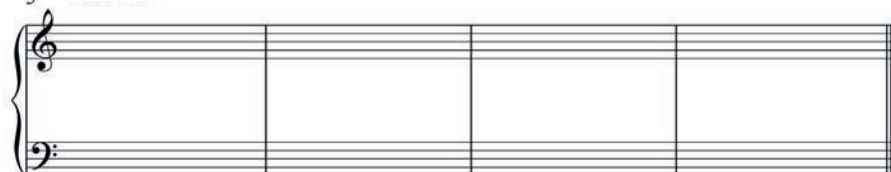
Fr⁺⁶ K⁶ D T DVII⁷ → K⁶ °D D⁷ T +S⁶ T

Exercício nº 43
Dó maior



T D⁷ → D⁴ → D⁶ → D² → D⁷ → (L)
Ger⁺⁶ K⁶ D T SII⁶ → SII⁶ →

5 Fá maior



°K⁶ D D⁷ T W SII⁶ DIII⁶ D D⁷ T °D⁹ T

Fonte: elaboração dos autores.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Exercícios 44 a 47: harmonizar a linha do baixo

A vírgula no exercício nº 44, compasso 4, representa uma cesura. Dessa forma é permitido, depois de uma possível dominante no final do quarto compasso, iniciar o quinto compasso por um acorde da família da subdominante.

Exercício nº 44

Exercise 44, measures 1-4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. A comma is placed above the final note (C5) in the fourth measure.

Exercise 44, measures 5-8. The bass line continues with quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The piece ends with a double bar line.

Exercício nº 45

Exercise 45, measures 1-4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The bass line consists of half notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The piece ends with a double bar line.

Exercise 45, measures 5-8. The bass line continues with half notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The piece ends with a double bar line.

Exercise 45, measures 9-12. The bass line continues with half notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1. The piece ends with a double bar line.

Fonte: elaboração dos autores.

Os exercícios 46 e 47 apresentam modulações.

Exercício nº 46

Exercício nº 46 is a piano exercise in 4/4 time. The first system is written in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second system is written in the bass clef with a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of two systems of piano accompaniment, each with four measures.

Exercício nº 47

Exercício nº 47 is a piano exercise in common time. The first system is written in the bass clef with a key signature of two sharps (D#). The second and third systems are written in the treble clef with a key signature of two sharps (D#). The exercise consists of three systems of piano accompaniment, each with four measures.

Fonte: elaboração dos autores.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

Exercícios 48 a 51: harmonizar a linha do soprano

Defina as notas estranhas fortes e fracas.

Exercício nº 48

First system of musical notation for Exercise 48. It consists of a grand staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef has four measures: the first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4; the second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4; the third measure contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4; the fourth measure contains a half note D4 and a quarter note C4.

Second system of musical notation for Exercise 48. It consists of a grand staff with a treble clef. The melody in the treble clef has four measures: the first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4; the second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4; the third measure contains a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4; the fourth measure contains a half note C4 and a quarter note B3.

Exercício nº 49

First system of musical notation for Exercise 49. It consists of a grand staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef has three measures: the first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5; the second measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4; the third measure contains a half note E4 and a quarter note D4.

Second system of musical notation for Exercise 49. It consists of a grand staff with a treble clef. The melody in the treble clef has three measures: the first measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4; the second measure contains a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4; the third measure contains a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3.

Third system of musical notation for Exercise 49. It consists of a grand staff with a treble clef. The melody in the treble clef has three measures: the first measure contains a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3; the second measure contains a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3; the third measure contains a half note D3 and a quarter note C3.

Fonte: elaboração dos autores.

Exercício nº 50

Exercício nº 51

Fonte: elaboração dos autores.

Exercícios 52 a 58: análise harmônica de músicas tonais

Identificar os acordes com letras e números.

Identificar os desvios e as modulações.

- *Fr. Kuhlau Op. 20, n° 2 – Sonatine:*

Exercício n°52
Allegro Scherzando

Fonte: elaboração dos autores.

- W. A. Mozart, K. 279 – Sonata n° 5:

Exercício n°53

The musical score for Exercise 53 is presented in four systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-3) begins with a forte (f) dynamic. The second system (measures 4-6) includes a trill (tr) and an ornament ([tr]). The third system (measures 7-9) continues with trills and ornaments. The fourth system (measures 10) concludes with a forte (f) dynamic and a fermata.

Fonte: elaboração dos autores.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

- *Beethoven – Sinfonia nº 1, 4º mov.*

Exercício nº54

Allegro molto e vivace

The image displays two systems of a musical score for Exercise 54. The first system includes parts for Bassoon (Bsn.), Violins I and II (Vlns. I, Vlns. II), Viola (Vlas.), Violoncello (Vcs.), and Double Bass (Dbs.). The second system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet in B-flat (C. Ha.), Violins I and II (Vlns. I, Vlns. II), Viola (Vlas.), Violoncello (Vcs.), and Double Bass (Dbs.). The tempo is marked 'Allegro molto e vivace'. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). The score is written in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and articulations.

Fonte: elaboração dos autores.

Exercício nº55

Fl.

Ob.

C. Cl.

Bsn.

C. Hn.

C. Tbn.

C. G. Timp.

Vlins. I

Vlins. II

Vlas.

Vcs.

Dbs.

cresc.

cresc.

a2
cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Continua na próxima página

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

The image displays a musical score for a symphony orchestra, illustrating a functional harmonic progression. The score is organized into systems for different instrument groups, with dynamic markings indicating the intensity of the sound.

Instrumentation and Dynamics:

- Flute (Fl.):** Treble clef, playing sustained chords. Dynamics: *f* (first two measures), *ff* (last two measures).
- Oboe (Ob.):** Treble clef, playing sustained chords. Dynamics: *f* (first two measures), *ff* (last two measures).
- Clarinet in C (C. Cl.):** Treble clef, playing sustained chords. Dynamics: *f* (first two measures), *ff* (last two measures).
- Bassoon (Bsn.):** Bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern. Dynamics: *f*, *sf*, *ff*, *sf*.
- Trumpet in C (C. Hn.):** Treble clef, playing sustained chords. Dynamics: *f* (first two measures), *ff* (last two measures).
- Trumpet in Bb (C. Tbn.):** Bass clef, playing sustained chords. Dynamics: *ff* (last two measures).
- Cymbals and Tom-toms (C. G. Timp.):** Bass clef, playing sustained chords. Dynamics: *ff* (last two measures).
- Violins I (Vlns. I):** Treble clef, playing a rhythmic eighth-note pattern. Dynamics: *f*, *ff*, *sf*.
- Violins II (Vlns. II):** Treble clef, playing a rhythmic eighth-note pattern. Dynamics: *f*, *ff*, *sf*.
- Violas (Vlas.):** Bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern. Dynamics: *f*, *ff*, *sf*.
- Violas (Vcs.):** Bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern. Dynamics: *f*, *sf*, *ff*, *sf*.
- Double Basses (Dbs.):** Bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern. Dynamics: *f*, *sf*, *ff*, *sf*.

Fonte: elaboração dos autores.

- Fr. Chopin, Op. 69, n° 1 – Waltz:

Exercício nº56

Fonte: elaboração dos autores.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

- *Beethoven – Sonate Pathetique, Op. 13:*

Exercício n°57

The image displays a musical score for Exercise 57, consisting of six systems of music. Each system includes a piano (piano) part and a violin part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the violin part is written in a single staff (treble clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The score features complex chord progressions, including triads, dyads, and full chords, often with arpeggiated textures. Technical markings such as slurs, accents, and fingerings (e.g., '6', '7') are present throughout the piece. The overall style is characteristic of Beethoven's 'Sonata Pathétique', Op. 13.

Fonte: elaboração dos autores.

Exercício nº58

The musical score for Exercise nº58 is written for piano and bass. It consists of six systems of two staves each. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The piece features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs, accents, and staccato markings. The bass line often provides a steady accompaniment with eighth-note patterns, while the piano part has more complex, flowing lines. The score concludes with a final cadence in the piano part.

Fonte: elaboração dos autores.

Referências

BONEV, George. *Manual e instruções para harmonização para alunos avançados*. Sofia: Artes Liberalis Ljuba Manzova, 2007.

BONEV, George. *Harmonia clássica*. Sofia: Avtookazion, 2008.

CREESE, David. *The monochord in ancient greek harmonic science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p.vii

CROTCH, William. On the derivation of the scale, tuning, temperament, the monochord, etc. *The Musical Times*, London: Novello & Co., Oct. 1861, p. 115.

ELIEZER, Benzion. *Livro prático de harmonia*. Sofia: Música, 1995.

GRABNER, Hermann. *Handbuch der Harmonielehre*. 11 Auflage. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1996.

HADJIEV, Parashkev. *Brief practical course in harmony*. Sofia: Narodna Prosveta, 1947.

HADJIEV, Parashkev. *Harmonia*. Sofia: Música, 1976.

HADJIEV, Parashkev. *Harmony for the Secondary School*. Sofia: Música, 1977.

HINDEMITH, Paul. *Harmonia tradicional*. 13. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

HINDEMITH, Paul. *Unterweisung im Tonsatz*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1937.

KATUAR, Georgy. *Theoretical course harmony*. Moscow: Muzika, 2017.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Harmonia funcional*. 3. ed. São Paulo: Ricordi, 1986.

Harmonia funcional – progressão de acordes: teoria e prática

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. *Tonal harmony with workbook*. 7th edition. New York: McGraw-Hill Education, 2015.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy; ALMÉN, Byron. *Tonal harmony with an introduction to twentieth-century music*. 7th edition. New York: McGraw-Hill Education, 2012.

LOUIS, Rudolf; THUILLE, Ludwig; *Aufgaben Fur Den Unterricht in Der Harmonielehre: Im Anschluss an Die Harmonielehre* (first edition 1913). Stuttgart: Ernst Klett, 1972.

OSTEN, Elisabeth. *Der musikalische Satz*. Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1955.

OTAKAR, Sin. *Úplná nauka o harmonii*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1943.

PISTON, Walter. *Harmony*. 5th edition. Revised by Mark DeVoto. New York: W.W.Norton & Company, 1987.

REUTER, Fritz. *Praktische Harmonic des 20. Jahrhunderts*. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, 1952.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. *Practical manual of harmony*. New York: C. Fischer, 2005.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. 2. ed. Tradução Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SKREBKOVA, Olga; SKREBKOV, Sergej. *Praktičeskii kurs garmonii: učebnik dlja vokal'nych fakul'tetov konservatorii*. Moscow: Gosud. Muzyk. Izd., 1952.

STÖHR, Richard. *Praktische Leitfaden der Harmonielehre*. Vienna: Universal Edition, 1937.

STOYANOV, Pencho. *Harmonia*. Sofia: Bulvest 2000, 2010.

TCHAIKOVSKY, Peter Ilyitch. *Guide to the practical study of harmony*. New York: Dover Publications, 2005.

Harmonia funcional

progressão de acordes

teoria e prática

Voltado para alunos dos cursos de graduação em Música, este livro é o resultado da necessidade de uma referência em Harmonia funcional que atenda aos vários níveis da disciplina de Harmonia. Tomando a *cadência* como estrutura fundamental da harmonia tonal, tem como objetivo expor os princípios básicos aplicados na organização dos acordes em progressões harmônicas tonais. Estas formam vários modelos utilizáveis como ferramentas gerais nas áreas da Linguagem e estruturação musical, Harmonia, Análise e Composição musical.

O conteúdo tratado, a partir do conjunto de acordes que constitui o léxico tonal, é relacionado exclusivamente com os mecanismos que formam as funções dos acordes e determinam os seus encadeamentos. Está organizado em duas grandes seções: Harmonia funcional diatônica e Harmonia funcional cromática. Na Harmonia funcional diatônica tomam-se as cadências simples e compostas como modelo para a introdução às diversas funções – tônica, subdominante e dominante – seus encadeamentos e a modulação diatônica. Na Harmonia funcional cromática são abordados os acordes alterados, o desvio da tonalidade pelo recurso às subdominantes e dominantes individuais ou secundárias, as modulações cromática e enarmônica, e a elipse.

Conhecer as maneiras de interligar os acordes principais e secundários e tratá-los como “portadores” de funções permitirá aos alunos analisar com clareza progressões harmônicas da linguagem tonal e utilizá-las na criação de suas próprias composições musicais.



EDITORA



UnB

ISBN 978-85-230-0995-3



9 788523 009953