

O que é Teoria Musical?



PARCECE QUE UMA PEÇA MUSICAL *MEXE* COM VOCÊ DE UMA *MANEIRA PROFUNDA...*

UMA MANEIRA QUE É *FRUSTRANTEMENTE DIFÍCIL* DE *DESCREVER* PARA ALGUÉM!

COMO OUTRAS FORMAS DE ARTE, A *MÚSICA* FREQUENTEMENTE TEM A CAPACIDADE DE GERAR *REAÇÕES EMOCIONAIS* NO OUVINTE QUE *TRANSCENDE* OUTRAS FORMAS DE *COMUNICAÇÃO*.

APESAR DE UMA *ÚNICA PEÇA MUSICAL* PODER PROVOCAR *DIFERENTES REAÇÕES* EM *DIFERENTES OUVINTES*, QUALQUER AMANTE DA MÚSICA LHE DIRÁ QUE ESTES *SENTIMENTOS SÃO REAIS!*

E SE ELES SÃO *REAIS* VALE A PENA *ESTUDÁ-LOS*.

UMA DAS PARTES *MAIS VALIOSAS* DA *TEORIA MUSICAL* É DAR *NOMES* ÀS ESTRUTURAS MUSICAIS E PROCESSOS, O QUE *FACILITA MAIS* PARA *DISCUTÍ-LOS!*

subtônica (sub.tô.ni.ca),
adj. [música] 1. Aquela nota onde está tudo, como, "HUMMM" e você quer apenas que ela seja um "AHH sim" e, quando não é, você pensa "ARGH meu,

ENTÃO O *CORO DE FAGOTE* CHEGA COMO *GELÉIA DE MELÃO FLAMEJANTE* VINDO DO *ALTO*

POR FAVOR, BRADLEY, JÁ É *TARDE*

ESTOU *QUASE ACABANDO*

SURGIR COM *TERMINOLOGIA* NÃO NOS AJUDA A *CONVERSAR COM OS OUTROS* SOBRE MÚSICA... NA VERDADE NOS AJUDA A *APRENDER!*

MAS ENQUANTO É UM PASSO IMPORTANTE, E UM GRANDE LUGAR PARA SE COMEÇAR, TEORIA MUSICAL É *MUITO MAIS* QUE *DAR NOME ÀS COISAS!*

QUANDO *COMPOSITORES* COMPÕEM *MÚSICA* - SEJA ELA UMA *SINFONIA DA ERA CLÁSSICA* OU UM TIPO DE *RUÍDO JAPONÊS PÓS SHIBUYA-KEI* - ELES NÃO ESTÃO TENTANDO SEGUIR UM CERTO *CONJUNTO DE REGRAS*. NO MÁXIMO ELES TENTAM É *QUEBRÁ-LAS!*

ENQUANTO MUITAS PESSOAS ACHAM QUE TEORIA MUSICAL É SOBRE APRENDER AS *REGRAS DE COMO COMPOR MÚSICA*, ESSA NÃO É BEM A VERDADE. TEÓRICOS DA MÚSICA NÃO *CRIAM REGRAS* PARA ESCREVER MÚSICA; ELES PROCURAM POR *PADRÕES* EM MÚSICA *JÁ EXISTENTE*.

COMPOSITORES *CRIAM...*

...TEÓRICOS *ANALISAM!*

O QUE LEVA À *QUESTÕES MAIS IMPORTANTES...*, AS QUAIS, CONFORME VOCÊ ESTUDA TEORIA MUSICAL, VOCÊ SE PERGUNTA *CONSTANTEMENTE:*

POR QUÊ?

POR QUE *DISSECAR* MÚSICA? QUAL É O PROPÓSITO DE *DESCOBRIR REGRAS* QUE *OS PRÓPRIOS COMPOSITORES* NÃO SE PREOCUPAVAM?

PORQUE ALGUMA COISA ALI É A RAZÃO PELA QUAL AQUELA MÚSICA *MEXE* COM VOCÊ.

TALVEZ ESTEJA NAS *NOTAS*.
TALVEZ ESTEJA NO *SILÊNCIO*.
TALVEZ ESTEJA EM *ALGUM LUGAR NO MEIO*.

A RAZÃO QUE FAZ VOCÊ *CHORAR*, *SE ARREPIAR*, E SE LEMBRAR DE *CASA*.

PODE LEVAR UM *BOM TEMPO*, OU ATÉ MESMO GERAR MAIS *PERGUNTAS* DO QUE *RESPOSTAS*.

MAS TEÓRICOS MUSICAIS IRÃO *ACHÁ-LA*, PORQUE...

TEORIA MUSICAL É DESCOBRIR O QUE FAZ A MÚSICA FUNCIONAR.

E VOCÊ ACABOU DE SE JUNTAR AO *TIME*.
JUNTE SUAS COISAS...
E VAMOS!

Notação: Altura

NOTAÇÃO MUSICAL É A ARTE DE REGISTRAR MÚSICA DE MANEIRA ESCRITA.



A NOTAÇÃO MUSICAL TRADICIONAL É O RESULTADO DE **SÉCULOS** DE TRANSFORMAÇÃO... E NÃO É NEM **EFICIENTE** E NEM **INTUITIVO**!

ALTURA É O SOM SER MAIS ALTO, AGUDO, OU MAIS BAIXO, GRAVE.

POR EXEMPLO, UMA **FLAUTA** É MAIS ALTA, ENQUANTO UMA **TUBA** É MAIS BAIXA.

UMA **NOTA** É UMA **REPRESENTAÇÃO ESCRITA** DE UMA **ALTURA** ESPECÍFICA.

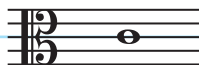


IREMOS BASEAR A NOTAÇÃO ATRAVÉS DO **TECLADO DO PIANO**; **LINHAS E ESPAÇOS** NO PENTAGRAMA REPRESENTAM AS **NOTAS BRANCAS** DO TECLADO.

PARA INCLUIR NOTAS ALÉM DO **PENTAGRAMA** NÓS USAMOS PEQUENAS LINHAS CHAMADAS **LINHAS SUPLEMENTARES**.



CLAVE DE SOPRANO



CLAVE DE CONTRALTO

A **CLAVE** DETERMINA QUAL A NOTA CORRESPONDENTE EM CADA PENTAGRAMA. AS **QUATRO CLAVES MODERNAS** SÃO MOSTRADAS AQUI; A NOTA DESTACADA EM CADA PENTAGRAMA CORRESPONDE AO **DÓ CENTRAL**.

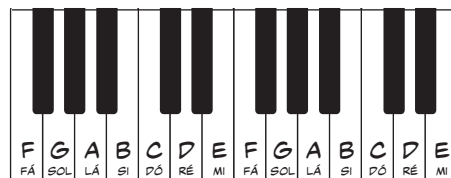


O SISTEMA DE NOTAÇÃO MUSICAL QUE USAMOS É BASICAMENTE UM **GRÁFICO ESTILIZADO DA ALTURA PELO TEMPO**.

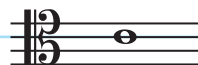


AS **CINCO LINHAS** ONDE CADA NOTA APARECE É CHAMADA DE **PENTAGRAMA** OU **PAUTA MUSICAL**.

TEMPO →



AS **NOTAS BRANCAS** DO TECLADO SÃO NOMEADAS COM AS LETRAS DE **A A G**, OU DE **LÁ A SOL**.



CLAVE DE TENOR



CLAVE DE BAIXO

DÓ CENTRAL É O **DÓ** QUE ESTÁ MAIS AO **CENTRO** DO TECLADO DO PIANO.

PARA A NOTAÇÃO DAS **NOTAS PRETAS** DO TECLADO DO PIANO NÓS USAMOS **ACIDENTES**

QUE ALTERAM A NOTA EM UM OU DOIS **SEMITONS**.



O **DOBRADO SUSTENIDO** ELEVA A NOTA EM DOIS SEMITONS.



O **SUSTENIDO** ELEVA A NOTA EM UM SEMITOM.



O **BEQUADRO** CANCELA QUALQUER ACIDENTE PRÉVIO.



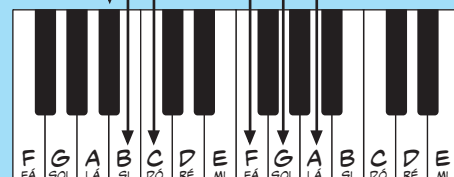
O **BEMOL** ABAIXA A NOTA EM UM SEMITOM.



O **DOBRADO BEMOL** ABAIXA A NOTA EM DOIS SEMITONS.

UM **SEMITOM** É A DISTÂNCIA ENTRE **DUAS TECLAS ADJACENTES** NO TECLADO DO PIANO, INDEPENDENTE DE QUAL **COR** A TECLA SEJA.

ESSES SÍMBOLOS SÃO COLOCADOS À **ESQUERDA** DA NOTA QUE SERÁ MODIFICADA E SEU USO AFETA TODAS AS NOTAS, DESSA LINHA OU ESPAÇO, POR TODO ESSE COMPASSO.



DUAS NOTAS QUE TENHAM A MESMA ALTURA (POR EXEMPLO, **FÁ SUSTENIDO** E **SOL BEMOL**) SÃO CHAMADAS DE **ENHARMÔNICAS**.

Notação: Ritmo



ENQUANTO A **ALTURA** É CLARAMENTE NOTADA DE MODO VERTICAL, O **COMPRIMENTO DA NOTA** É INDICADO POR UM ENGENHOSO SISTEMA ENVOLVENDO **FIGURAS DE NOTA, HASTES E COLCHETES**.

BREVE



SEMIBREVE



MÍNIMA



SEMÍNIMA



COLCHEIA



SEMICOLCHEIA



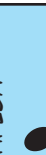
FUSA



SEMIFUSA



QUARTIFUSA



NESTE ESQUEMA, CADA DESENHO SUCESSIVO DE NOTA TEM **METADE DA DURAÇÃO** DA NOTA À SUA ESQUERDA. NENHUMA DESSAS NOTAS TEM UMA **DURAÇÃO PADRÃO**; UMA MÍNIMA EM UMA PEÇA PODE TER A MESMA DURAÇÃO QUE UMA COLCHEIA EM UMA PEÇA DIFERENTE.

A DURAÇÃO DA NOTA EM UMA PEÇA É INDICADA PELO **ANDAMENTO** NO INÍCIO DA PEÇA OU SEÇÃO.

PAUSA DE BREVE



PAUSA DE SEMIBREVE



PAUSA DE MÍNIMA



PAUSA DE SEMÍNIMA



PAUSA DE COLCHEIA



PAUSA DE SEMICOLCHEIA



PAUSA DE FUSA



PAUSA DE SEMIFUSA



PAUSA DE QUARTIFUSA



UMA **PAUSA** É UM PERÍODO DE **SILÊNCIO** COM UM COMPRIMENTO CORRESPONDENTE A UMA FIGURA ESPECÍFICA.



NORMALMENTE AS PAUSAS SÃO COLOCADAS NO PENTAGRAMA COMO NA POSIÇÃO VERTICAL MOSTRADA AQUI.

O **PONTO DE AUMENTO** É UM PONTO COLOCADO À DIREITA DA NOTA A SER MODIFICADA. APESAR DE PEQUENO, ESTE PONTO EXERCE **GRANDES PODERES**: ELE ADICIONA METADE DO COMPRIMENTO DA NOTA INICIAL.

VÁRIOS PONTOS PODEM SER COLOCADOS, CADA UM ADICIONANDO METADE DO VALOR ADICIONADO ANTERIORMENTE.



ARGH!
PARA COM ISSO!
PARA COM ISSO!

LIGADURAS SÃO LINHAS CURVAS QUE AGRUPAM NOTAS EM CONJUNTO PARA CRIAR UMA **ÚNICA NOTA ESTENDIDA**.

PARA LIGAR **MAIS DE DUAS** NOTAS JUNTAS, COLOQUE UMA **LIGADURA PARA CADA NOTA**; NÃO USE UMA **LIGADURA ÚNICA E ESTENDIDA**.

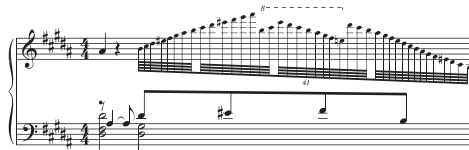


UMA **QUIÁLTERA** É UMA DIVISÃO NÃO COMUM DE UMA NOTA. ELAS SÃO GERALMENTE ESCRITAS COMO UM GRUPO DE NOTAS MARCADAS COM UM **TRAÇO** E UM **NÚMERO** MOSTRANDO QUAL DIVISÃO ESTÁ SENDO FEITA.

A MAIORIA DAS QUIÁLTERAS SÃO DIVISÕES SIMPLES, COMO AS **TERCINAS**. MAS TUDO É POSSÍVEL! **CHOPIN**, POR EXEMPLO, MUITAS VEZES **ALUCINAVA** COM ESSAS COISAS.



POR EXEMPLO, ESTAS NÃO SÃO **SEMÍNIMAS** EXATAS; CADA UMA DURA UM TERÇO DA DURAÇÃO DE UMA **MÍNIMA**.



MA... EI!
CHOPIN, **NÃO!**
MENOS, GAROTO!

Notação: Métrica

UMA CARACTERÍSTICA FUNDAMENTAL DA MAIORIA DAS PEÇAS MUSICAIS É UM **PULSO RITMO CONSISTENTE**.

ESSE PULSO É CHAMADO DE **TEMPO**, E UM PULSO ÚNICO É CHAMADO É CHAMADO DE **UNIDADE DE TEMPO**.

HÁ **DOIS** TIPOS DE UNIDADE DE TEMPO:
AS QUE CONTÉM **DUAS** DIVISÕES,
CHAMADAS UNIDADE DE TEMPO **SIMPLES**...



...E AS QUE CONTÉM **TRÊS**
DIVISÕES, CHAMADAS UNIDADE
DE TEMPO **COMPOSTA**.



NA MÚSICA, OS TEMPOS SÃO ORGANIZADOS EM PADRÕES **ACENTUADOS E NÃO ACENTUADOS**. A PROPÓSITO, SE VOCÊ ESCUTAR UMA SEQUÊNCIA DE NOTAS REPETIDAS, SEU CÉREBRO PROVAVELMENTE COMEÇARÁ A PERCEBER GRUPOS DE **DUAS, TRÊS, OU QUATRO** NOTAS, MESMO SE NÃO HOVEREM ACENTOS PRESENTES!



ESSES GRUPOS SÃO CHAMADOS **COMPASSOS**,
E ELES SÃO SEPARADOS POR **BARRAS DE COMPASSO**.

BARRA DE
COMPASSO

COMPASSO

A ORGANIZAÇÃO DAS
UNIDADES DE TEMPO E
COMPASSOS EM UMA PEÇA
É CHAMADA DE **MÉTRICA**.
A MÉTRICA É DESCRITA
POR DOIS NÚMEROS
COLOCADOS NO INÍCIO
DA PEÇA: A **FÓRMULA
DE COMPASSO**.

FÓRMULAS DE COMPASSO SIMPLES SÃO FÁCEIS.

3
4

O NÚMERO ACIMA INDICA O
NÚMERO DE TEMPOS
EM UM COMPASSO.

O NÚMERO ABAIXO INDICA
QUAL **FIGURA DE NOTA**
SERÁ USADA COMO
UNIDADE DE TEMPO.



O CÓDIGO PARA
A FIGURA ABAIXO É MUITO FÁCIL:
2 SE REFERE À MÍNIMA, 4 À SEMÍNIMA,
8 À COLCHEIA E ASSIM POR DIANTE...

FÓRMULA DE COMPASSO COMPOSTA PARECE UMA PIADA.

6
8

O NÚMERO ACIMA INDICA O **NÚMERO DE
SUBDIVISÕES** DE UM COMPASSO. PARA TER O
NÚMERO DE TEMPOS É PRECISO DIVIDIR POR **TRÊS**.

O NÚMERO ABAIXO INDICA QUAL **FIGURA DE
NOTA** QUE SERVE COMO **SUBDIVISÃO**. PARA TER
A **UNIDADE DE TEMPO** USE A FIGURA QUE SEJA
EQUIVALENTE A **TRÊS** NOTAS DESSAS. EM UMA
MÉTRICA COMPOSTA A UNIDADE DE TEMPO É SEMPRE
UMA **FIGURA PONTUADA**!

2



AGORA, NÃO SERIA **ASSIM** UM
JEITO MAIS FÁCIL DE ESCREVER
MÉTRICAS COMPOSTAS?

SINTO MUITO... **FALARAM**
QUE VOCÊ DEVE FAZER
DO OUTRO JEITO.



SÓ DE OLHAR O **NÚMERO DE CIMA** DE
UMA FÓRMULA DE COMPASSO VOCÊ PODE
DIZER **DUAS** COISAS SOBRE A MÉTRICA:
SE ELA **SIMPLES** OU **COMPOSTA**, E
QUANTOS TEMPOS HÁ EM UM **COMPASSO**.

	SIMPLES	COMPOSTO
2	2	6
3	3	9
4	4	12

FIGURAS QUE POSSUEM **COLCHETES**
PODEM SER AGRUPADAS USANDO UM
ÚNICO **COLCHETE**.



NO ENTANTO, O AGRUPAMENTO SÓ É USADO PARA NOTAS NO **MESMO TEMPO**.
NA MAIORIA DOS CASOS, VOCÊ NÃO DEVE **AGRUPAR** NOTAS **ENTRE**
TEMPOS DIFERENTES, COMO NÃO DEVE LIGAR NOTAS NO **MESMO** TEMPO.



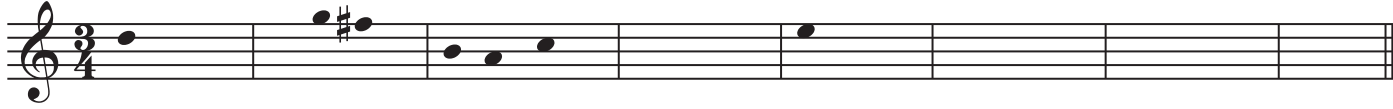
A Escala Maior

UM DOS MOTIVOS QUE UMA PEÇA MUSICAL EM PARTICULAR **SOA COMO SOA** ESTÁ LIGADA AO **GRUPO DE NOTAS** QUE O COMPOSITOR DECIDE USAR.



VEJA **ESSA MELODIA**, POR EXEMPLO...

PRIMEIRO VAMOS REMOVER TODAS **AS NOTAS DUPLICADAS**, INDEPENDENTE DE QUAL **OITAVA** ESTEJAM.



DEPOIS, VAMOS COLOCAR AS NOTAS **EM ORDEM**, COMEÇANDO PELA NOTA QUE A MELODIA SUGERIR COMO **CENTRAL**.



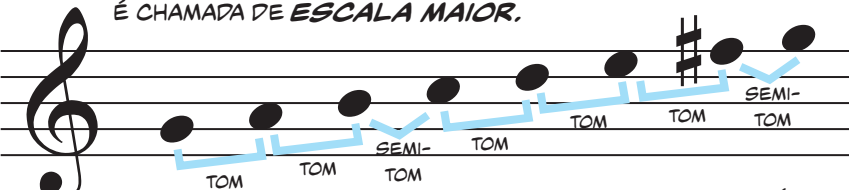
O QUE NÓS TEREMOS NO FINAL É ESSA **"PALETA"** PARA ESSA PEÇA EM PARTICULAR...



COMO EM UMA **TELA** ONDE UM PINTOR SABE QUAIS **AS CORES** QUE SERÃO UTILIZADAS PARA FAZER A PINTURA.

NA MÚSICA, ESSA "PALETA" É CHAMADA **ESCALA**. MESMO QUE NORMALMENTE SE ESCRIVA AS ESCALAS DO **GRAVE** AO **AGUDO**, A ORDEM REALMENTE **NÃO É IMPORTANTE**; SÃO AS **NOTAS** PRESENTES NA ESCALA QUE AJUDAM A PEÇA A SOAR COMO SOA.

ESTA ORGANIZAÇÃO EM PARTICULAR, ONDE OS SEMITONS OCORREM ENTRE O **TERCEIRO E QUARTO GRAU** E ENTRE O **SÉTIMO E OITAVO GRAU** (OU ENTRE O SÉTIMO E O **PRIMEIRO**, DESDE QUE O OITAVA E O PRIMEIRO SEJAM A MESMA NOTA), É CHAMADA DE **ESCALA MAIOR**.



(ESTA ESCALA, DESSA MANEIRA, É CHAMADA DE **ESCALA DIATÔNICA DE SOL MAIOR**, PORQUE ELA COMEÇA EM **SOL**.)

SABENDO ESTA FÓRMULA VOCÊ PODE CRIAR UMA ESCALA MAIOR EM **QUALQUER NOTA**!

A ESCALA DE **FÁ MAIOR**



A ESCALA DE **SI MAIOR**



A ESCALA DE **RÉ BEMOL MAIOR**

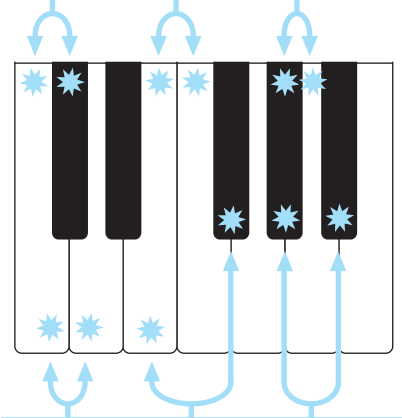


A ESCALA DE **SOL BEMOL MAIOR**



ATUALMENTE HÁ MUITOS **TIPOS** DIFERENTES DE ESCALAS, CADA UMA COM UM PADRÃO DIFERENTE DE **TONS** E **SEMITONS**.

UM **SEMITOM** É A DISTÂNCIA ENTRE **DUAS TECLAS ADJACENTES** NO **TECLADO DO PIANO**, INDEPENDENTE DA **COR**.



UM **TOM** É O EQUIVALENTE A **DOIS SEMITONS**.

MAS LEMBRE-SE... COM **GRANDES PODERES** SURTEM **GRANDES RESPONSABILIDADES!**

Armaduras de Clave

SE VOCÊ COMEÇAR A ESCREVER **ESCALAS MAIORES** E PRESTAR ATENÇÃO AO **ACIDENTES** QUE OCORREM, VOCÊ VAI COMEÇAR A PERCEBER UM **PADRÃO...**

POR EXEMPLO: OLHE AS TONALIDADES COM BEMOL, COMEÇANDO COM A TONALIDADE QUE POSSUI **UM BEMOL** ATÉ A TONALIDADE COM **SETE BEMÓIS**: OS BEMÓIS APARECEM EM UMA **ORDEM ESPECÍFICA**. ASSIM COMO AS **TONALIDADES COM SUSTENIDO!**

ENTÃO, SE VOCÊ PROCURAR UMA TONALIDADE QUE TENHA APENAS O **RÉ BEMOL**, VOCÊ NÃO ENCONTRARÁ: SE UMA TONALIDADE TEM O **RÉ BEMOL**, ELA TAMBÉM TERÁ O **SI BEMOL**, O **MI BEMOL** E O **LÁ BEMOL**!

COMO ESCREVER UMA PEÇA INTEIRA EM **DÓ SUSTENIDO MAIOR** SERIA UMA MANEIRA INFALÍVEL PARA SE DESENVOLVER A **SÍNDROME DO TÚNEL CARPAL** COM TODOS ESSES SUSTENIDOS ENVOLVIDOS, OS COMPOSITORES RAPIDAMENTE VIERAM COM UM JEITO DE SIMPLIFICAR AS COISAS: A **ARMADURA DE CLAVE**.

UMA **ARMADURA DE CLAVE** É UM GRUPO DE **ACIDENTES** COLOCADO NO INÍCIO DE CADA SISTEMA DO PENTAGRAMA, LOGO APÓS A CLAVE, QUE ORIENTA O INTÉRPRETE A UTILIZAR AQUELES ACIDENTES EM **TODAS AS NOTAS CORRESPONDENTES** NA PEÇA, A MENOS QUE SEJA ESPECIFICADO O CONTRÁRIO.



POR EXEMPLO, **ESTA** ARMADURA DE CLAVE INDICA QUE TODO **FÁ, DÓ** E **SOL** DA PEÇA DEVERÁ SER **SUSTENIDO**, INDEPENDENTE DA OITAVA!

AH, E **OUTRA COISA**: OS ACIDENTES DEVEM SER COLOCADOS NA **ORDEM CORRETA**, E ELES PRECISAM SEGUIR UM **PADRÃO ESPECÍFICO DE POSIÇÃO** QUE **VARIA** UM POUCO DEPENDENDO DA **CLAVE** UTILIZADA! SE VOCÊ NÃO SEGUIR ISSO, COMO UM COMPOSITOR, VOCÊ SERÁ **RIDICULARIZADO!**

SUSTENIDOS DA CLAVE DE TENOR! QUAL O SEU **PROBLEMA?** VOCÊ PRECISA SEGUIR O **PADRÃO!**



DÓ $\flat$		SI MI LÁ RÉ SOL DÓ FÁ $\flat$
DÓ		
DÓ $\sharp$		FÁ DÓ SOL RÉ LÁ MI SI $\sharp$
RÉ $\flat$		SI MI LÁ RÉ SOL $\flat$
RÉ		FÁ DÓ $\sharp$
MI $\flat$		SI MI LÁ $\flat$
MI		FÁ DÓ SOL RÉ $\sharp$
FÁ		SI $\flat$
FÁ $\sharp$		FÁ DÓ SOL RÉ LÁ MI $\sharp$
SOL $\flat$		SI MI LÁ RÉ SOL DÓ $\flat$
SOL		FÁ $\sharp$
LÁ $\flat$		SI MI LÁ RÉ $\flat$
LÁ		FÁ DÓ SOL $\sharp$
SI $\flat$		SI MI $\flat$
SI		FÁ DÓ SOL RÉ LÁ $\sharp$

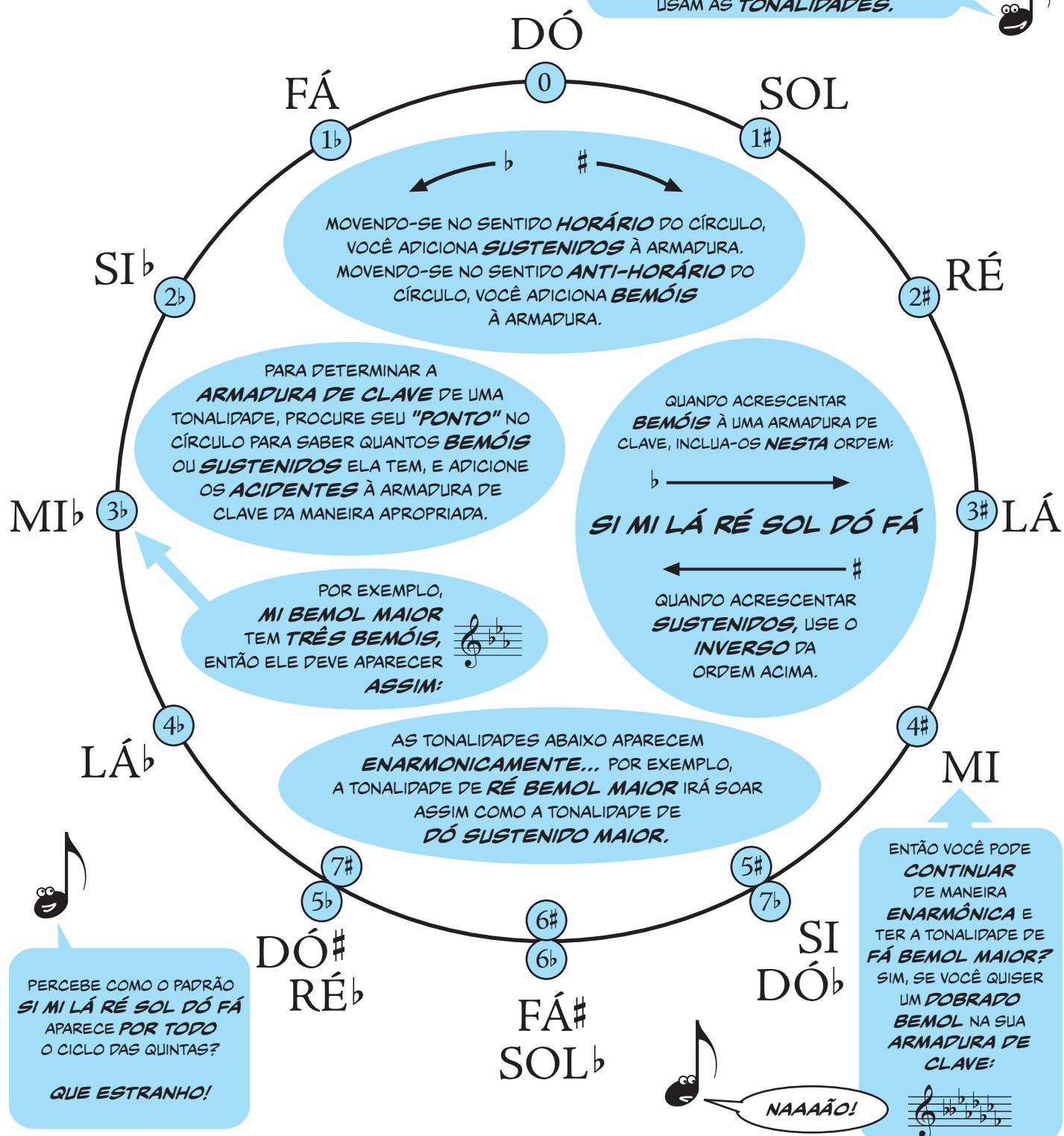
HA HA... **NUNCA!**

O Ciclo das Quintas

ESTE ESQUEMA, CHAMADO **CÍRCULO DAS QUINTAS**, MOSTRA CADA TONALIDADE COM UM **PONTO** NO CÍRCULO, COMEÇANDO PELO **DÓ MAIOR** EM CIMA E **ACRESCENTANDO ACIDENTES**, UM DE CADA VEZ, ÀS ARMADURAS EM VOLTA DO CÍRCULO.

TEÓRICOS ACHARAM **CONVENIENTE** ORGANIZAR TODAS AS POSSÍVEIS **ARMADURAS DE CLAVE** EM UM **ESQUEMA** QUE MOSTRA AS RELAÇÕES ENTRE ELAS.

NÓS **VOLTAREMOS** A ESTE ESQUEMA QUANDO CONTINUARMOS APRENDENDO SOBRE COMO OS COMPOSITORES USAM AS **TONALIDADES**.



Intervalos Diatônicos

A MANEIRA MAIS BÁSICA DE IDENTIFICARMOS INTERVALOS DIFERENTES É CONTANDO A DISTÂNCIA ENTRE DUAS NOTAS.

UM INTERVALO É A DISTÂNCIA EM ALTURA ENTRE DUAS NOTAS.

INTERVALOS PEQUENOS

INTERVALOS GRANDES

NA VERDADE, NÓS CONTAMOS GRAUS DA ESCALA, MAS A MANEIRA MAIS FÁCIL DE FAZER É CONTAR LINHAS E ESPAÇOS NA PARTITURA.

QUANDO CONTAR COMECE COM A NOTA DE BAIXO COMO UM E VÁ CONTANDO ATÉ ALCANÇAR A NOTA DE CIMA.

ESTE INTERVALO É UMA SÉTIMA!

QUANDO CONTAR AS LINHAS E ESPAÇOS, NÓS PODEMOS IGNORAR QUALQUER ACIDENTE TRANQUILAMENTE.

ESTE INTERVALO TAMBÉM É UM SÉTIMA... IREMOS DISCUTIR QUAL A DIFERENÇA LOGO LOGO!



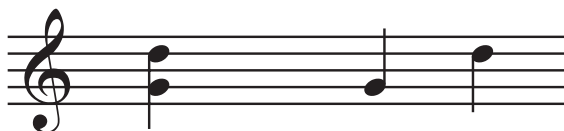
DUAS NOTAS NA MESMA LINHA OU ESPAÇO É CHAMADA UNÍSSONO.

É O LATIM PARA "UM SOM"!

A OITAVA NUNCA SERÁ A "PRIMEIRA"!

A DISTÂNCIA DE UMA NOTA PARA A PRÓXIMA NOTA COM O MESMO NOME É CHAMADA OITAVA.

QUANDO FALAMOS SOBRE INTERVALOS, ÀS VEZES FALAMOS SOBRE INTERVALOS HARMÔNICOS E INTERVALOS MELÓDICOS.



INTERVALO HARMÔNICO

INTERVALO MELÓDICO

UM INTERVALOS HARMÔNICO É SIMPLEMENTE DUAS NOTAS TOCADAS SIMULTANEAMENTE; UM INTERVALO MELÓDICO É UMA NOTA TOCA DEPOIS DA OUTRA.

E QUANDO VOCÊ ALTERNA AS DUAS NOTAS (MOVE A NOTA MAIS BAIXA UMA OITAVA ACIMA E ELA SE TORNA A NOTA MAIS ALTA) ISSO É CHAMADO DE INVERSÃO DO INTERVALO.



É SEMPRE BOM LEMBRAR QUE A INVERSÃO DAS SEGUNDAS SEMPRE SERÃO SÉTIMAS, TERÇAS SERÃO SEXTAS, E ENTÃO AS QUARTAS...

O FATO DE TODOS ESSES PARES SOMAR NOVE É CONHECIDO PELOS TEÓRICOS COMO "A REGRA DOS NOVE."

REGLA

2ª ↔ 7ª

3ª ↔ 6ª

4ª ↔ 5ª

5ª ↔ 4ª

6ª ↔ 3ª

7ª ↔ 2ª

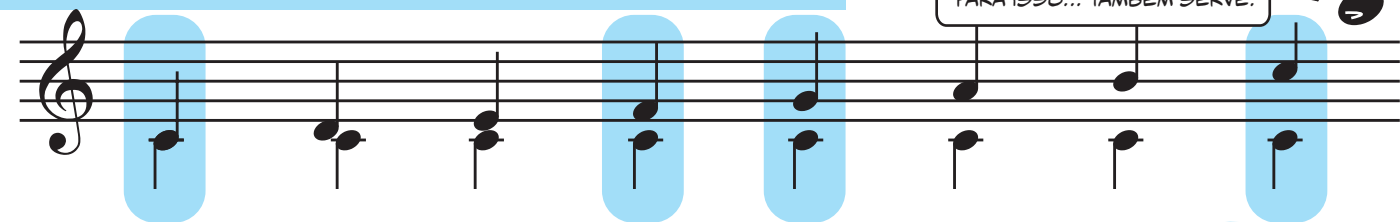
DOS NOVE

Intervalos Justos

A **DISTÂNCIA** DE UM INTERVALO É **UMA** PARTE DE SEU NOME, MAS HÁ **MAIS**: CADA INTERVALO POSSUI OUTRA QUALIDADE, QUE NÓS CHAMAMOS DE **INFLEXÃO**.

INFLEXÃO É UM POUCO MAIS **DIFÍCIL** DE ENTENDER, EM PARTE PORQUE ELE DEPENDE DO **TIPO** DE INTERVALO. ENTÃO VAMOS COMEÇAR OLHANDO PELO **UNÍSSONO, QUARTAS, QUINTAS E OITAVAS**.

ALGUNS TEÓRICOS USAM O TERMO **QUALIDADE** PARA ISSO... TAMBÉM SERVE.



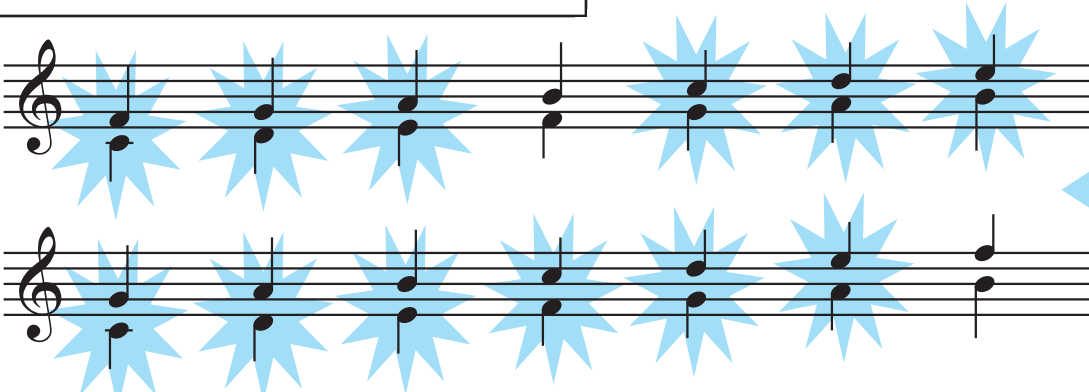
UNÍSSONOS E OITAVAS

SÃO OS MAIS FÁCEIS DE NOMEAR: SE DUAS NOTAS SÃO **A MESMA** (POR EXEMPLO, **SI BEMOL E SI BEMOL**), ENTÃO A INFLEXÃO É **JUSTA**: ENTÃO O INTERVALO É CHAMADO DE **UNÍSSONO JUSTO** OU **OITAVA JUSTA**.

QUARTAS E QUINTAS

PRECISAM DE UM POUCO MAIS DE **EXPLICAÇÃO**.

SE VOCÊ OLHAR TODAS AS QUARTAS E QUINTAS QUE VOCÊ PODE CRIAR USANDO APENAS AS **TECLAS BRANCAS** DO PIANO (EM OUTRAS PALAVRAS, USANDO APENAS NOTAS **SEM ACIDENTES**):



CADA UMA DELAS É **JUSTA** EXCETO PELA QUE UTILIZA O **FÁ** E O **SI**!

ESPERA... POR QUE O **SI** E O **FÁ** SÃO INTERVALOS DIFERENTES?

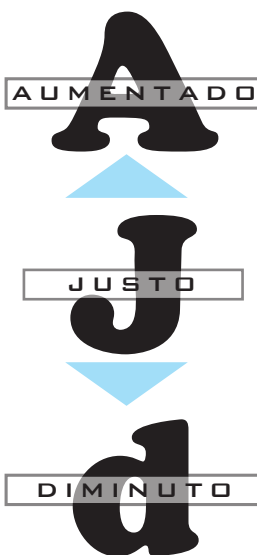
BEM, SE VOCÊ FOSSE CONTAR OS **SEMITONS** QUE COMPÕE CADA INTERVALO VOCÊ IRÁ OBSERVAR QUE TODOS ELES POSSUEM A **MESMA DISTÂNCIA**, MAS OS INTERVALOS DE **SI** E **FÁ** NÃO SÃO: **FÁ** PARA **SI** É UM SEMITOM **MAIOR** QUE UMA QUARTA JUSTA, E **SI** PARA **FÁ** É UM SEMITOM **MENOR** QUE M QUINTA JUSTA.

O QUE LEVANTA A **QUESTÃO**: SE O INTERVALO NÃO É **JUSTO**, ENTÃO O **QUÊ** ELE É?

UM INTERVALO QUE É UM SEMITOM **MAIOR** QUE O JUSTO É CHAMADO DE INTERVALO **AUMENTADO**.



VOCÊ PODE IR **FUNDO**, COMO UM INTERVALO **DOBRADO AUMENTADO** E **DOBRADO DIMINUTO**, MAS... VOCÊ REALMENTE **QUER** ISTO?



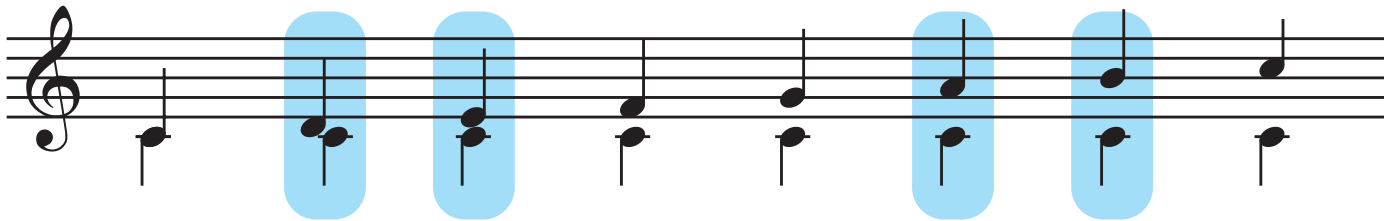
E NÃO VENHA COM **ESSE NEGÓCIO** DE **UNÍSSONO DIMINUTO**...

ASSIM COMO DUAS COISAS NÃO PODEM ESTAR À **DOIS METROS NEGATIVOS** DE DISTÂNCIA!

UM INTERVALO QUE É UM SEMITOM **MENOR** QUE O JUSTO É CHAMADO DE INTERVALO **DIMINUTO**.

Intervalos Imperfeitos

NÓS FALAMOS SOBRE **UNÍSSONOS**, **QUARTAS**, **QUINTAS** E **OITAVAS**, MAS E OS OUTROS? ESSES OUTROS INTERVALOS SÃO DE ALGUMA MANEIRA **INJUSTAS**?



BEM, SIM, MAS NÃO PORQUE ELES SÃO, DE ALGUMA MANEIRA, **INFERIORES** DO QUE INTERVALOS JUSTOS... **SEGUNDAS**, **TERÇAS**, **SEXTAS** E **SÉTIMAS** APENAS FUNCIONAM DE MANEIRA UM POUCO **DIFERENTE**!



POR UM MOTIVO, A **INFLEXÃO** PARA ESSES INTERVALOS NUNCA É **JUSTA**; SERÁ SEMPRE **MAIOR** OU **MENOR**. INTERVALOS MENORES TEM SEMPRE UM SEMITOM A MENOS DO QUE UM INTERVALO MAIOR. COMO INTERVALOS JUSTOS QUE PODEM SER **AUMENTADOS** OU **DIMINUTOS**; INTERVALOS AUMENTADOS TEM UM SEMITOM A MAIS DO QUE UM MAIOR, E INTERVALOS DIMINUTOS TEM UM SEMITOM A MENOS DO QUE O MENOR.

COMO SABEMOS SE UM INTERVALO É **MAIOR** OU **MENOR**? NÓS PODEMOS USAR A **ESCALA MAIOR** PARA LOCALIZÁ-LO. OBSERVE QUE, NA ESCALA MAIOR, OS INTERVALOS A PARTIR DA **TÔNICA** PARA OS OUTROS GRAUS DA ESCALA SÃO **MAIORES**.



ASSIM COMO, OS INTERVALOS DA TÔNICA **PARA BAIXO** NOS OUTROS GRAUS DA ESCALA SÃO **MENORES**.



SABENDO DISSO, QUANDO SE DEPARAR COM UMA **SEGUNDA**, **TERÇA**, **SEXTA** OU **SÉTIMA**, VOCÊ PODE ENCONTRAR SUA INFLEXÃO PENSANDO NA ARMADURA DE CLAVE DA NOTA DE CIMA E/OU DE BAIXO.

SABEMOS QUE ISSO É UMA **SEXTA MAIOR** PORQUE O **RÉ**, EM CIMA, ESTÁ NA TONALIDADE DE **FÁ MAIOR** (NOTA DE BAIXO).



E ISSO É UMA **SÉTIMA MENOR** PORQUE O **SI**, A NOTA ABAIXO, ESTÁ NA ESCALA DE **LÁ MAIOR** (NOTA ACIMA).



SE A **NOTA DE CIMA** ESTÁ NA ESCALA MAIOR DA **NOTA DE BAIXO**, O INTERVALO É **MAIOR**. SE A **NOTA DE BAIXO** ESTÁ NA ESCALA MAIOR DA **NOTA DE CIMA**, O INTERVALO É **MENOR**.

QUANDO AS NOTAS DO INTERVALO TIVEREM **ACIDENTES**, A ASSOCIAÇÃO COM AS ARMADURAS DE CLAVE PODEM SER MAIS **COMPLICADAS**... ENTÃO É MAIS FÁCIL **IGNORAR TEMPORARIAMENTE** OS ACIDENTES, DETERMINAR O INTERVALO, E ENTÃO **ADICIONAR OS ACIDENTES UM DE CADA VEZ** E OBSERVAR COMO OS INTERVALOS MUDAM!



BLAH! O QUE QUE É **ISSO**? PRIMEIRO VAMOS **ESCONDER** OS ACIDENTES...



M6

MI ESTÁ NA ESCALA DE **SOL**, ENTÃO SABEMOS QUE ISSO É UMA **SEXTA MAIOR**.



m6

COLOCANDO DE VOLTA O **BEMOL** FAZ O INTERVALO **MENOR**, ENTÃO AGORA É UMA **SEXTA MENOR**...



d6

COLOCANDO DE VOLTA O **SUSTENIDO** FAZ O INTERVALO AINDA **MENOR**... UMA **SEXTA DIMINUTO**!

As Escalas Menores

NA VERDADE EXISTEM DUAS COISAS QUE DEFINEM UM **TOM**: A **NOTAÇÃO** É A MAIS ÓBIVA, PORÉM OUTRA PARTE IMPORTANTE DE UM TOM É A **NOTA TÔNICA** QUE É A NOTA A QUAL A TONALIDADE SE CENTRA.

ESSA TONALIDADE NÃO SÓ É DEFINIDA PELA ARMADURA DE CLAVE **SEM SUSTENIDOS OU BEMÓIS**, MAS TAMBÉM PELO FATO DE SER CENTRADO AO REDOR DE **DÓ**.



MAS E SE NÓS **MUDARMOS A TÔNICA?** E SE NÓS USARMOS AS MESMAS NOTAS PARA A ARMADURA DE CLAVE, MAS MUDARMOS A **NOTA A QUAL A TONALIDADE É CENTRADA?**

SE NÓS CENTRARMOS A TONALIDADE AO REDOR DO **SEXTO GRAU** DA ESCALA MAIOR,

NÓS TEREMOS UMA NOVA ESCALA: A **ESCALA MENOR**.

A ESCALA
NATURAL
MENOR

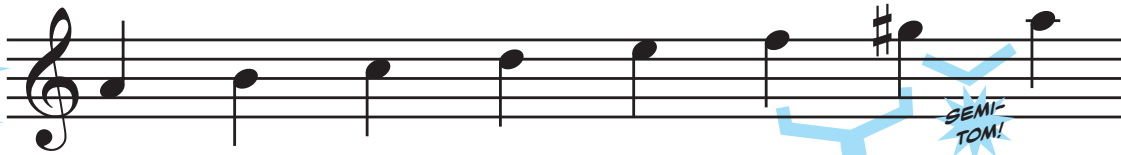


OS COMPOSITORES DO **PERÍODO DE PRÁTICA COMUM** NÃO ERAM TÃO APAIXONADOS POR ESSA ESCALA, POR QUE FALTAVA NELA UMA COISA QUE A **ESCALA MAIOR** TINHA: UM SEMITOM DO **SÉTIMO GRAU** PARA O **PRIMEIRO GRAU**.

ESSE **TOM** AQUI NÃO TINHA TODA A **TENSÃO** QUE ELES GOSTAVAM AO IR PARA A **TÔNICA**!

ENTÃO ELES FAZIAM ISSO: ELES **AUMENTAVAM** A SENSÍVEL EM UM **SEMITOM** COM UM **ACIDENTE**, ISSO GARANTIA A **TENSÃO** QUE ELES QUERIAM.

A ESCALA
HARMÔNICA
MENOR

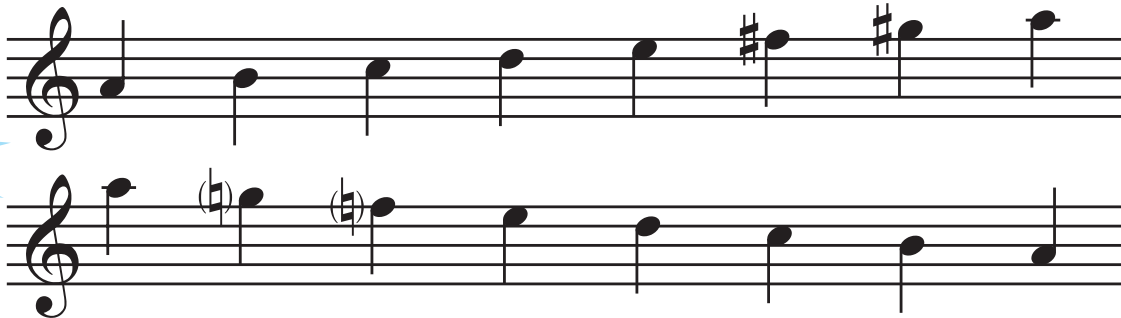


ESSE TIPO DE ESCALA É EXCELENTE PARA CONSTRUIR **ACORDES**, ENTÃO NÓS SE REFERIMOS A ELA COMO **ESCALA HARMÔNICA MENOR**. PORÉM, COMPOSITORES NÃO COSTUMAVAM USA-LA PARA COMPOR **MELODIAS**, POIS HAVIA UM **PROBLEMA**: A **SEGUNDA AUMENTADA** ENTRE O **SEXTO** E O **SÉTIMO GRAU**.

ENTÃO, PARA **MELODIAS**, ELES FIZERAM OUTRA MUDANÇA: ELES ADICIONARAM **OUTRO ACIDENTE** PARA AUMENTAR O **SEXTO GRAU** EM UM SEMITOM.

AGORA NÓS SÓ TEMOS **TONS E SEMITONS**!

A ESCALA
MELÓDICA
MENOR



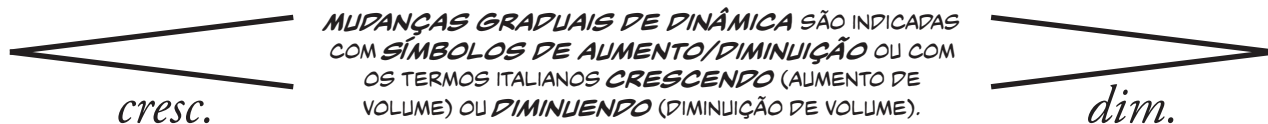
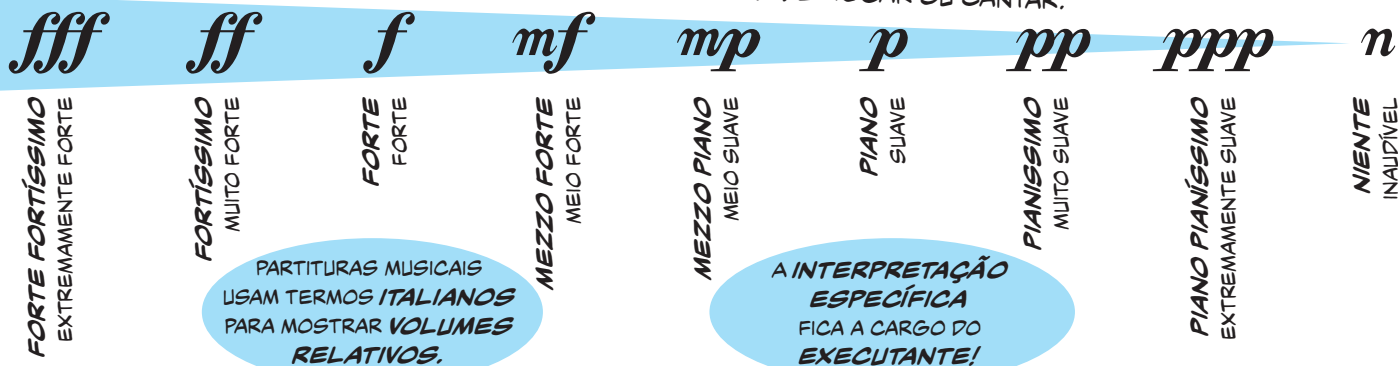
AGORA, LEMBRE-SE QUE O ÚNICO MOTIVO PARA NÓS **AUMENTARMOS A SENSÍVEL** FOI NA INTENÇÃO DE CRIAR UMA **TENSÃO** DO **SÉTIMO GRAU** PARA A **TÔNICA**. CONTUDO EM UMA MELODIA, SE O **SÉTIMO GRAU** É SEGUIDO DE UM **SEXTO GRAU**, NÓS NÃO PRECISAMOS DESSA TENSÃO, LOGO NÃO AUMENTAMOS A SENSÍVEL.

O MODO QUE MOSTRAMOS ISSO É DIFERENCIANDO A **MELÓDICA MENOR ASCENDENTE** DA **MELÓDICA MENOR DESCENDENTE**; PARA A MELÓDICA MENOR DESCENDENTE, NÓS NÃO AUMENTAMOS **NADA**!

Dinâmicas e Articulações

MÚSICA É FEITA
DE MUITO MAIS DO QUE
NOTAS E RÍTMOS!

DINÂMICAS SÃO SÍMBOLOS QUE MOSTRAM **QUÃO FORTE** TOCAR OU CANTAR.



Triádes

APESAR DE UM **ACORDE** SER, TECNICAMENTE, **QUALQUER** COMBINAÇÃO DE NOTAS TOCADAS SIMULTANEAMENTE, NA **TEORIA MUSICAL** NÓS COSTUMAMOS DEFINIR UM **ACORDE** COMO UMA COMBINAÇÃO DE **TRÊS OU MAIS NOTAS**.



HARMONIA POR SEGUNDAS



ACORDES FORMADOS POR **SEGUNDAS** GERAM **CLUSTERS**, QUE SÃO MAIS **TIMBRÍSTICOS** DO QUE **HARMÔNICOS**.

HARMONIA POR TERÇAS



ACORDES FORMADOS POR **TERÇAS** (MAIS ESPECIFICAMENTE, POR **TERÇAS MAIORES** E **TERÇAS MENORES**) FORMAM A BASE DA HARMONIA DURANTE O **PERÍODO DA PRÁTICA COMUM**.

HARMONIA QUARTAL



ACORDES FORMADOS POR **QUARTAS JUSTAS** GERAM UM SOM DIFERENTE, USADO EM COMPOSIÇÕES DO INÍCIO DOS **ANOS 90** EM DIANTE.

HARMONIA POR QUINTAS



ACORDES FORMADOS POR **QUINTAS JUSTAS** PODEM SER REESCRITOS COMO UM **ACORDE QUARTAL** E, DESSA MANEIRA NÃO CRIAM UM SISTEMA SEPARADO DE HARMONIA.

HARMONIA POR **SEXTAS**? **SÉTIMAS**? ASSIM COMO NA HARMONIA POR **QUINTAS**, ESSAS SÃO AS HARMONIAS POR **TERÇAS** E **SEGUNDAS**, RESPECTIVAMENTE.



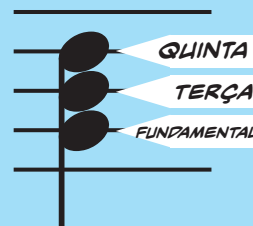
O ACORDE CONTINUA POR **TERÇAS** SE ELE FOR CONSTRUÍDO A PARTIR DE **TERÇAS DIMINUTAS** OU **AUMENTADAS**?

BEM, **TERÇAS DIMINUTAS** SOAM COMO **SEGUNDAS MAIORES**, E **TERÇAS AUMENTADAS** SOAM COMO **QUARTAS JUSTAS**, ENTÃO...

NÃO.

VAMOS COMEÇAR NA HARMONIA POR **TERÇAS** COM O MENOR ACORDE POSSÍVEL: **A TRIÁDE**.

A NOTA **MAIS GRAVE** DO ACORDE QUANDO ELE ESTÁ NA **POSIÇÃO FUNDAMENTAL** É CHAMADA **FUNDAMENTAL**. O NOME DAS OUTRAS NOTAS É BASEADO NO INTERVALO ACIMA DA FUNDAMENTAL.



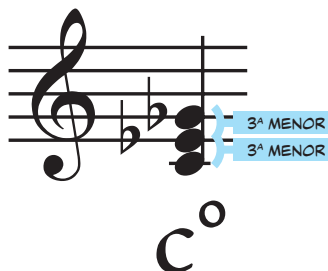
UMA **TRIÁDE** É DEFINIDA COMO UM **ACORDE DE TRÊS NOTAS**, MAS NA PRÁTICA É SEMPRE USADO COMO REFERÊNCIA A UM ACORDE DE TRÊS NOTAS POR **TERÇAS**.

EVENTUALMENTE, **ACORDES DE QUATRO NOTAS** SÃO TECNICAMENTE CHAMADOS DE **TÉTRADES**, MAS USUALMENTE NÓS TAMBÉM O CHAMAMOS DE **ACORDES COM SÉTIMA**, DESDE QUE CONTENHAM UMA **SÉTIMA**.

HÁ **QUATRO** MANEIRAS DE CRIAR UMA **TRIÁDE** USANDO **TERÇAS MAIORES** E **MENORES**.

A TRIÁDE DIMINUTA

DUAS **TERÇAS MENORES** EMPILHADAS JUNTAS



A TRIÁDE MENOR

UMA **TERÇA MAIOR** EM CIMA
UMA **TERÇA MENOR** EM BAIXO



A TRIÁDE MAIOR

UMA **TERÇA MENOR** EM CIMA
UMA **TERÇA MAIOR** EM BAIXO



A TRIÁDE AUMENTADA

DUAS **TERÇAS MAIORES** EMPILHADAS JUNTAS



NÓS NOMEAMOS AS TRIÁDES USANDO A **FUNDAMENTAL** ("UMA **TRIÁDE DE DÓ MENOR**"). AS ABREVIÇÕES ACIMA, QUE UTILIZAM LETRAS **MAIÚSCULAS**, **MINÚSCULAS** E **SÍMBOLOS** PARA MOSTRAR O TIPO DE ACORDE SÃO CHAMADAS DE **MACRO ANÁLISE**.

Triádes Invertidas



SENHORAS E SENHORES, É O
FRANZ JOSEPH HAYDN!

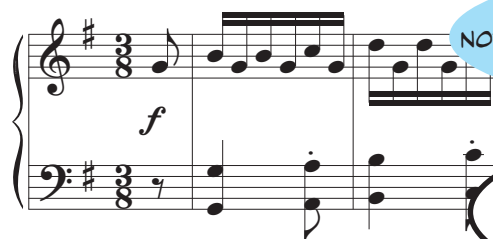
E ELE TROUXE UM
MOVIMENTO DA SUA **SONATA EM
SOL MAIOR DE 1767.**



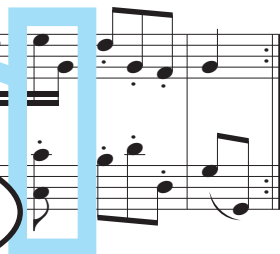
OHH!
VEJAMOS!

OBRIGADO POR ME RECEBEREM.
NESTA PEÇA EU UTILIZO UMA BOA
QUANTIA DE **TRIÁDES.**

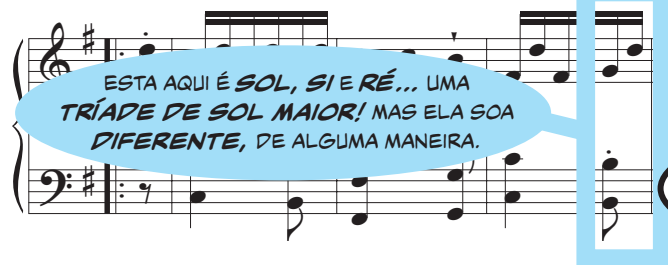
AQUI ESTÁ UMA: ELA TEM AS
NOTAS **DÓ, MI E SOL. É UMA TRIÁDE
DE DÓ MAIOR!** MUITO BEM.



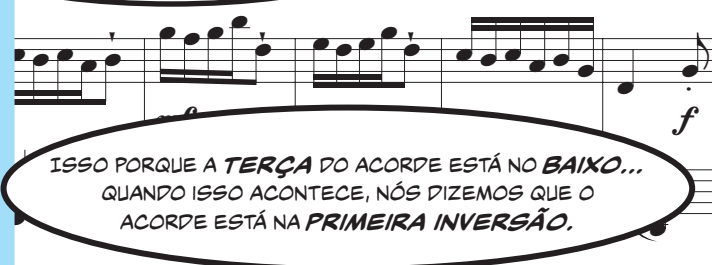
OBRIGADO. VIU COMO AS NOTAS
SÃO **DISTRIBUÍDAS**, E NÃO APENAS
SOBREPOSTAS EM TERÇAS? NO
ENTANTO, AINDA É UMA **TRIÁDE.**



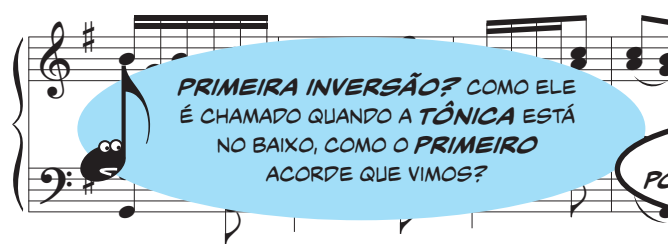
ESTA AQUI É **SOL, SI E RÉ...** UMA
TRIÁDE DE SOL MAIOR! MAS ELA SOA
DIFERENTE, DE ALGUMA MANEIRA.



ISSO PORQUE A **TERÇA** DO ACORDE ESTÁ NO **BAIXO...**
QUANDO ISSO ACONTECE, NÓS DIZEMOS QUE O
ACORDE ESTÁ NA **PRIMEIRA INVERSÃO.**



PRIMEIRA INVERSÃO? COMO ELE
É CHAMADO QUANDO A **TÔNICA** ESTÁ
NO BAIXO, COMO O **PRIMEIRO**
ACORDE QUE VIMOS?



ELE É CHAMADO DE
POSIÇÃO FUNDAMENTAL.

ENTÃO ESSE COM **RÉ, FÁ E
LÁ** É UMA **TRIÁDE DE RÉ MENOR...**
EM **SEGUNDA INVERSÃO!**



EXATAMENTE! PORQUE A
QUINTA ESTÁ NO BAIXO.



ENTÃO O QUE FAZ COM QUE A TRIÁDE
ESTEJA EM **POSIÇÃO FUNDAMENTAL, PRIMEIRA
INVERSÃO** OU **SEGUNDA INVERSÃO** É SIMPLEMENTE
QUAL NOTA ESTÁ NO BAIXO?



É DIFÍCIL DE ACREDITAR
QUE O SOM DE UM ACORDE PODE
MUDAR TANTO APENAS POR CAUSA
DA **NOTA NO BAIXO.**

CORRETO!
E CADA UMA
TEM SEU PRÓPRIO
CARÁTER.

POIS É, NÃO!? É
IMPRESSIONANTE.



Baixo Cifrado



Figura 1. O Basso Continuo

TRABALHOS MUSICAIS ESCRITOS NO **PERÍODO BARROCO** FREQUENTEMENTE INCLUÍAM UMA PARTE CHAMADA **BAIXO CONTÍNUO** QUE CONSISTIA DE UMA **LINHA MELÓDICA NA CLAVE DE FÁ** COM VÁRIOS **NÚMEROS** E **ACIDENTES** ESCRITOS **EMBAIXO DAS NOTAS**.

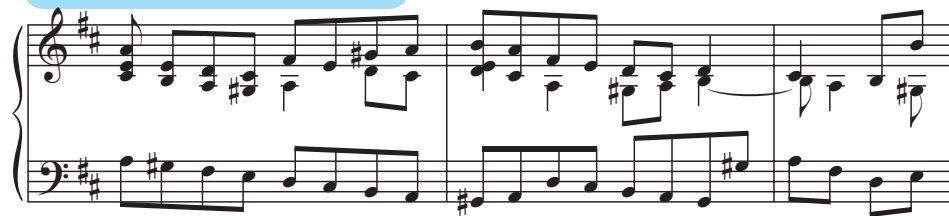
NÃO, NÃO, NÃO... NÃO HAVIA UM **INSTRUMENTO** CHAMADO **BAIXO CONTÍNUO!** A PARTE ERA TOCADA POR **DOIS INSTRUMENTOS**: UM INSTRUMENTO NA CLAVE DE FÁ COMO **VIOLONCELO** OU **FAGOTE**, E UM INSTRUMENTO DE TECLAS COMO UM **CRAVO**.

EM PERFORMANCES, O INSTRUMENTO NA CLAVE DE FÁ SIMPLEMENTE TOCARIA AS **NOTAS DADAS**, MAS O TECLADISTA **IMPROVISARIA** UMA PARTE BASEADA NAS **NOTAS E SÍMBOLOS EMBAIXO DELA!**



ENTÃO
ISSO...

PODERIA SER TOCADO **ASSIM!**

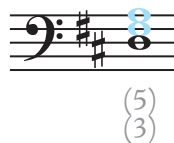


OS **NÚMEROS** E **SÍMBOLOS** ESCRITOS **EMBAIXO** DA PARTE DO **BAIXO CONTÍNUO** SÃO CHAMADOS DE **BAIXO CIFRADO**. ENTÃO COMO VOCÊ TRANSFORMA **BAIXO CIFRADO** EM **ACORDES**?

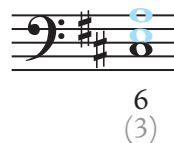
PRIMEIRAMENTE, É IMPORTANTE SABER QUE A **NOTA DADA** NA PARTE EM CLAVE DE FÁ É SEMPRE A **NOTA MAIS GRAVE DO ACORDE**. E LEMBRE-SE: O **BAIXO** NÃO É NECESSARIAMENTE A **TÔNICA**!

SEGUNDO, OS **NÚMEROS** REPRESENTAM **INTERVALOS** ACIMA DO **BAIXO**, MESMO QUE ALGUNS NÚMEROS SEJAM DEIXADOS DE FORA.

NOTE QUE OS INTERVALOS SÃO SEMPRE **DIATÔNICOS**. NÃO SE PREOCUPE COM **INFLEXÃO...** APENAS USE AS NOTAS DA **ARMADURA DE CLAVE!**



SE NÃO HÁ **NENHUM NÚMERO**, ADICIONE UMA **TERÇA** E UMA **QUINTA** ACIMA DO BAIXO... VOCÊ TERÁ UMA **TRIÁDE EM POSIÇÃO FUNDAMENTAL!**



UM **SEIS** POR SI SÓ INDICA UMA **SEXTA** E UMA **TERÇA** ACIMA DO BAIXO, O QUE GERA UMA **TRIÁDE EM PRIMEIRA INVERSÃO!**



UM **SEIS** E UM **QUATRO** INDICAM UMA **SEXTA** E UMA **QUARTA** ACIMA DO BAIXO, DANDO-LHE UMA **TRIÁDE EM SEGUNDA INVERSÃO!**



AQUI O **SUSTENIDO** SE APLICA À **SEXTA** ACIMA DO BAIXO, ENTÃO NÓS ADICIONAMOS UM **SUSTENIDO AO SOL**.



AQUI NÃO HÁ **NENHUM NÚMERO** PRÓXIMO AO **SUSTENIDO**, ENTÃO NÓS O APLICAMOS À **TERÇA** ACIMA DA NOTA MAIS GRAVE.



REPRE QUE HÁ UM **BEQUADRO**, NÃO UM **BEMOL**, PRÓXIMO AO SEIS... SE HOUVESSE UM **BEMOL**, NÓS ESCREVERÍAMOS UM **DÓ BEMOL**.

POR ÚLTIMO, **ACIDENTES** SÃO APLICADOS AO INTERVALO COM O QUAL ELES APARECEM. SE VOCÊ TEM UM ACIDENTE **EM SI**, ELE É APLICADO À **TERÇA** ACIMA DO BAIXO.

NÃO **PENSE MUITO** SOBRE ISSO: SE O COMPOSITOR QUISSER UMA NOTA **ELEVADA EM MEIO-TOM** E ELA ESTÁ COM **BEMOL** NA ARMADURA DE CLAVE, O BAIXO FIGURADO TERÁ UM **BEQUADRO**, NÃO UM **SUSTENIDO**.

QUANDO O **PERÍODO CLÁSSICO** COMEÇOU A SURTIR, COMPOSITORES **PARARAM DE INCLUIR A PARTE DO BAIXO CONTÍNUO**, E ENTÃO O BAIXO CIFRADO CAIU EM DESUSO... COM APENAS UMA EXCEÇÃO: **AULAS DE TEORIA MUSICAL!**

FAZER O BAIXO CIFRADO (ESCREVENDO ACORDES DE UMA LINHA DE BAIXO CIFRADO DADA) TORNA-SE UM **EXCELENTE EXERCÍCIO** PARA ESTUDANTES APRENDEREM **COMO ESCREVER AO ESTILO DO PERÍODO DA PRÁTICA COMUM!**

UFA!

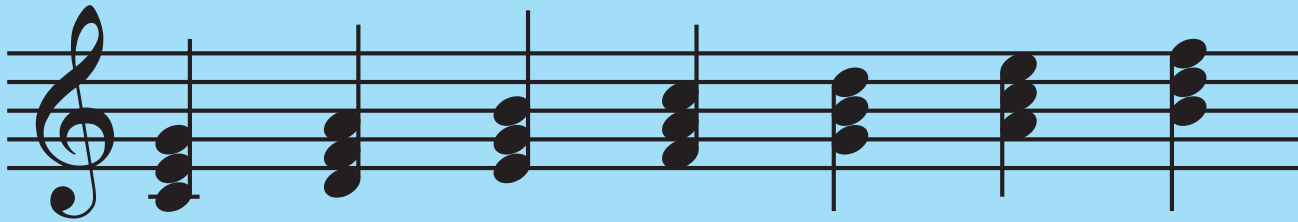
Tríades Dentro da Tonalidade

AGORA QUE ESTAMOS FAMILIARIZADOS COMO AS **TRÍADES** FUNCIONAM, É HORA DE COLOCÁ-LAS NO CONTEXTO DE UMA **TONALIDADE**.

UMA VEZ QUE ESCREVER MÚSICA EM CERTA **TONALIDADE** SIGNIFICA USAR AS NOTAS **NAQUELA ARMADURA DE CLAVE**, FAZ SENTIDO DIZER QUE A MAIORIA DOS **ACORDES** SERÃO CRIADOS A PARTIR **DESSAS MESMAS NOTAS!**

ACORDES QUE USAM NOTAS DE UMA DETERMINADA ARMADURA DE CLAVE SÃO DITOS **DIATÔNICOS** ÀQUELA TONALIDADE. DIATÔNICO SIGNIFICA "**DA TONALIDADE...**" QUE SIGNIFICA **SEM ACIDENTES!**

NÓS PODEMOS PRONTAMENTE MOSTRAR TODAS AS **TRÍADES DIATÔNICAS** EM UM TOM ESCRIVENDO UMA **ESCALA** NESTA TONALIDADE CRIANDO **TRÍADES** A PARTIR DE **CADA NOTA**, USANDO APENAS AS NOTAS **DESSA TONALIDADE**.



NOS REFERIMOS À ESSES ACORDES COM **ALGARISMOS ROMANOS** COMO MOSTRADO AQUI.

NOTOU COMO O TIPO DE ACORDE É MOSTRADO POR **MAIÚSCULOS** E **MINÚSCULOS**?

ESTES ACORDES ALGUMAS VEZES SÃO TAMBÉM CHAMADOS POR SEUS **NOMES OFICIAIS!**

TÔNICA

SUBDOMINANTE RELATIVA

TÔNICA ANTI-RELATIVA OU DOMINANTE RELATIVA

SUBDOMINANTE

DOMINANTE

TÔNICA RELATIVA OU SUBDOMINANTE ANTI-RELATIVA

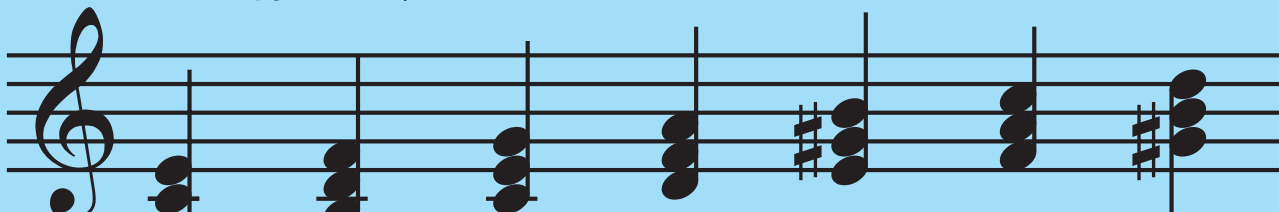
DOMINANTE ANTI-RELATIVA

ESSE PADRÃO DE TRÍADES **MAIORES, MENORES E DIMINUTAS** É O MESMO EM **QUALQUER ESCALA MAIOR!** A **TRÍADE DA SUBDOMINANTE** É SEMPRE **MAIOR**, E A **TRÍADE DA DOMINANTE ANTI-RELATIVA** É SEMPRE **DIMINUTA**, SEJA EM **DÓ MAIOR** OU **FÁ SUSTENIDO MAIOR!**

POR QUE O SEXTO ACORDE É CHAMADO DE **TÔNICA RELATIVA**? BEM, ASSIM COMO O ACORDE DE **DOMINANTE RELATIVO** É MEIO CAMINHO ENTRE A **TÔNICA** E A **DOMINANTE**, A **TÔNICA RELATIVA** É O MEIO CAMINHO ENTRE A **TÔNICA...** E A **SUBDOMINANTE** UMA QUINTA **ABAIXO!**

COMO AMBAS AS TRÍADES **DOMINANTE** E **DOMINANTE ANTI-RELATIVA** TÊM UMA FORTE TENDÊNCIA DE RESOLVER NA **TÔNICA**, DIZEMOS QUE ELAS TEM UMA "**FUNÇÃO DOMINANTE**". OS ACORDES **SUBDOMINANTE** E **SUBDOMINANTE RELATIVO** TENDEM A RESOLVER NA **DOMINANTE**, ENTÃO DIZEMOS QUE AMBOS POSSUEM UMA "**FUNÇÃO SUBDOMINANTE**".

AS TRÍADES DIATÔNICAS EM TOM **MEIOR** FUNCIONAM DA MESMA MANEIRA... UMA VEZ QUE ESTAMOS LIDANDO COM **ACORDES**, UTILIZAMOS A **ESCALA MENOR HARMÔNICA**. NO ENTANTO, É IMPORTANTE NOTAR QUE COMPOSITORES DO PERÍODO DA PRÁTICA COMUM **ELEVARAM A SÉTIMA** APENAS EM **HARMONIA DE FUNÇÃO DOMINANTE**: NAS TRÍADES **DOMINANTE** E **SUBTÔNICA!**



MESMOS NOMES E ALGARISMOS ROMANOS... DIFERENTES **ESCRITAS!**

Introdução à Escrita Musical

QUANDO OLHAMOS PARA FRENTE NOS DEPARAMOS COM UMA **TERRÍVEL VERDADE**:

EXISTE **MUITA** MÚSICA NA HISTÓRIA MUNDIAL QUE VALE A PENA ESTUDAR...

MUITO MAIS DO QUE ESPERAMOS COBRIR EM ALGUNS SEMESTRES.

JÁ QUE NÃO PODEMOS COBRIR TUDO O QUE HÁ, NÓS TEMOS QUE ESCOLHER UMA **LINGUAGEM MUSICAL ESPECÍFICA** PARA ESTUDAR MAIS A FUNDO.

VAMOS COMEÇAR LIMITANDO-NOS AO **PERÍODO DA PRÁTICA COMUM**.



O PERÍODO DA PRÁTICA COMUM É A MÚSICA **DAS ERAS BARROCA, CLÁSSICA E ROMÂNTICA** NA EUROPA E NA AMÉRICA. O NOME VEM DO FATO DA MAIORIA DOS COMPOSITORES USAREM UMA **LINGUAGEM MUSICAL COMUM** DURANTE ESSA ÉPOCA.

MAS HÁ UMA **TONELADA** DE MÚSICA DO PERÍODO DA PRÁTICA COMUM... MAIS DO QUE PODEMOS DAR CONTA. EXISTE UM **ESTILO REPRESENTATIVO** NO QUAL PODEMOS MERGULHAR DE CABEÇA?

VALE A PENA ESTUDÁ-LO EM ESPECIAL PORQUE A MAIORIA DAS PEÇAS FREQUENTEMENTE EXECUTADAS EM CONCERTO SÃO DESSE PERÍODO...

...E ESSA LINGUAGEM FORMA A BASE PARA A MAIORIA DOS ESTILOS MÚSICAIS **POPULARES** DE HOJE.

ESCRITA CORAL A QUATRO-VOZES É UM BOM ESTILO PARA ESTUDAR POR DIVERSAS RAZÕES:

CORAIS TEM UM **RÍTMO HARMÔNICO** RÁPIDO, PERMITINDO MUITOS ACORDES POR EXECUÇÃO.

UMA GRANDE PORCENTAGEM DE MÚSICA DO PERÍODO DA PRÁTICA COMUM PODE SER FACILMENTE REDUZIDA A **CONTRAPONTO A QUATRO VOZES**.

AS **CANTATAS DE J. S. BACH** FORNECEM UMA TREMENDA QUANTIDADE DE CORAIS A QUATRO VOZES ESCRITAS CONSISTENTEMENTE.

UMA DAS MUDANÇAS DA IGREJA CATÓLICA PROPOSTAS POR **MARTINHO LUTERO** FOI PERMITIR QUE MEMBROS DA **CONGREGAÇÃO** PARTICIPASSEM DOS **CANTOS LITÚRGICOS**.

CLARO, LUTERO FOI ROTULADO COMO UM **HEREGE** POR SUAS PROPOSTAS, E COMEÇOU SUA PRÓPRIA IGREJA PARA IMPLEMENTAR SUAS IDÉIAS.

HÁ MAIS DE 200 ANOS ATRÁS, **J. S. BACH** FOI DENOMINADO DIRETOR MUSICAL DA IGREJA **SÃO THOMAS** EM **LEIPZIG, ALEMANHA** E, EM HOMENAGEM À LUTERO, ESCREVEU **CINCO ANOS VALIOSOS** DE **MÚSICA LITÚRGICA**.

CADA UMA DESSAS OBRAS, CHAMADAS **CANTATAS**, FORAM CRIADAS EM TORNO DE UM **HINÁRIO** HARMONIZADO EM **QUATRO VOZES** PARA CANTO CONGREGACIONAL.

ATRAVÉS DA ANÁLISE DAS CANTATAS DE BACH, PODEMOS CONSTRUIR UM **CONJUNTO DE REGRAS** PARA ESCRITA A QUATRO VOZES NO ESTILO MUSICAL DO PERÍODO DA PRÁTICA COMUM, NOS PERMITINDO ESTUDÁ-LO MAIS A FUNDO.



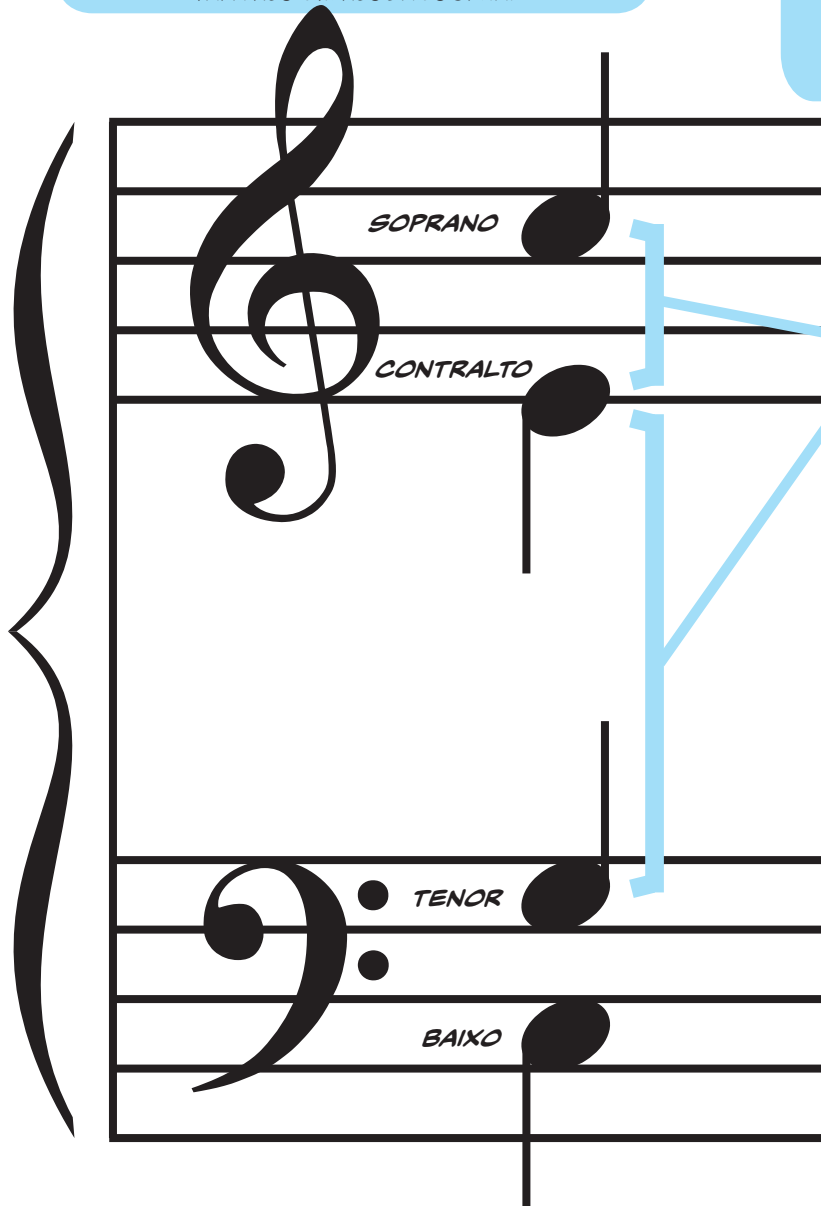
Escrita Musical: As Regras Verticais

PARA A MELHOR COMPREENSÃO DE COMO OS COMPOSITORES ESCREVIAM MÚSICA NO PERÍODO DE PRÁTICA COMUM, IREMOS APRENDER COMO **ESCREVER MÚSICA** USANDO SEUS ESTILOS MUSICAIS.

ENTÃO OS PADRÕES QUE VEMOS EM SUAS MÚSICAS, AS COISAS QUE DE FATO **FAZIAM** OU **NÃO FAZIAM** IRÃO SE TORNAR "REGRAS" PARA NÓS EM NOSSA ESCRITA.

É **ERRADO** PENSAR QUE ISSO ERAM "REGRAS" PARA OS COMPOSITORES... ELES SÓ ESTAVAM ESCREVENDO O QUE **SOAVA BEM** PARA ELES.

TAMBÉM NÃO DEVEMOS TRATÁ-LAS COMO REGRAS PARA ESCREVER A MÚSICA **NO GERAL...** CADA ESTILO DE ESCRITA TEM **SEU PRÓPRIO** CONJUNTO DE PADRÕES E, PORTANTO, SEU PRÓPRIO "**LIVRO DE REGRAS.**" COMO UM COMPOSITOR **VOCÊ** COMEÇAR A ESCREVER **SUAS PRÓPRIAS REGRAS** PARA **SEU PRÓPRIO ESTILO!**



NÓS VAMOS COMEÇAR COM AS **REGRAS VERTICAIS...** OU SEJA, AS REGRAS QUE DIZEM RESPEITO À CONSTRUÇÃO DE APENAS **UM ACORDE** EM **HARMONIA A QUATRO VOZES.**

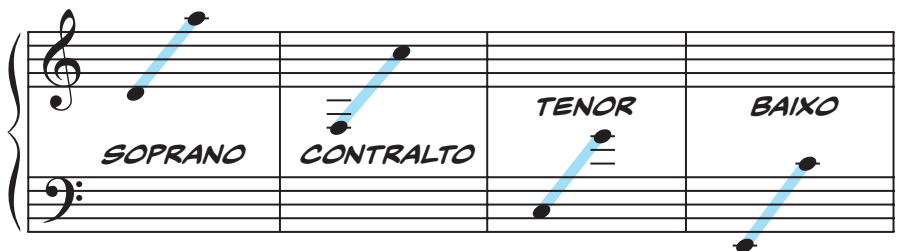
EM PRIMEIRO LUGAR, A DISTÂNCIA ENTRE **SOPRANO E CONTRALTO** E ENTRE **CONTRALTO E TENOR** DEVE SER UMA **OITAVA OU MENOS.**

O TENOR E O BAIXO PODEM SER **TÃO DISTANTES QUANTO VOCÊ QUISER!**

EM SEGUNDO LUGAR, AS VOZES DEVEM SER MANTIDAS EM SUA **ORDEM CORRETA**; POR EXEMPLO, O **TENOR** NÃO DEVE SER MAIS ALTO DO QUE O **CONTRALTO**. (BACH FEZ ISSO VÁRIAS VEZES, MAS FOI SÓ QUANDO ELE QUERIA INCORPORAR ALGUMAS **FORMAS MELÓDICAS ESPECIAIS.**)

EM TERCEIRO LUGAR, UMA VEZ QUE TEMOS **QUATRO VOZES** E APENAS **TRÊS NOTAS** NUMA **TRÍADE**, UMA DAS NOTAS DEVE SER **DUPLICADA**. PARA TRÍADES EM POSIÇÃO **FUNDAMENTAL**, NORMALMENTE DOBRAMOS A **FUNDAMENTAL** DO ACORDE, A MENOS QUE SEJAMOS FORÇADOS (POR OUTRAS REGRAS) A FAZER O CONTRÁRIO.

POR ÚLTIMO, CADA VOZ DEVE PERMANECER EM SUA **TESSITURA**. ESTAS SÃO TESSITURAS **CONSERVADORAS** PARA **CANTORES MODERNOS**, MAS LEMBRE-SE QUE OS CORAIS DE BACH FORAM REALMENTE ESCRITOS PARA **AMADORES**: AS **PESSOAS COMUNS** QUE FREQUENTAVAM A **IGREJA EM LEIPZIG!**



Escrita Musical: As Regras Horizontais



O OBJETIVO SUPREMO DA ESCRITA MUSICAL É UMA BOA **CONDUÇÃO VOCAL...** TORNANDO CADA PARTE VOCAL FÁCIL DE CANTAR, EVITANDO INTERVALOS DIFÍCEIS OU GRANDES SALTOS!

ANTES DE CHEGARMOS AOS FAÇA ISSO E NÃO FAÇA AQUILO, VAMOS DAR UMA OLHADA EM ALGUMAS CARACTERÍSTICAS IMPORTANTES DA ESCRITA A QUATRO VOZES:

OBSERVE COMO CADA VOZ SE MOVE **O MÍNIMO POSSÍVEL**, indo para a **NOTA MAIS PRÓXIMA** DE CADA ACORDE POSTERIOR!

EM ALGUNS CASOS, A VOZ PODE SIMPLEMENTE FICAR NA **MESMA NOTA**. CHAMAMOS DE **MANter A NOTA EM COMUM**, E SEMPRE É LEGAL!



É COMUM PARA O BAIXO SE MOVER NA **DIREÇÃO OPOSTA** DAS **TRÊS VOZES SUPERIORES**. ISSO É CHAMADO DE **MOVIMENTO CONTRÁRIO** E AJUDA A MANTER A **INDEPENDÊNCIA DA VOZ**.

A LINHA DO BAIXO, UMA VEZ QUE FORNECE A **FUNDAÇÃO DA HARMONIA** EM CADA ACORDE, TENDE A POSSUIR **SALTOS MAIORES** DO QUE AS OUTRAS TRÊS VOZES, MAS TUDO BEM.



INDEPENDÊNCIA DA VOZ?

HARMONIA A QUATRO VOZES É UMA FORMA DE **CONTRAPONTO**, QUE É A COMBINAÇÃO DE **MAIS DE UMA MELODIA** TOCADAS SIMULTANEAMENTE. NO CONTRAPONTO, CADA VOZ É **IGUALMENTE IMPORTANTE**; A NENHUMA VOZ É DADO O PAPEL DE ACOMPANHAMENTO PARA OUTRA VOZ.

NO CONTRAPONTO É IMPORTANTE PARA CADA VOZ SER **INDEPENDENTE**; ISTO É, DUAS VOZES NÃO DEVEM FAZER **EXATAMENTE A MESMA COISA**. SE DUAS (OU MAIS) VOZES MOVEM-SE EM **MOVIMENTO PARALELO**, A **RIQUEZA DA TEXTURA** SERÁ **REDUZIDA**.

COMO RESULTADO OS COMPOSITORES DA PRÁTICA COMUM ERAM **MUITO RÍGIDOS** EM EVITAR QUE DUAS OU MAIS VOZES SE MOVESSEM EM **OITAVAS JUSTAS PARALELAS**, **QUINTAS JUSTAS PARALELAS**, OU **UNÍSSONOS PARALELOS**!



OITAVAS PARALELAS!

QUINTAS PARALELAS!

UNÍSSONOS PARALELOS!

EXISTEM TAMBÉM ALGUMAS OUTRAS REGRAS QUE SE APLICAM A ESTE ESTILO:

QUANDO VOCÊ TEM A **SENSÍVEL DA FUNDAMENTAL** NUMA VOZ EXTREMA (SOPRANO OU BAIXO) VOCÊ DEVE RESOLVER PARA A **FUNDAMENTAL** NO PRÓXIMO ACORDE.

VOCÊ NÃO PODE MOVER **NENHUMA** VOZ POR UM INTERVALO DE UMA **SEGUNDA AUMENTADA** OU UMA **QUARTA AUMENTADA**.

A **BOA NOTÍCIA**: VOCÊ PODE EVITAR TODOS ESTES TRÊS FAZENDO O SEGUINTE **SEMPRE QUE POSSÍVEL**:

1. MANTENHA A NOTA EM COMUM!
2. CONDUZA PARA A NOTA MAIS PRÓXIMA!
3. USE MOVIMENTO CONTRÁRIO!

Escrita Musical: Usando Inversões

QUANDO OS COMPOSITORES DA PRÁTICA COMUM USAVAM **ACORDES INVERTIDOS** NA ESCRITA A QUATRO VOZES, ELES SEGUIAM ALGUNS **PADRÕES GERAIS** SOBRE QUAL NOTA DO ACORDE DEVERIA SER **DUPLICADA**.



POSIÇÃO FUNDAMENTAL

EM TRIÁDES NA **POSIÇÃO FUNDAMENTAL**, OS COMPOSITORES NORMALMENTE DOBRAVAM A FUNDAMENTAL, QUE ESTÁ NO

BAIXO

DO ACORDE.



PRIMEIRA INVERSÃO

O DOBRAMENTO DE **TRIÁDES EM PRIMEIRA INVERSÃO** DEPENDE DO **TIPO** DE ACORDE QUE ESTÁ SENDO ESCRITO.

NAS TRIÁDES **MAIORES** EM PRIMEIRA INVERSÃO, OS COMPOSITORES DOBRAVAM A NOTA NA VOZ DO

SOPRANO

DO ACORDE.



NAS TRIÁDES **MENORES** EM PRIMEIRA INVERSÃO, OS COMPOSITORES DOBRAVAM A NOTA NA VOZ DO

BAIXO

OU DO

SOPRANO

DO ACORDE.



EM TRIÁDES **DIMINUTAS** EM PRIMEIRA INVERSÃO, ELES DOBRAVAM O

BAIXO

DO ACORDE.



SEGUNDA INVERSÃO

NA **SEGUNDA INVERSÃO** DE UMA TRIÁDE OS COMPOSITORES DOBRAM A QUINTA, QUE ESTÁ NO

BAIXO

DO ACORDE.



AQUI ESTÁ **OUTRO** MODO DE SE PENSAR SOBRE ISSO: A **ÚNICA** VEZ QUE VOCÊ NÃO PODE DOBRAR O **BAIXO** É EM **TRIÁDES MAIORES EM PRIMEIRA INVERSÃO**, ONDE VOCÊ DEVE DOBRAR A NOTA DO **SOPRANO**.

OK, SABEMOS **COMO** USAR AS INVERSÕES NA ESCRITA A QUATRO VOZES ... MAS **QUANDO** PODEMOS USÁ-LAS?

A **ÚNICA "REGRA"** EM RELAÇÃO ÀS **TRIÁDES NA POSIÇÃO FUNDAMENTAL** E **TRIÁDES NA PRIMEIRA INVERSÃO** É QUE AS **TRIÁDES DIMINUTAS** SÃO SEMPRE COLOCADAS NA **PRIMEIRA INVERSÃO**.

FORA ISSO, VOCÊ PODE USAR A POSIÇÃO FUNDAMENTAL E A PRIMEIRA INVERSÃO BASICAMENTE **SEMPRE QUE QUISER!**

SÃO AS **TRIÁDES EM SEGUNDA INVERSÃO** QUE TÊM **GRANDES RESTRIÇÕES**.

O **ACORDE $\frac{6}{4}$ CADENCIAL** É UMA TRIÁDE DE TÔNICA NA SEGUNDA INVERSÃO SEGUIDO DE UMA **DOMINANTE** NA POSIÇÃO FUNDAMENTAL EM UMA CADÊNCIA.



Fa: I $\frac{6}{4}$ V I

A **ACORDE $\frac{6}{4}$ DE PASSAGE** É UM ACORDE COLOCADO NA SEGUNDA INVERSÃO, ONDE O BAIXO É TRATADO COMO UMA **NOTA DE PASSAGEM**: A NOTA NO MEIO DE UMA **LINHA MELÓDICA** COM MOVIMENTO **PARA CIMA** OU **PARA BAIXO**.



Fa: I $\frac{6}{4}$ V $\frac{6}{4}$ I

O **ACORDE PEDAL $\frac{6}{4}$** É UM ACORDE NA SEGUNDA INVERSÃO, ONDE O BAIXO É TRATADO COMO UMA **NOTA PEDAL**: UMA NOTA PRECEDIDA E SEGUIDA POR **ELA MESMA**.



Fa: I IV $\frac{6}{4}$ I

SE VOCÊ ESCREVER UMA **TRIÁDE NA SEGUNDA INVERSÃO** E NÃO FOR **DESTAS TRÊS SITUAÇÕES**, ENTÃO VOCÊ **NÃO** ESTÁ ESCRIVENDO AO ESTILO DO **PERÍODO DE PRÁTICA COMUM!** OS COMPOSITORES DESSE ESTILO SIMPLEMENTE **NÃO** USAM ESSES ACORDES **ALEATORIAMENTE**.



Escrita Musical: Menor Melódica



BEM, DEPOIS DE O FLAGLARMOS TRANSPOR DE VOLTA À TÔNICA, ELE COMEÇOU A MODULAR **NOVAMENTE**, E ...

ATENÇÃO! ATENÇÃO!
PRECISAMOS DE AJUDA COM UM **NOVO PACIENTE** NA SALA DE EMERGÊNCIA **3B ... URGENTE!**

NO PERÍODO DE PRÁTICA COMUM, COMPOSITORES USAVAM A ESCALA **MENOR HARMÔNICA** POR PADRÃO. MAS QUANDO **SEGUNDAS AUMENTADAS** ACONTECIAM ELES RECORRIAM A UM **HERÓI** PARA SALVÁ-LOS : A **MENOR MELÓDICA!**

QUAL O **PROBLEMA**, SENHOR?

BEM, EU PENSEI EM TRANSPOR PARA O MODO **MENOR**, VOCÊ SABE, PARA SURPREENDER A FAMÍLIA ... ENTÃO EU FIZ, E ENTÃO EU ELEVEI TODOS OS MEUS **SÉTIMOS GRAUS**, PORQUE EU SOU UMA PROGRESSÃO DO PERÍODO DA PRÁTICA COMUM, CERTO?

OK, CLARO, ENTÃO O QUE HÁ DE ERRADO?

EU TENHO **SEGUNDAS AUMENTADAS!**

SUSPIRO

CHAMANDO... DR. MENOR MELÓDICA!

DOUTOR, O QUE NÓS **PODEMOS FAZER?**

PARA ESTE CASO DE SEGUNDAS AUMENTADAS **ASCENDENTES** EU PRESCREVO UMA **ELEVAÇÃO DO SEXTO GRAU DA ESCALA!**

OOH... ISTO GERA UM **ACORDE DE IV MAIOR!**

IV⁶

E ISSO GERA UM **ACORDE DE V MENOR!**

E PARA ESTAS SEGUNDAS AUMENTADAS **DESCENDENTES**, NÓS USAREMOS UMA **SÉTIMA NÃO ELEVADA!**

MINHAS SEGUNDAS AUMENTADAS... ESTÃO **CURADAS!**

TUDO EM UM DIA DE **TRABALHO**, MEU CARO . AGORA VAMOS AO ASSUNTO DESAGRADÁVEL SOBRE O **CUSTO**.

CURE **SUAS** SEGUNDAS AUMENTADAS COM A **MENOR MELÓDICA** HOJE!

As Cadências Harmônicas



UMA **CADÊNCIA** É GERALMENTE CONSIDERADA COMO SENDO OS **DOIS ÚLTIMOS ACORDES** DE UMA FRASE, **SEÇÃO OU PEÇA**. HÁ **QUATRO** TIPOS DE CADÊNCIAS, CADA UMA COM AS SUAS PRÓPRIAS **NECESSIDADES ESPECÍFICAS** E **VARIAÇÕES**.

UMA **CADÊNCIA AUTÊNTICA** COSISTE DE UM ACORDE DE **FUNÇÃO DOMINANTE** (V OU VII) MOVENDO-SE PARA A **TÔNICA**.

PARA SER CONSIDERADA UMA **CADÊNCIA AUTÊNTICA PERFEITA**, UMA CADÊNCIA DEVE SATISFAZER **TODOS** OS SEGUINTE CRITÉRIOS:

- DEVE USAR UM **V** (NÃO UM **VII**)
- AMBOS OS ACORDES DEVEM ESTAR EM **POSIÇÃO FUNDAMENTAL**
- O SOPRANO DEVE **TERMINAR NA TÔNICA**
- O SOPRANO DEVE CAMINHAR POR **GRAU CONJUNTO**

SOL: V I

SE A CADÊNCIA NÃO CUMPRE **TODOS** ESSES CRITÉRIOS É CONSIDERADA UMA CADÊNCIA **AUTÊNTICA IMPERFEITA!**

SOL: vii°6 I

SOL: V₆₄ I

UMA **CADÊNCIA PLAGAL** CONSISTE DE UM ACORDE DE **FUNÇÃO SUBDOMINANTE** (IV OU II) CAMINHANDO PARA A **TÔNICA**.

PARA SER CONSIDERADA UMA **CADÊNCIA PLAGAL PERFEITA**, UMA CADÊNCIA DEVE SATISFAZER **TODOS** OS SEGUINTE CRITÉRIOS:

- DEVE USAR UM **IV** (NÃO UM **II**)
- AMBOS OS ACORDES DEVEM ESTAR EM **POSIÇÃO FUNDAMENTAL**
- O SOPRANO DEVE **TERMINAR NA TÔNICA**
- O SOPRANO DEVE PERMANECER NA **NOTA EM COMUM**

SOL: IV I

SE A CADÊNCIA NÃO CUMPRE **TODOS** ESSES CRITÉRIOS É CONSIDERADA UMA CADÊNCIA **PLAGAL IMPERFEITA!**

SOL: IV₆ I

SOL: ii I₆

UMA **SEMI-CADÊNCIA** É **QUALQUER** CADÊNCIA QUE TERMINA NO **ACORDE DE DOMINANTE (V)**.

G: I V

- UM TIPO ESPECÍFICO DE MEIA CADÊNCIA É A **CADÊNCIA FRÍGIO** QUE DEVE ATENDER AOS SEGUINTE CRITÉRIOS:
- ELE OCORRE SOMENTE EM **MEIOR**
- ELE USA UM ACORDE **IV** INDO PARA O **V**
- O SOPRANO E O BAIXO MOVEM-SE **POR GRAU CONJUNTO** EM **MOVIMENTO CONTRÁRIO**
- O SOPRANO E O BAIXO TERMINAM NO **QUINTO GRAU DA ESCALA**

e: iv₆ V

e: iv V

A **CADÊNCIA INTERROMPIDA (DECEPTIVA)** É UMA CADÊNCIA ONDE O ACORDE DOMINANTE (**V**) RESOLVE PARA ALGO QUE **NÃO SEJA TÔNICA...** QUASE SEMPRE O ACORDE DE **TÔNICA RELATIVA (VI)**.

G: V vi

NA REALIDADE, É A CADÊNCIA **"DECEPTIVA"** EM QUE VOCÊ QUE RESOLVA NA TÔNICA, MAS **NÃO** RESOLVE.

E, DE FATO, É MAIS COMUM VER ISSO NO **MEIO DA FRASE** AO INVÉS DO **FINAL ...** ONDE VOCÊ PODERIA CHAMÁ-LA DE **ESTRUTURA CADENCIAL!**

Progressões Harmônicas

COMO COMPOSITORES DO PERÍODO DE PRÁTICA COMUM DECIDIAM EM QUAL ORDEM COLOCAR OS **ACORDES**? SERÁ QUE ELES SIMPLEMENTE JOGAVAM NO PAPEL **A ESMO?**



DE FATO, EXISTEM CERTAS PROGRESSÕES DE ACORDES QUE APARECEM COM **MAIS FREQUÊNCIA** E OUTRAS QUE SÃO **EVITADAS** CONSTANTEMENTE. ENQUANTO AS ESCOLHAS ERAM SEMPRE BASEADAS NO QUE **SOAVA BEM** PARA O COMPOSITOR, OS TEÓRICOS PUDEAM ENCONTRAR UM **PADRÃO** NAS SUAS ESCOLHAS QUE PODEMOS USAR PARA LEMBRAR FACILMENTE QUAIS PROGRESSÕES DE ACORDES **FUNCIONAM** E QUAIS **NÃO**.

UMA MANEIRA DE ENTENDER ESSE PADRÃO É PENSAR EM TERMOS DE MOVIMENTO DA **FUNDAMENTAL**. UM MOVIMENTO DA FUNDAMENTAL É BASICAMENTE O INTERVALO ENTRE A FUNDAMENTAL DE UM ACORDE E A FUNDAMENTAL DO PRÓXIMO ACORDE. VOCÊ NÃO TEM QUE SE PREOCUPAR COM A **INFLEXÃO DO INTERVALO** APENAS COM A SUA **DISTÂNCIA E DIREÇÃO**.

POR EXEMPLO, PARA DETERMINAR O MOVIMENTO DA FUNDAMENTAL AQUI NÓS OLHAMOS PARA A **FUNDAMENTAL** (NÃO O **BAIXO**) DE CADA ACORDE E DESCOBRIMOS O **INTERVALO** ENTRE ELES.



LÁ PARA **SI** É UMA **SÉTIMA ABAIXO**, MAS COMO A OITAVA NÃO IMPORTA, INVERTEMOS PARA **UMA SEGUNDA ASCENDENTE**.

ENTÃO AQUI ESTÁ O PADRÃO: NO PERÍODO DE PRÁTICA COMUM OS COMPOSITORES GERALMENTE UTILIZAVAM MOVIMENTOS DE FUNDAMENTAL DE **UMA SEGUNDA ACIMA**, **UMA TERÇA PARA BAIXO** E **UMA QUINTA PARA BAIXO**!



ISSO NÃO QUER DIZER QUE ELES **NUNCA** USAVAM OUTROS MOVIMENTOS DE FUNDAMENTAL, MAS ISSO NÃO ACONTECIA COM MUITA FREQUÊNCIA.

LEMBRE-SE... COMO A **INFLEXÃO** NÃO IMPORTA, PODEMOS IGNORAR **ACIDENTES** QUANDO CALCULAMOS OS MOVIMENTOS DE FUNDAMENTAL.



SEQUÊNCIAS DE ACORDES QUE **NÃO** SEGUEM ESSE PADRÃO SÃO CHAMADOS **RETROCESSOS**, E ELES SÃO CONSIDERADOS **SEM ESTILO**.

ASSIM, POR EXEMPLO, UM ACORDE DE **SOL** PARA UM ACORDE DE **MI** É UMA TERÇA ABAIXO, E IGUALMENTE É UM **SOL** PARA **MI BEMOL** E, **SOL SUSTENIDO** PARA **MI BEMOL**!



"**SEM ESTILO**" É UMA MANEIRA EDUCADA DE DIZER "OS **COMPOSITORES** **NÃO** FAZEM ISSO ENTÃO **NÃO FAÇA TAMBÉM!**"



HÁ TAMBÉM QUATRO EXCEÇÕES SIMPLES PARA ESTE PADRÃO:



QUALQUER ACORDE PODE SE MOVER PARA A TÔNICA,

A TÔNICA PODE SE MOVER PARA QUALQUER ACORDE,

QUALQUER ACORDE PODE SE MOVER PARA A DOMINANTE,

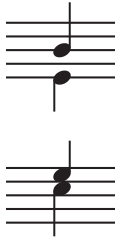
E A TRIÁDE DOMINANTE ANTI-RELATIVA PRECISA CAMINHAR PARA A TÔNICA.



DÓ: ii

VAMOS TENTAR... DIGAMOS QUE VOCÊ TEM UM ACORDE SUBDOMINANTE RELATIVO E VOCÊ ESTÁ TENTANDO DECIDIR O ACORDE A SER USADO NA SEQUÊNCIA.

VOCÊ PODE CAMINHAR UMA **SEGUNDA ASCENDENTE** PARA UM ACORDE **DOMINANTE RELATIVO**...



iii

VOCÊ PODE CAMINHAR UMA **TERÇA ABAIXO** PARA UM ACORDE **DOMINANTE ANTI-RELATIVO**...



vii^{o6}

VOCÊ PODE CAMINHAR UMA **QUINTA ABAIXO** PARA UM ACORDE **DOMINANTE**...



V

OU VOCÊ PODE USAR A PRIMEIRA EXCEÇÃO E IR PARA O ACORDE DE **TÔNICA**!



I

Modulação por Acorde Pivô

MODULAÇÃO É O PROCESSO DE MUDAR PARA UMA TONALIDADE DIFERENTE EM UMA MÚSICA.

EXISTEM VÁRIAS FORMAS DIFERENTES DE MODULAR; TALVEZ A MAIS SIMPLES SEJA A **MODULAÇÃO SEM PREPARAÇÃO** ONDE A MÚSICA É PAUSADA E DE REPENTE MUDA A TONALIDADE, MUITAS VEZES UM **SEMITOM** ACIMA.



COMPOSITORES DO PERÍODO DE PRÁTICA COMUM, NO ENTANTO, PREFERIAM UM DETERMINADO TIPO DE MODULAÇÃO QUE EXIGIA UM POUCO MAIS DE PLANEJAMENTO: A **MODULAÇÃO DIATÔNICA POR ACORDE PIVÔ**. COMO O NOME SUGERE, ESTE USA UM ACORDE **DIATÔNICO** QUE É COMUM EM **AMBAS AS TONALIDADES**.

EI... O QUE ESTE RETRATO ESTÁ FAZENDO AQUI?

VAMOS SUPOR QUE ESTAMOS COMEÇANDO EM **DÓ MAIOR**... AQUI ESTÁ UMA LISTA DE TODAS AS TONALIDADES QUE TÊM **ACORDES EM COMUM** COM DÓ MAIOR (OS ACORDES ESPECÍFICOS ESTÃO REALÇADOS):

POR EXEMPLO, O ACORDE I EM SOL MAIOR É SOL-SI-RÉ...

SOL: I ii iii IV V vi vii°

...QUE É O ACORDE V EM DÓ MAIOR!

FÁ: I ii iii IV V vi vii°

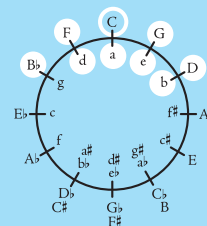
Lá: i ii° III iv V VI vii°

mi: i ii° III iv V VI vii°

TONALIDADES QUE TÊM ACORDES EM COMUM DESSE JEITO SÃO CHAMADAS **TONALIDADES VIZINHAS**.

DO: I ii iii IV V vi vii°

OBSERVE COMO ESSAS TONALIDADES ESTÃO TODAS PRÓXIMAS UMAS DAS OUTRAS NO **CÍRCULO DAS QUINTAS**.



RÉ: I ii iii IV V vi vii°

ré: i ii° III iv V VI vii°

SI: I ii iii IV V vi vii°

si: i ii° III iv V VI vii°

PARA UTILIZAR ESTE TIPO DE MODULAÇÃO UM COMPOSITOR FARIA UMA **ARTICULAÇÃO** EM TORNO DO ACORDE QUE SE ENCAIXA EM AMBAS AS TONALIDADES. COMO **TEÓRICOS**, NÓS MOSTRAMOS ESTE **ACORDE PIVÔ** ANALISANDO O ACORDE NAS DUAS TONALIDADES.

DÓ: I ii V I vi

mi: iv V VI iv V i

NOTE QUE O ACORDE PIVÔ É **SEMPRE O ÚLTIMO ACORDE** QUE PODE SER ANALISADO NA **TONALIDADE ANTIGA**... OS PRIMEIROS ACIDENTES SEMPRE OCORRERÃO NO ACORDE **IMEDIATAMENTE APÓS O ACORDE PIVÔ!**

Notas Estranhas à Harmonia

UMA **NOTA ESTRANHA À HARMONIA** É UMA NOTA QUE NÃO SE ENCAIXA EM UM ACORDE. CLASSIFICAMOS COMO NOTAS ESTRANHAS PELA FORMA COMO ELAS SE **APROXIMAM** E SÃO **RESOLVIDAS**!

NOME	ABREVIATURA	APROXIMAÇÃO	RESOLUÇÃO	NOTAS	EXEMPLO
NOTA DE PASSAGEM	NP	GRAU CONJUNTO	GRAU CONJUNTO	RESOLVE CONTINUANDO NA MESMA DIREÇÃO QUE A APROXIMAÇÃO.	
BORDADURA	B	GRAU CONJUNTO	GRAU CONJUNTO	RESOLVE RETORNANDO À NOTA ANTERIOR À NOTA ESTRANHA.	
APOJATURA	AP	SALTO	GRAU CONJUNTO	RESOLVE NA DIREÇÃO OPOSTA À APROXIMAÇÃO.	
ESCAPADA	E	GRAU CONJUNTO	SALTO	RESOLVE NA DIREÇÃO OPOSTA À APROXIMAÇÃO.	
RESOLUÇÃO INDIRETA	RI	QUALQUER UM	GRAU CONJUNTO	DUAS NOTAS ESTRANHAS EM QUALQUER DOS LADOS DA NOTA DE RESOLUÇÃO.	
ANTECIPAÇÃO	ANT	QUALQUER UM	NOTA ESTRUTURAL	UMA NOTA DO ACORDE TOCADA ANTES DO SURGIMENTO DOS OUTROS ACORDES.	
SUSPENSÃO	SUS	NOTA ESTRUTURAL	GRAU CONJUNTO	A NOTA É MANTIDA DESDE O ACORDE ANTERIOR E RESOLVIDA DE FORMA DESCENDENTE.	
RETARDO	RE	NOTA ESTRUTURAL	GRAU CONJUNTO	A NOTA É MANTIDA DESDE O ACORDE ANTERIOR E RESOLVIDA DE FORMA ASCENDENTE.	
NOTA PEDAL	PED	NOTA ESTRUTURAL	NOTA ESTRUTURAL	UMA NOTA DO ACORDE QUE TEMPORARIAMENTE SE TORNA UMA NOTA ESTRANHA.	

SUSPENSÕES SÃO TÍPICAMENTE IDENTIFICADAS POR **NÚMERO**. O PRIMEIRO NÚMERO REPRESENTA O INTERVALO ENTRE A **NOTA SUSPENSA** E O **BAIXO**. O SEGUNDO NÚMERO REPRESENTA O INTERVALO ENTRE A **NOTA DE RESOLUÇÃO** E O **BAIXO**.

A EXCEÇÃO À ESSA REGRA É A SUSPENSÃO DO **2-3** OU DO **BAIXO**, NA QUAL OS NÚMEROS REPRESENTAM OS INTERVALOS ENTRE O **BAIXO** (ONDE OCORRE A SUSPENSÃO) E QUALQUER VOZ CONTENDO A NOTA QUE É UMA **SEGUNDA** (SEM CONTAR AS OITAVAS) ACIMA DO BAIXO.

7-6 SUS

9-8 SUS

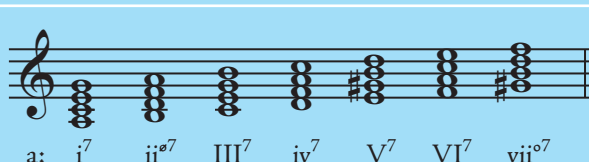
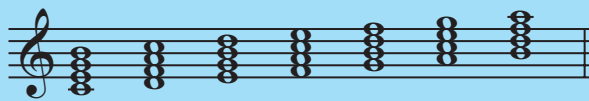
2-3 (BAIXO) SUS

4-3 SUS

Acordes de Sétima Diatônicos

O QUE SÃO ELES?

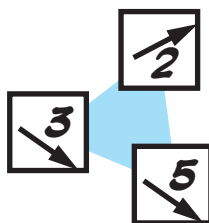
ACORDES DE SÉTIMA DIATÔNICOS SÃO ACORDES COM SÉTIMA QUE VOCÊ PODE CRIAR USANDO APENAS AS NOTAS DE UMA DETERMINADA TONALIDADE.



AQUI ESTÃO ELES EM TOM **MAIOR** E **MEIOR**.

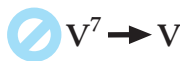
LEMBRE-SE, NÓS SOMENTE AUMENTAMOS O SÉTIMO GRAU EM **HARMONIA DE FUNÇÃO DOMINANTE!**

EM CADÊNCIAS HARMÔNICAS, SÉTIMAS DIATÔNICAS PODEM SER USADAS EM QUALQUER LUGAR EM QUE VOCÊ FIZER USO DE UMA TRIÁDE DIATÔNICA COM A MESMA TÔNICA.



NA VERDADE, ESSES ACORDES PODEM SER APROXIMADOS E RESOLVIDOS USANDO-SE QUALQUER DOS MESMOS TRÊS MOVIMENTOS POR FUNDAMENTAL USADOS PELAS TRIÁDES.

EM ACORDES DE SÉTIMA DIATÔNICOS, ADICIONAMOS UM QUARTO MOVIMENTO DE FUNDAMENTAL: **A FUNDAMENTAL EM COMUM**. PORÉM, ESSE MOVIMENTO DE FUNDAMENTAL PODE SOMENTE SER USADO PARA **AUMENTAR A TENSÃO**, EVITANDO-SE MOVER DE UM **ACORDE COM SÉTIMA** PARA UMA **TRIÁDE**.



ACORDES COM SÉTIMA TÊM **QUATRO NOTAS**, ENTÃO O DOBRAMENTO EM HARMONIA A QUATRO VOZES NÃO É UM PROBLEMA... MAS SE VOCÊ PRECISAR USAR DOBRAMENTO IRREGULAR, **DOBRE A TÔNICA E OMITA A QUINTA**.

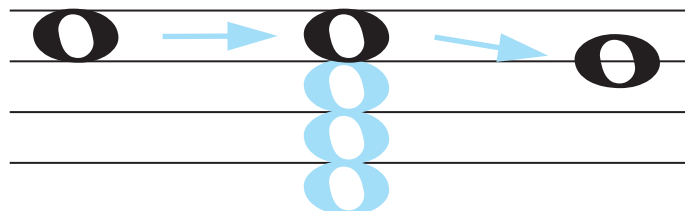
AO UTILIZAR ESSES ACORDES EM ESCRITAS A QUATRO VOZES - NA VERDADE, SEMPRE QUE USAR **QUALQUER** ACORDE COM SÉTIMA EM ESCRITA A QUATRO VOZES -- VOCÊ DEVE SEMPRE, **SEMPRE** SE LEMBRAR DE...

O ACORDE COM SÉTIMA GERALMENTE É APROXIMADO PELA **NOTA EM COMUM**.

ENTRETANTO, NÃO TEM PROBLEMA EM APROXIMAR A SÉTIMA DE UM TOM OU SALTO ABAIXO OU DE UM TOM ACIMA.

VOCÊ **NUNCA** DEVE APROXIMAR A SÉTIMA POR UM **SALTO CIMA!**

RESPEITAR A SÉTIMA!



LEMBRE-SE, **DIATÔNICO** SIGNIFICA "**DA TONALIDADE**". ENTÃO UM ACORDE DIATÔNICO É UM QUE UTILIZA APENAS NOTAS DA ARMADURA DE CLAVE. **SEM ACIDENTES!**

HÁ OITO POSSÍVEIS TIPOS DE ACORDES COM SÉTIMA EM HARMONIA DE TERÇAS, MAS OS COMPOSITORES DO PERÍODO DA PRÁTICA COMUM USAVAM APENAS **CINCO**.

MAIOR COM SÉTIMA MAIOR



SÉTIMA MAIOR ACIMA DA TÔNICA

TRIÁDE MAIOR

MAIOR COM SÉTIMA (MEIOR)



SÉTIMA MEIOR ACIMA DA TÔNICA

TRIÁDE MAIOR

MEIOR COM SÉTIMA



SÉTIMA MEIOR ACIMA DA TÔNICA

TRIÁDE MEIOR

MEIO-DIMINUTO COM SÉTIMA



SÉTIMA MEIOR ACIMA DA TÔNICA

TRIÁDE DIMINUTA

SÉTIMA DIMINUTA



SÉTIMA DIMINUTA ACIMA DA TÔNICA

TRIÁDE DIMINUTA

NÓS USAMOS "**07**" PARA ACORDES MEIO-DIMINUTOS COM SÉTIMA E "**07**" PARA ACORDES COM SÉTIMA DIMINUTA.

A SÉTIMA DO ACORDE **SEMPRE** É RESOLVIDA, **DE FORMA DESCENDENTE**, POR UM TOM. SEMPRE!

SIM, EU FALO SÉRIO. **NUNCA** RESOLVA A SÉTIMA DE UM ACORDE COM SÉTIMA DE NENHUMA OUTRA MANEIRA.

FAZER ISSO PODE LHE CAUSAR **DANOS FATAIS!**



O Acorde de Sétima Dominante

O **ACORDE DE SÉTIMA DOMINANTE** É O **ACORDE DE SÉTIMA DIATÔNICO** CRIADO A PARTIR DO **QUINTO GRAU DA ESCALA**.

NÓS JÁ DISCUTIMOS ACORDES DIATÔNICOS COM SÉTIMA... MAS, POR QUE DARMOS ATENÇÃO ESPECIAL PARA **ESSE ACORDE?**

PRA COMEÇAR, O ACORDE DE SÉTIMA DOMINANTE É, DE LONGE, O **ACORDE DE SÉTIMA MAIS COMUM** USADO PELOS COMPOSITORES DO PERÍODO DA PRÁTICA COMUM.

MAS OUTRA RAZÃO PARA DEDICARMOS UM TEMPO A MAIS COM ESSE ACORDE É O FATO DE QUE HÁ ALGUMAS COISAS QUE SE APLICAM À **ELE** QUE **NÃO SE APLICAM AOS OUTROS** ACORDES DE SÉTIMA DIATÔNICOS.



MAS ANTES, UMA OBSERVAÇÃO SOBRE **TERMINOLOGIA**:

OS TERMOS "MAIOR COM SÉTIMA" E "ACORDE DE SÉTIMA DOMINANTE" **NÃO SÃO** INTERCAMBIÁVEIS! "MAIOR COM SÉTIMA" É O **TIPO** DE ACORDE, E "SÉTIMA DOMINANTE" É A **FUNÇÃO** QUE O ACORDE EXERCE NO **CONTEXTO DE UMA TONALIDADE**.

É APENAS UM ACORDE MAIOR COM SÉTIMA...



ATÉ QUE ELE SEJA COLOCADO EM UMA DETERMINADA TONALIDADE!



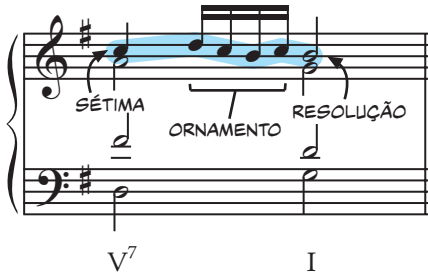
O MOTIVO PELO QUAL ESTES SÃO CONFUNDIDOS FREQUENTEMENTE É QUE EM **TEORIA POPULAR OU TEORIA DE JAZZ**, O TERMO "DOMINANTE" É USADO PARA ROTULAR O **TIPO** DE ACORDE AO INVÉS DE SUA **FUNÇÃO**.



OUTRA COISA IMPORTANTE A SABER SOBRE ACORDES DE SÉTIMA DOMINANTE É QUE COMPOSITORES DO PERÍODO DA PRÁTICA COMUM ALGUMAS VEZES USAVAM CAMINHOS **NÃO TRIVIAIS** PARA RESOLVER A **SÉTIMA**!

A RESOLUÇÃO ORNAMENTAL

NESSA RESOLUÇÃO, A SÉTIMA AINDA É RESOLVIDA POR **TOM DESCENDENTE**, MAS ELA PASSA POR UM "**DESVIO**" ORNAMENTAL ANTES DE CHEGAR LÁ.

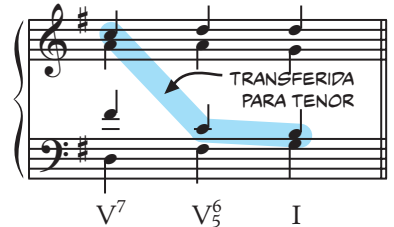


O ORNAMENTO PODE SER DE QUALQUER FORMATO OU TAMANHO, MAS ELE **PRECISA** RESOLVER NA NOTA **UM TOM ABAIXO** DA SÉTIMA DO ACORDE DE SÉTIMA.

A RESOLUÇÃO TRANSFERIDA (DECEPTIVA)

ESSA É A RESOLUÇÃO "BATATA QUENTE": AO INVÉS DE SER RESOLVIDA POR TOM DESCENDENTE NA MESMA VOZ, A SÉTIMA É **PASSADA PARA OUTRA VOZ** EM OUTRO ACORDE DE SÉTIMA DOMINANTE.

A SÉTIMA AINDA PRECISA SER RESOLVIDA POR **TOM DESCENDENTE** POR QUALQUER VOZ QUE SEJA A ÚLTIMA A TÊ-LA.



SE A VOZ DO BAIXO A RECEBE, ELA **A RESOLVE IMEDIATAMENTE**, ACABANDO COM A GRAÇA DE TODO MUNDO.

A RESOLUÇÃO ATRASADA

AQUI, A RESOLUÇÃO DA SÉTIMA É **ATRASADA** POR MOVER-SE PARA ALGUM OUTRO ACORDE (GERALMENTE O **SUBDOMINANTE**) E TER A SÉTIMA DO ACORDE **SUSPensa** ATÉ QUE A SÉTIMA DOMINANTE RETORNE.



DEPOIS QUE O **V7** **RETORNA**, A VOZ QUE POSSUI A SÉTIMA DEVE **AINDA** DEVE RESOLVÊ-LA APROPRIADAMENTE!

A RESOLUÇÃO NO BAIXO

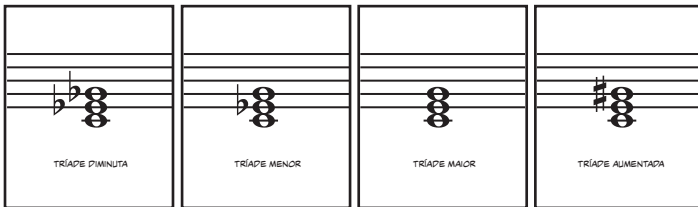
NESSA RESOLUÇÃO, A SÉTIMA DO ACORDE AINDA É RESOLVIDA POR **TOM DESCENDENTE**, MAS A NOTA QUE A RESOLVE APARECE NA **VOZ DO BAIXO**.



A VOZ QUE **TINHA** A SÉTIMA RESOLVE **ACIMA**, NORMALMENTE POR UM **TOM**.



Extensões Harmônicas



ATÉ AGORA NÓS FALAMOS SOBRE DOIS TIPOS DE ACORDES EM TERÇAS: **TRIÁDES** E **ACORDES COM SÉTIMA**. LEMBRE-SE, ACORDES EM TERÇAS SÃO ACORDES CONSTRUÍDOS SOBREPONDO-SE TERÇAS MAIORES E MENORES!

AGORA HÁ **QUATRO** TIPOS DE **TRIÁDES** E **OITO** TIPOS DE **ACORDES DE SÉTIMA**, APESAR DOS COMPOSITORES DO PERÍODO DA PRÁTICA COMUM UTILIZAREM APENAS **CINCO** DELES.



ISSO NOS DÁ ***DOZE*** TIPOS DE ACORDES ATÉ O MOMENTO... MAS E SE CONTINUARMOS EM FRENTE? QUE OUTROS TIPOS DE ACORDES PODEMOS CRIAR SOBREPONDO-SE TERÇAS MAIORES E MENORES? ACORDES EM TERÇAS COM **CINCO**, **SEIS** E **SETE** NOTAS SÃO CHAMADOS **ACORDES COM NONA**, **ACORDES COM DÉCIMA PRIMEIRA** E **ACORDES COM DÉCIMA TERCEIRA** RESPECTIVAMENTE.

DE REPENTE AS POSSIBILIDADES AUMENTAM ALÉM DOS DOZE...

...PARA **124!**

A **BOA NOTÍCIA**: COMPOSITORES DO PERÍODO DA PRÁTICA COMUM **APENAS** USAVAM ESSAS "**HARMONIAS ESTENDIDAS**" COMO **ACORDE DIATÔNICOS** NO LUGAR DO **DOMINANTE**.

SÉRIO: ESTAS SÃO AS **ÚNICAS** HARMONIAS ESTENDIDAS USADAS PELOS COMPOSITORES DO PERÍODO DA PRÁTICA COMUM. NA VERDADE **V¹¹** E **V¹³** NÃO ERAM MUITO USADOS ANTES DA **ERA ROMÂNTICA**.



QUE TAL UM **ACORDE COM DÉCIMA QUINTA**? EXPERIMENTE: SE VOCÊ ADICIONAR OUTRA TERÇA SOBRE A DÉCIMA TERCEIRA, VOCÊ ESTARÁ APENAS DOBRANDO A **TÔNICA**. ENTÃO, HARMONIA EM TERÇAS TERMINA NA **13^a**!

AGORA, QUANDO COLOCAMOS ESSES ACORDES EM **HARMONIA A QUATRO VOZES**, NÓS TEMOS UM PROBLEMA: TODOS ELES TEM MAIS DO QUE QUATRO NOTAS. AÍ PRECISAMOS TOMAR UMA DECISÃO DIFÍCIL: QUAL DELAS ELIMINAMOS DO TIME?

NÓS DEFINITIVAMENTE MANTEMOS A **TÔNICA** PORQUE ELA DEFINE O ACORDE. SIMILARMENTE, A **TERÇA** É O QUE FAZ FAZ O ACORDE SER **EM TERÇAS**.

A **SÉTIMA** ATUA COMO UMA **PONTE** DE EXTENSÃO HARMÔNICA, PREVENINDO QUE O ACORDE NÃO SE PAREÇA COMO **DUAS HARMONIAS SEPARADAS** TOCADAS AO MESMO TEMPO.



POR FIM, A **NONA**, **DÉCIMA PRIMEIRA** OU **DÉCIMA TERCEIRA** DO ACORDE É O QUE O DEFINE COMO UM ACORDE DE NONA, DÉCIMA PRIMEIRA OU DÉCIMA TERCEIRA.

ENTÃO, COMO VOCÊ COLOCA ESSES ACORDES EM HARMONIA A QUATRO VOZES? **OMITA A QUINTA** E USE APENAS A **NONA**, **DÉCIMA PRIMEIRA** OU **DÉCIMA TERCEIRA** CONFORME FOR NECESSÁRIO.

OH, E SE VOCÊ ESTÁ PREOCUPADO COM INVERSÕES: **PAUSE**. NO PERÍODO DA PRÁTICA COMUM, HARMONIAS ESTENDIDAS SÃO QUASE SEMPRE ENCONTRADAS EM **POSIÇÃO FUNDAMENTAL**.

Desenvolvimento Motívico

VAMOS DAR UM
TEMPO NOS NOSSOS ASSUNTOS E...
EI, É O **LUDWIG VAN BEETHOVEN!**

COMO VOCÊ ESTÁ, **MAESTRO?**

VOU TE CONTA COMO
ESTOU: **MAL HUMORADO!**
EU APOSEI 20 FLORINS
COM ARQUIDUQUE RUDOLPH
QUE EU CONSEGUIRIA ESCREVER
500 COMPASSOS
DE MÚSICA ESSE
FIM DE SEMANA E ATÉ AGORA
SÓ CONSEGUI **QUATRO**
NOTAS FEDORENTAS!

MOTIVO ORIGINAL



EI, ISSO É **LEGAL**, SR. B...
PODEMOS USAR ESSAS NOTAS
COMO UM **MOTIVO**, E CRIAR
UMA **TONELADA** DE MÚSICAS
BASEADAS NELAS.

REPETIÇÃO

A FORMA MAIS SIMPLES DE
DESENVOLVIMENTO MOTÍVICO: REPETIR
UMA FRASE IMEDIATAMENTE LHE
DÁ O DOBRO DE MÚSICA!



SEQÜÊNCIA

REPETIR UM MOTIVO EM REGIÃO
MAIS AGUDA OU MAIS GRAVE. TAL COMO
ESTES, OS INTERVALOS NÃO PRECISAM
COMBINAR EXATAMENTE.



INVERSÃO

VIRANDO O MOTIVO DE CABEÇA
PARA BAIXO: SE O MOTIVO ORIGINAL
SALTA PARA BAIXO, UMA INVERSÃO
SALTARÁ PARA CIMA.



CONTRAÇÃO INTERVALAR EXPANSÃO INTERVALAR

DIMINUINDO (CONTRAÇÃO) OS
INTERVALOS DENTRO DO MOTIVO
OU AUMENTANDO (EXPANSÃO).



DIMINUIÇÃO AUMENTO

ALTERAR A VELOCIDADE DO MOTIVO DE
FORMA QUE SEJA TOCADO MAIS RÁPIDO
(DIMINUIÇÃO) OU MAIS LENTO (AUMENTO).



METAMORFOSE RÍTMICA

QUALQUER ALTERAÇÃO NO RITMO
DO MOTIVO (ALÉM DA ALTERAÇÃO DO
TEMPO, COMO DESCRITO ACIMA)



IMITAÇÃO

UM EFEITO DE **ECO** ENTRE DIFERENTES VOZES
(ENTRE INSTRUMENTOS EM UM CONJUNTO, POR EXEMPLO,
OU ENTRE REGISTROS DO PIANO)



ENTÃO, HEHE...
ISSO NOS LEVA A
253 COMPASSOS...

ESPERE... NÓS ESTAMOS EM
COMPASSO 4/4, CERTO?

HUM, SIM...

ENTÃO VAMOS
USAR **2/4!**

SUA RAPOSA SAGAZ...
506 COMPASSOS!

CARAMBA!
VAMOS LÁ,
O DOBRO
OU NADA!

AHHH!
VEJA E
CHORE!



Forma Binária



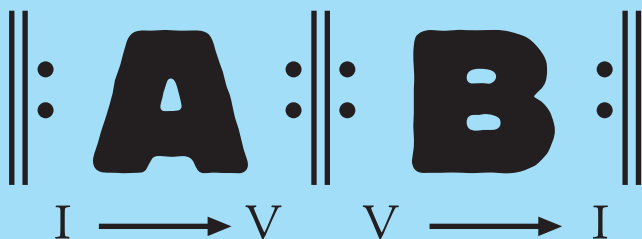
QUANDO FALAMOS SOBRE A **FORMA** DE UMA PEÇA, ESTAMOS NOS REFERINDO AO ESBOÇO GERAL DA PEÇA... ESPECIFICAMENTE, O ARRANJO DAS SEÇÕES DA MÚSICA, COMO E QUANDO ELES SÃO REPETIDOS E, QUAIS TONALIDADES ESTÃO SENDO USADAS.

UMA DAS FORMAS MAIS SIMPLES É A **FORMA BINÁRIA**, QUE CONSISTE DE **DUAS SEÇÕES CONTRASTANTES**. NOS REFERIMOS À ESSAS DUAS SEÇÕES COMO **A** E **B**.

AS SEÇÕES PODEM CONTRASTAR EM **ANDAMENTO, TEMPO E TOM**, OU ATÉ MESMO UMA COMBINAÇÃO DESSAS CARACTERÍSTICAS.

A B

FORMA BINÁRIA



FORMA DE DANÇA BARROCA

FORMA BINÁRIA É USADA EM **SUÍTES DE DANÇA BARROCA** DE UM JEITO MUITO ESPECÍFICO. NESSAS PEÇAS, AMBAS AS SEÇÕES SÃO REPETIDAS. A SEÇÃO **A** COMEÇA NA TONALIDADE PRIMÁRIA E MODULA PARA A **TONALIDADE DOMINANTE**, E A SEÇÃO **B** COMEÇA NESTA ÚLTIMA E MODULA DE VOLTA PARA A **TONALIDADE ORIGINAL**. EXECUTANTES DA ÉPOCA TÍPICAMENTE IMPROVISARIAM ORNAMENTOS QUANDO REPETISSEM CADA SEÇÃO.

SUÍTES DE DANÇA BARROCA ERAM ESCRITAS PARA UMA INSTRUMENTAÇÃO VARIADA; MUITAS FORAM ESCRITAS PARA **INSTRUMENTOS DE TECLAS** (NORMALMENTE **CRAVO** OU **CLAVICÓRDIO**), OUTRAS ERAM ESCRITAS PARA GRUPOS DE CÂMARA, E ALGUMAS ATÉ MESMO PARA **ORQUESTRAS COMPLETAS**.

CADA MOVIMENTO DESSAS SUÍTES SERIAM ESCRITOS AO ESTILO DE UMA DANÇA BARROCA ESPECÍFICA: **ALLEMANDE, GAVOTTE, BOUREE, COURANTE, SARABANDE, LOUREE, GIGUE**, E OUTRAS, CADA UMA COM SEU CARÁTER PECULIAR.

POR CAUSA DA FORMA DE DANÇA BARROCA SER TÃO COMUM EM MÚSICA BARROCA INSTRUMENTAL, QUANDO TEÓRICOS E MUSICÓLOGOS FALAM SOBRE MÚSICA BARROCA E DIZEM "**FORMA BINÁRIA**", ELES ESTÃO, NA VERDADE, SE REFERINDO À **FORMA DE DANÇA BARROCA**.

OUTRA VARIAÇÃO RARA DE FORMA BINÁRIA É **FORMA BINÁRIA CÍCLICA**, ONDE A SEÇÃO **A** RETORNA DEPOIS DO FIM DA SEÇÃO **B**. ESSA REPETIÇÃO DA SEÇÃO **A**, NO ENTANTO, É **ENCURTADA**, ENTÃO NOS REFERIMOS À ELA COMO "**TEMA A**".

A B A'

FORMA BINÁRIA CÍCLICA

Forma Ternária

FORMA TERNÁRIA É UMA FORMA EM TRÊS PARTES, AO INVÉS DE USAR **TRÊS SEÇÕES COMPLETAMENTE DIFERENTES**. A MAIORIA DAS PEÇAS EM FORMA TERNÁRIA CONSISTEM DE **DUAS SEÇÕES**, DAS QUAIS A PRIMEIRA É **REPETIDA**.



NA FORMA TERNÁRIA, A SEÇÃO **A** APARECE TANTO NO COMEÇO QUANTO NO FIM; COMO NA FORMA BINÁRIA, E A SEÇÃO **B** CONTRASTA EM CARÁTER.

A REPETIÇÃO DA SEÇÃO **A** PODE SER EXATAMENTE IGUAL À PRIMEIRA **A**, OU PODE SER LIGEIRAMENTE DIFERENTE, MAS O TAMANHO DE AMBAS AS SEÇÕES DEVE SER SIMILAR.

A B A

FORMA TERNÁRIA

ISSO DIFERE DA FORMA **BINÁRIA CÍCLICA**, ONDE A REPETIÇÃO DA SEÇÃO **A** (QUE NÓS CHAMAMOS DE **TEMA A**) É **SIGNIFICANTEMENTE MENOR** QUE A PRIMEIRA SEÇÃO.

Fine Da capo
al Fine

A **B**

MINUETO TRIO

MINUETO & TRIO

O **MINUETO E TRIO** É UMA VARIAÇÃO DE FORMA TERNÁRIA USADA EM MÚSICA INSTRUMENTAL. AO INVÉS DE ESCREVER A REPETIÇÃO DA SEÇÃO **A**, A PARTITURA TERÁ UMA INSTRUÇÃO "**DA CAPO AL FINE**" DEPOIS DA SEÇÃO **B**, QUE SIGNIFICA RETORNAR AO COMEÇO, TOCAR TODA A SEÇÃO **A** NOVAMENTE E, IR ATÉ O FIM DA PEÇA.

ESSA MESMA FORMA É COMUMENTE USADA EM ÓPERA BARROCA E CLÁSSICA, NA QUAL É CHAMADA **DA CAPO ARIA**. EM AMBOS, MINUETO & TRIO E DA CAPO ARIA, QUAISQUER **REPETIÇÕES** SÃO **IGNORADAS** QUANDO TOCA-SE A REPETIÇÃO DA SEÇÃO **A**.

VALE MENCIONAR QUE HÁ UMA FORMA COMUM DESCENDENTE DA FORMA **MINUETO & TRIO**: A **FORMA DE MARCHA MILITAR** FAVORECIDA POR JOHN PHILIP SOUSA E OUTROS COMPOSITORES DE MARCHA NORTE-AMERICANOS.



FANFARRA

A

1ª E 2ª TENSÃO

I

||: B :||

B

TRIO

(BRIGA DE CÃO)

IV

FORMA DE MARCHA MILITAR

NA **FORMA DE MARCHA MILITAR**, A SEÇÃO É DIVIDIDA EM DUAS SUBSEÇÕES, CHAMADAS DE **PRIMEIRA TENSÃO** E **SEGUNDA TENSÃO**. O TRIO ADICIONA UM BEMOL (OU REMOVE UM SUSTENIDO) DA ARMADURA DE CLAVE, MODULANDO PARA A TONALIDADE **SUBDOMINANTE**. A MAIORIA DAS MARCHAS COMEÇA COM UMA CURTA **FANFARRA**, E REPETE O TRIO, INTRODUZINDO UMA CURTA E INTENSA PASSAGEM DRAMÁTICA ENTRE AS REPETIÇÕES CHAMADAS **BRIGA DE CÃO** OU **QUEBRA DE TENSÃO**.

Forma Sonata Allegro

A FORMA EM SI É BASEADA NA **FORMA TERNÁRIA**, NA QUAL A PRIMEIRA GRANDE SEÇÃO É REPETIDA NO FINAL.

FORMA SONATA ALLEGRO É UMA FORMA ESPECÍFICA USADA INICIALMENTE PELOS **PRIMEIROS COMPOSITORES CLÁSSICOS** EM MOVIMENTOS DE ABERTURA PARA PEÇAS SOLO COM VÁRIOS MOVIMENTOS, CÂMARA OU GRANDES GRUPOS.

ELA FOI EVENTUALMENTE ADOTADA POR OUTROS COMPOSITORES DA ERA CLÁSSICA E INÍCIO DA ERA ROMÂNTICA.



UM DOS RECURSOS MAIS IMPORTANTES DA FORMA SONATA ALLEGRO SÃO OS **DOIS TEMAS INICIAIS** QUE FAZEM A EXPOSIÇÃO. ESSES DOIS TEMAS SERÃO **CONTRASTANTES EM CARÁTER** E, PELO MENOS NA EXPOSIÇÃO, SERÃO EM **DIFERENTES TONALIDADES**. EM UMA PEÇA EM TOM MAIOR, O SEGUNDO TEMA ESTARÁ NA TONALIDADE **DOMINANTE**; EM UMA PEÇA EM TOM MENOR, O SEGUNDO TEMA ESTARÁ NA **TONALIDADE RELATIVA MAIOR**. NA **RECAPITULAÇÃO**, NO ENTANTO, **AMBOS** OS TEMAS SERÃO TOCADOS NA **TÔNICA**!

O DIAGRAMA ACIMA MOSTRA OS **ELEMENTOS REQUERIDOS** DA FORMA SONATA; NO DIAGRAMA ABAIXO SÃO MOSTRADOS VÁRIOS OUTROS ELEMENTOS QUE SÃO **OPCIONAIS**.



TENHA EM MENTE QUE OS COMPOSITORES FAZIAM O QUE **QUERIAM...** ALGUMAS DAS GRANDES PEÇAS ESCRITAS EM FORMA SONATA CONTINHAM SITUAÇÕES QUE OS COMPOSITORES **QUEBRARAM** ESSAS REGRAS ARTISTICAMENTE!

Acordes Alterados

ATÉ O MOMENTO, TODOS OS ACORDES QUE DISCUTIMOS FORAM CONSTRUÍDOS UTILIZANDO-SE **SOMENTE** AS NOTAS **DENTRO DA TONALIDADE**.

ESSENCIALMENTE, ISSO SIGNIFICA **SEM ACIDENTES**, COM EXCEÇÃO DOS GRAUS **SEIS E SETE** ELEVADOS NA ESCALA **MENOR**, QUE NÓS CONSIDERAMOS COMO SENDO PARTE DA TONALIDADE.

DIATÔNICO
ALTERADO (CROMÁTICO)

AGORA QUE COBRIMOS TODOS OS POSSÍVEIS **ACORDES DIATÔNICOS** EM HARMONIA DE TERÇAS, É HORA DE ABRIR AS PORTAS A NOTAS **FORA DA TONALIDADE**...

ESSES **ACORDES ALTERADOS** DÃO UMA CERTA RIQUEZA À HARMONIA AO FAZER USO DE UMA OU MAIS NOTAS QUE **NÃO** ESTÃO NA ARMADURA DE CLAVE E ENTÃO GERAM **ACIDENTES**.

NÓS VAMOS DISCUTIR DIVERSAS CATEGORIAS DE ACORDES ALTERADOS, CADA UM DOS QUAIS COM SUAS PRÓPRIAS REGRAS DE APLICAÇÃO.

PORÉM, HÁ ALGUMAS COISAS QUE TODOS ELES TEM EM **COMUM!**

PRIMEIRO, TODO ACORDE ALTERADO PRECISA TER NO MÍNIMO UM **ACIDENTE**... SE NÃO HOUVER NENHUM ACIDENTE, ENTÃO POR **DEFINIÇÃO** É UM **ACORDE DIATÔNICO**!



V/V

ALTERADO



ii

DIATÔNICO

ACORDES EMPRESTADOS



DOMINANTES SECUNDÁRIOS



SEXTAS AUMENTADAS

SUBDOMINANTES SECUNDÁRIOS



SEGUNDO, ACORDES ALTERADOS PODEM SER FACILMENTE UTILIZADOS NO LUGAR DOS SEUS EQUIVALENTES DIATÔNICOS. EM OUTRAS PALAVRAS, VOCÊ PODE ACRESCENTAR UM **TEMPERO** À UMA COMPOSIÇÃO SUBSTITUINDO UM **ACORDE DIATÔNICO** POR UM **ALTERADO** QUE TENHA A MESMA **TÔNICA**.



I IV⁶ IV V⁷ bVI



EM GERAL, EVITE **RELAÇÕES CRUZADAS**. UMA RELAÇÃO CRUZADA OCORRE QUANDO UMA NOTA APARECE COM **DOIS ACIDENTES DIFERENTES** EM **DOIS ACORDES CONSECUTIVOS**, EM DUAS VOZES DIFERENTES.

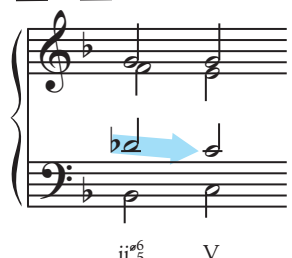
COM RARAS EXCEÇÕES, ACORDES ALTERADOS PODEM USAR O MESMO **MOVIMENTO DE FUNDAMENTAIS BÁSICO** QUE TEMOS USADO.

COMO AS SÉTIMAS DIATÔNICAS, NO ENTANTO, A **TÔNICA EM COMUM** DEVE APENAS **AUMENTAR A TENSÃO**... NÃO MOVA DE UM ACORDE ALTERADO PARA SEU CORRESPONDENTE DIATÔNICO.

POR ÚLTIMO, QUANDO VOCÊ USA ESSES ACORDES EM **ESCRITA MUSICAL**, VOCÊ DEVE, SEMPRE QUE POSSÍVEL, RESOLVER AS NOTAS ALTERADAS NA **DIREÇÃO DE SUAS ALTERAÇÕES**.

ENTÃO SE UMA NOTA TEM UM **BEMOL**, TENTE RESOLVÊ-LA **DE FORMA DESCENDENTE** POR GRAU CONJUNTO OU SALTO.

E GERALMENTE EVITAMOS **DOBRAR** NOTAS ALTERADAS, JÁ QUE AO FAZER ISSO TENDERIA A GERAR **OITAVAS PARALELAS**.



ii°₆ V

Acordes Emprestados

ACORDES ALTERADOS USAM NOTAS **FORA DA ESCALA** COM O INTUITO DE ADICIONAR UMA "**COR**" DIFERENTE AO ACORDE.

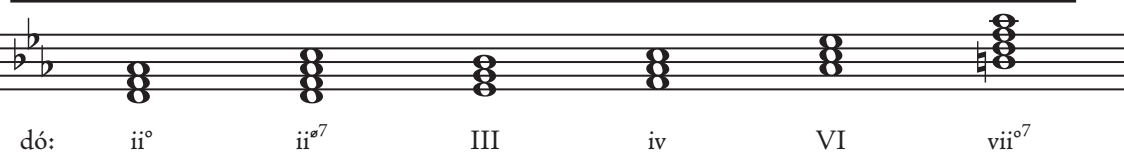


COMO UM COMPOSITOR DECIDE QUAIS NOTAS ALTERADAS USAR? EM UMA **TONALIDADE MAIOR**, UMA POSSIBILIDADE É USAR NOTAS E ACORDES DE UMA **PARALELA MENOR**.

POR EXEMPLO, OS ACORDES A SEGUIR SÃO **ACORDES DIATÔNICOS** EM **DÓ MENOR**.

"EMPRESTADOS"? POR QUE CHAMÁ-LOS ASSIM SE O MAIOR **NUNCA** OS TRAZ DE VOLTA?

EI MENOR! EU VOU TRAZÊ-LOS DE VOLTA ATÉ TERÇA-FEIRA DESSA VEZ, EU **PROMETO!**



MAS SE NÓS OS USARMOS EM UMA TONALIDADE MAIOR, ELES VÃO PRECISAR DE **ACIDENTES** E PORTANTO **ACORDES ALTERADOS**. NÓS OS CHAMAMOS DE **ACORDES EMPRESTADOS** PORQUE ELES SÃO **EMPRESTADOS** DE UM **PARALELO MENOR**.

ALGUNS TEÓRICOS SE REFEREM AO USO DESSSES ACORDES COMO **MISTURA DE MODO**.

DÓ: ii° ii°7 **bIII** iv **bVI** vii°7

E, DE FATO, ESSES SEIS ACORDES SÃO OS SEIS **ACORDES EMPRESTADOS** MAIS COMUMENTE USADOS NO PERÍODO DA PRÁTICA COMUM. (UM DELES, A TRIÁDE MAIOR NA MEDIANTE REDUZIDA, OU "**TRÊS BEMOL**," NÃO FOI USADA MUITO PELOS COMPOSITORES ANTES DA **ERA ROMÂNTICA**.)

DOIS DESSSES ACORDES, O "**TRÊS BEMOL**" E O "**SEIS BEMOL**" POSSUEM NOTAS **ALTERADAS** COMO AS **TÔNICAS**. NÓS COLOCAMOS O SÍMBOLO **BEMOL** ANTES DO ALGORISMO ROMANO PARA INDICAR ESSA **TÔNICA ALTERADA**.

TODAS AS REGRAS USUAIS DE ESCRITA MUSICAL SE APLICAM À ESSES ACORDES. POR EXEMPLO:

ii°6

A **SUPERTÔNICA EMPRESTADA** É UMA **TRIÁDE DIMINUTA**, E PORTANTO SERÁ SEMPRE UTILIZADA NA **PRIMEIRA INVERSÃO**.

OS **ACORDES DE SÉTIMA** EMPRESTADOS PODEM SER USADOS EM QUALQUER INVERSÃO, MAS A **SÉTIMA** PRECISA SER **APROXIMADA** E **RESOLVIDA** APROPRIADAMENTE.

ii°7
vii°7

bIII
bVI

NORMALMENTE É MELHOR RESOLVER NOTAS ALTERADAS NA DIREÇÃO DE SUA ALTERAÇÃO, MAS AO FAZER ISSO NOS DOIS ACORDES DE **TÔNICAS ALTERADAS** NÃO FUNCIONARÁ.

O ACORDE DE SÉTIMA DIMINUTO É O **REI DA FUNÇÃO DOMINANTE**. NEM PENSE EM RESOLVÊ-LO EM QUALQUER OUTRO DIFERENTE DA **TÔNICA**!

vii°7

ESPERE... **POR QUÊ?** JÁ QUE NÓS DUPLICAMOS A TÔNICA, MOVER AMBAS PARA MESMA DIREÇÃO PODE RESULTAR EM **OITAVAS PARALELAS**.



É MAIS IMPORTANTE EVITAR O PARALLELISMO DO QUE RESOLVER AS NOTAS DE UMA CERTA MANEIRA, ENTÃO ESSE USO DO **MOVIMENTO CONTRÁRIO** É MELHOR.



A **TERÇA PICARDA** É UM ACORDE DE TÔNICA **MAIOR** AO FINAL DE UMA PEÇA EM TOM **MAIOR**, ENTÃO MUITOS TEÓRICOS CONSIDERAM-NA UM **ACORDE EMPRESTADO**.

NOMEADO A EXPLORADOR DO SÉCULO 24 **JEAN-LUC PICARD!***



*NÃO.

Sexta Napolitana

ADICIONALMENTE AO **ACORDE DE EMPRÉSTIMO MODAL**, HÁ UM OUTRO **ACORDE MODAL** QUE SE ENCAIXA BEM COM ACORDES EMPRESTADOS, MESMO QUE ELE NÃO SEJA, DE FATO, EMPRESTADO DA TONALIDADE **MENOR PARALELA**.

ESSE ACORDE É UMA **TRÍADE MAIOR** CONSTRUÍDA A PARTIR DO **SEGUNDO GRAU BEMOL DA ESCALA**.

JÁ QUE ESSE ACORDE NÃO É DE EMPRÉSTIMO ELE PODE SER USADO EM TONS **MAIORES E MENORES**.

HÁ ALGUMAS COISAS INTERESSANTES SOBRE ESSE ACORDE. UMA É O FATO DE SER **QUASE EXCLUSIVAMENTE** USADO EM **PRIMEIRA INVERSÃO**.

SÉRIO! MESMO ESSE ACORDE SENDO **EXTREMAMENTE COMUM** NO PERÍODO DA PRÁTICA COMUM, HÁ **RAROS CASOS** EM QUE TENHA SIDO USADO NA **POSIÇÃO FUNDAMENTAL**. **SEGUNDA INVERSÃO** É MAIS **RARO** AINDA.

A SEGUNDA COISA INTERESSANTE SOBRE ELE É SEU **NOME**: VOCÊ PODE PENSAR QUE ELE SEJA CHAMADO DE **"SEGUNDA BEMOL"**, DE ACORDO COM OS OUTROS ACORDES DE EMPRÉSTIMO.

MAS ESSE É O PRIMEIRO DE UM PEQUENO GRUPO DE ACORDES COM NOMES ESPECIAIS. ESTE EM PARTICULAR É CHAMADO DE **ACORDE NAPOLITANO**.

"NAPOLITANO" SIGNIFICA **"DE NÁPOLES"**, EM REFERÊNCIA A CIDADE DE **NAPOLI, ITÁLIA**. O ACORDE NÃO É EXATAMENTE **DE NÁPOLES**, ELE FOI APENAS ASSOCIADO COM AS ÓPERAS ESCRITAS PELOS COMPOSITORES NAPOLITANOS COMO **ALESSANDRO SCARLATTI**.



NÁPOLES

O ENGRAÇADO É QUE, ESSE ACORDE FOI MUITO USADO **ANTES** DO PERÍODO DE **SCARLATTI**, EM COMPOSIÇÕES LONGE DAS CÔRTEIS DA ITÁLIA.

TAMBÉM VALE MENCIONAR QUE APESAR DE QUASE TODOS OS TEÓRICOS E LIVROS DE TEORIA CHAMAREM O ACORDE DE **"SEXTA NAPOLITANA"**, ELE É MAIS APROPRIADAMENTE UM "ACORDE NAPOLITANO **SEIS**". ISSO PORQUE NAS RARAS SITUAÇÕES EM QUE É USADO EM POSIÇÃO FUNDAMENTAL, ELE É SIMPLEMENTE CHAMADO DE **ACORDE NAPOLITANO**, E QUANDO ENCONTRADO EM SEGUNDA INVERSÃO, É CHAMADO DE **NAPOLITANO 6/4**.

O ACORDE DE SEXTA NAPOLITANO, UMA VEZ QUE É CRIADO NA FORMA DE **SUPERTÔNICA**, TEM ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DE UM **ACORDE DE FUNÇÃO SUBDOMINANTE** POIS FREQUENTEMENTE RESOLVE EM DIREÇÃO A UMA FUNÇÃO DOMINANTE. NA VERDADE, É MUITO COMUM DE SE VER UM ACORDE NAPOLITANO RESOLVENDO A UMA **SÉTIMA DOMINANTE** EM **TERCEIRA INVERSÃO**, OU A UM **ACORDE CADENCIAL 6/4**.



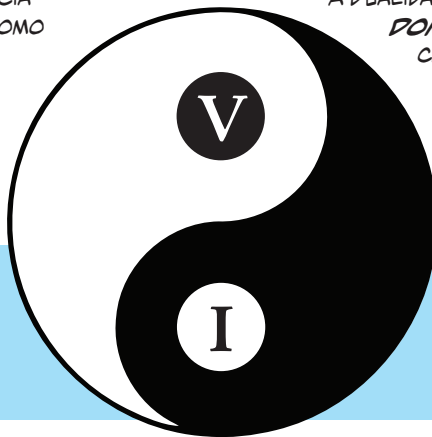
(MESMO O ACORDE NAPOLITANO TENDO MUITO EM COMUM COM OUTROS ACORDES DE FUNÇÃO SUBDOMINANTE, ELE É FREQUENTEMENTE ASSOCIADO COMO PARTE DE UM GRUPO MAIOR DE ACORDES CHAMADOS **PREDOMINANTES**, E O TÍTULO DE "FUNÇÃO SUBDOMINANTE" É GERALMENTE LIMITADO A ACORDES **SUBDOMINANTES** E **SUPERTÔNICOS** E SUAS VARIANTES.)

JÁ QUE NÃO DIZEMOS **I⁶** COMO **"UM SEXTO"**, NÓS NÃO DEVERÍAMOS DIZER **"SEXTA NAPOLITANA"** PARA **N⁶**!

Dominantes Secundários

HÁ UMA **DUALIDADE** NO CORAÇÃO DA CADÊNCIA HARMÔNICA DO PERÍODO DA PRÁTICA COMUM. COMO NO ANTIGO CONFLITO DE **JEDI** E **SITH**, ELA CONSISTE DE FORÇAS QUE, EM UM CERTO NÍVEL, TRABALHAM UMA **CONTRA** A OUTRA... MAS EM UM OUTRO NÍVEL SUPERIOR, TRABALHAM **JUNTAS**, CRIANDO ENERGIA QUE MOVE TUDO E A TODOS.

A DUALIDADE, CLARO, É O RELACIONAMENTO DA **FUNÇÃO DOMINANTE** E A **TÔNICA**. HARMONIA DOMINANTE CARACTERIZA **TENSÃO** NO PERÍODO DA PRÁTICA COMUM, E A **TÔNICA** REPRESENTA O RELAXAMENTO. SUA FORMA MAIS SIMPLES, A **CADÊNCIA AUTÊNTICA**, TEM SIDO ONIPRESENTE NA MÚSICA OCIDENTAL HÁ SÉCULOS.

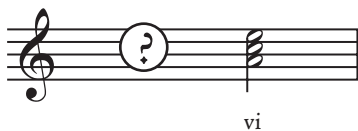


A CADÊNCIA DA DOMINANTE PARA A **TÔNICA** É TÃO FORTE, QUE SERIA LEGAL PODERMOS USÁ-LA PARA CRIAR MOVIMENTO PARA **OUTROS ACORDES ALÉM DA TÔNICA**.

MAS ISSO É **CONVERSA DE LOUCO**, NÉ? DIGO, COMO PODEMOS **CONTROLAR** ESSA MÁGICA E FAZÊ-LA OBEDECER NOSSOS **CAPRICHOS COMPOSICIONAIS?**

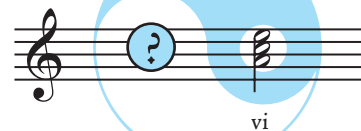
A RESPOSTA, CLARO, É COM **DOMINANTES SECUNDÁRIOS**.

VAMOS SUPOR QUE DESEJAMOS APROXIMAR ESSE ACORDE **VI**.

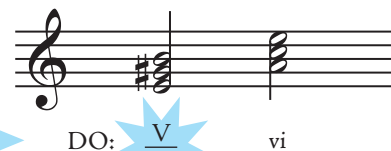
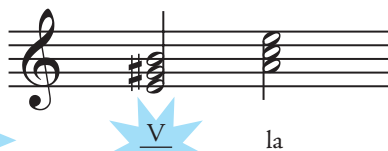


NÓS PODERÍAMOS USAR UM DOS TRIVIAIS ACORDES DIATÔNICOS, A TÔNICA, A SUBDOMINANTE, A MEDIANTE... MAS E SE QUISÉSSEMOS GERAR UM POUCO MAIS DE **TENSÃO E RELAXAMENTO?**

E SE QUISÉSSEMOS USAR AQUELA MÁGICA DA **DOMINANTE-TÔNICA?**



SE POR UM MOMENTO SUPORMOS QUE O ACORDE NO QUAL ESTAMOS RESOLVENDO É UM ACORDE DE **TÔNICA**, QUAL SERIA O ACORDE **DOMINANTE** CORRESPONDENTE? **ALTERADO**, SIM, MAS NÃO TEMOS MAIS MEDO DELES:



MESMO NÓS JÁ TENDO CHAMADO ISSO DE **MODULAÇÃO** CURTA, NA REALIDADE É MAIS COMO SE ESTIVÉSSEMOS PEGANDO EMPRESTADO UM ACORDE DOMINANTE DE OUTRO TOM. SE PENSARMOS NO ACORDE **V** DA TONALIDADE COMO O **DOMINANTE PRIMÁRIO**, ACORDES **V** DE TONS RELACIONADOS SÃO **DOMINANTES SECUNDÁRIOS**.

AGORA, NÃO ESTAMOS SOMENTE LIMITADOS AO ACORDE **V**: EXISTEM **CINCO** ACORDES COM FUNÇÃO DOMINANTE!

V V⁷ vii° vii°⁷ vii°⁷

ACORDES DE FUNÇÃO DOMINANTE

V V⁷ vii° vii°⁷ vii°⁷
x x x x x

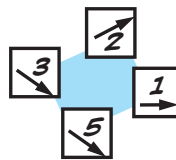
OS DOMINANTES SECUNDÁRIOS

ISSO NOS DÁ UMA ENORME LISTA DE POSSIBILIDADES!

EM TONS MAIORES, O "X" ACIMA PODE SER QUALQUER ACORDE DIATÔNICO QUE NÃO A **TÔNICA** (OBTIVAMENTE) OU A **TRIÁDE DIMINUTA**. POR QUÊ? PORQUE UMA **TRIÁDE DIMINUTA** TEM DIFICULDADE EM AGIR COMO UM **ACORDE FUNDAMENTAL TEMPORÁRIO**.

EM TONS MENORES, OS COMPOSITORES GERALMENTE SOMENTE USAVAM DOMINANTES SECUNDÁRIOS DE **IV** E DE **V**.

ESSES ACORDES FREQUENTEMENTE RESOLVEM NO ACORDE "**EMBAIXO DA BARRA**", MAS NA REALIDADE ELAS PODEM SER APROXIMADOS E RESOLVIDOS USANDO-SE O **MOVIMENTO BÁSICO DE FUNDAMENTAIS**!

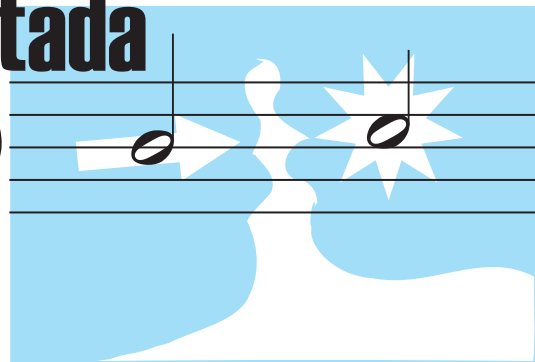


O MOVIMENTO BÁSICO DE FUNDAMENTAIS **DOMINA!**

SIM. ELAS DOMINAM.

Acordes de Sexta Aumentada

ASSIM COMO NAQUELA **TENSÃO INCRÍVEL** UM POUCO ANTES DO **HERÓI** FINALMENTE BEIJAR A **MOCINHA SENSÍVEL**, O **SEMITOM** É O **INTERVALO MAIS USADO** PARA CRIAR **TENSÃO** NA MÚSICA DO PERÍODO DA PRÁTICA COMUM. ELA MOVE **TODO O ESTILO!**



SE **UM** SEMITOM PODE CRIAR TAMANHA TENSÃO, ENTÃO QUE TAL **DOIS** SEMITONS SOANDO **SIMULTANEAMENTE?** VAMOS ABUSAR DA CRIATIVIDADE AQUI POR UM MINUTO E **DESCOBRIR** UM NOVO JEITO DE APROXIMAR O ACORDE DIATÔNICO. NESSE CASO, NÓS O USAREMOS PARA APROXIMAR A **TRIÁDE DOMINANTE**.

PRIMEIRO, COMEÇAREMOS COM O DOBRAMENTO DA TÔNICA DE UM **ACORDE V...**



V

...E APROXIMAR AQUELA OITAVA COM UM SEMITON **ABAIXO** DA NOTA MAIS ALTA,



V

...E UM SEMITON **ACIMA** DA NOTA MAIS BAIXA...



V

...E, FINALMENTE, ADICIONAR A TÔNICA COMO A TERCEIRA NOTA.

O RESULTADO É UM NOVO ACORDE, QUE CHAMAMOS DE **ACORDE DE SEXTA AUMENTADA**, DEPOIS DO INTERVALO CRIADO PELAS NOTAS DE CIMA E DE BAIXO.

SE USARMOS APENAS TRÊS NOTAS E DOBRARMOS A TÔNICA, NÓS TEMOS UMA SEXTA AUMENTADA **ITALIANA**.



It.6

ACORDES DE SEXTA AUMENTADA SÃO ACORDES **PREDOMINANTES**, SIGNIFICANDO QUE ELES SÃO USADOS PARA APROXIMAR ACORDES DOMINANTES. ELES GERALMENTE SÃO USADOS PARA APROXIMAR **TRIÁDES** DOMINANTES, NÃO **SÉTIMAS DOMINANTES**, POR CAUSA DAS TÔNICAS DOBRADAS PRESENTE NAS TRIÁDES DOMINANTES.

NO ENTANTO, ELES TAMBÉM APROXIMAM **ACORDES DE TÔNICA EM SEGUNDA INVERSÃO**, QUE TAMBÉM CONTÉM UM **QUINTO GRAU DA ESCALA DOBRADO**.



Al.6 I₄

SE ADICIONARMOS O SEGUNDO GRAU DA ESCALA AO INVÉS DE DOBRAR A TÔNICA, NÓS OBTÉMOS A SEXTA AUMENTADA **FRANCESA**.



Fr.6



Fr.6 I
em b2

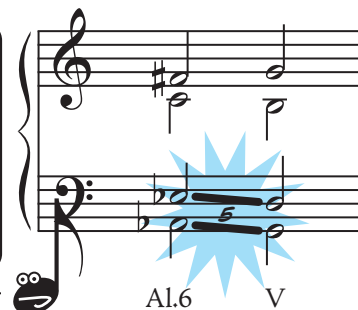
RARAMENTE, ACORDES DE SEXTA AUMENTADA SÃO ENCONTRADOS **TRANSCRITOS ABAIXO** UMA QUINTA **JUSTA**, ANALISADOS COMO "**EM BEMOL DOIS**", E USADOS PARA APROXIMAR UM ACORDE DE TÔNICA EM **POSIÇÃO FUNDAMENTAL**.

E SE SUBSTITUÍRMOS O SEGUNDO GRAU DA ESCALA COM A TERÇA BEMOL DA MESMA, NÓS OBTÉMOS A SEXTA AUMENTADA **ALEMÃ**.



Al.6

E, FINALMENTE, AO RESOLVER ACORDES DE SEXTA ALEMÃ A UMA TRIÁDE DOMINANTE, VOCÊ PODE SE DEPARAR COM **QUINTAS PARALELAS...** MAS É **PERFEITAMENTE ACEITÁVEL!** **MOZART FAZIA ISSO O TEMPO TODO!**



Al.6 V