



## HARMONIA E ANÁLISE I – 2013/1º Regular

### RELATÓRIO DAS AULAS

**29/04/2013**

Apresentação do Plano de Ensino. Discussão sobre o conceito de Harmonia e palavras relacionadas: “acorde”, “vozes”, “acompanhamento”. Exemplo de “Se Não Existisse o Sol”, do Bumba-boi da Maioba: melodia possui funções harmônicas claras, mas não há nenhum acorde presente. Conceito de melódico e harmônico (horizontal e vertical): funções harmônicas não se restringem somente a elementos verticais. Formações de acordes na Música Tradicional e nas escalas Ocidentais: graus **I** a **VII**, pensando através do modalismo (exemplo de escala dado no quadro não possuía armadura). Funções harmônicas dos graus, nos modos Maior e Menor. Diferença entre as funções sensível e subtônica demonstradas auditivamente.

**06/05/2013**

Audição da peça “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré. Breve discussão sobre a importância desta canção para a História da Música Brasileira (o “hino da Ditadura Militar”). A aula consistiu prioritariamente em análise fraseológica, partindo da grande forma para as formas menores. Audição inicial: percepção dos instrumentos utilizados (um violão solo improvisador, um violão de acompanhamento, contrabaixo elétrico e voz) e divisão da forma de acordo com aspectos musicais variados, discutidos e decididos conscientemente. Métrica detectada a partir do motivo rítmico do violão acompanhador: ternário simples, lembrando modelos rítmicos característicos de “Ciranda” ou “Milonga”. Contagem dos compassos de acordo com seções da forma musical. A Audiopartitura ficou assim:

Compassos	9+16+15		16		16		8		16		16		8		16		16		8		16		32	
Forma	A		B		C		A'		B'		C		A''		B''		C		A'''		B'''		C'	
Violão	S	S					S					S					S					S		S > dim.
Voz		M		E	R		E	R		E	R		E	R		E	R		E	E				R > dim.

S = Solo de Violão; M = Melodia cantada; E = Melodia da Estrofe; R = Melodia do Refrão

Análise harmônica: **I**→**VII** em toda a peça. Detecção da tônica como harmonia que traz maior sensação de repouso. Modo eólio (**I**→**VII**) x Modo menor (Tônica→Subtônica). Análise da melodia para improvisação: uso de notas no modo eólio durante toda a peça, porém, direcionando a melodia improvisada para que no primeiro tempo do compasso haja notas reais do acorde.

**08/05/2013**

Audição de “O Pulso”, do grupo Titãs, gravada no estilo “acústico”. A análise instrumental detectou seis instrumentos: guitarra elétrica, baixo elétrico, bateria, teclado, voz e violão com cordas de aço. Foram feitas, concomitantemente três análises da forma, cada qual com base em elementos específicos, conforme se segue:

Análise 1	A	B	C	B	C	B	A	C	B	D
Análise 2	A	A'	A''	B	B'	B	C	B'	B	C'
Análise 3	a	a'	a''	A'''	A''''	A'''	B	A'''	A'''	B'

A primeira análise levou em consideração a letra da música, sendo A = sem letra, B = estrofe, C = refrão e D = mescla de elementos de B e C. A segunda análise priorizou o caráter musical (intensidade e tipos de ataque dos instrumentos) em relação à progressão harmônica, sendo A = sonoridade *piano*, com instrumentos em *pizzicato*; B = instrumentos tocando com maior intensidade e realizando melodias mais densas; C = mesmo caráter de B, mas com progressão harmônica diferente. A terceira análise foi baseada principalmente na progressão harmônica, sendo A = **V**→**I** e B = **IV**→**III**. A letra 'a' (minúscula) foi um meio de representar a diferença no caráter musical, considerando que a mesma foi feita sob uma mesma base harmônica.

Para detectar os acordes, o professor colocou a peça para audição e tocou o acompanhamento no Piano Digital (simultaneamente ou não), pedindo aos alunos que cantassem os baixos. Esta é uma estratégia para desenvolver o ouvido harmônico. Em seguida, eles detectaram o intervalo que o baixo fazia entre os acordes, com base também na escala. Foi solicitado que eles cantassem a escala maior (Lá maior), para ajudar na detecção do intervalo. Assim, foi detectado a progressão **V**→**I** ou **E**→**A** na primeira progressão, sendo os acordes **IV**→**III** ou **D**→**C** na segunda progressão. O professor tocou várias vezes a passagem entre as progressões (que seria, então, **I**→**IV**), sugerindo sua interpretação como um tipo de tonalização, semelhante à dominante secundária. Assim, criou-se um centro tonal em Ré Maior. A partir disso, tomando Ré como primeiro grau, o professor explicou que o acorde de **VII** grau estava alterado, devendo ser um **C#º** se fosse o modo maior. Porém, como se trata de um acorde de Dó Maior (**C**), houve o chamado empréstimo modal, mais especificamente um Ré mixolídio. Assim, reforçou-se que a cifragem funcional tradicional é muito eficiente na análise de peças que seguem de forma mais “comportada” os padrões tonais, e que a cifragem popular é mais eficiente na análise de peças modais. Foi citado o trabalho de Schenker, que em sua abordagem positivista, defendia que as “obras musicais de qualidade” deveriam obedecer ao esquema harmônico tonal reduzido de **I**→**V**→**I**. Isso se deve, na verdade, a uma abordagem didática do autor, feita para o ensino elementar de harmonia. A problemática se dá na interpretação descontextualizada da proposta de Schenker. Além disso, ela só é útil em caso de análise de obras tonais que sigam mais fielmente os padrões dessa linguagem. Por último, reforçou-se que a análise de Música Popular é complexa, pois há diversos casos de tonalismo mesclados com modalismo e empréstimo modal.

**13/05/2013**

Audição de “Assum Preto”, de Humberto Teixeira. A seguir, comentou-se a letra, que versa sobre esta espécie de pássaro, que era comumente aprisionada e tinha os olhos furados para ficar cego e cantar mais – uma forma cruel de tratar animais. Em seguida, foi feita a detecção dos instrumentos utilizados nesta gravação – voz, violão de sete cordas, sanfona e contrabaixo acústico. Dessa vez, o professor foi realizando a análise harmônica juntamente com os alunos, colocando cada trecho em execução, tocando-o no Piano Digital e solicitando

que os alunos cantassem o baixo do acorde, buscando ouvir cada função harmônica. Primeiramente, houve audição do trecho até que os alunos decidissem qual acorde oferecia maior sensação de repouso, para que este pudesse ser considerado o I grau. Em seguida, os baixos dos acordes eram cantados, definindo então possíveis graus para a progressão harmônica. Um fato importante é a abordagem relativa da detecção da harmonia: em nenhum momento, o professor atribuiu alturas absolutas à cifragem; ela foi toda feita por meio de intervalos. Em casos onde alunos detectaram outros possíveis baixos, foi necessário tratar sobre inversões de acordes, pois os baixos não correspondiam à fundamental destes acordes. Sendo assim, o professor mostrou vários exemplos, mencionando uma regra: “acordes onde a nota fundamental não é a mesma nota do baixo estão necessariamente invertidos”. Assim, o professor solicitou que os alunos começassem a desenvolver a percepção de inversões – cantar o baixo e perceber que a função do acorde no contexto permite detectar sua inversão. Esta é uma habilidade difícil de ser desenvolvida; por isso preferiu-se a detecção de acordes na posição fundamental inicialmente, esperando que acontecesse uma situação musical que permitisse inserir o assunto. Em seguida, o professor continuou a análise harmônica da peça, que remeteu a questões estudadas nas outras aulas. A “grosso modo”, as funções harmônicas e suas respectivas cifras ficaram da seguinte maneira:

IV I V<sub>7</sub> I I<sub>7</sub> IV I V<sub>7</sub> I |

Segundo alunos com experiência em Harmonia Tradicional, foi mencionada a possibilidade de cifrar o acorde I<sub>7</sub> como V/IV (dominante do IV grau), pois ao se tornar uma dominante individual de outra tonalidade (no caso do IV grau), este acorde assume uma função harmônica relativa a esta nova tonalidade. Ainda, o professor reforçou que a análise das funções de um acorde não pode ser feita de forma isolada de um contexto musical, assim como na língua portuguesa uma palavra não pode assumir isoladamente a função de sujeito, predicado, objeto direto/indireto ou adjunto adnominal/adverbial sem estar inserida em uma frase.

Outra questão tratada durante a detecção da progressão harmônica foi o movimento harmônico. No início da introdução desta peça, a mudança de acordes ocorre a cada quatro tempos, e no final da introdução, a mudança ocorre a cada dois tempos. Assim, o professor sugeriu duas formas de notação desta diferença: colocar figuras rítmicas equivalentes à duração de cada harmonia/acorde/cifra, ou utilizar o acorde com menor duração como referência para a notação das cifras, conforme exemplo abaixo:

IV ” I ” V<sub>7</sub> ” I ” I<sub>7</sub> ” IV ” I ” V<sub>7</sub> I ” IV I V<sub>7</sub> I I<sub>7</sub> IV I V<sub>7</sub> I ” ||

O sinal (”) significa, então, manter a harmonia por mais um “tempo harmônico”.

Após a análise desta peça, o professor fez uma breve consideração sobre como cifrar acordes invertidos utilizando a cifragem funcional, conforme se segue:

<b>BAIXO</b>	F	3 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	F	3 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>
<b>CIFRAGEM</b>	I	I <sub>6</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>6</sub> <sub>5</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>2</sub>

O número da cifragem indica a distância entre a nota do baixo e a fundamental, e quando houver sétima, indicam a distância entre a nota do baixo, a fundamental e a sétima (caso estas não coincidam). Os intervalos estão indicados em vermelho.

Por último, houve a audição de “Dragostea Din Tei”, do grupo moldavo O-Zone. Foi dito que “Festa no Apê” é apenas uma nova letra para esta música, havendo a possibilidade de ser considerado plágio da melodia. Em seguida, foi feita a análise harmônica da peça, onde o professor solicitou aos alunos que detectassem sozinhos a progressão harmônica. Porém, houve dificuldades por parte de alguns alunos, levando o professor a fazer a correção solicitando que os mesmos escolhessem o acorde que lhes oferecia maior sensação de repouso para ser a tônica (o I grau) da cifragem. Em seguida, o professor tocou os acordes no Piano Digital, onde houve a detecção da sequência **IV**→**I**→**V**→**VI**. Foi feita uma breve introdução às cadências harmônicas, reforçando o fato de que tanto **I** quanto **VI** podem oferecer sensações de repouso. As cadências são como finalizações de uma frase, significando a um trecho musical que se finda, podendo trazer sensações de conclusão ou suspensão. No quadro, foram descritos inicialmente os seguintes tipos de cadência:

<i>Graus</i>	<i>Funções Harmônicas</i>	<i>Tipo de Cadência</i>
V → I	Dominante → Tônica	Cadência Perfeita
IV → I	Subdominante → Tônica	Cadência Plagal
V → VI	Dominante → Sobredominante	Cadência de Engano

As cadências imperfeitas foram mencionadas como variantes de **V**→**I**, mas com acordes invertidos, pois as inversões enfraquecem a progressão harmônica, trazendo menor sensação de conclusão do que a cadência perfeita. Foram dados exemplos tocados ao Piano Digital de vários tipos de cadências imperfeitas, utilizando diversas possibilidades de inversões.

### 15/05/2013

A aula de hoje baseou-se em exercícios para desenvolvimento do ouvido harmônico, através de audição e “cantar o baixo”, observando os intervalos entre eles e, caso haja dúvida, imaginar uma escala entre os baixos para ir contando os graus. Assim como na aula anterior, não se falou em tonalidades absolutas, focando na audição relativa dos graus. A primeira música analisada foi “Debaixo dos caracóis de seus cabelos”, na gravação de Caetano Veloso com voz, violão e guitarra. O professor rapidamente conduziu a análise formal, havendo uma progressão harmônica para as estrofes e outra progressão para o refrão, ficando assim:

$$I \quad II_7 \quad V_7 \quad IIV_4^6 I \quad :| : \quad I \quad IV \quad V_7 \quad IIV_4^6 I \quad :|$$

A distância entre as cifras procurou evidenciar o movimento harmônico. Foi brevemente mencionado o caráter de *appoggiatura* do **IV** grau na segunda inversão, porém, foi dito que as figurações melódicas serão tratadas em oportunidade posterior. Em seguida, foi realizada a análise de “Sweet Child O’Mine”, do grupo Aerosmith. Ao longo da análise harmônica, foi constatado que esta música está no modo Mixolídio, e que há uma “tonicalização” – apesar da peça estar no idioma modal, nosso ouvido contemporâneo insiste em buscar uma função central. As quatro progressões harmônicas da peça foram cifradas conforme se segue:

$$I \quad VII \quad IV \quad I \quad | \quad V \quad VII \quad I \quad | \quad I \rightarrow VII \quad |$$

I VI V IV | I III IV VI VII IV |

Há uma ponte no final da segunda progressão, onde o I grau da primeira seção se torna o VII grau da segunda seção que, então, passa a ser cifrada em relação a este novo centro. A cadência VII IV I, no final, ocorre em movimento harmônico bem mais rápido que nas demais harmonias. Por fim, foi analisada a música “Keep on Rising”, de Michelle Sellers, uma música dançante semelhante a “Dragostea Din Tei”, analisada na aula passada. A cifragem ficou conforme indicada adiante:

I V VII IV |

**20/05/2013**

Hoje, a aula se concentrou na detecção e cifragem de progressões harmônicas. A primeira peça analisada foi “Lá vai o bicho”, do grupo maranhense Bicho Terra. Durante toda a peça, foi utilizada uma única progressão harmônica, com breves mudanças no movimento harmônico (em geral, um acorde para cada dois tempos, com algumas exceções). Seguem abaixo duas possibilidades de cifragem encontradas na atividade:

B $\flat$  Gm Cm F7  
I VI II V $_7$

B $\flat$  G7 Cm F7  
I VI $_7$  II V $_7$

Esta música permite interpretar o VI grau tanto menor quanto como dominante do II grau, uma vez que o acompanhamento não deixa claro qual é a terça deste acorde, além da melodia não possuir esta nota característica. No caso da “dominante secundária”, o professor demonstrou duas formas de definir o acorde: uma se baseia na detecção dos baixos (I, VI, II), onde será anotado o acorde de dominante (que será, naturalmente, alterado:  $\text{VI}_7$ ); a outra consiste em criar uma “linha paralela”, onde a função dominante é detectada pelo ouvido, exigindo a notação:  $\text{V}_7/\text{II}$  e II, indicando que o primeiro acorde é dominante do segundo.

A segunda peça, “Que país é este” do grupo Legião Urbana, teve sua progressão harmônica rapidamente detectada, conforme indicado abaixo:

A F G  
I VI VII

Aqui, temos o uso do modo menor com a subtônica, conforme visto nas aulas anteriores. A técnica de detecção se baseou em cantar o baixo dos acordes, procurando detectar os intervalos e, conseqüentemente, o grau da escala.

A última peça analisada nesta aula foi o reggae “Superman”, de Tarrus Riley. Como nesta peça as funções tonais das quatro harmonias utilizadas não são muito claras – há acordes invertidos, acordes que se mantêm por mais tempo (dando a sensação de repouso harmônico) e cadências que funcionam tanto no modo maior quanto menor, “confusões” feitas

principalmente devido aos contornos melódicos feitos pelo Baixo Elétrico, que influenciam efetivamente na percepção das harmonias – houve duas possibilidades de cifragem: uma para as pessoas que “sentiram” o repouso harmônico no primeiro acorde; e outra para aqueles que “sentiram” o repouso no terceiro acorde. Seguem abaixo as duas possibilidades de interpretação:

F G/D Am F

I II<sub>6</sub> III I  
VI VII<sub>6</sub> I VI

Na primeira interpretação (a tônica é Fá Maior), seria necessário um **Sib** na armadura, fazendo com que o acorde natural do II grau seja Sol menor (**Gm**). Porém, o acorde presente é Sol Maior, havendo necessidade de “cortar” a cifra por ser este um acorde alterado. Outra interpretação possível para este acorde (**II**) é considerá-lo uma dominante secundária de Dó Maior (**V/V**), que ao invés de resolver em Dó Maior, resolve em Lá menor, que é **VI** grau de Dó Maior, ou seja: poderia ser uma *Cadência de Engano*: **V/V**→**VI/V**.

A segunda interpretação toma como base o acorde de Lá menor como centro tonal, tornando-se uma forma mais simples de interpretação se comparada à cifragem em Fá Maior. Neste caso, temos o **VII** grau com função de subtônica, não exigindo que o acorde seja notado como alterado.

A aula seguinte consistirá em uma prova que possuirá questões de detecção de progressões harmônicas, com sua respectiva representação através de cifras e notas na pauta. Haverá, também, questões sobre formação de acordes.

## 22/05/2013

Aula baseada na aplicação de uma prova, em caráter de avaliação, com peso de 10 pontos. Abaixo, segue o gabarito comentado, com possibilidades de respostas:

### Questão 1 (2,5 pontos)

Primeira Progressão:

**V<sub>7</sub> – I** (mais correta); **V – I**; **I<sub>7</sub> – IV** (considerando a tônica da segunda progressão; é correta, mas não é tão pertinente quanto a interpretação anterior); **I<sub>7</sub> – IV**; **I – IV**. Repetições serão analisadas caso a caso.

Segunda Progressão:

**VI – I – VII – VI – I**. Repetições serão analisadas caso a caso.

### Questão 2 (3,0 pontos)

A resposta dependerá do que foi respondido na questão anterior. Serão avaliados somente a formação dos acordes sua relação com a cifragem funcional e popular, de acordo com os graus detectados na primeira questão. Erros dos graus da primeira questão não influenciarão aqui.

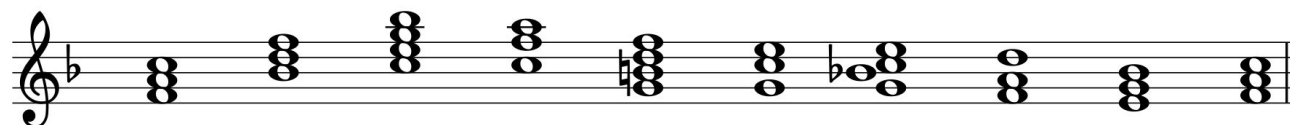
### Questão 3 (1,5 pontos)

1ª: Cadência de Engano; 2ª: Cadência Perfeita; 3ª: Cadência Interrompida ou Deceptiva.

#### Questão 4 (3,0 pontos)

Resultado possível:

F B $\flat$  C7 F/C G7 C/G C7/G Dm/F E $^{\circ}$  F



I IV V<sub>7</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub> H<sub>7</sub> V<sub>6</sub><sub>4</sub> V<sub>4</sub><sub>3</sub> VI<sub>6</sub> VII I

Serão considerados corretos casos onde são utilizadas outras formas de cifragem (V<sub>7</sub>IV no lugar de H<sub>7</sub>, por exemplo) ou escrita de acordes em outras regiões (desde que estes correspondam à cifragem indicada).

**27/05/2013**

As atividades deste dia se basearam na correção da prova – conforme critérios de avaliação dispostos acima – e na detecção das harmonias de “Borboleta”, da dupla Victor e Leo.

Durante a correção da prova, algumas questões se tornaram mais evidentes, de acordo com o material utilizado para estudo por parte dos alunos. Houve problemas com relação ao conceito de cifragem funcional, para quem utilizou como referência “Harmonia” de Ian Guest. Neste livro voltado para a linguagem da Música Popular, o autor cria um tipo de cifragem que mescla características da cifragem popular e da cifragem funcional, utilizando indicações de terça menor ou alterações em graus com bemol ou sustenido, por exemplo. Esta abordagem causa “confusão” para quem estuda a cifragem funcional padrão da Harmonia Tradicional, pois o objetivo desta é analisar a função das harmonias em progressões, tendo como base um contexto tonal – este tipo de cifragem é fortemente voltado à música tonal, especialmente com escrita diatônica. Já com relação à cifragem popular, não há um padrão, e sua finalidade é descrever exatamente o acorde como ele deve ser executado, sem menção à sua função harmônica em um contexto.

Ao detectar as harmonias da música “Borboleta”, chegou-se à seguinte sequência, com base na forma musical:

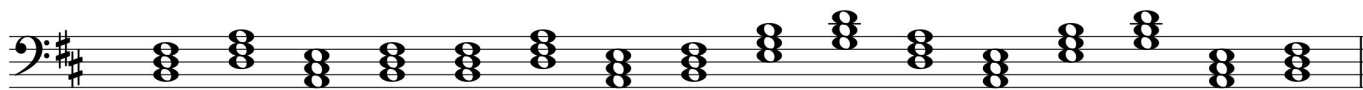
Estrofe: I – III – VII – I; I – III – VII – I; IV – VI – III – VII; IV – VI – VII – I;

Refrão: VI – III – VII – I; (x4)

Solo de Violão: III – VII – V – VI – VII

Em seguida, foi solicitado que as cifras fossem colocadas na pauta, para fazer os respectivos acordes e a cifragem popular. Como forma de exemplificar a diferença entre a cifragem funcional – que se baseia nas funções harmônicas – e da cifragem popular – que representa exatamente as alturas que formam o acorde – foi elaborado um exercício com a mesma cifragem funcional e notação, porém, em tonalidades diferentes, mudando a clave:

Bm D A Bm Bm D A Bm Em G D A Em G A Bm



I III VII I I III VII I IV VI III VII IV VI VII I

Outra possibilidade:

Gm B $\flat$  F Gm Gm B $\flat$  F Gm Cm E $\flat$  B $\flat$  F Cm E $\flat$  F Gm

I III VII I I III VII I IV VI III VII IV VI VII I

Por fim:

Am C G Am Am C G Am Dm F C G Dm F G Am

I III VII I I III VII I IV VI III VII IV VI VII I

Assim, procurou-se demonstrar que a cifragem funcional não varia de acordo com a transposição, ao contrário da cifragem popular. Ainda, evidenciou-se que a cifragem funcional requer necessariamente a partitura, pois em contextos como na progressão mostrada abaixo, a cifragem popular se mostra mais adequada:

F	A $\flat$ $^{\circ}$	Gm	B $\flat$ $^{\circ}$	Am	A7	D
I	III $_{\sharp}$	II	IV $_{\sharp}$	III	III $_7$	VI

Em contextos de tonalismo estendido e/ou empréstimo modal – como o da passagem acima, proveniente da música “Rosa”, de Pixinguinha – a cifragem popular é bem clara com relação à formação dos acordes. Se utilizássemos somente a cifragem funcional, não seria possível saber se o acorde III $_{\sharp}$  (terceiro grau em relação à Fá Maior) é A $\flat$  $^{\circ}$ , A $^{\circ}$  ou A $\sharp$  $^{\circ}$ ; sabemos apenas que este acorde é alterado. Dessa forma, é característica da cifragem funcional utilizar outra fonte de informação (a partitura, por exemplo) para realmente sabermos qual a composição exata de alturas do acorde.

**29/05/2013**

A aula de hoje consistiu em iniciar a análise do Prelúdio da 1 $^{\circ}$  Suíte para Violoncelo de J. S. Bach, começando com apreciação acompanhando na partitura de uma interpretação do violoncelista Pablo Casals. Agora, a partitura aumenta a quantidade de recursos disponíveis para análise funcional, não dependendo somente do ouvido. A tonalidade foi rapidamente detectada a partir da armadura utilizada e da audição de toda a peça, que se mantém relativamente estável sob uma tonalidade (no caso Sol Maior). É interessante observar, ainda, como uma peça para instrumento “melódico” possui claras evidências de progressões harmônicas, derrubando a concepção usual de que instrumentos melódicos não estimulam o desenvolvimento do ouvido harmônico. Em seguida, o professor tocou no Piano os quatro primeiros compassos, para que se tornasse mais clara a detecção da primeira progressão harmônica. Neste trecho, há um baixo em Sol acompanhado de mudanças harmônicas na região mais aguda do instrumento. Optou-se pela seguinte cifragem:

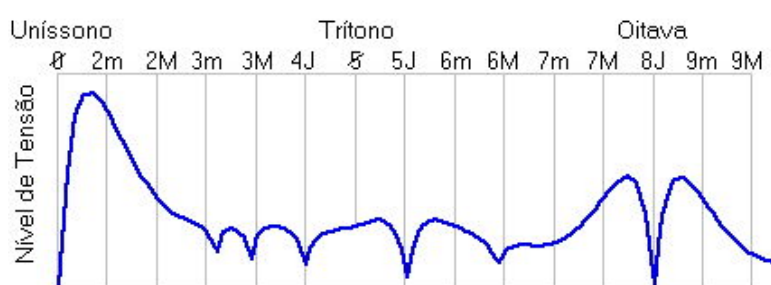
**I | IV $_6$  | “VII $_9$ ” | I**

Segundo o livro de Harmonia de Paul Hindemith, não é possível interpretar o terceiro compasso como proveniente de um acorde de nona invertido, pois a exigência da nona como



nota mais aguda não ocorre neste caso. Houve uma breve tentativa de entender a notação de cifragem das inversões do acorde de nona, que pode ser **VII<sub>9</sub>**, **VII<sub>10/4/2</sub>** e **VII<sub>7/6/5</sub>**. Apesar da aula ter culminado neste assunto, ele será discutido posteriormente.

Outra questão abordada em aula trata dos conceitos de **consonância** e **dissonância**, apresentados somente agora. O professor tocou vários intervalos ao Piano, solicitando que os alunos reconhecessem os intervalos como consonantes ou dissonantes. Foi dito que esta conceituação de consonância e dissonância tem um caráter subjetivo, devido aos adjetivos que são utilizados para defini-las – consonância possui um som mais “limpo”, “harmonioso”, enquanto a dissonância soa de forma “estridente”, “tensa” ou “em choque”. Entretanto, seu reconhecimento é feito **objetivamente** através da audição, pois não se equivocam ao diferenciar uma consonância de uma dissonância. Abaixo, segue um interessante quadro indicando o “nível de dissonância” (tensão) de cada intervalo, segundo experimento psicológico em um programa para composição (Algorithmic Music Evolution Engine – AMEE):



Fonte: <http://britcruise.com>

Na aula, o professor explicou que o conceito de consonância e dissonância está associado à série harmônica. Como poucos a conheciam, foi feita uma explicação, utilizando um violão para ilustrar a diferença de sonoridade entre um toque comum e o ataque chamado harmônico. Toda onda sonora possui modos de vibração, excitados por frequências múltiplas entre si (isso todos deveriam saber da disciplina de Física na Educação Básica). Cada frequência estável gera uma onda e, auditivamente, uma nota musical. Como exemplo, temos o Lá 4 – diapasão – que possui 440 Hz. Ao tocar uma nota em um instrumento acústico que possui corda (isso não vale para o Piano Digital!), ondas nas frequências de  $x$ ,  $2x$ ,  $3x$ ,  $4x$ ,  $5x$ , ...  $nx$  Hertz também vibram, por serem múltiplas da Fundamental. No caso do Lá 4, a fundamental possui 440 Hz, o primeiro harmônico 880 Hz, o segundo 1320 Hz, o quarto 1760 Hz, e assim por diante.

Na teoria musical, a série harmônica é representada por um conjunto de intervalos que, na verdade, não correspondem às alturas absolutas no temperamento igual, pois neste não são utilizadas as alturas da série harmônica. Um exemplo prático disso ocorre quando instrumentos não temperados – cordas e metais – tocam junto com o Piano, tendo que “afinar” o tempo todo. Entretanto, para fins de compreensão teórica, a série harmônica é muito útil. Em seguida, segue a série harmônica do Dó 3 (C2), nas nomenclaturas francesa (Dó, Ré, Mi...) e norte-americana (C, D, E...):

F      1°      2°      3°      4°      5°      6°      7°      8°      9°      10°

8J      5J      4J      3M      3m      3m      2M      2M      2M      2m

D62    D63    So13    D64    Mi4    So14    Sib4    D65    Re5    Mi5    Fa5  
C3    C4    G4    C5    E5    G5    Bb5    C6    D6    E6    F6

Observando a série harmônica, temos as seguintes conclusões:

- Os intervalos classificados como “justos” são os primeiros que aparecem na série, enquanto os demais são classificados em “maiores” ou “menores”;
- Quanto mais distante o intervalo e sua respectiva inversão estiverem do início da série harmônica, mais dissonante ele é. Abaixo, segue uma tabela com as classificações dos intervalos de acordo com o “nível de dissonância”:

Intervalo / Inversão		Classificação
Mais Dissonante ↓	8ª Justa / Unísono 5ª Justa / 4ª Justa	Consonâncias Perfeitas
	3ª Maior / 6ª menor 3ª menor / 6ª Maior	Consonâncias Imperfeitas
	2ª Maior / 7ª menor	Dissonância Branda
	2ª menor / 7ª Maior	Dissonância Forte

*Sobre Inversão de intervalos:*

A inversão de um intervalo é justamente o intervalo que falta para completar uma oitava. Seguem exemplos abaixo:

3M/6m    3m/6M    2M/7m    4J/5J

Observe que o único intervalo que não aparece na sequência da série harmônica é o **trítono** (4ª aumentada ou 5ª diminuta). Ele é chamado assim por ser composto de três tons (seis semitons). Este é o único intervalo que sua inversão corresponde a ele mesmo, e segundo alguns autores, não possui classificação como dissonante ou consonante (vago). Além disso, o trítono é o intervalo que alicerça o tonalismo, pois está sempre presente na função Dominante. Sua resolução cromática (ele fecha em uma terça) significa o repouso de uma tensão:

V<sub>7</sub>      I

O sistema de análise tonal desenvolvido por Paul Hindemith se baseia justamente na resolução do trítono como forma de repouso do discurso tonal. Entraremos em maiores

detalhes na próxima disciplina de Harmonia, ao abordar condução de vozes. Finalizando, o trítone é conhecido também como *diabolus in musica*, pois na Idade Média, era um intervalo a ser evitado nas composições deste período.

Abaixo, segue uma lista de correspondência entre **intervalos relativos** (aqueles que mudam de acordo com o contexto: segundas, terças, quartas, etc.) e **intervalos absolutos** (cuja extensão é aplicável em qualquer situação: tons e semitons), retirada do Método de Piano:

Semitons	Intervalos relativos possíveis							
1	2 <sup>a</sup> m							
2	2 <sup>a</sup> M	3 <sup>a</sup> dim						
3	2 <sup>a</sup> aum	3 <sup>a</sup> m						
4		3 <sup>a</sup> M	4 <sup>a</sup> dim					
5		3 <sup>a</sup> aum	4 <sup>a</sup> J					
6			4 <sup>a</sup> aum	5 <sup>a</sup> dim				
7				5 <sup>a</sup> J	6 <sup>a</sup> dim			
8				5 <sup>a</sup> aum	6 <sup>a</sup> m			
9					6 <sup>a</sup> M	7 <sup>a</sup> dim		
10					6 <sup>a</sup> aum	7 <sup>a</sup> m		
11						7 <sup>a</sup> M	8 <sup>a</sup> dim	
12						7 <sup>a</sup> aum	8 <sup>a</sup> J	
13							8 <sup>a</sup> aum	

Nomenclatura: **dim** = diminuta, **m** = menor, **M** = maior, **J** = justa, **aum** = aumentada

Para explicar os conceitos de consonância e dissonância, foi necessário tratar de toda esta questão teórica. Finalizou-se a aula na perspectiva de dar continuidade à análise funcional da peça de Bach na próxima oportunidade.

**03/06/2013**

Voltando à análise do Prelúdio da Suíte nº 1 para Violoncelo Solo de J. S. Bach, houve sua cifragem funcional, conforme se segue:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<b>I</b>	<b>IV</b>	<b>VII</b>	<b>I</b>	<b>VI</b> <sub>6</sub>	<b>H</b> <sub>5</sub> <sup>6</sup>	<b>V</b> <sub>6</sub>	<b>VI</b>	<b>H</b> <sub>3</sub>	<b>V</b>
<i>pedal I</i> _____									
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
<b>I</b> <sub>5</sub>	<b>II</b> <sub>6</sub>	<b>V</b> <sub>8</sub>	<b>VI</b> <sub>6</sub>	<b>V</b> <sub>5</sub> <sup>6</sup>	<b>I</b> <sub>7</sub>	<b>IV</b>	<b>VII</b>	<b>I</b>	<b>H</b> <sub>5</sub> <sup>6</sup>
<i>pedal I</i> _____									
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
<b>V</b> <sub>2</sub>	<b>V</b> <sub>2</sub> <b>H</b>	<b>V</b>	<b>V</b> <b>VII</b>	<b>V</b> <sub>9</sub>	<b>V</b> <b>I</b> <sub>4</sub> <sup>6</sup>	<b>I</b> <sub>4</sub> <sup>6</sup> <b>H</b> <sub>9</sub>	<b>H</b> <sub>9</sub>	<b>V</b>	<b>V</b> <sub>7</sub>
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
<b>IV</b> <sub>7</sub> <b>III</b> <sub>7</sub>	<b>II</b> <sub>7</sub> <b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>
<i>pedal II</i> _____							<i>pedal V</i> _____		
41	42	43	44						
<b>I</b> <sub>4</sub> <sup>6</sup>	<b>II</b> <sub>7</sub>	<b>V</b> <sub>7</sub>	<b>I</b>						

Confirmando o que muitos disseram, trata-se de uma peça difícil para analisar, pois com se trata de uma peça para instrumento melódico solo, há momentos em que a harmonia deve ser deduzida pelo movimento melódico ou até por apenas duas notas, reforçando a necessidade de tocar e perceber o que “o ouvido pede”. Neste contexto, fica difícil reconhecer as harmonias somente pela partitura, pois a referência é prioritariamente auditiva. Isto reforça a diferença na abordagem didática desta disciplina, que parte da percepção e agora caminha para a análise teórica a partir da partitura. Portanto, a peça escolhida para análise na próxima aula é o Prelúdio em Dó Maior do primeiro livro do Cravo Bem Temperado (Prelude in C, from the *Well Tempered Clavier*, Book One), que oferece referências visuais para a harmonia mais diretamente, através da partitura.

### 05/06/2013

Na aula de hoje, o professor solicitou aos alunos que fizessem a análise do Prelúdio nº 1 em Dó Maior do primeiro livro do Cravo Bem Temperado de J. S. Bach, trabalhando em grupo com média de cinco participantes. Como não houve tempo para finalizar e corrigir a atividade, a próxima aula consistirá na correção e discussão acerca de dúvidas que surgiram durante o percurso da análise.

### 10/06/2013

Foi feita a correção da análise funcional sobre o Prelúdio nº 1 do Cravo Bem Temperado, Livro 1, de J. S. Bach, conforme indicado abaixo:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
I	II <sub>2</sub>	V <sub>5</sub> <sup>♯</sup>	I	VI <sub>6</sub>	II <sub>2</sub>	V <sub>6</sub>	I <sub>2</sub>	VI <sub>7</sub>	II <sub>7</sub>	V	
12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
I <sub>5</sub>	II <sub>6</sub>	VII <sub>5</sub>	I <sub>6</sub>	IV <sub>2</sub>	II <sub>7</sub>	V <sub>7</sub>	I	I <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	IV <sub>5</sub>	VII <sub>5</sub>
24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
V <sub>7</sub>								I <sub>7</sub>			I
pedal V								pedal I			

É interessante observar as diferenças entre a análise feita em sala e outra, disponível na internet, em: [http://www.oocities.org/vienna/opera/3286/pag\\_estudos.html](http://www.oocities.org/vienna/opera/3286/pag_estudos.html). Nesta, foram utilizadas formas de notação dos acordes não utilizadas na cifra tradicional. Na próxima aula, discutiremos este tipo de cifra, e faremos uma análise das progressões harmônicas da peça.

Durante a correção, surgiram várias dúvidas. Abaixo, seguem-se explicações mais detalhadas acerca de cada questão encontrada:

- **Acordes alterados:** são acordes que possuam notas que não pertencem à escala da tonalidade vigente na peça, sendo indicados por um “corte horizontal” na cifra. Exemplo: se a peça está em Fá Maior (cuja armadura é composta somente por um bemol, o Si<sub>b</sub>) e houver um trecho com harmonia que altere as notas da escala (indícios são: sustenidos, outros bemóis e o Si bequadro), esta será representada por uma cifra alterada, ou seja: com o

“corte”. Isto serve para indicar que o discurso harmônico está caminhando para outras direções, como no caso das tonalizações (ex: dominantes secundárias) ou modulações.

- **Acordes diminutos:** a cifragem de acordes diminutos é indicada por um  $\sharp$ . Sua inversão não é cifrada. Ao fazermos os acordes de uma escala qualquer no Modo Maior e no Modo Menor com a sensível, o **VII** grau sempre será um acorde diminuto. Logo, ao encontrarmos um acorde diminuto em um trecho qualquer, subentende-se que ele possa funcionar como **VII** grau de outra harmonia (ele funciona como uma Dominante; logo, tem que resolver em algum lugar). Se ele estiver invertido, é necessário montar o “sanduíche” (utilizar as notas da harmonia e tentar montar uma sequência de terças) para descobrir a fundamental deste acorde diminuto. Tivemos vários exemplos disso ao analisar este Prelúdio de J. S. Bach.
- **Pedal:** quando temos um trecho com uma nota que se mantém por um longo tempo, esta pode ser interpretada como uma *nota pedal*. Na obra de J. S. Bach, é comum haver uso de pedais da dominante (**V** grau), especialmente no baixo (a nota mais grave). Usualmente, não se estabelecem cifragens para as harmonias que aparecem durante uma nota pedal no baixo, pois esta prevalece auditivamente como a função harmônica predominante.

Reforçando a explicação sobre os diversos métodos de cifragem, cabe salientar que cada um deles tem sua utilidade específica. Abaixo, reforçam-se algumas questões:

- 1) Toda cifragem é uma forma de representar a harmonia de um determinado trecho por um determinado tempo.
- 2) A cifragem popular (ou cordal) indica exatamente que notas compõem a harmonia ou o acorde: **Cm7**, **F#º** ou **Bm9/D** oferecem informações exatas sobre a formação dos acordes.
- 3) A cifragem por graus foca na indicação de como uma determinada harmonia se situa no contexto da peça: **VI**, **V<sub>7</sub>** ou **II<sub>6</sub>** oferecem poucas informações sobre a formação dos acordes (em geral se estes estão invertidos ou se possuem sétima, por exemplo), mas indicam os graus em relação à tonalidade da peça ou do trecho analisado. Esta cifragem é extremamente útil em situações onde é necessário fazer transposição.
- 4) A cifragem de funções harmônicas (não vista ainda) visa somente a indicar qual a função de uma determinada harmonia em um contexto musical. Ela se baseia na nomenclatura dos graus da escala (**I** = Tônica, **II** = Sobretônica, **III** = Mediante, **IV** = Subdominante, **V** = Dominante, **VI** = Sobredominante, **VII** = Sensível ou Subtônica, no modo menor), e facilita a indicação de progressões harmônicas como dominantes secundárias e tonalizações em geral.

Na próxima aula, haverá uma introdução à cifragem de funções harmônicas, considerando a análise de graus já feita nesta aula.

### **12/06/2013**

A aula de hoje foi cancelada, devido ao discurso das chapas candidatas à administração do Centro Acadêmico de Música. Os conteúdos planejados serão prorrogados para a próxima aula.

### **17/06/2013**

A aula de hoje foi cancelada, por motivo de compromissos do professor ministrante da disciplina. O conteúdo será continuado posteriormente, e a prova marcada para o dia 19 de Junho de 2013 será adiada.

### 19/06/2013

Devido à manifestação de São Luís – a exemplo das diversas manifestações que estão ocorrendo em todo o Brasil – a presença na aula de hoje não foi computada, e a apresentação do conteúdo foi limitada. O professor reforça apoio total aos alunos que participaram da manifestação, pois há décadas o que se vê é uma falsa sensação de desenvolvimento no país, verbas desviadas, corrupção, autoritarismo e estatísticas fajutas. O movimento certamente é encabeçado pela classe média e a classe baixa trabalhadora – que não dependem de qualquer tipo de bolsas para viver com dignidade – e não há nenhum envolvimento de partidos políticos, que provaram ser a maior frustração da história da administração brasileira.

Retornando à disciplina, o conteúdo apresentado hoje será reapresentado na aula posterior. Trata-se da nomenclatura correta de cada tipo de cifragem harmônica, de acordo com “Sistemas de Cifragem” do prof. Fernando Lewis de Matos (UFRGS). Segundo esta referência, há três tipos mais comuns de cifragem, com as seguintes funções:

- 1) **Cifragem Cordal:** descreve exatamente como é a formação de alturas do acorde, mas não faz nenhuma referência à função deste no contexto harmônico. Ex: **C7, G#m, B°**, etc.
- 2) **Cifragem Gradual:** indica a relação do acorde com relação à tonalidade em seu contexto harmônico, indicando parcialmente sua formação de alturas, requerendo a partitura como referência. Ex: **VII, I<sub>7</sub>, II<sub>6</sub>**, etc.
- 3) **Cifragem Funcional:** demonstra exatamente a função do acorde no contexto harmônico, porém, não é possível saber a formação de alturas do acorde. Ex: **T, S, D**, etc.

Não demonstrada ainda, a cifragem funcional considera a existência de três funções harmônicas somente: Tônica, Subdominante e Dominante. Esta definição foi estabelecida por Hugo Riemann, em seu método “Harmonia Simplificada”. Para chegar a esta conclusão, Riemann utilizou uma lógica derivada da função de cada grau na escala, utilizando as escalas *relativa* e *anti-relativa*. A escala relativa é a que compartilha a mesma armadura da escala original, enquanto a escala anti-relativa é aquela que se inicia em uma terça da escala original, na direção oposta à escala relativa. Em seguida, obtém-se as funções harmônicas da escala original a partir da agregação das funções dos graus nestas três escalas. O exemplo abaixo, que trata de uma escala maior qualquer, tornará esta questão muito mais clara:

<b>Funções da Escala Maior</b>											
<i>Grau</i>			<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>		
<i>Função</i>			<b>T</b>			<b>S</b>	<b>D</b>				
<b>Funções da Escala Relativa</b>											
<i>Grau</i>	<b>VI</b>	<b>VII</b>	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>				
<i>Função</i>	<b>T</b>			<b>S</b>	<b>D</b>						
<b>Funções da Escala Anti-Relativa</b>											
<i>Grau</i>					<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>	<b>I</b>	<b>II</b>
<i>Função</i>					<b>T</b>			<b>S</b>	<b>D</b>		

Em seguida, agregaremos todas as funções harmônicas acima na escala original, indicando com um (R) aquelas oriundas da escala relativa e com um (A) para as provenientes da escala anti-relativa:

<b>Funções Harmônicas, segundo Hugo Riemann</b>							
<i>Grau</i>	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>
<i>Função</i>	<b>T</b>	<b>S<sub>R</sub></b>	<b>T<sub>A</sub> ou D<sub>R</sub></b>	<b>S</b>	<b>D</b>	<b>T<sub>R</sub> ou S<sub>A</sub></b>	<b>D<sub>A</sub></b>

Nas escalas menores, ocorre uma mudança: a escala relativa fica uma terça acima, e a escala anti-relativa fica uma terça abaixo, ao contrário do que ocorre nas escalas maiores. Esta mudança, entretanto, não altera as funções harmônicas estabelecidas acima que, resumidamente, ficam assim:

<i>Grau</i>	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>
<i>Função</i>	<b>T</b>	<b>S</b>	<b>T ou D</b>	<b>S</b>	<b>D</b>	<b>T ou S</b>	<b>Đ</b>

Os graus que assumem mais de uma função harmônica devem ter suas definições de acordo com cada contexto. A dominante diminuta, por sua vez – o VII grau – será cifrado em nossas aulas através da letra “D” com um corte.

Para a próxima aula, será feita uma recapitulação desta teoria. Como exercício, será feita a cifragem funcional do Prelúdio de J. S. Bach estudado nas aulas anteriores.

### **24/06/2013**

A aula de hoje foi cancelada devido às manifestações que estão ocorrendo em São Luís, pois o trânsito dificultou a ida de muitos alunos à Universidade.

### **26/06/2013**

Novamente, houve cancelamento da aula em virtude dos protestos que estão ocorrendo em São Luís. A próxima aula ocorrerá independentemente de haver manifestações ou não, pois o conteúdo programado já está muito atrasado.

### **01/07/2013**

Retomando a sequência de conteúdos, foi apresentada a nomenclatura dos três tipos de cifragem – cordal, gradual e funcional – conforme a referência “Sistemas de Cifragem de Acordes”, do prof. Fernando Lewis de Matos. Houve introdução à cifragem funcional, segundo a explicação feita na aula do dia 19 de Junho sobre como Hugo Riemann definiu somente três tipos de função tonal: Tônica, Subdominante e Dominante.

Após a apresentação do conteúdo, o Prelúdio nº 1 do Cravo Bem Temperado de J. S. Bach foi retomado. Dessa vez, foram feitos os três tipos de cifragem, indicando também as progressões harmônicas como frases e suas respectivas cadências.

Um aspecto interessante abordado na cifragem funcional ocorreu nos compassos 8 a 12. Nestes, é possível interpretar as duas primeiras harmonias tomando como referência tanto o V grau (Sol Maior) como tônica, quanto o I grau (Dó Maior). Ambas as análises funcionam bem tanto teoricamente quanto auditivamente. Esta possibilidade foi levantada porque o compasso 8 é precedido de uma breve tonicalização para o V grau, fazendo com que este momento de instabilidade tonal permita interpretar os acordes seguintes com base tanto na

nova tonalidade quanto no tom central da peça. Assim, a análise foi conduzida em sala até o compasso 19.

Como atividade para a próxima aula, o professor solicitou que os alunos adiantassem a análise deste Prelúdio em casa. Será dado um trabalho para a próxima semana, em substituição à prova prevista para o dia 19 de Junho, que foi adiada devido às diversas alterações no planejamento da disciplina, em virtude das aulas canceladas.

### 03/07/2013

Prosseguindo à análise do Prelúdio em Dó maior do primeiro livro do Cravo Bem Temperado de J. S. Bach, segue abaixo o resultado final, com os três tipos de cifragem:

<i>Cordal</i>	C	Dm7/C	G7/B	C	Am/C	D7/C	G/B	C7M/B	Am7	D7	G
<i>Gradual</i>	I	II <sub>2</sub>	V <sub>5</sub> <sup>6</sup>	I	VI <sub>6</sub>	H <sub>2</sub>	V <sub>6</sub>	I <sub>2</sub>	VI <sub>7</sub>	H <sub>7</sub>	V
<i>Funcional</i>	T	S	D	T	T <sub>R</sub>	D	T	S	S <sub>R</sub>	D <sub>R</sub>	T
C#°/G	Dm/F	B°/F	C/E	F7M/E	Dm7	G7	C	C7	F7M	F#°	B°/A <sub>b</sub>
I <sub>5</sub>	II <sub>6</sub>	VII <sub>5</sub>	I <sub>6</sub>	IV <sub>2</sub>	II <sub>7</sub>	V <sub>7</sub>	I	I <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	IV <sub>5</sub>	VII <sub>5</sub>
∅	T	∅	T	S	S <sub>R</sub>	D	T	D	T	∅	∅
G7	C/G	G <sub>sus4</sub>	G7	F#° <sub>addb9</sub> /G	C/G	G <sub>sus4</sub>	G7	C7	Dm7/C	G7 <sub>add4</sub> /C	C
V <sub>7pedal</sub>	...	...	...	...	...	...	...	I <sub>pedal</sub>	...	...	...
D	...	...	...	...	...	...	...	T	...	...	T

Nesta análise, não foram incluídos os tipos de cadência.

Como atividade avaliativa, o professor propôs a análise do Prelúdio em Dó Menor, Opus 28, de Frédéric Chopin. Os alunos deverão entregá-la na próxima segunda-feira. Aqueles alunos que se ausentaram poderão copiar a partitura da peça, que está disponível tanto na pasta "Harmonia e Análise I" do Xerox do C.A. de Artes quanto no arquivo com as referências da disciplina "Harmonia e Análise I", na página do Curso de Música. O trabalho consiste em análise harmônica da peça, utilizando as três formas de cifragem conforme o exercício mencionado acima.

### 08/07/2013

Na aula de hoje, vários alunos solicitaram prorrogação do prazo para entrega da análise do Prelúdio em dó menor Opus 28, de F. Chopin. Sendo assim, a análise foi feita em grupo, com permissão para entrega na próxima aula.

Uma das recomendações feitas pelo professor é pensar não em acorde, mas em harmonia. Ao pensar em acorde, existe a tendência de considerar apenas as notas que aparecem no tempo forte, e devido às notas de passagem, não constituem necessariamente notas reais da harmonia naquele momento. Sendo assim, planeja-se para a próxima aula introduzir os conceitos de notas de passagem, para justificar de forma mais clara que notas pertencem à harmonia em um dado momento e que notas não foram consideradas.



## 10/07/2013

Foi iniciada a análise do Preâmbulo em Dó Maior de J. S. Bach, introduzindo os conceitos de notas não reais das harmonias (também chamadas de Notas Melódicas). Abaixo, seguem as três análises harmônicas (funcional, cordal e gradual) até o primeiro tempo do compasso nº 6, conforme realizado em sala de aula:

<i>Funcional</i>	T		D	T	S <sub>R</sub>		D	T
<i>Cordal</i>	C	C/E	D7/G	G	D <sub>sus4</sub>	Dm/F	E7/A	Am
<i>Gradual</i>	I	I <sub>6</sub>	II <sub>7</sub>	V	II	II <sub>6</sub>	III <sub>7</sub>	VI
	T		D	T <sub>R</sub>		S <sub>R</sub>	D	T
	C2	C/E	D7/F#	Am2	Am/C	Dm-6	C7/E	F2
	I	I <sub>6</sub>	II <sub>6</sub>	VI	II <sub>6</sub>	II	II <sub>6</sub>	IV

Os tipos de notas não-reais indicados nesta peça, durante a análise, foram:

- **Antecipação:** ocorre quando uma nota não-real da harmonia provém da harmonia posterior. Exemplo: no 3º tempo do 3º compasso, o Fá 4 não é interpretado como a sexta do acorde de Lá menor, mas é uma nota antecipada da harmonia do tempo seguinte (acorde de Sol Maior com sétima). A mesma situação acontece no 3º tempo do 4º compasso: o Ré 4 antecede uma nota real da próxima harmonia.
- **Suspensão:** ocorre quando uma nota não-real da harmonia resolve em uma nota real através de movimento descendente. No 1º tempo do 2º compasso (harmonia de ré menor), podemos interpretar o Sol 4 como uma suspensão que irá resolver no Fá 4 do próximo tempo.

## 15/07/2013

Aula cancelada por motivo de afastamento do professor ministrante.

## 17/07/2013

Aula cancelada por motivo de afastamento do professor ministrante.

## 22/07/2013

Aula cancelada por motivo de afastamento do professor ministrante.

## 24/07/2013

Aula cancelada por motivo de afastamento do professor ministrante.

## 29/07/2013

Retomando as atividades após o longo afastamento, a aula de hoje consistiu em dois momentos. No primeiro, houve a apresentação do plano de reposição, que consistirá em quatro provas: na próxima aula, dia 31 de Julho, e na aula do dia 07 de Agosto. Quem ficar de reposição fará a prova no dia 12 de Agosto, e quem for para a prova final fará ela no dia 14 de Agosto. Em seguida, optou-se pela correção do último trabalho (e não pela continuidade da análise do Preâmbulo de J. S. Bach). Este trabalho consistiu na análise do Prelúdio em Dó menor, *Opus 28*, de F. Chopin. Houve revisão da cifragem funcional, sendo acordado que nas provas, haverá somente a classificação dos acordes em Tônica, Subdominante e Dominante,

não sendo necessário indicar se estas funções derivam das tonalidades Relativa ou Antirrelativa.

A seguir, apresenta-se a síntese da análise realizada na aula de hoje:

<i>Funcional</i>	T	S	D	T	T	S	D	T	D	D	T	T
<i>Cordal</i>	Cm	Fm7	G7	Cm	A $\flat$	D $\flat$	E $\flat$ 7	A $\flat$	G7	C7	Fm	C
<i>Gradual</i>	I	IV $_7$	V $_7$	I	VI	II	III $_7$	VI	V $_7$	I $_7$	IV	I
	D	T	D	T	T	T/S	D	T	T/S	D	T	D
	D7	G	D7	G	Cm	A $\flat$ /C	D7/B	Gm/B $\flat$	Am7	D7/A $\flat$	G	G7/F
	II $_7$	V	II $_7$	V	I	VI $_6$	II	V $_6$	VI $_7$	II $_3$	V	V $_2$
	T	S	D	T	T/S	S	D	T	T			
	Cm/E $\flat$	Fm	G7/B	Cm	A $\flat$	D $\flat$	G7	Cm	Cm			
	I $_6$	IV	V $_6$	I	VI	II	V $_7$	I	I			

**Cadências** (na ordem em que aparecem, de acordo com as ligaduras)

01 = Perfeita; 02 = Perfeita; 03 = Perfeita; 04 = Perfeita; 05 = Perfeita;

06 = Imperfeita; 07 = Imperfeita; 08 = Imperfeita; 09 = Imperfeita; 10 = Perfeita.

## Breve revisão sobre cadências

As cadências são estruturas da linguagem harmônica. Elas constituem a finalização de uma sequência de harmonias que transmitem uma ideia completa, assim como em frases, períodos ou temas. Estas ideias podem transmitir a sensação de repouso ou tensão, dependendo do contexto. O quadro abaixo mostra todos os tipos de cadência existentes:

<i>Tipo de Cadência</i>	<i>Característica</i>	<i>Outra forma de reconhecimento</i>	<i>Exemplos</i>
<b>Perfeita</b>	Cadência Dominante – Tônica com os acordes na posição fundamental	Dominantes Secundárias com acordes na posição fundamental	V – I E $\flat$ 7 – A $\flat$
<b>Imperfeita</b>	Cadência Dominante – Tônica com um ou mais acordes invertidos, ou com a Dominante diminuta (VII)	Qualquer cadência Dominante – Tônica que não seja perfeita	V $_7$ – I $_6$ ; II $_6$ – V; VII – I D7 – G/B; B $^\circ$ – Cm
<b>Plagal</b>	Cadência Subdominante – Tônica		IV – I; II $_6$ – I $_6$ F#m – C#m; B $\flat$ m – A $\flat$
<b>Interrompida ou de Engano</b>	Cadência Dominante – Tônica um grau acima, Relativa ou Antirrelativa	Qualquer Dominante que não resolva na Tônica de seu respectivo tom	V $_7$ – VI; V $_3$ – VI $_6$ C7 – Dm; E $\flat$ 7 – F
<b>Suspensiva ou à Dominante</b>	Cadência que termina em acorde de função Dominante	Produz sensação de término suspenso, sem resolução tonal	I – II – V $_7$ ; VI – II $_6$ Am – Dm – E7
<b>de Piccardia</b>	Cadência onde uma peça em tom menor termina com acorde de Tônica maior.	Só ocorre em peças no modo menor. Cadência muito presente na obra de J. S. Bach.	(não aparece na cifragem gradual, pois esta não indica se a 3 $^a$ é menor ou maior) Am – Dm – E7 – A

**31/07/2013**

Nesta aula, houve a aplicação da Avaliação nº 2 da disciplina.

**05/08/2013**

A aula foi iniciada com a devolução da última avaliação corrigida. Esta avaliação possuiu seis variações para a primeira questão e, conseqüentemente, à segunda questão, que estava correlacionada. Abaixo, segue o gabarito:

Prova 1, Questão 1

T	S	S/D	D	T	D	D	D	T	D
E $\flat$	Am7 $\flat$ 5/C	Dm	B $\flat$ 7	Cm/E $\flat$	B $\flat$ 7/D	F7	F7/E $\flat$	B $\flat$ /D	B $\flat$ 7
I	<del>IV</del> <sub>65</sub>	<del>VII</del>	V <sub>7</sub>	VI <sub>6</sub>	V <sub>65</sub>	<del>II</del> <sub>7</sub>	<del>II</del> <sub>2</sub>	V <sub>6</sub>	V <sub>7</sub>

Prova 1, Questão 2

1 Interrompida; 2 Imperfeita; 3 Suspensiva.

Prova 2, Questão 1

T	D	T	D	T	D	T	D	T
Cm	Gm/B $\flat$	A $\flat$ 7M	A $\flat$ 7	D $\flat$	D7	Gm/B $\flat$	G7/B	Cm
I	V <sub>6</sub>	VI <sub>7</sub>	<del>VI</del> <sub>7</sub>	<del>II</del>	<del>II</del> <sub>7</sub>	V <sub>6</sub>	V <sub>65</sub>	I

Prova 2, Questão 2

1 Interrompida; 2 Perfeita; 3 Imperfeita; 4 Imperfeita.

Prova 3, Questão 1

T/S	T	S	D	T	D	T	D	T
A $\flat$ /E $\flat$	Cm	Fm7	F7/E $\flat$	B $\flat$ 7M/D	B $\flat$ 7	Cm	G7/B	A $\flat$ /C
VI <sub>64</sub>	I	IV <sub>7</sub>	<del>IV</del> <sub>2</sub>	<del>VII</del> <sub>65</sub>	<del>VII</del> <sub>7</sub>	I	V <sub>65</sub>	VI <sub>6</sub>

Prova 3, Questão 2

1 Plagal (se a 1ª função for S); 2 Imperfeita; 3 Imperfeita; 4 Interrompida.

Prova 4, Questão 1

T/S	D	T	D	T	S	D	D	T
A $\flat$	B $\circ$	Cm	Gm7/B $\flat$	A $\flat$ 7M	Fm/A $\flat$	Gm/B $\flat$	G7/B	Cm
VI	VII <sub>5</sub>	I	V <sub>65</sub>	VI <sub>7</sub>	IV <sub>6</sub>	V <sub>6</sub>	V <sub>65</sub>	I

Prova 4, Questão 2

1 Imperfeita; 2 Interrompida; 3 Imperfeita.

Prova 5, Questão 1

T	S	T	D	D	(D)	D	T
E $\flat$	A $\flat$ 7M/E $\flat$	E $\flat$	D $^{\circ}$	B $\flat$ 7	E $\flat$ /B $\flat$	A $\flat$ m9/B $\flat$	B $\flat$ 7
I	IV $_43$	I	<del>VII<math>_5</math></del>	V $_7$	pedal V		V $_7$

Prova 5, Questão 2

1 Plagal; 2 Perfeita.

Prova 6, Questão 1

T	S	T	D	T	D	D	D	T
Cm/E $\flat$	Dm7 $\flat$ 5	Cm	C7	Dm	D7/C	G7/B	G7	C
I $_6$	II $_7$	I	I $_7$	II	II $_2$	V $_{65}$	V $_7$	I ou I $\sharp$

Prova 6, Questão 2

1 Plagal; 2 Interrompida; 3 Cadência de *Piccardia*.

Questão 3 (igual em todas as provas)

T	S	D	T	D	T	D	T
Em	Am/C	B7	C/E	F#7	Bm	D# $^{\circ}$	Em ou E
I	IV $_6$	V $_7$	VI $_6$	II $_7$	V	VII $_5$	I

*Peso das questões:*

Questão 1: **6 pontos** (2 pontos para cada tipo de cifragem)

Questão 2: **1 ponto**

Questão 3: **3 pontos** (1 ponto para cada tipo de cifragem)

A seguir, foi realizada uma recapitulação de determinadas questões que, segundo a correção da prova anterior, demonstraram ser as maiores dúvidas da turma. Houve revisão dos tipos de cadência e exercícios para treinar a detecção das tônicas correspondentes a acordes de dominante secundária ou diminuta. Para encontrar a tônica correspondente a uma dominante secundária, é necessário subir uma quarta justa com relação à fundamental do acorde de dominante. No caso da dominante diminuta, é preciso subir um semitom em relação à fundamental do mesmo. Foi dito que a prova possuirá uma questão sobre este assunto, além de perguntas conceituais.

Considerando que as próximas três aulas possuirão somente avaliações (Avaliação 3, Reposição e Prova Final), conclui-se agora o conteúdo de Harmonia e Análise I. Pode-se afirmar que o conteúdo caminhou para uma direção diferente da planejada no início do semestre, entretanto, o retorno da turma mostrou que os resultados foram melhores do que o esperado, pois foi possível abordar situações mais complexas de Harmonia Tonal.